Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi sul Patrimonio Culturale

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/C1

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/07

ICONOGRAFIA MUSICALE NELLA FERRARA DI ALFONSO I D'ESTE

Presentata da: Gaia Prignano

Coordinatore Dottorato **Supervisore**

Prof. Salvatore Cosentino **Prof.ssa Nicoletta Guidobaldi**

Esame finale anno 2019

ICONOGRAFIA MUSICALE
NELLA FERRARA DI ALFONSO I D'ESTE

VOL. I
TEMI, QUESTIONI, PROPOSTE

PREFAZIONE…….....3

INTRODUZIONE…….....9

I. UNA PANORAMICA INEDITA……16

1. Le immagini musicali nel loro contesto culturale…….....16
2. Immagini musicali come testimonianze storiche e culturali……22
3. Immagini musicali in chiave celebrativa……..……...36

II. ALFONSO I D'ESTE TRA ANTICO E MODERNO, MITO E REALTÀ……41

1. Un duca eclettico nelle testimonianze dell'epoca…….....41
2. Dioniso e Vulcano nello Studio dei Marmi…….....51
   2.1 Gli albori di uno "stoicismo dionisiaco" ……52
   2.2 Alfonso artefice del proprio successo……..58
3. L'*Allegoria della Musica* di Dosso Dossi…….....63
4. Il Camerino delle Pitture, specchio ideale e idealizzante del Duca……73
   4.1 Il programma iconografico……..76
   4.2 La musica nel Camerino……118
      4.2.1 Il *Baccanale degli Andrii*…….....128

III. LO SCRIGNO RITROVATO……156

1. Dallo smantellamento alla ricostruzione…….....156
2. Il Camerino digitale……..168

CONCLUSIONI……...180

BIBLIOGRAFIA……..183

VOL. II
CATALOGO ICONOGRAFICO-MUSICALE

PREFAZIONE…….....3
I. OPERE DI COMMITTENZA DUCALE…….....7
II. OPERE DI COMMITTENZA ESTENSE…….....85
III. OPERE DI COMMITTENZA NOBILIARE……..111
IV. OPERE DI COMMITTENZA RELIGIOSA……..169
V. OPERE DI COMMITTENZA IGNOTA…….....193
INDICI…….....281
Indice delle schede……282
Indice dei temi iconografici……..285
Indice degli strumenti e degli elementi musicali……..289
Indice dei committenti……..291
Indice degli autori…….....292
Indice topografico attuale…….....293
Indice topografico originario……296

VOL. I

TEMI, QUESTIONI, PROPOSTE

PREFAZIONE

Il primissimo seme da cui questa ricerca è germogliata risale all'estate del 2013 quando cominciai a lavorare alla mia tesi magistrale dedicata all'"*Iconografia musicale in Dosso Dossi"*. Scandagliando l'opera del maestro ferrarese a caccia di fonti iconografico-musicali, e compiendo qualche piccola incursione in territorio *extra-dossesco*, mi fu presto chiaro che la produzione di immagini musicali nella Ferrara di Alfonso I (1505-1534) si profilava come un fenomeno niente affatto comune, sia per quantità che per qualità.

Un'approfondita ricerca bibliografica ha dimostrato come fino ad oggi non sia mai stata compiuta una ricognizione generale sulla produzione artistica ferrarese relativamente a questo periodo storico volta ad individuare fonti iconografico-musicali. Per questo motivo, ritenendo che una visione d'insieme sull'iconografia musicale avrebbe potuto rivelarsi molto utile per una maggiore comprensione di un ambiente culturale così importante per la nostra cultura quale fu la Ferrara alfonsina, ho intrapreso un'indagine a tutto campo che ha ampiamente confermato la mia ipotesi ed ha portato alla catalogazione di ben sessanta opere, finora mai analizzate da un punto di vista iconografico-musicale, ad eccezione di pochissimi casi. Il catalogo da me realizzato offre quindi una panoramica inedita su un aspetto significativo della vita culturale di Ferrara durante il ducato di Alfonso e costituisce la base per le considerazioni ad ampio raggio e gli approfondimenti critici sviluppati nel primo volume della tesi.

Temi ed elementi musicali si riscontrano non solo nelle opere riconducibili alla committenza di Alfonso I ma anche in quelle commissionate dagli altri membri della famiglia ducale, dai nobili più in vista in città, come il Conte Antonio Costabili, e dagli ordini religiosi più altolocati.

Nelle opere catalogate la musica è presente a vari livelli e in varie forme. Il costante confronto con le fonti letterarie, musicali, storiche, documentali, archivistiche, ha permesso di contestualizzare queste opere e di individuarne i portati encomiastico-celebrativi, morali, testimoniali, identitari ed allegorici, spesso mescolati in complesse stratificazioni semantiche che ne determinano la molteplicità di possibili letture.

L'analisi iconografico-musicale ha inoltre permesso di suggerire talvolta nuove interpretazioni come nel caso di un'opera trascurata dagli studiosi ma che invece sembrerebbe contenere un elogio delle virtù della musica molto originale: l'altorilievo di Antonio Lombardo *Panisca tra due ittiocentauri alati* (scheda 1) proveniente dallo Studio dei Marmi (1506-1511), primo studiolo di Alfonso I allestito con l'aiuto dell'umanista Niccolò da Correggio.

Parallelamente alla stesura del catalogo ho svolto indagini più approfondite su temi, personaggi e ambienti particolarmente significativi nell'ambito dei quali ho anche condotto personalmente una proficua campagna fotografica presso Palazzo Costabili (schede 22-26) e Palazzo Sacrati, oggi detto del Seminario Vecchio (schede 29-31). La ricerca si è quindi concentrata su aspetti specifici che spaziano dai rapporti tra il mondo musicale e personaggi del calibro di Antonio Costabili al contenuto della ricchissima biblioteca dispersa del grande umanista ferrarese Celio Calcagnini, autore del programma iconografico del ciclo di affreschi nella celebre Sala del Tesoro di Palazzo Costabili (schede 22-26), dallo studio delle biografie ufficiali di Alfonso all'indagine sulla diffusione nell'ambiente ferrarese della teoria armonica di Aristosseno di Taranto (IV sec. a. C) che fu utilizzata da Adrian Willaert per comporre il canone dipinto da Tiziano nel *Baccanale degli Andrii* (scheda 11), ed infine, dalla ricerca storico-architettonica sul Camerino delle Pitture e su alcuni ambienti comparabili – per epoca, funzione e collocazione geografica – alla ricostruzione digitale del Camerino stesso.

I frutti della mia ricerca sono esposti nella tesi seguendo un'articolazione tripartita preceduta da una breve introduzione in cui viene tracciato il profilo culturale della Ferrara estense ed è esposto lo stato dell'arte degli studi iconografico-musicali sugli anni di Alfonso I. Le prime due parti costituiscono il cuore analitico della tesi mentre l'ultima sezione è dedicata all'aspetto metodologicamente più innovativo di questa ricerca: la ricostruzione in 3D del Camerino delle Pitture.

La prima parte, a sua volta divisa in tre capitoli, prende in considerazione il repertorio catalogato nella sua interezza.

In prima istanza, la straordinaria fortuna delle immagini musicali nella Ferrara alfonsina è inquadrata nel suo particolare contesto culturale; quindi, nel secondo e terzo capitolo, vengono delineate due aree funzionali definibili rispettivamente come "testimoniale" ed encomiastica. Da un lato, alcune di queste opere – confrontate con le fonti storiche –

sembrano offrire delle testimonianze sui contesti esecutivi, sulle sonorità degli *ensembles,* sulla diffusione e l'interesse per alcuni strumenti e sul loro valore di emblemi dell'elegante ed armonica vita cortese: ne è uno splendido esempio l'affresco sulla volta della Sala del Tesoro in Palazzo Costabili (scheda 22) con la sua festa musicale, specchio ideale della raffinatezza e della concordanza che anima i nobili ferraresi ma anche evocazione di eventi reali a cui spesso prendevano parte figure di grandissimo rilievo come la duchessa Lucrezia Borgia. Dall'altro, elementi musicali diversi, come il particolarissimo organo elicoidale della Pala Bonlei (scheda 21) o l'ordinata danza di satiri affrescata in Palazzo Sacrati (scheda 29), entrambe opere di Benvenuto Tisi detto Garofalo, sono utilizzati col medesimo intento celebrativo: omaggiare il Duca, i suoi gusti artistici e le sue vedute culturali e dimostrare di conoscere ed apprezzare lo strumento più raro e pregiato della collezione privata estense evidenziando così un legame privilegiato fra i committenti ed Alfonso.

Alla figura di Alfonso I, vero centro propulsore di ogni tendenza artistica e culturale in città, è dedicata la seconda parte della tesi.

In primis, ho cercato di individuare, nelle biografie ufficiali e in altre fonti biografiche non troppo distanti cronologicamente, ogni riferimento alla personalità del Duca (in particolare alla passione per la musica, ma non solamente) che potesse contribuire alla lettura delle opere più significative commissionate da Alfonso, esaminate nei capitoli successivi. L'analisi si concentra quindi sulla prima committenza monumentale del Duca, lo Studio dei Marmi (scheda 1), nel quale sono già presenti *in nuce* le tendenze principali della committenza ducale più matura, sull'*Allegoria della Musica* di Dosso Dossi (scheda 10), oggetto di numerosi studi che però non ne hanno ancora evidenziato pienamente il portato identitario, e sul programma iconografico del celebre Camerino delle Pitture (1511-1526), vero e proprio *speculum principis* alla cui elaborazione partecipò l'umanista campano Mario Equicola (schede 3-8, 11). Particolare attenzione è riservata al *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11), cuore musicale del Camerino: l'attento studio del celebre canone di Willaert è inserito nella ricostruzione dei contatti tra musici, nobili ed umanisti interessati alla teoria armonica di Aristosseno, indispensabile per la corretta intonazione del canone stesso.

Il Camerino delle Pitture è il fulcro della ricerca anche nella terza ed ultima parte, incentrata sulla digitalizzazione di questo straordinario ambiente smantellato in seguito

alla devoluzione di Ferrara nel 1598. Nel primo capitolo viene ripercorsa rapidamente la storia delle teorie succedutesi negli anni circa la sua collocazione e la disposizione dei dipinti al suo interno fino alla sua ricostruzione materiale nel 2006. Il secondo capitolo, invece, espone il lavoro svolto per arrivare ad una nuova ed inedita elaborazione in 3D del Camerino: dallo studio su materiali ed arredi del Camerino attraverso i documenti inerenti il suo allestimento e il suo smantellamento all'individuazione di modelli di elementi architettonici plausibilmente simili a quelli usati nello studiolo di Alfonso, indispensabili per la creazione del Camerino virtuale. Grazie al contributo del dott. Marco Orlandi del FrameLab – Laboratorio Fotografico e Multimediale per i Beni Culturali è stata realizzata una ricostruzione virtuale del Camerino che permette di consultare sintetiche schede iconografico-musicali interrogando le opere e, soprattutto, di ascoltare un'inedita registrazione professionale del celebre canone di Adrian Willaert raffigurato nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano, autentico manifesto identitario e culturale di Alfonso.

Questa ricostruzione digitale e sonora, infine, si inserisce in un quadro teorico e normativo già adottato in progetti simili sviluppati dal Dipartimento di Beni Culturali e confluisce nel progetto *La musica dipinta nelle dimore signorili del primo Rinascimento - Una banca dati per una mappa dell'immaginario musicale*.

* * * * *

Vorrei ringraziare innanzitutto la prof.ssa Nicoletta Guidobaldi per aver accolto e sostenuto questo progetto fin dal suo stato embrionale, per i preziosi suggerimenti e i confronti sempre stimolanti, per aver dimostrato grande fiducia nel mio operato e rispetto per il mio lavoro, e – *last but tutt'altro che least* – per avermi dato l'opportunità di vivere in una città meravigliosa di cui sento già la mancanza.

Grazie infinite alla prof.ssa Barbara Ghelfi per esser stata sempre pronta ad aiutarmi, anche di fronte ai quesiti più bizzarri, al dott. Marco Orlandi per il suo apporto tecnico alla realizzazione del Tour Virtuale del Camerino delle Pitture e agli amici architetti Emiliano, Daniel ed Elisa per i consigli e le "dritte" sugli aspetti storico-architettonici

della ricerca. Un sentito grazie al M° Antonio Greco dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Verdi" di Ravenna e agli allievi Francesca Coppola, Amal Basir, Pierfrancesco Venturi e Davide Camprini per la disponibilità e l'entusiasmo con cui hanno aderito al progetto, realizzando la registrazione del canone di Willaert.

È stato per me di grande aiuto poter sottoporre i miei dubbi ai proff. Cesarino Ruini e Alessandro Iannucci che con i loro suggerimenti e le loro riflessioni hanno arricchito il mio lavoro sia dal punto di vista contenutistico che metodologico. Vorrei inoltre ringraziare il prof. Antonio Ziosi e la prof.ssa Daniela Castaldo per aver partecipato al seminario interdisciplinare organizzato con i colleghi dottorandi del XXXI ciclo nel maggio 2017 e per avermi aiutata a non smarrirmi nel *mare magnum* delle fonti classiche.
Un ringraziamento speciale va alla prof.ssa Cristina Bordas per la sua calorosa accoglienza durante il mio soggiorno a Madrid, per il proficuo e stimolante confronto sui temi della mia ricerca e per avermi dato l'opportunità di cimentarmi con i suoi studenti esponendo il mio lavoro in una lezione.
Ringrazio sentitamente i Musei Civici di Arte Antica di Ferrara nelle persone del prof. Giovanni Sassu e della dott.ssa Maria Teresa Gulinelli, il Direttore del Museo di Casa Romei (Ferrara) prof. Andrea Sardo, il personale del Palazzo Ducale di Mantova e del Castello di Monselice per aver agevolato con grande disponibilità e cordialità il mio lavoro di ricognizione fotografica presso le rispettive sedi museali.
Le campagne fotografiche, indispensabili per la mia tesi, non sarebbero mai andate in porto senza il supporto tecnico di Federico e Maddalena, a cui va una menzione d'onore per avermi soccorsa mille e mille volte in biblioteca e per aver tentato con me di trascrivere l'intrascrivibile e registrare l'irregistrabile. Non sarei sopravvissuta al dottorato e soprattutto all'ultimo anno senza l'infinita disponibilità, il supporto morale e tecnologico, i consigli e le chiacchiere dei miei angeli custodi del secondo piano, Simone e Filomena, fondamentale anche per la riuscita delle ultimissime avventure fotografiche.
Un grande grazie a Donatella, che mi ha "tirata in ballo" nei suoi progetti con entusiasmo ed è sempre disponibile a dare preziosi consigli diplomaticamente glissando sull'inconsistenza delle sciocchezze per cui vado in panico, e a Frank per il supporto linguistico sempre impeccabile.
Questi tre anni certamente non sarebbero stati gli stessi senza l'amicizia di Micol, compagna di (dis)avventure che ha condiviso gli alti e bassi di questo percorso restandomi

sempre accanto, nonostante tutto, e che sa sempre cosa dire per aiutarti a ritrovare il lato positivo delle cose.
Grazie di cuore poi a Francesca, senza la quale non sarei arrivata nemmeno alla laurea, e a Elisabetta, perché quando la distanza e il lavoro sembrano inghiottire tutto lei è sempre il mio faro nella notte e la sua amicizia sarà sempre un porto sicuro per me.
Sono immensamente grata inoltre alla mia famiglia per il tifo forsennato da lontano e in particolare alla zia Carmen che ormai conosce Ravenna e Ferrara a menadito!
Ma il ringraziamento più grande va a chi più di chiunque altro mi ha supportata (e sopportata!) in questi anni con costanza e pervicacia: a mio "fratello" Emanuele, per avermi accolta come una sorella, per gli abbracci che generosamente dispensa e per le polemiche serali anti-verdiane; a mia sorella Luce che dal giorno in cui sono nata non mi ha mai lasciata sola, nonostante la lontananza, gli impegni e i litigi, nonostante io "sia un'umanista e altre disdicevoli cose. Nonostante, a volte, io dica cose stupide" (*semicit.*); e a mia madre che si è appassionata alla tesi come fosse la sua e ha sostenuto tre anni di dubbi amletici e crisi mistiche, strazi e sconforti telefonici, viaggi impervi nelle nebbie padane e nel traffico romano, senza mai batter ciglio e senza mai, mai, mai dubitare per un istante che ne valesse la pena.
Infine, in ritardo, grazie a mio padre che ha lavorato tanto per permettermi di studiare ma non saprà mai in quali improbabili lidi mi ha portato la passione per la musica che mi ha trasmesso.

INTRODUZIONE

Il raffinato e generoso mecenatismo dei duchi d'Este fece di Ferrara una vera capitale europea della cultura per quasi due secoli.

Fin dall'epoca di Leonello (1407-1450), marchese di Ferrara dal 1441, e poi di Borso (1413-1471), nominato da papa Paolo III primo duca ad appena quattro mesi dalla morte, la corte estense era diventata un centro di primaria importanza per la produzione musicale e mantenne questo ruolo di spicco fino alla devoluzione allo Stato Pontificio nel 1597[1].

Guillaume Dufay (1397 c. -1474) soggiornò a Ferrara più volte fra gli anni Venti e Trenta del Quattrocento – al 1433 risalirebbe la ballata per Niccolò III d'Este (1383-1441) *C'est bien raison* e al 1437-1438 il celebre *Signeur Lion* dedicato molto probabilmente a Leonello – e rimase in stretti legami con la città anche dopo il suo rientro a Cambrai nel 1439, come dimostra la presenza nei manoscritti estensi dell'epoca di numerose composizioni di Dufay sia sacre che profane. Grazie a Leonello (1407-1450) nacque e prosperò la cappella di corte, per la quale il marchese si procurò composizioni sacre (messe, mottetti, antifone, magnificat, vespri...) degli autori più rinomati dell'epoca, come Dufay, Binchois, Benoit, Dunstable, attraverso accurati rapporti diplomatici e culturali intrattenuti con la corte pontificia e con quella di Borgogna, con la città di Firenze e con l'Inghilterra[2].

Se la musica sacra polifonica era la prediletta di Leonello, Borso (1413-1471) al contrario diede grande impulso la musica profana strumentale e ospitò a corte Pietrobono dal Chitarrino (…?-1497), liutista e cantore, esponente di spicco della grande tradizione improvvisativa italiana[3].

---

[1] Per una panoramica sull'attività musicale a Ferrara nel Quattrocento e nel primo Cinquecento si veda Lockwood, 1972, 1981 e 1984, Cavicchi 2011; sul tardo Cinquecento ferrarese si veda la fondamentale opera di Anthony Newcomb, in particolare sulla stagione madrigalistica e il "Concerto delle Dame" cfr. Newcomb 1980, su Carlo Gesualdo Newcomb 1998.

[2] Sui rapporti di Dufay con la corte ferrarese cfr. Lockwood 1976b, con ulteriori riferimenti bibliografici.

[3] Pietrobono Burzelli noto come Pietrobono dal Chitarino (14010/1425 – 1497) fu un liutista e cantore ferrarese molto rinomato ed apprezzato come dimostrano gli elogi di umanisti e letterati del calibro di Poliziano, Antonio Cornazano e Battista Guarino. Fu al servizio degli Estensi dal

La cappella ducale visse la sua epoca d'oro durante il trentennale governo di Ercole I (1471-1505) che provvide a reclutare i migliori cantori disponibili in Europa tanto da poter competere in numero e in prestigio con le corti di Francia e di Borgogna. Il celebre e prolifico compositore francofiammingo Josquin Desprez (1450 c. -1521) scrisse per Ercole i mottetti *Miserere mei, Deus* e *Virgo salutiferi* nonché la celeberrima *Missa Hercules dux Ferrariae* (1480/87 o 1503-1504), su *cantus firmus* ricavato dalla successione delle sillabe che compongono il nome del duca, quando divenne Maestro di Cappella nel 1503, a coronamento di una relazione con Ercole avviata più di vent'anni prima. L'anno seguente fu sostituito da Jacob Obrecht (1457-1505), polifonista fiammingo che aveva già soggiornato a Ferrara nel 1487. Mentre la Cappella e i cantori da camera si dedicano alla polifonia vocale, numerosi strumentisti sono impegnati come solisti o in *ensembles* nella scansione delle molteplici attività di corte in cui la musica ha sempre un ruolo fondamentale. Si intensifica sempre più in questo periodo l'uso di strumenti a tastiera e delle viole, grazie anche a musicisti come Agostino della Viola, capostipite di una importante famiglia di compositori, e attivo a Ferrara dal 1467 al 1506[4].

Non meno significativo si presenta il panorama artistico e letterario. Sotto la protezione di Borso (1413-1471) e di Ercole I (1431-1505) operarono pittori quali Cosmè Tura (1430-1495), Francesco del Cossa (1430-1477) ed Ercole de' Roberti (1451-1496), protagonisti della prima scuola ferrarese, e videro la luce alcuni capolavori della miniatura come la celebre Bibbia di Borso d'Este (1455-1461) e il Virgilio illustrato da Guglielmo Giraldi per Leonardo Sanudo (1458-1459)[5]. L'architetto Biagio Rossetti realizzò per Ercole I la cosiddetta Addizione Erculea, progetto di città ideale grazie al quale Ferrara è

1441 e vi rimase, con una breve parentesi mantovana nei primi anni Ottanta, fino ai suoi ultimi giorni. Ebbe così modo di viaggiare molto al seguito dei suoi mecenati (a Napoli con Ercole I, in Ungheria per seguire Ippolito I e molti altri spostamenti occasionali). Per il suo straordinario virtuosismo strumentale e per la grande sensibilità musicale fu considerato dai contemporanei la reincarnazione del mitico Orfeo. Celebre la sua collaborazione col tenorista Zanetto.
Cfr. Lockwood 1975 e Prizer 1986. Per ulteriori riferimenti bibliografici e una dettagliata biografia si veda la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani.*

[4] Sul soggiorno ferrarese di Josquin Desprez cfr. Lockwood 1976. Su Agostino della Viola si veda la voce nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti.*

[5] Su Cosmé Tura, la sua scuola e la sua epoca cfr. *San Giorgio e la Principessa 1985, Campbell 1996, Syson 2002;* cfr. anche Baxandall 1963 e 1965. Sulla pittura negli anni di Leonello e Borso cfr. *Le Muse e il Principe 1991,* sugli anni di Ercole si veda invece Zamboni 1975. Sul miniatore Guglielmo Giraldi cfr. Mariani Canova 2003.

stata definita la prima città moderna europea[6]. La capitale estense, sede di un autorevole Studio dal 1391, ospitò inoltre i maggiori umanisti e letterati del Rinascimento italiano, da Matteo Maria Boiardo (1441-1494) a Pietro Bembo (1470-1547), Ludovico Ariosto (1474-1533) e Torquato Tasso (1544-1595), da Guarino Veronese (1374-1460) a Niccolò Leoniceno (1428-1525) e Niccolò da Correggio (1450-1508). Infine, nacquero a Ferrara poeti come Tito Vespasiano (1424- 1505) ed Ercole Strozzi (1473-1508) e umanisti quali Celio Calcagnini (1479-1541), vicino alle posizioni filosofiche di Erasmo da Rotterdam e alle teorie scientifiche di Niccolò Copernico, e Batista Guarino (1435-1513), figlio di Guarino Veronese e precettore di Alfonso I[7].

Alfonso I (1476-1534), che aveva ereditato dal padre la passione per la musica e la concezione di questa come emanazione e simbolo del potere illuminato, tenne a servizio presso la sua cappella importanti musici come Jean Michel, Antonio Colombaudi detto Bidon e Maistre Jhan[8]; non mancò mai di patrocinare la musica strumentale di cui erano grandi appassionati anche i suoi fratelli Sigismondo (1480-1524) ed il cardinale Ippolito (1479-1520). Quest'ultimo fu inoltre mecenate di Adrian Willaert (1490-1562), al servizio del Duca nel 1520 e dal 1527 maestro di cappella in San Marco a Venezia, e grande sostenitore – come sua cognata Lucrezia (1480-1519) – della musica frottolistica[9]. Presso la corte di Alfonso, infine, furano attivi stabilmente l'estroso Dosso Dossi (1486 c.-1542) e suo fratello Battista (1490 c.-1548), insieme ai pittori Ludovico Mazzolino (1480-1528), Garofalo (1481-1559), Girolamo da Carpi (1501-1556) e allo scultore Antonio Lombardo (1458-1516)[10].

---

[6] Sull'Addizione erculea e Biagio Rossetti si vedano Marcianò 1991 e Zevi 2006.

[7] Sulla vita di corte a Ferrara durane il ducato di Ercole I si veda Gundersheimer 1972 e 1976 e Thuoy 1996. Sullo Studio ferrarese si vedano Caputo 1962, 1990 e Castelli 1991. La bibliografia sui grandi letterati e poeti vissuti a Ferrara nel Rinascimento è sconfinata, si rinvia pertanto solo a interventi recenti dotati di esaustiva bibliografia precedente: si vedano su Ludovico Ariosto, Torquato Tasso e Pietro Bembo rispettivamente Ferroni 2016, Gigante 2016 e Dionisotti 2002. Su Tito ed Ercole Strozzi e su Matteo Maria Boiardo cfr. II .4 .1, p. 79, n. 164.

[8] Cfr. Lockwood 1979 e 1998, Rifkin 2002, Cavicchi 2006.

[9] Su Willaert e gli Estensi cfr. Lockwood 1985, Shephard 2012. Sul mecenatismo musicale della famiglia ducale cfr. Cavicchi 2011 e, sulla frottola a Ferrara e Mantova, Prizer 1998.

[10] Al di là della monumentale – e sempre interessante – *Officina ferrarese* di Roberto Longhi (1980), sulla pittura a Ferrara negli anni di Alfonso I e in particolare sulla produzione di Dosso Dossi si vedano le classiche monografie Mezzetti 1965 e Gibbons 1968 ma soprattutto i due volumi di Ballarin (1994-1995), *Dosso's fate 1998,* il catalogo della prima grande retrospettiva dossesca (Ferrara 1998) e Fiorenza 2001; sull'attività di Garofalo si vedano gli studi di Fioravanti

Sulla Ferrara estense e sul mecenatismo artistico e musicale del Duca Alfonso I d'Este (1505-1534) esiste una letteratura molto vasta e di altissimo profilo che non può esser esaminata in questa sede. Tuttavia, a fronte degli innumerevoli e notevoli studi storici, artistici e musicologici, i contributi iconografico-musicali sono relativamente esigui, per lo più caratterizzati da una metodologia inadeguata o da un'ottica parziale; nella maggioranza dei casi, inoltre, si tratta di interventi focalizzati su singole opere o dettagli. Sono, del resto, il riflesso del difficile percorso che ha portato l'iconografia musicale dallo status iniziale di ancella della storia della musica confinata agli studi organologici o storico-sociali a quello di disciplina in grado di contribuire in modo del tutto originale e precipuo allo studio della storia del pensiero e del gusto grazie alla metodologia iconologica - elaborata da Aby Warburg al principio del Novecento[11] e sviluppata in seguito dai suoi allievi, Fritz Saxl[12] ed Erwin Panofsky[13] in primis, ed altri studiosi come Ernest Gombrich[14] - introdotta in ambito musicologico da Tilman Seebass in alcuni storici contributi pubblicati negli anni Ottanta del secolo scorso[15].

Nell'ambito degli studi sulla vita culturale del ducato di Alfonso, questo nuovo approccio alle fonti iconografico-musicali è stato adottato – sporadicamente – solo nell'ultimo decennio. Nel definire lo stato dell'arte degli studi sull'iconografia musicale nella Ferrara di Alfonso I ho quindi preso in considerazione solo quei contributi in cui l'elemento musicale sia assolutamente centrale: analisi di opere dal soggetto palesemente

---

Baraldi (1993, 2004, 2008) e di Pattanaro (1994, 1995, 2002, 2004, 2005) nonché il catalogo della mostra ferrarese del 2008 (Ferrara 2008).

Sul Camerino delle pitture di Alfonso I si devono menzionare almeno Ballarin 2002-2007, Hope 2012 e Farinella 2015, ciascuno con vasta bibliografia. Per il Camerino dei Marmi è invece fondamentale Borella 2004. Per la bibliografia sul dibattito circa la localizzazione e la ricostruzione dei Camerini cfr. III .1.

[11] Gli scritti di Aby Warburg sono stati raccolti da Gertrude Bing in Warburg 1966. Su Aby Warburg e il suo metodo cfr. anche *Aby Warburg* 2002, Cieri Via 2004 e 2011 e Didi-Huberman 2006.

[12] Si vedano Saxl 1934 ed. 2017 e, soprattutto, Saxl 1957 (parzialmente edito in italiano in Saxl 2000) che raccoglie, postume, una serie di conferenze tenute dal 1933 al 1948. Cfr. anche Saxl e Panofsky 1933 e Saxl e Wittkower 1948.

[13] Si vedano in particolare Panofsky 1962, 1969 e 1975.

[14] Gombrich 1978. Sulla storia dell'iconografia e dell'iconologia si vedano anche Klein 1970, Ginzburg 1986 e Cieri Via 1994.

[15] Si veda Seebass 1983 e 1987. Per un'analisi storica della disciplina e dei suoi articolati sviluppi cfr. Seebass 1997 e 2001 e Guidobaldi 2007, con ulteriori riferimenti bibliografici.

musicale (escludendo passi da monografie e schede di cataloghi di esposizioni non tematiche), contributi di storici dell'arte in convegni musicologici, dibattiti su musiche notate dipinte, indagini su tematiche iconografico-musicali di ampio respiro in cui sono citate opere prodotte all'interno di queste specifiche coordinate geo-storiche.

Fino ai primi anni Duemila i filoni di indagine si sono articolati prevalentemente in due direzioni[16], riconducibili da un lato all'*Allegoria della musica* di Dosso Dossi (scheda 10)[17] e dall'altro alla risoluzione del canone dipinto del *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11)[18], tela proveniente dal Camerino delle Pitture, studiolo del Duca.

Gli studi pubblicati nell'ultimo decennio sono invece caratterizzati da un lato dall'ampliamento dell'orizzonte d'indagine ad opere di committenza non estense e dall'altro dall'adozione di un più accorto approccio metodologico che – tenendo conto della complessità dell'ambiente culturale ferrarese e delle peculiari personalità, esigenze e competenze dei committenti – tenta di ricostruire la stratificazione semantica delle opere incrociando di volta in volta le fonti iconografiche con quelle letterarie, archivistiche, musicali, per una puntuale verifica dei riscontri ottenuti.

Il primo contributo in tal senso è a firma del musicologo e storico dell'arte Romano Silva[19]. Dopo aver esaminato due ben note tele dossesche - la citata *Allegoria della musica* e l'*Apollo* della Galleria Borghese di Roma (scheda 12), oggetto di confronto anche in un importante saggio di Franca Trinchieri Camiz[20] - Silva amplia il contesto dell'indagine anche a due opere di Garofalo oggi a Roma, l'*Autoritratto in veste di Davide Salmista* (scheda 53) e la *Madonna con Bambino in gloria e Santi Antonio da Padova e Francesco nel paesaggio* (scheda 33). Secondo lo studioso queste tele rappresentano una

[16] Le uniche eccezioni sono rappresentate da Winternitz 1946, concisa analisi della lira da gamba presente nel *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, e due contributi in cui, tra le altre, sono menzionate opere di Benvenuto Tisi detto Garofalo: McIver 1993 che indaga tre autoritratti di pittori musicisti tra cui l'*Autoriratto in veste di Davide Salmista* (scheda 53) e Baroncini 2001 che esamina alcune raffigurazioni di Santa Cecilia, tra cui la pala Bonlei di Garofalo (scheda 21), comparandole alla celebre tavola di Raffaello.

[17] Cavicchi 2004, González Rodríguez 2005, pp. 77-78, Haar 1995, Mirimonde 1968, Parigi 1940, Scavo 2016, Slim 1990, Trinchieri-Camiz 1983.

[18] Checa Cremades 2005, Checa Cremades 2013, Dart 1954, González Rodríguez 2005, Lowinsky 1982, Lowinsky 1989, Shearman 1987, Shephard 2014, pp. 100-137, Shinneman 1974, Smith 1953.

[19] Silva 2008.

[20] Trinchieri Camiz 1983. Cfr. II .3.

significativa espressione della temperie culturale della Ferrara alfonsina e dell'elevata cultura musicale dei pittori ferraresi: l'*Autoritratto* è considerato una complessa allegoria dell'armonia che sottolinea il ruolo che il basso andava via via assumendo in quegli anni quale fondamento della moderna teoria armonica; della pala capitolina Silva mette invece in risalto il singolare e interessante connubio di strumenti musicali antichi (una cetra dettagliatamente raffigurata) e moderni (flauto, liuto, arpa e organo) in un contesto scevro di riferimenti al mondo classico che giustifichino la presenza di strumenti all'antica come accade in altre celebri opere del Rinascimento quali il *Parnaso* di Raffaello o gli affreschi di Filippino Lippi nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze. Silva ne deduce che Garofalo doveva essere personalmente interessato alla disputa sulla musica antica che tanto appassionava gli intellettuali dell'epoca e alimentava l'elaborazione di nuove teorie armoniche.

Pochi anni dopo, in occasione del convegno *La musica al tempo di Caravaggio,* Sonia Cavicchioli si è occupata dei famosi affreschi di Garofalo nella Sala del Tesoro di Palazzo Costabili inquadrandoli all'interno di una più ampia indagine sui concerti dipinti nell'Italia settentrionale del XVI secolo in cui vengono messi a confronto, tra le altre opere, anche il concerto angelico in Santa Maria della Consolazione, risalente agli ultimi anni di ducato di Ercole I (1500-1505 c.), e il ciclo virgiliano di Niccolò dell'Abate nella Rocca di Scandiano appartenuta ai Boiardo, famiglia molto vicina agli Estensi[21]. Cavicchioli, riprendendo la lettura proposta da Nicoletta Guidobaldi[22], individua quale filo conduttore tra i differenti concerti la raffigurazione dell'*armonia* nelle sue diverse sfaccettature (celestiale, cortese, umana…); le opere sono infine contestualizzate grazie al raffronto con il mondo letterario dell'epoca (con particolare riferimento al fondamentale *Cortigiano* di Castiglione) e il rimando a testimonianze documentali sulle esecuzioni di musica d'insieme da parte sia di nobili che di professionisti.

Camilla Cavicchi ha indagato a fondo l'ambiente musicale estense attraverso diversi approcci disciplinari dando un apporto assolutamente fondamentale per un'aggiornata conoscenza della cultura musicale ferrarese: si è infatti dedicata alla ricostruzione delle relazioni musicali tra gli Este e il Papato[23] e dell'attività del musico francese Maistre

[21] Cavicchioli 2012.

[22] Guidobaldi 1995b.

[23] Cavicchi 2013.

Jhan[24] - attivo presso la corte estense dal 1512 al 1538, anno della sua morte - ed è inoltre autrice di studi iconografico-musicali sul *phagotus* di Afranio degli Albonesi[25] (1460/1467 – 1533/1540), sullo studiolo di Leonello d'Este[26], sui cicli pittorici della Rocca di Scandiano[27] ed infine, unico contributo che rientra nelle coordinate cronologiche di questa tesi, sull'*Autoritratto in veste di Davide Salmista* di Garofalo (scheda 53) in cui la studiosa ricostruisce la storia del dipinto e della sua copia, analizzando attentamente proprio le differenze negli elementi musicali[28]. Cavicchi affronta il rapporto di Garofalo con la musica, il ruolo e l'importanza delle viole a Ferrara, il significato dell'autoritratto del pittore come musico, la figura di Davide e la pratica dell'intonazione dei salmi in ambito cortese, in un testo di grande spessore dal punto di vista iconologico-musicale.

Infine, Tim Shephard ha recentemente pubblicato un volume in cui ripercorre le tracce della musica negli studioli estensi di Belfiore, Mantova e Ferrara, individuando tre differenti modalità d'uso delle immagini musicali dettate dalle esigenze autorappresentative e dai gusti musicali personali dei tre committenti: Leonello, Isabella ed Alfonso I[29].

Questi ultimi contributi sono stati fondamentali per l'elaborazione della mia ricerca, fornendo interessanti spunti di riflessione da cui ho elaborato un'analisi originale.

[24] Cavicchi 2006.

[25] Canonico della cattedrale di Ferrara, al servizio prima di Ippolito I e poi del Duca, Afranio fu l'inventore del *phagotus* raffigurato dal Maestro dei dodici apostoli nel dipinto *Giacobbe e Rachele al pozzo* (1540-1542), oggi alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara: cfr. Cavicchi 2002.

[26] Cavicchi 2007.

[27] Cavicchi 2009. La studiosa si è interessata anche alla corte di Isabella d'Este a Mantova con un importante contributo sulla favola di Amore e Psiche per Palazzo Tè (Cavicchi 2012).

[28] Cavicchi 2014.

[29] Shephard 2014.

I

UNA PANORAMICA INEDITA

1. Le immagini musicali nel loro contesto culturale

La ricerca di fonti iconografico-musicali, condotta per la prima volta a tappeto sull'intera produzione artistica ferrarese degli anni di Alfonso I (1505-1534), ha portato all'individuazione di ben sessanta opere: una cifra ragguardevole che non trova paragoni né nella produzione precedente né in quella successiva, benché sia noto l'alto profilo del mecenatismo artistico e, ancor più, musicale sia di Ercole I (1431-1505, duca dal 1471) che di suo nipote Ercole II (1508-1559)[30].

Questa proliferazione di immagini musicali, dunque, è una peculiare manifestazione del clima culturale del ducato di Alfonso I ed è direttamente connessa ad un altro fenomeno che caratterizza il periodo alfonsino ovvero la moltiplicazione dei patrocinatori di musicisti e attività musicali. Il centro di produzione musicale, infatti, non era più costituito unicamente dal dittico formato dalla Cappella ducale e dagli *ensembles* strumentali del Duca e vari *entourages* artistici di altissimo livello nascevano e prosperavano sotto la protezione dei suoi fratelli Ippolito (1479-1520) e Sigismondo (1480-1524) e di Lucrezia Borgia (1480-1519), sua moglie[31].

Paragonabile al gruppo musicale del Duca era quello del cardinale Ippolito: clavicembalista, appassionato collezionista e progettista di strumenti che custodiva nella sua "camera de la musica", Ippolito era un grande mecenate della musica

[30] Alfonso dalla Viola (1508-1573), famoso violista e autore di madrigali, drammi pastorali e tragedie, fu attivo al servizio dapprima di Alfonso I e poi di Ercole II (1508-1559), per il quale lavorò anche l'esponente di punta della scuola franco-fiamminga dopo la morte di Josquin Desprez: Cipriano de Rore (1515/1516-1565), noto soprattutto per la sua vasta produzione di madrigali e per essere stato il maestro – proprio a Ferrara – di Giaches de Wert (1535 c. –1596) e di Luzzasco Luzzaschi (1545-1607).

[31] Si rinvia a Cavicchi 2011 per una disamina dettagliata dei vari *entourages* e dei gusti musicali dei mecenati estensi.

frottolistica e strumentale e protettore di musicisti illustri come il liutista Giovanni Maria Alemanno Ebreo (attivo fra il 1489 e il 1525) e il frottolista Michele Pesenti (1470 c.–1528). Solo a partire dal 1515 Ippolito iniziò ad assumere stabilmente anche alcuni apprezzati cantori, accuratamente selezionati dai suoi agenti; spiccava fra tutti il nome di Adrian Willaert (1490-1562) che, alla morte del Cardinale, sarebbe passato al servizio del Duca[32].

Lucrezia Borgia condivideva con i cognati Isabella e Ippolito la passione per la frottola e annoverava nel suo seguito tre rinomati frottolisti: Dioniso da Mantova, Niccolò Patavino[33] e il celebre Bartolomeo Tromboncino[34] che la Duchessa faticosamente aveva sottratto alla cognata Isabella Gonzaga[35]. Sigismondo era invece più interessato alla polifonia francese, di cui aveva sempre a disposizione nuovi brani grazie all'opera di Jean Michel, e disponeva di un piccolo ma qualificatissimo gruppo di cantori provenienti dalle cappelle del papa e del re di Francia[36].

Oltre ai membri della famiglia ducale, il mecenatismo musicale – consacrato dagli Estensi ad emblema di potere e raffinatezza – coinvolgeva anche gli esponenti di spicco dell'ambiente cittadino, civile e religioso. La musica era elemento imprescindibile in ogni evento pubblico o privato ed era una componente fondamentale nell'educazione signorile secondo l'ideale del principe abile musicista promosso dalla circolazione dei capisaldi letterari della cultura cortese. A tal proposito risultano paradigmatiche le parole che Baldassarre Castiglione affida a Gasparo Pallavicino nel

[32] Si veda Lockwood 1985.

[33] Niccolò Patavino (seconda metà XV sec.–1516) giunse a Ferrara al seguito di Lucrezia nel 1502 e vi rimase fino al 1511, anni a cui risalgono le edizioni petrucciane delle sue opere: diciassette frottole con differenti schemi strutturali e tre laudi: cfr. Lockwood 1981, Prizer 1985 e 1993.

[34] Prolifico compositore di frottole, Bartolomeo Tromboncino (1470-1535) fu a servizio di Francesco Gonzaga e Isabella d'Este a Mantova e poi a Ferrara, stipendiato dapprima da Lucrezia Borgia (1505) quindi da Ippolito d'Este (1511). Dal 1518 soggiornò a Venezia dove tenne un'importante attività di insegnamento del liuto. Fu inoltre autore dello strambotto a quattro voci *Queste non son più lagryme che fore*, prima realizzazione musicale sull'ottava XXI 126a dell'*Orlando furioso*, e di musiche su testi di Ovidio, Orazio e Petrarca nonché su testi in spagnolo, lingua madre di Lucrezia: cfr. Cavicchi 2011, pp. 270-278 e la voce "Bartolomeo Tromboncino" nel *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*.

[35] Sul ruolo di Lucrezia Borgia come mecenate musicale e sui suoi rapporti con la corte mantovana si veda Prizer 1985, 1991 e 1998.

[36] Sul mecenatismo musicale di Sigismondo d'Este e sui rapporti con i musici francesi si vedano Cavicchi 2011, p. 270 e Lockwood 1979, p. 198.

suo *Cortegiano*[37]:

> *"[...]io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si po piú onesta e laudevole nell'ocio, che questa; e massimamente nelle corti, dove, oltre al refrigerio de'fastidi che ad ognuno la musica presta, molte cose si fanno per satisfar alle donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni."*

E aggiunge poco dopo:

> *[...] "ricordarò quanto sempre appresso gli antichi sia stata celebrata e tenuta per cosa sacra, e sia stato opinione di sapientissimi filosofi il mondo esser composto di musica e i cieli nel moversi far armonia, e l'anima nostra pur con la medesima ragion esser formata, e però destarsi e quasi vivificar le sue virtú per la musica."* [38]

La musica era dunque strumento di rappresentatività sociale e balsamo per l'animo.[39]
A questo spirito cortese aderivano anche prestigiosi ordini religiosi, spesso strettamente legati alle famiglie più potenti di Ferrara. In particolare, dalle ricerche di Enrico Peverada sulla vita musicale dei monasteri femminili ferraresi nell'epoca della Controriforma emerge chiaramente la preesistenza di una solida tradizione di prassi musicali nei conventi femminili che resisteva agli inviti curiali alla moderazione e all'esecuzione del solo canto piano o di modeste salmodie, conservando una relativa indipendenza[40].

In tale contesto la produzione di immagini musicali non era dunque destinata unicamente alla fruizione elitaria di un numero assai ristretto di esperti osservatori muniti

[37] Il più celebre dei manuali di comportamento in gran voga fra XVI e XVII secolo, *Il libro del cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione (1478-1529) è al tempo stesso sintesi di tendenze già presenti nella cultura cortese e capostipite di un genere letterario che tenta di fornire i parametri indispensabili alla creazione dell'individuo ideale.

[38] Castiglione 1528 ed. 1947, I, p. 117.

[39] Sul ruolo della musica nella definizione dell'individuo nel Rinascimento si veda Lorenzetti 2003 e in particolare sulla musica nel *Cortegiano* le pp. 72-90; sull'ampia tematica cfr. anche Becherini 1943 e Haar 1983.

[40] Peverada 1996.

delle giuste chiavi di decifrazione, come accadeva nel Quattrocento, ma ad una comunità crescente di persone che, rispetto alla generazione precedente, vantava una maggiore familiarità col mondo musicale sia pratico che teorico.

Nella Ferrara di Alfonso I, quindi, la musica, esperita in varie forme dalle diverse categorie sociali nel regolare svolgimento della propria vita, si configurava come un linguaggio comune, ancorato ad un sentire e a un sapere condivisi, declinabile di volta in volta in opere di soggetto sacro o profano, in forme originali o rispondenti a motivi tradizionali, a seconda sia delle finalità e delle circostanze della committenza che della sensibilità e del gusto del committente stesso.

Fin da un primo sguardo al catalogo iconografico-musicale, che costituisce il secondo volume di questa tesi, è evidente la forte prevalenza di tematiche mitologiche che ha caratterizzato la committenza ducale (schede 1-14). L'interesse di Alfonso per il mondo classico si palesa nella produzione di Dosso Dossi, pittore di corte dal 1514 ma molto probabilmente già attivo a Ferrara presso la corte almeno dal 1510 (schede 2, 9, 10, 12 e 14); negli altorilievi di Antonio Lombardo per lo Studio dei Marmi (scheda 1) e nei dipinti realizzati da Giovanni Bellini, Tiziano e lo stesso Dosso per il Camerino delle Pitture (schede 3, 4, 6, 7, 8, 11)[41].

I soggetti raffigurati, frutto della combinazione di elementi provenienti da molteplici fonti letterarie ed iconografiche sia classiche che moderne, sono spesso articolate simbolizzazioni di messaggi reconditi. L'elaborazione di opere così complesse e stratificate è stata certamente frutto della raffinata perizia degli umanisti attivi a corte come il poeta, traduttore e diplomatico Mario Equicola[42], o come il celebre giurista, storico ufficiale di corte ed eclettico erudito Celio Calcagnini[43]. Per l'osservatore odierno

[41] Alle tele menzionate si deve aggiungere il disegno di Raffaello per un *Trionfo indiano di Bacco* mai realizzato, oggi conservato presso l'Albertina di Vienna (scheda 5).

[42] Per una suggestiva analisi dell'influenza delle idee di Mario Equicola (1470 c.-1525) non solo sulla scelta dei soggetti ma sulla stessa tecnica pittorica di Dosso Dossi si veda Del Bravo 1994; sul concetto di amore espresso da Equicola nel suo *De natura de amore* e sulla sua circolazione nella corte ferrarese: Ricci 2007; per una panoramica sulla sua vita e l'opera completa si vedano Santoro 1906 e il più recente Kolsky 1991.

[43] Umanista eclettico, traduttore dei classici e astronomo sostenitore della teoria del moto della Terra, Celio Calcagnini (1479-1541) fu anche prelato e diplomatico per gli Estensi. Studente e poi docente dello Studio ferrarese, fu sempre in contatto con i più grandi pensatori italiani ed europei e strinse amicizia sincera con Ludovico Ariosto: cfr. la voce "Celio Calcagnini" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, con ampia bibliografia. Sulle relazioni tra l'opera pittorica di Dosso Dossi e le concezioni umanistiche di Celio Calcagnini vedi Fiorenza 2004; il catalogo

alcune opere possono risultare irrimediabilmente criptiche - anche a causa della grave dispersione delle fonti documentarie circa la loro genesi e progettazione - ma agli occhi di Alfonso e dei suoi colti ospiti questi capolavori dovevano apparire come caleidoscopiche e sfaccettate rappresentazioni del proprio universo, in tutta la sua complessità. Dibattiti filosofici, teorie artistiche, ammonimenti morali, messaggi celebrativi ed autocelebrativi, dichiarazioni politiche e religiose, passioni personali, attestazioni di status vengono elaborati, condensati e restituiti all'osservatore grazie a una fitta rete di riferimenti filosofici, etici, letterari ed iconografici sapientemente celata sotto le vesti del mito e dell'allegoria.

Significativamente, la musica è protagonista di alcuni capolavori commissionati da Alfonso, come l'*Allegoria* Horne (scheda 10) e l'*Apollo* Borghese di Dosso Dossi (scheda 12) o il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11), opere-manifesto in cui prendono forma le inclinazioni musicali personali di Alfonso e la sua visione della musica e del mecenatismo come elemento identitario.[44]

Figura 1
Dosso Dossi, *Psiche abbandonata da Amore*, dettaglio

Ma raffigurazioni musicali possono essere inserite come elementi di contestualizzazione anche laddove né la fonte letteraria né la tradizione iconografica del soggetto principale ne prevedano la presenza. È il caso della *Psiche abbandonata* di Dosso Dossi (scheda 13) tratta dall'*Asino d'oro* di Apuleio. Benché il testo classico non menzioni alcun elemento musicale, l'ambientazione bucolica della scena ha suggerito a Dosso l'inserimento in secondo piano di due pastorelli che suonano

della ricca biblioteca di Calcagnini è stato reso noto solo recentemente e pubblicato in Ghignoli 2016.

[44] Si vedano le schede 1-14 relative alla committenza di Alfonso; per approfondimenti sull'*Allegoria della musica* di Dosso si veda II .3 mentre per un'analisi approfondita del *Baccanale degli Andrii* di Tiziano si veda II .4 .1, pp. 97-103 e II. 4 .2 .1.

insieme due semplici flauti [*fig. 1*], interpolando il soggetto mitologico con la tradizione iconografica del concerto campestre. Analogamente, discostandosi dalle fonti letterarie, nell'*Enea e la Sibilla entrano ai Campi Elisi* (scheda 7) Dosso ha raffigurato fra gli alberi due musici, di cui uno probabilmente da identificare con Orfeo, che suonano assorti i loro moderni strumenti da braccio mentre altri beati cantano leggendo da un libro-parte dal formato oblungo, tipico dell'epoca.

Figura 2
Dosso Dossi, *Bagno*

Tim Shephard ha recentemente evidenziato lo stretto legame tra le feste musicali che Alfonso allestiva nei giardini delle sue delizie sia in estate che in inverno e il mondo campestre e musicale raffigurato nei baccanali per il suo Camerino delle Piture[45]; un'associazione certamente condivisibile che ritengo possa essere estesa anche al *Bagno* di Dosso oggi a Castel Sant'Angelo (scheda 2) [*fig. 2*]. Se in queste tele il richiamo alle consuetudini del Duca è piuttosto evidente, nella *Psiche* e nell'*Enea* il legame con la realtà è appena accennato e affidato a personaggi secondari. In entrambi i casi, siano essi protagonisti o in posizione defilata, agli elementi musicali sembra affidato il compito di stabilire una connessione tra il dipinto e il mondo dell'osservatore, portando in immagini senza tempo la dimensione diegetica implicita nella musica e nella vita[46]. Un processo che nel *Baccanale degli Andrii,* come vedremo, toccherà vertici di straordinaria complessità[47].
Perché si stabilisse efficacemente questa connessione ideale tra raffigurazione e realtà, era necessario che l'elemento-ponte facesse riferimento ad un'esperienza significativa e

[45] Shephard 2014, pp. 108-115, con ulteriori riferimenti bibliografici.

[46] Sulla funzione diegetica nelle raffigurazioni musicali cfr. Staiti 1992 e, in particolare in relazione alle scene di banchetto nei cicli pittorici, Cavicchi 2012, p. 177.

[47] Si veda II .4 .2 .1

continuativa per l'osservatore, una componente "naturale" della sua vita quotidiana elevata a complesso sistema simbolico del proprio orizzonte culturale e antropologico. La musica della corte estense, col suo stratificato portato semantico e con la sua pervasiva presenza nella vita del Duca e della città, rispondeva perfettamente a queste esigenze.

2. Immagini musicali come testimonianze storiche e culturali

Un confronto tra le fonti documentali e cronachistiche e l'iconografia musicale ferrarese degli anni di Alfonso I permette di individuare in questa straordinaria produzione artistica i riflessi delle prassi esecutive e delle sonorità che caratterizzavano la vita dei nobili, dell'estro dei mastri liutai ferraresi e dell'orizzonte simbolico in cui si collocava il consumo musicale cortese.

Tra le più preziose testimonianze sulla vita musicale della corte estense va certamente annoverato il manuale dedicato a *Banchetti, composizione di vivande e apparecchio generale* dello scalco Cristoforo Messisbugo (fine sec. XV – 1548). Nella sua opera, scritta nel 1539 ma edita postuma solo dieci anni più tardi, Messisbugo descrive con accuratezza le tavole imbandite, gli strumenti culinari utilizzati, le numerose portate e gli invitati presenti e, in tre occasioni, si sofferma sulle musiche eseguite tra una portata e l'altra. Particolarmente dettagliati i passi dedicati alla festa organizzata il 24 gennaio 1529 da Ercole II per suo padre Alfonso, la zia Isabella e la futura sposa Renata di Francia (1510-1575) e al banchetto allestito il 20 maggio seguente da Ippolito II (1509-1572) per suo fratello Ercole II in Belfiore[48]. Così Messisbugo descrive l'accompagnamento musicale all'ingresso degli ospiti, gli intervalli tra le diciassette lussuose portate e il gran finale danzante della cena organizzata da Ippolito II:

> *[…] entrati tutti i più nobili nel palaggio mentre nel salotto del giardino si recitò una farsa e si fece una divina musica di diverse voci et vari stromenti […]*

[48] I due episodi sono esposti da Messisbugo in ordine inverso, prima la cena di maggio e poi quella di gennaio. Cfr. Messisbugo 1549 ed. 1960, pp.31-42 e 43-52. Per una ricostruzione delle prassi musicali attraverso le descrizioni di Messisbugo si veda Brown 1975. Sugli aspetti musicali nell'iconografia del banchetto a Ferrara tra Cinque e Seicento cfr. Valentini 2013.

A man sinistra del giardino era una bellissima et gran frascata […] sotto la quale stetero musici coninouamente a suonare, et a cantare, fino a tanto che durò la cena […]

mentre venivano alla tavola, li andavano inanti quattro musici vestiti tutti ad una livrea, tra i quali uno sonava una cettera, l'altro un leuto, il terzo un'arpa e il quarto uno flauto, sonando però tutti insieme balli alla gagliarda con quattro fanciulli e quattro giovanette che venivano danzando […]

E subito che fu portata in tavola questa vivanda fu fatta co'somma harmonia, et sommo piacere de gli ascoltanti una Musica di tre tromboni et tre cornetti, i quali parevano veramente all'hora venuti dal sommo choro, et continuarono fino a tanto che fu portata la seconda vivanda […]

Et in tanto che questa vivanda era in tavola fu sonata una dolzaina, uno trombone, et uno flauto alla alemana […]

Laquale vivanda posta in tavola, cominciarono medesimamente i musici eccellenti con somma maraviglia d'ognuno a sonare insieme questi stromenti, cioè un'Arpa, uno Flauto, et un Cavacembalo […]

Lequali tutte cose poste etiandio ordinatamente in tavola, si fece una musica nella quale si sonarono una dolzaina, uno violone, due cornamuse, et una cettera […]

E questa vivanda passò con intratenimento de buffoni alla bergamasca, et alla vinitiana […]

Et così portata questa vivanda cominciarono a cantare i cantori dello Illustrissimo Signor Duca, cioè M. Giovan Michelle[49]*, M. Gravio, M. Giannes del Falcone, et suoi compagni […]*

La quale posta in tavola, venne fuori dalla frascata il tamburino della Illustrissima Madama danzando con quattro giovani, et quattro damigelle con tanta vaggezza, che fu maraviglia a ciascheduno, et così andarono ballando la communa, la Bassa di Spagna, la Reogarza, et il brando […]

E subito che fu posta in tavola questa vivanda, cominciarono i musici a sonare questi stromenti cioè tre flauti, tre cornamuse, et uno violone […]

[49] Presumibilmente si tratta del cantore Jean Michel.

Il che fato cominciarono a sonare i piffari […]

Et quivi si posero le insalate in tavola, sonò M. Aphranio il suo fagotto […][50]

A questa vivanda sucì della frascata una damigella richissimamente vestita che sonò, et cantò nel leuto madrigali divinamente […]

Alla qual vivanda per intertenimento, vi furono cinque, che cantarono certe canzone alla Pavana in villanesco, che fu maravigliosa cosa ad udire […]

La qual vivanda mentre si pose in tavola, cominciarono a sonare cinque violoni […]

E a questa vivanda sonarono i piffari una morescha al lume di torze a certi contadini che fingean con le lor falci seghare l'herbe nel giardino […]

Doppo la qual vivanda venne fuori uno della frascata con una lira cantando al modo d'Horpheo divinamente […]

E a questa vivanda cantarono quattro putti francesi canzoni di gorga sopra modo belle […]

Le quali cose mentre si mangiarono, fece una musica M. Alphonso dalla Viuola, nella quale erano sei voci, sei viuole una lira, un lauto, una cittara, un trombone, un flauto grosso, un flauto mezano, un flauto alla alemana, una sordina, e due stromenti da penna, un grande, et un piccolo, la qual musica fu tanto bene concertata, che ad ogniuno parea essere di quivi alle superne parti passato. […] Et in questo tempo sonarono le cinque hore di notte, lequali sonate, si diede nelle piffare et uscirono della frascata vintiquattro vestiti ad una livrea con un gran torchio biancho in mano ciascheduno di loro acceso da ogni capo, et fecero una bellissima morescha, laquale finita ogni uno se n'andò a casa sua. [51]

Non meno sfarzoso fu il principesco banchetto offerto da Ercole II a ben centoquattro ospiti e descritto da Messisbugo seguendo il medesimo schema:

innanzi la Cena si rappresentò una Commedia di M. Lodovico Ariosto, chiamata la Cassaria[52]*, la quale finita, ogn'uno se ne andò fuori della Sala*

[50] Su Afranio degli Albonesi e il suo *fagotus* si veda Cavicchi 2002.

[51] Messisbugo 1549 ed. 1960, pp.31-42.

[52] Ispirata ai modelli classici di Terenzio e soprattutto di Plauto, la *Cassaria*, composta da Ludovico Ariosto per la corte estense nel 1508, fu trasposta in versi sdruccioli dall'autore verso

& i più nobili si ridussero nella Camera del Cavallo, et nella Stuffa, dove s'intertennero con musiche, et diversi ragionamenti […]

Lequali cose così poste in tavola, a suono di Trombe. […]

E a questa prima vivanda si fece una musica di M. Alfonso dalla Viuola nella quale Cantò Madona Dalida[53] *da quattro altre voci accompagnata, M. Alfonso Santo, con cinque compagni, et li erano cinque viuole da arco uno Gravacembalo da due Registri, uno Lauto, et uno Flauto grosso, et un mezzano. […]*

Laquale vivanda mentre che fu in tavola cantarono quattro soavissime voci Madrigali diversi […]

Alla qual vivanda si sonarono dialoghi a otto parti in due chori a questo modo, e dall'una parte erano quattro voci accompagnate con un lauto, via viuola, et un flauto all'alamana, et un trombone, et dall'altra parte il simigliante […]

Et a questa vivanda si fece un'altra musica pure da M. Alfonso dalla Viuola nella quale erano cinque cito ridi sua Eccellentissima signoria, cinque viuole da arco con un rubecchino, una viuola chiamata la Orchessa per contrabasso, una dolzaina per contrabasso secondo una storta sonata da M. Giovanbattista Leone, senza bussola, due flauti mezani, un Organo e più registri, et uno Cornetto sordo […]

Allaquale vivanda sonò una musica di cinque tromboni, et un cornetto […]

Et a questa sesta vivanda cantarono Ruzante[54]*, e cinque Compagni, et due femine Canzoni, et Madrigali al la Pavana bellissimi o andavano intorno la tavola contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua molto piacevoli, vestiti alla lor moderna […]*

---

la fine del 1528 e in tale versione andò in scena per la prima volta il 19 febbraio 1531. Sulla datazione della rielaborazione in versi e sulla sua prima messinscena cfr. Coluccia 2001, pp. 73-74.

[53] Sulla performance di Dalida de' Puti, un tempo al servizio di Lucrezia Borgia ed amante di Ippolito I d'Este, si veda Brown 1975, pp. 93-95.

[54] Angelo Beolco detto Ruzzante (1492 c.-1542) fu un drammaturgo e attore al servizio per lo più di importanti patrizi veneziani tra cui Alvise Cornaro. Il suo teatro rustico, caratterizzato da un crudo realismo e dall'uso del dialetto, rappresenta un *unicum* nel teatro rinascimentale ed ebbe uno straordinario successo presso le corti italiane dell'epoca: cfr. la voce "Ruzzante, Angelo Beolco" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

E a questa vivanda sonò questa musica, cioè due dolzaine, una storta, un cornetto grosso, et un trombone […]

E a queste confettioni fu sonato questa musica, cioè cinque viuole, con le guali erano etiandio cinque voci, un stromento da penna, un flauto grosso, una lira, un trombone, e un flauto all'alemana [...]

Et mentre si cavò la detta ventura, sonarono quattro flauti all'alemana, et finita che fu la ventura si diede nelle trombe, e la nobiltà ritornò nelle Stanze di prima, per dar luoco di levare le tavole spazzare, et adacquare la sala, e così ad hore 8 e mcza di notte a suono di piffari, ritornarono in sala a ballare […] et finita la collatione ritornarono tutti a ballare fino al giorno chiaro. [55]

Incredibilmente ricco e multiforme, dunque, l'intrattenimento di corte che riserva alla musica, accanto al teatro e alla danza, un posto di primissimo piano. Impressionante il numero e la varietà degli strumenti - alcuni dei quali particolarissimi come il *fagotus* del "Maestro Afranio" e la viola Orchessa da contrabasso - impiegati sia da virtuosi solisti sia in complessi *ensembles* strumentali sia infine per accompagnare le voci dei cantori come il virtuoso che canta "all'Orfeo" e la nobildonna "ricchissimamente vestita che intona madrigali col liuto".

La ricchezza timbrica evocata dalle descrizioni di Messisbugo trova una sorta di controparte iconografica in alcuni concerti angelici dove, accanto agli strumenti tradizionalmente legati a questo tema iconografico (come liuto, arpa e flauto), figurano combinazioni più inusuali in cui risaltano viole e strumenti a tastiera.

Figura 3
Garofalo, *Sacra Famiglia con i Santi Zaccaria, Elisabetta, Giovannino e Francesco,* dettaglio

[55] Messisbugo 1549 ed. 1960, pp.43-52.

Tre pale garofalesche sono particolarmente interessanti da questo punto di vista: la *Sacra Famiglia con i Santi Zaccaria, Elisabetta, Giovannino e Francesco* (scheda 49) dove, opposta alla "bassa cappella" dalle sonorità tenui ed eleganti, è raffigurata una sezione più ritmica e di rinforzo, costituita da un triangolo, un *pipe and tabor* e un piccolo strumento a tastiera [*fig. 3*]; l'*Apparizione della Sacra Famiglia a Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria* (scheda 56) in cui spiccano una viola da gamba dall'aspetto singolare, uno strumento che ricorda un clavicordo, un *pipe and tabor* e un'arpa, raffigurati con grande accuratezza [*fig. 4*]; e la *Sacra Famiglia con i Santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria in gloria adorati da San Francesco d'Assisi e San Bernardino* (scheda 58) nella quale sono visibili un angelo arpista e uno con la viola da gamba che si guardano mentre suonano, un trio di angeli che cantano raccolti mentre uno suona uno strumento a tastiera e un altro un liuto e un gruppetto di quattro angeli – forse cantanti – impegnati ad un sontuoso organo dalle canne disposte a spirale, strumento sul quale torneremo più avanti [*fig. 5*].

Figura 4
Garofalo, *Apparizione della Sacra Famiglia a Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria*, dettaglio

Figura 5
Garofalo, *Sacra Famiglia con i Santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria in gloria adorati da San Francesco d'Assisi e San Bernardino*, dettaglio

La frequenza con la quale Garofalo raffigura strumenti a tastiera e viole di ogni forma e dimensione riflette la circolazione di strumenti dalla morfologia ibrida o volutamente ricercata in una fase storica ancora priva di uno standard e il ruolo centrale svolto da Ferrara nella sperimentazione liutaria, specialmente proprio in relazione a queste due famiglie di strumenti, predilette dai membri della famiglia d'Este[56]. Mentre il cardinale Ippolito si dilettava suonando il clavicembalo ed aveva al suo servizio Giulio Segni e Alessandro Pase, suonatori e costruttori di strumenti a tastiera modenesi[57], Alfonso e suo figlio Ercole erano appassionati violisti. Sappiamo da Agostino Mosti[58] che Alfonso si dilettava a suonare la viola e a cantare canzoni e mottetti prima e dopo cena; Ercole II, invece, amava suonare la viola da gamba in *ensembles* di sole viole con suo padre e suo cugino Ercole Gonzaga (1505-1563). Gli albori di questa passione sono documentati da una lettera datata 21 aprile 1523 in cui il principe, appena quindicenne, scrive a suo padre Alfonso:

> *[…] Determinando vostra excellentia che stiamo in villa, la supplico si degni mandarne [Ago]stino della Viola, perché ho pensato il tempo che è da poi il desinare [de i]niziare in schola consumarlo in imparar ad sonare la viola. [†] facilmente mi succederà peroché nel supradicto tempo vi intervien lo spatio di quattro hore, nelle quali dapoi il sonare di flauto et can[to] vi resta ancora da potere commodamente attendere ale predette viol[e], il numero*

[56] Sull'evoluzione morfologica della viola si veda Woodfield 1984; per lo stretto legame della città di Ferrara con la storia di questo strumento cfr. Cavicchi 2014.

[57] Lockwood 1985, pp. 96 e segg.

[58] Discendente di una famiglia modenese da tempo al servizio degli Este, Agostino Mosti (1505-1584) entrò a corte all'età di sette anni come paggio del principe Ercole II con il quale condivise la vita quotidiana, gli studi, i viaggi. Fin da ragazzo svolse incarichi diplomatici e missioni commerciali per Alfonso I di cui descrisse la personalità e l'operato nel resoconto compilato in tarda età su commissione del vescovo di Reggio Benedetto Manzuoli. Rievocando giovanili ricordi di vita a corte, scrive Mosti: "*[…] Il Principe stesso avrebbe il verno innanzi cena suonate di Viuola, […] e passato quel tempo non solo davanti, ma anco dopo la cena, cantato dui o tre mottetti, Canzone Francese, ed altri, come spesso vole l'istate alla Villa ed al Boschetto mentre si cenava i musici avrebbono cantato quattro o sei Canzone molto leggiadre."* Il documento, datato 30 luglio 1584, è stato pubblicato da Angelo Solerti nel 1891 sulla base del manoscritto trovato nell'Archivio di Gherardo Molza a Modena e oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria Estense: si veda Solerti 1891-1892 (Mosti 1584), il passo citato è alle pp. 181-182. Su Mosti, il suo servizio presso gli Este e le sue opere si veda la voce "Agostino Mosti" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Per un profilo di Alfonso musico secondo le fonti coeve si veda II .1.

delle quali vole essere di sei come noto […]. [59]

Come osserva Camilla Cavicchi sulla scorta di fonti archivistiche[60], esisteva a Ferrara un repertorio di musica polifonica sacra trascritta per sole viole, di cui non è rimasta traccia scritta, destinata all'esecuzione da parte del Duca e della sua famiglia. In una lettera inviata da Roma a sua cugino Ercole d'Este il 29 aprile 1532, Ercole Gonzaga scriveva:

> *[…] se possibil fosse che vostra excellentia mi facesse mandar quella messa a sette quale mi raccordo che sonassimo colle viole insieme sopra i libri dell'illustrissimo signor duca suo padre […].* [61]

Figura 6
Garofalo, *Madonna col Bambino tra angeli musicanti e i Santi Giovanni Battista, Contardo d'Este e Lucia,* dettaglio

Figura 7
Garofalo, *Apparizione della Madonna col Bambino a San Bruno tra San Pietro e San Giorgio,* dettaglio

[59] La lettera, conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, Archivio per materie, Musica, busta 2, è pubblicata in Cavicchi 2014, p. 323.

[60] Cavicchi 2014, p. 324-325.

[61] Cfr. Cavicchi 2014, p. 324; la lettera è conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, Casa e Stato, Carteggio principi esteri, busta 1374/41.

Altre due pale di Garofalo, entrambe datate al principio degli anni Trenta, sembrano rispecchiare questa prassi musicale: la *Madonna col Bambino tra angeli musicanti e i santi Giovanni Battista, Contardo d'Este e Lucia* oggi a Modena (scheda 20) che con le sue due viole da gamba, il liuto e lo strumento a tastiera sembra offrire un condensato delle passioni strumentali della famiglia ducale, alla quale la pala può ricondursi data la presenza di San Contardo d'Este [*fig. 6*], e l' *Apparizione della Madonna col Bambino a San Bruno tra San Pietro e San Giorgio* (scheda 59), in cui, unico caso oltre la pala modenese, accanto al liuto e all'arpa sono raffigurate due viole da gamba [*fig. 7*]. Le viole da gamba della pala di Modena (scheda 20) [*fig. 6*], pur presentando il ricciolo tipico della viola, hanno casse dalla forma fluida e priva di anse come quelle raffigurate nelle Sacre Famiglie di Londra (scheda 49) [*fig. 3*] e Roma (scheda 58) [*fig. 5*], che però sono dotate di cavigliere a foglia tipico della lira. La viola da gamba dell'*Apparizione della Sacra Famiglia* (Scheda 56) [*fig. 4*] e la viola di destra nella Pala di Dresda (scheda 9) [*fig. 7*] sono invece caratterizzate da una cassa dalla forma angolosa, con le spalle formate dal congiungimento di due curve convesse.

Ulteriori esempi della circolazione a Ferrara di strumenti singolari si trovano nell'affresco di Garofalo che decora il soffitto della Sala del Tesoro di Palazzo Costabili (scheda 22) [*fig. 8*], opera di grande interesse per le valenze simboliche dei numerosi elementi musicali presenti e per il suo valore testimoniale sulla vita nelle dimore nobiliari ferraresi. Il prestigioso palazzo, oggi sede del Museo Nazionale di Archeologia di Ferrara, fu realizzato per il personaggio di maggior rilievo nella corte estense fin dai tempi di Ercole I: il conte Antonio Costabili, rampollo di una delle più antiche e nobili famiglie ferraresi, diplomatico, confidente e consigliere prima di Ercole e poi di Alfonso, ambasciatore degli Este presso Ludovico Sforza, uomo d'armi e di giustizia (dal 1506 fu Giudice dei Savi, massima carica nella magistratura cittadina), ma anche uomo colto, raffinato, pienamente partecipe del clima di cortese passione per la musica e fraterno amico di Celio Calcagnini.[62]

L'imponente affresco di Garofalo decora il soffitto della Sala del Tesoro con uno sfondato prospettico dominato da una cupola lignea *trompe l'oeil* e delimitato lungo l'intero perimetro della sala da un'illusionistica balaustra dalla quale si affacciano personaggi

[62] Su Antonio Costabili si vedano, oltre alla esauriente voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani,* Fedozzi 1998 e Fedozzi e Ghelfi 2007.

maschili e femminili, variamente abbigliati: alcuni conversano, altri suonano o cantano, mostrano strumenti, leggono libri.

Figura 8
Garofalo, Palazzo Costabili – Sala del tesoro, soffitto

Figura 8, dettaglio a

Tra questi, un giovane uomo sporge al di là del parapetto un esemplare estremamente precoce di strumento appartenente alla famiglia del violino [*fig. 8, dett. a*]: le dimensioni, la forma della cassa, i tagli ad effe, le quattro corde, la cordiera e il cavigliere con il riccio sono impressionantemente vicini a quelli del violino moderno benché l'affresco sia databile intorno al 1512, circa quindici anni prima dei ben noti e studiati "proto-violini" raffigurati da Gaudenzio Ferrari[63]. Non meraviglia affatto che un personaggio della levatura culturale di Costabili potesse considerare uno strumento musicale così innovativo un oggetto di grande valore, un simbolo di erudizione e raffinatezza da sfoggiare con orgoglio e immortalare in questo affresco affinché ospiti e visitatori, presenti e futuri, sappiano che nella sua casa venne un tempo suonato uno strumento tanto singolare[64].

Figura 8, dettaglio b

Come il "proto-violino", altri strumenti sono raffigurati con grande accuratezza. Uno splendido liuto - di cui si vedono chiaramente il foro di risonanza intagliato, i listelli della cassa, le corde doppie - viene mostrato da due dame in una delle porzioni più note

[63] Si vedano su tutti lo storico e imprescindibile contributo di Emmanuel Winternitz in Winternitz 1982, pp. 19-35 e il catalogo a cura di Mariagrazia Carlone (1995) cui hanno fatto seguito altri contributi (1999, 2004, 2005).

[64] Non ci è dato sapere se Costabili fosse il possessore dello strumento o se questo sia stato solamente suonato nella sua casa in qualche occasione, portato da ospiti o musici. La sua raffigurazione rimane in ogni caso un'attestazione della capacità di Costabili di comprenderne ed apprezzarne il valore.

dell'affresco[65] mentre, appena oltre, una viola da braccio dalle spalle acuminate sporge dalla balaustra su cui è poggiata [*fig. 8, dett. b*]. Un'altra donna, di spalle, osserva assorta un'arpa stagliata contro il cielo terso: la luce ne definisce le curve della parte superiore e mette in evidenza le chiavi e la porzione di corda che si spicca aggrovigliata contro il cielo dello sfondo [*fig. 8, dett. c*]. Infine, nello stesso quadrante dell'uomo con violino, è raffigurato un tamburo appeso per la sua cordicella, dalla cassa rossastra rigata e attraversata dai cordini che ancorano le membrane di pelle chiara.

Figura 8, dettaglio c

Nonostante la musica sia un elemento così manifestamente centrale in questi affreschi, tra i più studiati fra i cicli ferraresi, l'unico contributo di tipo iconografico-musicale è il già citato intervento di Cavicchioli del 2012[66]. La studiosa ha giustamente evidenziato come la raffigurazione abbia un forte valore allegorico ed evochi, proprio attraverso l'allusione all'armonia dei suoni e alla prassi musicale d'insieme, quel senso di armoniosa concordanza tra gli animi idealizzato dalla letteratura cortese di Castiglione, Equicola ed Ariosto. Ma non sembrerebbe affatto da escludersi che la scena raffigurata sia in effetti connessa ad eventi

[65] Sulla somiglianza dei lineamenti e dell'abito della donna con liuto con quelli di due personaggi femminili ritratti da Bartolomeo Veneto, pittore molto vicino agli Este negli ultimi anni del primo decennio del Cinquecento, e sulla possibile identificazione di queste donne con Lucrezia Borgia si veda Pagnotta 1997, pp. 54-55 e 298-299.
Non è questa la sede per stabilire se si tratti o meno di un ritratto di Lucrezia Borgia, tuttavia non posso fare a meno di notare come in questa piccola scena - nel tipico accostamento liuto/strumento da braccio emblematico del mondo cortese - figuri una viola da braccio, strumento prediletto di Alfonso, caratterizzata da una forma molto peculiare; mi chiedo quindi se la cassa così particolare non suggerisca una corrispondenza con uno strumento reale posseduto dal Duca stesso che verrebbe così evocato in forma prettamente musicale: un'idea ancor più suggestiva se si accetta la proposta di identificare la donna con liuto come Lucrezia.

[66] Sul valore simbolico dell'opera quale emblema dello spirito cortese dell'epoca cfr. Cavicchioli 2012; sull'attribuzione dell'opera e sulla datazione si vedano Fioravanti Baraldi 1993 (pp. 80-87, cat. 13) e Pattanaro 1994; sulla destinazione d'uso della Sala del Tesoro ed una nuova proposta di datazione fondata su una accurata ricerca archivistica: Fedozzi-Ghelfi 2007; infine, a proposito del programma iconografico del ciclo di lunette collocato a ridosso del soffitto si veda l'interessante lettura di Schwarzenberg 1967.

reali. Alessandra Pattanaro ha ipotizzato che l'affresco possa essere ricondotto ai festeggiamenti per le "nozze illustrissime" menzionate da Bernardino Prosperi in una missiva ad Isabella d'Este datata 6 febbraio 1507, collocando la realizzazione degli affreschi a cavallo tra la fine del 1508 e il 1509[67]. Tuttavia, Fedozzi e Ghelfi hanno evidenziato come la Sala sia stata ultimata solo nel giugno 1512, giungendo anche a definirne la funzione: non una camera da letto, come si era erroneamente pensato[68], ma un ambiente destinato a raccogliere carte, testi e documenti e dove il Conte potesse svolgere i suoi studi e i suoi doveri diplomatici[69]. Secondo Fedozzi e Ghelfi, inoltre, le nozze citate da Prosperi, molto distanti dalla datazione dell'affresco, non sarebbero le nozze di Antonio ma quelle di suo fratello Camillo Costabili, che sposò un'esponente di una delle più note e ricche famiglie dell'entroterra veneto, Bianca Martinengo. Da un documento pubblicato da Alessandro Luzio sappiamo che Costabili il primo aprile 1513 organizzò un sontuoso banchetto in onore di Lucrezia Borgia e Prospero Colonna in cui la musica aveva ampio spazio[70]. Sebbene la datazione di questa cena sia troppo tarda per essere considerata l'evento rappresentato nell'affresco, il racconto del banchetto ci fornisce un'informazione preziosa sul tenore di vita del committente. Non mi sembra dunque improbabile che il Conte potesse aver tenuto un simile ricevimento anche in precedenza benché non se ne sia conservata notizia oppure che l'affresco non raffiguri un evento specifico ma un collage di eventi significativi per Costabili cristallizzati e ricomposti come fossero momenti differenti della medesima festa. L'atmosfera idealizzante è suggerita anche dall'atteggiamento quasi contemplativo dei personaggi, rapiti dall'attività musicale o dallo studio (come l'uomo con occhiali che legge un testo accanto a quella che sembra essere una rappresentazione delle tre età della donna), colti in gesti delicati e con lo sguardo perso, come assorti nei propri pensieri. Il gruppo di cinque uomini che cantano stretti intorno ad un libro-parte di formato oblungo condensa la metafora dispiegata in tutta la scena, quel "concerto" di ideali e musiche cortesi cui si riferiva Cavicchioli. Elegantemente vestiti, gli uomini si scambiano sguardi discreti e socchiudono la bocca con grazia per intonare una musica che non possiamo udire ma di

[67] Pattanaro 1994.

[68] Pattanaro 1994, Schwarzenberg 1967.

[69] Fedozzi e Ghelfi 2007.

[70] Luzio 1915, pp. 165-167; uno stralcio della lettera è pubblicato anche in Cavicchioli 2012, p. 138.

cui sembra potersi scorgere la delicatezza evocata dal raccoglimento della posa e dalla gentilezza dei gesti dei cantori [*fig. 8, dett. d*].

Figura 8, dettaglio d

Nel gruppo di tre uomini con turbante (forse servi vestiti all'orientale?)[71], uno dei quali sorregge il tamburo, potrebbe celarsi un ulteriore indizio del livello di magnificenza dei banchetti ospitati da Costabili. Il giovane al centro, infatti, legge da un foglio notato in notazione mensurale su tetragramma [*fig. 8, dett. e*]: da quel poco che si riesce a leggere a causa dei danni e dei rimaneggiamenti subiti dall'affresco nel tempo, l'andamento melodico sembra procedere sinusoidalmente per terze oscillando tra do e fa, un profilo riconducibile alle fanfare per trombe naturali per le quali talvolta si riutilizzavano, come base, semplici *tenores* gregoriani, fatto che spiegherebbe la presenza di una notazione così anacronistica per l'epoca. Sia il tamburo che la tromba, del resto, erano strumenti della "cappella alta", l'insieme strumentale usato per scandire i momenti salienti in eventi di alto profilo, come appunto un banchetto signorile[72].

Figura 8, dettaglio e

La musica raffigurata in questo affresco, dunque, attraverso le sue molteplici sfaccettature, rappresenta emblematicamente lo status sociale del Conte e al contempo offre uno spaccato della dimensione musicale della vita cortese da ogni punto di vista: performativo, artigianale e simbolico.

[71] A proposito del gusto per l'esotico si veda la scena dossesca nella scheda 51 in cui è raffigurato uno strumento ad arco - probabilmente di fantasia, che ricorda vagamente il *rabab* arabo - e alcuni personaggi vestono abiti estrosi, quasi orientaleggianti. Ringrazio sentitamente la prof.ssa Cristina Bordas per questa osservazione.

[72] Ringrazio il prof. Cesarino Ruini per la segnalazione.

3. Immagini musicali in chiave celebrativa

Strumenti ed altri elementi musicali possono talvolta essere raffigurati anche con fini encomiastici, per omaggiare la famiglia ducale e celebrarne la grandezza.
Esemplare il caso della pala di Garofalo per il monastero delle Clarisse di San Bernardino (scheda 33), fondato nel 1520 da Lucrezia Borgia per sua nipote Camilla (figlia del Valentino) che qui si trasferì col nome di Suor Lucrezia insieme ad altre venti monache, sotto la guida di Suor Barbara Boiardi de Conti di Scandiano e Suor Giustina[73].

Figura 9
Garofalo, *Madonna col Bambino in gloria e i SS. Francesco e Antonio da Padova nel paesaggio*, dettaglio

Lo strettissimo legame del monastero con la Duchessa è sottolineato dalla presenza, fra gli strumenti del concerto angelico, di un organo con disposizione elicoidale delle canne[74] [*fig. 9*], realmente esistito e attestato nella collezione privata estense[75], dipinto da Garofalo anche tra le mani di Santa Cecilia nella pala Bonlei (antica e potente famiglia

[73] Sui rapporti fra Lucrezia Borgia e la vita religiosa e monastica di Ferrara vedi Zarri 2004 e 2006 e Ghirardo 2005.

[74] Ad eccezione dell'organo, la composizione strumentale del concerto angelico raffigurato in questa pala è identica a quella dell'*ensemble* che accompagnò a tavola gli invitati di Ippolito II nella cena del 20 maggio 1529 che il Cardinale imbandì in onore di suo fratello Ercole II, come ci viene raccontato da Cristoforo Messisbugo (vedi sopra, pp. 22-26). La cetra non compare in nessuna altra opera da me catalogata e nel testo di Messisbugo è citata solo una seconda volta, nella portata quarta della medesima cena ma in altra formazione strumentale. Lungi dal voler stabilire forzosamente connessioni di alcun tipo, vorrei però sottolineare che la pala per le Clarisse di San Bernardino è datata dagli storici intorno al 1528 e la suddetta cena si è tenuta nel 1529, esattamente nel giorno in cui si festeggia il Santo senese. Una suggestiva coincidenza che non mi risulta esser stata finora rilevata e a cui, tuttavia, ad oggi non sono in grado di dare una giustificazione.

[75] Su questo straordinario strumento e la collezione di Leonello d'Este si vedano Peverada 1994 e Cavicchi 2007.

ferrarese) (scheda 21) [*fig. 10*], e nella Sacra Famiglia di Roma (scheda 58) di committenza ignota [*fig. 5*]. A mio avviso, l'intento dei committenti di Garofalo è sempre il medesimo: da un lato omaggiare la famiglia ducale raffigurando un elemento particolarmente caro agli Estensi in virtù della sua rarità e del suo pregio, dall'altro esibire tra i propri pari un forte legame con i principi, concretizzato nella rappresentazione di uno dei tesori della collezione privata del Duca.

Un altro caso di strumento musicale raffigurato con finalità celebrative è quello della *vihuela de mano* affidata da Niccolò Pisano al tocco dell'angelo fanciullo nella *Madonna con il Bambino in trono fra i Santi Giacomo Maggiore ed Elena* (scheda 38) [*fig. 11*] destinata all'Oratorio della Morte. Elisabetta Sambo ha evidenziato il legame dei Santi protagonisti della pala con la Spagna: San Giacomo è il patrono del regno iberico e Sant'Elena evoca la presenza nell'Oratorio di una reliquia della Vera Croce donata da Isabella del Balzo, ospite di Alfonso I dopo l'esilio imposto nel 1501 a suo marito Federico d'Aragona re di Napoli.[76] La connessione con la Spagna è sottolineata ulteriormente dalla presenza di una *vihuela de mano*: strumento principe della florida ed apprezzatissima liuteria spagnola e simbolo per antonomasia dell'animo musicale della Spagna, la *vihuela* fu importata in Italia dai musici al servizio dei papi Borgia, Callisto III e Alessandro VI, padre di Lucrezia[77]. La tela quindi, come sostiene Sambo, intende presentare un omaggio ad un'illustre ospite del Duca per la quale la Spagna rappresenta le radici del marito lontano, ma soprattutto – proprio attraverso

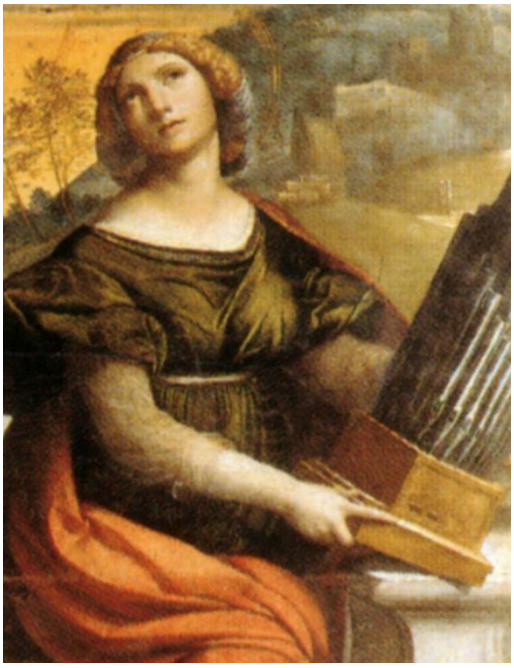


Figura 10
Garofalo, *Sant'Antonio abate fra Sant'Antonio da Padova e Santa Cecilia*, dettaglio

[76] Sambo 1995, p. 44, cat. 28.

[77] Sulla *vihuela de mano* e il suo viaggio dalla Spagna all'Italia vedi Woodfield 1984; per le attestazioni iconografiche di questo strumento nell'arte italiana si veda Fabris 2007. Infine, sui rapporti tra la liuteria spagnola (catalano-aragonese) e le corti italiane, in particolare Isabella d'Este, e il ruolo dei Borgia nella trasmissione della cultura organologica iberica in Italia si veda Martinez 2016.

Figura 11
Niccolò Pisano, *Madonna con il Bambino in trono fra i Santi Giacomo Maggiore ed Elena*, dettaglio

l'elemento musicale in primo piano – celebrare la terra d'origine della Duchessa, sempre affezionata alle tradizioni culturali iberiche.

Un singolare esempio di encomio iconografico-musicale che espleta la sua funzione in modo originale si riscontra negli affreschi di Garofalo in Palazzo Sacrati (oggi Palazzo del Seminario Vecchio) nella seconda sala dell'ala destra. Al centro del soffitto, in maniera analoga alla Sala del Tesoro di Palazzo Costabili, alcuni personaggi maschili e femminili, piccoli putti e una scimmia si affacciano da una balaustra marmorea esagonale sulla quale sono poggiati oggetti della vita quotidiana di palazzo. Intorno allo sfondato centrale lo spazio è suddiviso in scomparti da cornicioni in finto stucco bicromo complessamente decorati: si combinano decorazioni a grottesche, medaglioni con busti maschili e femminili, tondi e riquadri con scene veterotestamentarie e mitologiche, fregi con personaggi mitologici, biblici e allegorici. La gravità e l'estensione di lacune ed abrasioni non permettono una lettura completa di questo importante ciclo di affreschi. Della complessa decorazione restano visibili e chiaramente leggibili solo alcune porzioni in cui si riconoscono *Prometeo dilaniato dall'avvoltoio, Il giudizio di Salomone* e una scena tratta dalle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, *Mosé e la prova dei carboni ardenti*. Questa insolita combinazione di soggetti ha portato Giuseppe Agnelli a suggerire come filo conduttore del programma iconografico il tema della Giustizia come castigo e premio nelle sue diverse interpretazioni, mitologiche e religiose[78].

[78] Giovannucci Vigi 2008.

Figura 12
Garofalo, Palazzo del Seminario Vecchio – seconda sala, dettaglio

In questo peculiare contesto, dal punto di vista iconografico-musicale meritano particolare attenzione le due scene di danze circolari raffigurate in due "fregi" sovrastanti le vele tra le volte sulle pareti laterali: in una, alcuni satiri danzano elegantemente incatenati in una carola accompagnata dal *pipe and tabor* di un compagno (scheda 29) [*fig.12*] e, nell'altra, un gruppo di putti scatenati si lancia in mosse scomposte al suono di un aulos (scheda 30). Sorprende soprattutto la sovrapposizione tra il mondo dionisiaco dei satiri, rappresentati in tutta la loro ferina e impudica veemenza, e lo schema circolare della danza evocante invece i concetti di ordine e armonia – circolari sono infatti le danze delle Muse, ad esempio nel *Parnaso* di Mantegna [*fig.13*], delle Grazie e delle Ore ma anche quella degli Amorini che Tiziano dipinge nell'*Offerta a Venere* per il Camerino di Alfonso (Scheda 6). Una fusione del tutto originale che trasporta in modo particolarmente efficace – grazie anche ai fazzoletti annodati e al *pipe and tabor*, elementi tipici delle danze cortesi – il mondo del mito nella Ferrara del presente e viceversa.

Figura 13
Andrea Mantegna, *Parnaso*, dettaglio

Questa singolare attualizzazione dell'antico attesta l'adesione del committente all'agenda culturale del Duca non solo, in senso generale, circa la volontà di Alfonso di far rivivere a Ferrara il mondo mitico, ma anche a proposito della sua personale identificazione con la figura di Dioniso, esplicitata proprio nei medesimi anni nel programma iconografico del Camerino delle Pitture[79]: i satiri galanti di Palazzo Sacrati potrebbero essere interpretati infatti come i sudditi felici di Alfonso-Dioniso, implicitamente esaltato in questi affreschi come un duca capace di garantire l'armonia celeste delle Muse anche nel suo regno terreno.

[79] Ad un'analisi approfondita del Camerino è dedicato il capitolo II .4.

II

ALFONSO I D'ESTE TRA ANTICO E MODERNO, MITO E REALTÀ

1. Un duca eclettico nelle testimonianze dell'epoca

Non v'è dubbio che, come in ogni altra corte, le tendenze culturali e gli orientamenti di gusto della nobiltà e del clero ferraresi fossero influenzati dalle scelte estetiche del Duca. Conoscerne la personalità significa quindi conoscere il fulcro da cui è scaturita questa straordinaria fioritura di immagini musicali che, come abbiamo visto, costituisce una peculiarità del ducato di Alfonso.

La lettura delle fonti coeve permette di individuare i tratti salienti del suo carattere e le inclinazioni personali che ebbero ripercussioni evidenti sulla produzione artistica, e in particolare su quella iconografico-musicale, di quegli anni: la passione per la musica e per il lavoro al tornio, l'attitudine ingegneristica – soprattutto in ambito bellico ma anche in quello civile – e l'accorta amministrazione della giustizia.

Autore vicinissimo al Duca, di cui fu segretario personale dal 1510 al 1533, Bonaventura Pistofilo da Pontremoli (1465/1470 – 1533) scrisse la sua *Vita di Alfonso I d'Este* mosso da rispetto e riconoscenza ma con l'esplicito intento di raccontare veridicamente le cose "pubbliche […] quanto le private e segrete"[80]. Così il fedele segretario, che godeva della stima di personaggi del calibro di Celio Calcagnini, Pietro Bembo e Ludovico Ariosto, descrive il Terzo Duca di Ferrara nel secondo capitolo della sua biografia:

[80] Bonaventura Pistofilo fu un giurista e diplomatico toscano di nascita ma ferrarese d'adozione. Si trasferì nella capitale estense per studiare con Niccolò Leoniceno e qui divenne amico di Ludovico Ariosto, Celio Calcagnini e Ercole Strozzi di cui sposò la sorella Margherita. Pistofilo svolse un ruolo fondamentale nelle trattative con il vicerè di Napoli contro i piani politici di Giulio II. La *Vita di Alfonso*, frutto dell'osservazione diretta della vita di corte nell'arco di oltre due decenni, fu composta da Pistofilo nei suoi ultimi anni e rimase inedita fino al 1865 quando fu data alle stampe a cura di Antonio Cappelli; non se ne conserva l'autografo originale. Si veda Pistofilo 1533 c. ed. 1865, *proemio*; cfr. anche la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Fu peritissimo musico: ebbe grandissimo giudicio d'armi, d'uccelli e di cavalli: fu mirabil notatore; e della maggior parte di quelle arti che son ad uso e necessità degli uomini, sapea più che mezzanamente parlare, e di molte eziandio di propria mano lavorare, non mediocre nè volgarmente; delle quali sendo poi anco Duca, si prese spasso ed esercizio, quando non avea occupazioni d'importanza, o volea ricreare l'animo fastidito da noiose cure […] Fu amantissimo della giustizia la quale molto costantemente e con grandissima integritade volse che fosse ministrata in tutto il suo dominio. Ebbe profondissimo giudicio di artiglieria, e fu inventore di nuove forme di essa a farle più comode e più perfette che fin al tempo suo state non erano […] Si astenne similmente di torre l'altrui roba contro giustizia; nè mai fece fare forzatamente matrimonio alcuno, giudicando e predicando che in cosa alcuna più che in questa si dée lasciare la libera volontade. [81]

La perizia musicale di Alfonso è ricordata anche dal diplomatico veneziano Marin Sanudo, che costituisce un testimone particolarmente prezioso per noi oggi in quanto storico notoriamente accurato nelle sue descrizioni e scevro di qualsiasi intento encomiastico essendo politicamente avverso agli Estensi[82]. Nel quarto volume dei suoi *Diarii*[83] annota minutamente i festeggiamenti per il matrimonio di Alfonso e Lucrezia Borgia avvenuto nel 1502, ricordando i personaggi accorsi, lo sfarzo delle feste e dei cortei, le rappresentazioni teatrali e gli intermezzi musicali e coreutici[84]. È proprio

[81] Pistofilo 1533 c. ed. 1865, pp. 490-492.

[82] Marin Sanudo (1466-1536), discendente di una antica e nobile famiglia veneziana, fu storico e cronachista appassionato. Tentò la carriera di storico ufficiale della Repubblica di Venezia ma gli fu preferito Pietro Bembo. Di solida formazione umanistica, si dedicò in età giovanile alla lirica in volgare. Sanudo viaggiò molto coltivando contatti con i maggiori umanisti dell'epoca. Le sue opere storiografiche sono caratterizzate da grande realismo e da notevole attenzione alle dinamiche sociali e politiche dei grandi eventi di cui fu testimone. Si veda la voce "Marin Sanudo il Giovane" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

[83] Monumentale opera storiografica in 58 volumi, i *Diarii* di Sanudo, compilati fra il gennaio 1496 e il settembre 1533, offrono una descrizione dettagliata e commentata della storia di Venezia raccontata attraverso il punto di vista personale di uno dei suoi uomini chiave. Ai resoconti delle missioni diplomatiche e belliche di Sanudo stesso e di altri funzionari della Repubblica sono accostati eventi mondani e culturali rilevanti per la vita di Venezia da ogni punto di vista ma anche aneddoti di vita familiare e riflessioni personali. L'opera è stata pubblicata dall'editore Visentini di Venezia seguendo l'articolazione originale in 58 volumi: cfr. Sanudo 1496-1533 ed. 1879-1902.

[84] Sanudo 1496-1533 ed. 1879-1902, IV, pp. 222-230.

nell'intermezzo del terzo atto della *Casina* di Plauto che il Duca ha modo di fare sfoggio della sua bravura di violista:

> *[…] vene una musica de sei viole, assai bona, fra quale vi era il signor don Alfonso*.[85]

Alla pratica musicale, del resto, Alfonso si dedicava con la costanza del vero musico, come emerge chiaramente da *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosexto* di Agostino Mosti[86]:

> *Il Principe stesso avrebbe il verno innanzi cena suonate di Viuola, ma un cotal Cameriere, un Cappelano privato de' suoi, e passato quel tempo non solo davanti, ma anco dopo la cena, cantato dui o tre mottetti, Canzone Francese, ed altri, come spesso vole l'istate alla Villa ed al Boschetto mentre si cenava i musici avrebbono cantato quattro o sei Canzone molto leggiadre.*[87]

Particolarmente rilevante è la testimonianza sulla consuetudine di esecuzioni musicali in ambienti bucolici come le Delizie e i giardini fatti realizzare dal Duca, che rievocano il musicalissimo giardino d'amore cortese e anticipano l'ideale arcadico-pastorale: un riverbero di questa prassi si riscontra in opere come il *Bagno, Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi, Psiche abbandonata da Cupido,* la *Festa di Cibele* di Dosso Dossi e il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (schede 2, 7, 13, 44 e 11):, in cui sono raffigurati

---

[85] Sanudo 1496-1533 ed. 1879-1902, IV, p. 230.

[86] Su Agostino Mosti si veda I .1, p. 28, n.58.

[87] Solerti 1891-1892 (Mosti 1584), p. 182.

La delizia del Boschetto, con altre fabbriche (tra cui i due studioli nella Via Coperta) e giardini fatti realizzare dal Duca, è citata anche da Pistofilo che ne decanta la natura rigogliosa e i giochi d'acqua, frutto dell'inventiva del Duca: *Non voglio anco preterire di dire che in architettura esso duca Alfonso ebbe molto giudizio e ingegno, e dilettossi molto di far fabbricare, facendo ogni sua fabbrica con molta eleganza, come si vede nelle camere e camerini che fece fare sopra la via segreta in Piazzetta dinanzi al Castel Vecchio, e giardino, e altre camere e delicati ricetti che sono in esso Castello, e nelle fabbriche sopra il Boschetto, […] la quale isoletta, di inculta, ridusse per forza d'opere d'umanissimo culto e spettacolo, dotandola di diversi frutti eletti, di boschetti e fontane, con acquedotti sotterranei, ed empiendola di molti animali bipedi e quadrupedi peregrini. […] Ebbe anco molta cognizione d'agricoltura, come pure si vede per li molti giardini e bruoli che fece, continuati da Castel Vecchio sino alla porta di S. Benedetto su la sopraddetta isola, e a Confortino. Dilettossi anco di pittura, e fecene fare molte da diversi eccellenti pittori":* Pistofilo 1533 c. ed. 1865, pp. 525-526.

talvolta veri e propri concerti campestri, altre volte idilli pastorali popolati da personaggi musicanti.

Anche Mosti, come Pistofilo, si sofferma sull'amore di Alfonso per il lavoro manuale, in ragion del quale il Duca era particolarmente ben disposto verso gli artigiani laboriosi:

> *[…] li mercanti, li artigiani [fossero] ben attrattati, e riconosciuti […] perché il Duca Alfonso si dilettava, e si è sempre dilettato d'uomini virtuosi non meno d'artegiani, che di Cortegiani da spasso amava molto quelli uomini che vedeva solliciti e diligenti alle loro botteghe, e li laudava e favoriva, onde si vede che delle sue mani, e dei suoi allievi si sono fatti scrigni, strumenti di Musica, e simili opere tassellate, o vogliamo dire terresate, oltra i grandi e nobili pezzi di artiglieria […]*[88].

La natura attiva ed operosa del Duca, artigiano e promotore di importanti cantieri, è evidenziata anche da Gaspare Sardi (1480? – post 1559) che, nelle sue *Historie ferraresi* pubblicate nel 1556[89], delinea il profilo di Alfonso facendo anche cenno agli amati giardini, alle pitture commissionate e ai mancati studi:

> *[…] et il Duca, cui non havevano molto piaciuto li studi, diedesi a piaceri onesti e dilettevoli di bellissimi giardini, di vaghe pitture, e di molti lavori di mano, come intagliare il legno, fabricare vaselli d'oro, e di pietra: diedesi anco a fare, e fatti rinnovare molti grandi e bellissimi pezzi d'artiglieria. Indi volse l'animo a gli edifici, accrescendo la via secreta, et sopra facendovi alcune camere ornatissime con solari dorai, et il battuto coperto di vaghi marmi*[90].

Il tema degli studi delle lettere mai terminati affiora anche nella descrizione di Giambattista Giraldi Cinzio[91], che nel suo *Commentario delle cose di Ferrara,* tuttavia,

---

[88] Solerti 1891-1892 (Mosti 1584), pp. 178-179.

[89] Allievo di Battista Guarino, Gaspare Sardi fu un letterato, storico, filosofo e giureconsulto ferrarese noto principalmente per i dieci volumi delle *Historie ferraresi* dedicate ad Ercole II: cfr. Sardi 1556 e Ughi 1804, I, pp. 158-159.

[90] Sardi 1556, pp. 204-205.

[91] Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), medico, filosofo e cattedratico dello Studio ferrarese, si interessò di retorica e critica letteraria e si dedicò alla creazione di un nuovo stile teatrale fedele ai modelli classici. Fu autore di componimenti latini, orazioni e numerose opere teatrali. Molto dibattuti i suoi rapporti con Ercole II e soprattutto la sua posizione rispetto alle istanze riformiste

sottolinea come il duca-fabbro, a dispetto della sua ignoranza e quale sottinteso segno di buon governo, fosse stato molto attento che lo Studio di Ferrara non avesse a soffrire della situazione politica instabile:[92]

> *Dilettossi molto […] dell'arte del fabro, nella quale hebbe tanto ingegno, che in fondere l'artiglierie grosse avanzò tutti i grandi artefici. […] Et benche egli non havesse imparato lettere, dilettavasi però della prattica degli huomini dotti, & faceva molta stima di tutti coloro c'havessero qualche singolar virtù, & anchorch'egli fosse quasi di continouo travagliato dalle guerre, non volle però mai che si intralasciasse lo studio publico.*[93]

Poche pagine dopo, inoltre, Alfonso è presentato come un principe di stampo umanista che si dedica all'*otium* nell'amena isoletta del Belvedere, trasformata dal Duca in un paradisiaco angolo verde dal fascino esotico:

> *Questa isoletta piantata d'alberi d'ogni sorte, & nostrali, & stranieri, chiamava egli Belvedere. Et l'haveva ancho tutta piena d'animali di quattro piedi, & d'uccelli fatti venire da ogni parte, così del nostro paese, come del forestiere, per trarne honesto piacere. Quivi quando egli voleva riposare dalle fatiche del governo dello stato, & ritirarsi dalle faccende; godeva honestissimo ocio in negocio. Et spesse volte usava dire (quel che si leggeva anchora scritto in quel luogo, dove egli si ritirava pensoso nelle stanze più riposte della corte, di lettere bianche, & maiuscole) ch'egli non era manco solo, che quando egli era solo.*[94]

Il profilo di Alfonso più completo ed articolato, che oltre a menzionarne le doti e le passioni ne delinea anche il carattere e le tensioni interne, è offerto dal biografo ufficiale di corte, il vescovo Paolo Giovio (1483 c.- 1552) che nel 1550 scrisse per gli eredi del

---

che aleggiavano nella Ferrara di Renata di Francia: si veda l'ampia voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* con bibliografia.

[92] Il *De Ferrara et Atestinis principibus commentariolum ex Lilii Gregorii Giraldi epitome deductum*, composto a partire dagli appunti di Lilio Gregorio Giraldi e pubblicato a Ferrara nel 1556 da Francesco Rubeum, fu tradotto in volgare da Ludovico Domenichi nel 1597: cfr. Giraldi Cinzio 1597.

[93] Giraldi Cinzio 1597, pp. 149-150.

[94] Giraldi Cinzio 1597, p. 153.

Terzo Duca il *Liber de vita et rebus gestis Alphonsi Atestini Ferrariae Principis*, volgarizzato poi da Giovambattista Gelli col titolo de *La vita di Alfonso da Este, duca di Ferrara*[95]. Sebbene intenda preservare una buona memoria del Duca, il testo di Giovio non nasconde le difficoltà incontrate da Alfonso nella gestione di delicate situazioni politiche, né i momenti di sconforto e di preoccupazione generati dalla sua personalità poco in linea con l'ideale principesco dell'epoca e certamente ben lontana dall'impronta paterna. Introdotta rapidamente la dinastia estense e descritto Alfonso nel suo aspetto fisico, Giovio ricorda le inclinazioni artigiane del Duca, un uomo schietto, interessato più alla sostanza che alla forma, pronto a mettersi a rischio per il bene della sua città ma poco incline ai cerimoniali di corte.

> *Ma standosi egli così in pace: & dando opera di haver figliuoli: & a guidar la sua vita, pigliando di que piaceri che uson communemente pigliar gli huomini virtuosi & ingegnosi, fu giudicato & tenuto da molti, che egli fussi più tosto huomo desideroso et amator d'una certa vita quieta & rimessa: che da alti & nobili esercitii, & da quelle cose le quali si ricercon nel governare uno stato. Come quello che era solito il più delle volte chiamare a mangiar seco a la sua mensa segreta o artefici et eccellentissimi di qualche arte, o huomini faceti & piacevoli: per dar qualche recreatione & qualche pia cere a l'animo: che egli non faceva a cittadini & huomini grandi. Ritiravasi oltra di questo spessissime volte in una sua* stanza segreta*, fatta da lui a modo di bottega, & di fabbrica, dove egli per fuggire l'otio dava opera con piacevoli & dilettevoli fatiche, a lavorare atornio flauti, tavole, & scacchi da giuocare, bossoli artificiosi & bellissimi & molte altre cose simili. Faceva ancora oltre a questo qualche volta vasi bellissimi di terra, a uso di stovigliai, i quali studii gli furon dipoi molto utili & molto a proposito*[96]*. Imperoche dandosi egli*

[95] Paolo Giovio, comasco di nascita, si formò in medicina e filosofia frequentando i grandi centri culturali italiani, da Roma a Milano, da Padova a Pavia. Lavorò come medico, umanista e diplomatico per importanti cardinali e per i papi Leone X, Clemente VII e Paolo III ma ricevette protezione anche da numerosi nobili italiani tra cui Ercole II d'Este per il quale scrisse *De vita et rebus gestis Alphonsi Atestini* nel 1550, poi tradotto in volgare da Giovan Battista Gelli e pubblicato da Torrentino tre anni dopo (Giovio 1553). Si veda la voce "Paolo Giovio" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

[96] La "stanza segreta" e l'abilità nella ceramica sono ricordate anche da Cipriano Piccolpasso (1524-1579) nel suo *Li tre libri dell'arte del vasaio: "Alfonso illustrissimo […] si pigliasse per sollazzo farsi fare in un luoco vicino al suo palazzo una fornace di vasi, e così da sé, quel saggio*

ancora a fonder metalli, a guisa di fabbro, & a gittar cose di bronzo, gli successe tanto bene & felicemente tale arte, che egli trapassò, & superò col suo ingegno, sì nel mescolare i metalli, con maravigliosa temperatura, & sì nel gittare artiglierie grandissime, & di inusitata misura, tutti i migliori artefici, & di più authorità che si trovassero a tempi suoi. Non fu mai troppo affettato, né troppo diligente, né nel viuere, né nel vestire. Ma godeva & si rallegrava molto, d'una certa vita libera, & familiare: come quel che giudicava esser cosa vana in un principe bene ordinato, tener troppa riputatione, & troppa maiestà, tenendo per fermo, che l'ufitio d'un vero & buon principe fussi solamente il dare opera di mostrarsi, scoprendo tutto il valor dello ingegno suo in tutti i suoi fatti, discosto & libero totalmente da ogni simulatione, & da ogni bugia. Per i quali costumi, fu egli giudicato da molti, male atto a trattar quelle cose, che ricerca il governo, & la cura d'un principato.[97]

Il riferimento ai flauti costruiti da Alfonso, che precisa il riferimento generico agli "strumenti musicali" ricordati da Giraldi Cinzio, assume un significato di grande rilievo considerata l'assidua presenza di flauti in dipinti di committenza ducale riconducibili alla tematica della musica pastorale o campestre. Tre flauti, accuratamente raffigurati, compaiono infatti in primo piano nel *Baccanale degli Andrii* (scheda 11), forse il dipinto più carico di valenze auto-rappresentative per il Duca[98]; nel *Bagno* di Dosso Dossi (scheda 2) i giovani uomini tra gli alberi suonano due flauti e un piccolo liuto[99]; nella

signore, si ponesse a filosofare d'intorno a questo; […] era mirabile per scrivare, a ditare e leggiare ad un tempo, […] sapeva render conto di tute le arti": Piccolpasso 1556 ed. 1976, p. 190. Piccolpasso, ceramista e architetto militare, studiò a Padova dove conobbe Pietro Bembo e viaggiò molto per lavoro prestando servizio presso numerose fortezze lungo l'Adriatico. Fu autore di numerosi scritti storici e accademici in italiano e in latino; la sua opera più nota è senza dubbio *Li tre libri del vasaio*, manuale corredato da oltre centottanta disegni esplicativi di grande qualità. Cfr. "Cipriano Piccolpasso" in *Dizionario Biografico degli Italiani*.

[97] Giovio 1553, pp. 17-19.

[98] Si veda II .4 .2 .1.

[99] Il *Bagno* di Dosso (ricondotto da Barbara Maria Savy alla committenza ducale sulla base del soggetto raffigurato, si veda Savy 2007 e scheda 2) e il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano, realizzati a distanza di una decina d'anni, condividono alcuni elementi formali ed iconografici: entrambi raffigurano una festa campestre (in cui gli uomini sono disinvoltamente nudi, come in una scena classica, e le donne portano semplici vesti colorate non troppo coprenti) con una componente musicale importante comprendente flauti e musici fra gli alberi (in abiti molto simili) ed entrambi sono ambientati in una piccola radura delimitata da un boschetto e da un piccolo corso d'acqua (trasformata in vino nell'isola di Andros) che scorre proprio sul margine inferiore

Psiche abbandonata (scheda 13) figurano in secondo piano due pastorelli flautisti, ed un satiro suona distrattamente un flauto nel *Festino degli Dei* di Bellini (Scheda 3). Vale la pena ricordare anche altri due dipinti dosseschi anche se la critica non è concorde riguardo la possibilità di ricondurli alla committenza ducale: la *Festa di Cibele* (scheda 44), che presenta un'affinità non indifferente con le tematiche amate dal Duca, in cui due satiri in secondo piano suonano una lira o viola da braccio e un flauto (dunque entrambi gli strumenti legati dalle fonti ad Alfonso attribuiti a personaggi di ambito dionisiaco, caro al Duca) e il *Ritratto di uomo in armi accompagnato da suonatrice di flauto* (scheda 42) in cui un flauto, raffigurato con grande precisione fin nel minimo dettaglio, è accostato ad un armatura splendente, quasi ad evocare i due volti di Alfonso – la vita militare e la passione per la musica, il dovere e il piacere – attraverso il richiamo alle sue capacità manuali nella fusione dei metalli (l'armatura porta con sé anche i riferimenti agli altri aspetti bellici dell'attività artigiana di Alfonso, come la fusione dei pezzi di artiglieria) e nell'intaglio dei flauti[100].

---

del dipinto collocando l'osservatore sulla riva opposta a quella dei personaggi dipinti. Mentre il *Bagno* sembra essere costruito sulla base dell'accostamento di fonti classiche, per il baccanale di Tiziano è stata individuata una fonte letteraria ben precisa in Filostrato Maggiore (*Eikones,* I, 6) che tuttavia è stata interpretata dal maestro veneziano con una certa libertà: tra le modifiche apportate da Tiziano alla lettera del testo classico vi è proprio lo spostamento del fiume sul margine e dunque l'assimilazione della sponda allo spazio reale dell'osservatore.
Le due feste sembrano ambientate in un luogo ideale e reale ad un tempo, non esattamente coincidente ma evocante una realtà familiare all'osservatore come le delizie in cui Alfonso teneva le sue feste musicali in estate; una realtà che il Duca poteva quindi rivivere attraverso l'immagine nel suo spazio privato in città. Mi sembra evidente che il processo di evocazione e identificazione, nel corso del decennio che separa le due tele, sia maturato notevolmente: il *Bagno* permette ad Alfonso di vedere una scena familiare, *ricordare*, forse immedesimarsi nell'aitante violista al centro del dipinto, mentre attraverso il canone di Willaert del *Baccanale degli Andrii* Alfonso può *interagire* col mondo dipinto, un mondo non più genericamente anticheggiante ma letterariamente definito e trasformato – grazie alla perizia degli intellettuali e degli artisti patrocinati dal Duca – nello specchio ideale di Ferrara. La relazione fra piano della realtà e piano del mito dipinto è molto più dinamica e complessa e, attraverso la mediazione della fonte letteraria e soprattutto dell'elemento musicale, porta a risultati mai immaginati prima: non solo contemplazione di un mondo evocato ma ideale interazione. Considerando che si tratta di opere di autore diverso e che l'elemento determinante del cartiglio musicale non era stato originariamente previsto da Tiziano, come dimostrano le radiografie, credo si possa ipotizzare che Alfonso stesso abbia avuto un ruolo attivo nell'elaborazione di questo salto di qualità del processo identificativo innescato dalla visione di queste opere.

Sulle divergenze tra testo e tela tizianesca vedi II .4 .1, pp. 100-101, scheda 11 e Farinella 2015, pp. 563-567. Sul ruolo del cartiglio notato si veda II .4 .2 .1, con bibliografia relativa.

[100] Vale la pena approfondire lo studio delle testimonianze riguardo la passione del Duca per questo strumento. Per esempio, Gustave Gruyer fa riferimento all'acquisto a Venezia da parte di

La passione del Duca per i lavori manuali, fonte di sollievo dai continui impegni guerreschi, viene ricondotta da Giovio alla cattiva salute di Alfonso e alla mancanza di studi letterari che tanto lo rammaricava e a cui cercava di porre rimedio frequentando e patrocinando uomini illustri ed artisti:

> *[…] egli honorò sempre eccessivamente, tutti gl'huomini eccellenti: o nelle lettere, o nelle arti. Perché a esempio d'Hercole suo padre, occupato ne negotii gravissimi della guerra, voleva che e' si credesse, più tosto, che egli havesse lasciati, che dispregiati gli studii delle lettere. Di maniera, che' e' si teneva alle volte grandissimamente offeso, da quel nome d'ignorante, & di non sapere, & dimostrava ingenuamente segni chiari di pentimento, che molestato da una sua continoua mala sanità, egli havessi atteso, cercando sollevamento di varii spassi, a manco necessarii, ancorché giocondi intrattenimenti di lavorar di mano.*[101]

Non manca, nel testo di Giovio, l'elogio alle opere di ingegneria civile e militare promosse da Alfonso a vantaggio della città con particolare riferimento alle stupefacenti mura che non solo rendevano sicura Ferrara ma, grazie ad un sistema di interramenti e terrazze, offrivano terra coltivabile contribuendo al sostentamento della cittadinanza:

> *Conciosìa che egli haveva vestiti d'una verzura perpetua tutti i Bastioni dentro alle mura, & nel pendio, & nel piano, secondo che ricercava il luogo di piante fruttifere, & di vigne basse, compartite sì diligentemente le porche, che tutte si coltivavano, & annaffiavano dei continuo, havendovi condotta una larga, & navicabile fossa da il Po à maravigliosa grassezza di ciò che nasce della terra, & maggior spasso dello amenissimo spasseggiamento molto raro, & meraviglioso à i forestieri magnifici, & chiari.*[102]

Alfonso riuscì a riscattarsi dai dubbi diffusi sulla sua idoneità a governare Ferrara grazie ai suoi continui successi militari e politici. L'alleggerimento fiscale e la sua buona disposizione per mercanti e artigiani gli avevano assicurato il gradimento della

---

tale Battista da Verona di un set di flauti per Alfonso: cfr. Gruyer 1897, I, p. 143 ripreso da Camiz 1983, p. 87.

[101] Giovio 1553, p. 206.

[102] Giovio 1553, p. 148.

piccola borghesia mentre l'accortezza verso lo Studio ferrarese e il suo mecenatismo permisero a Ferrara di mantenere ed accrescere il ruolo di capitale culturale europea raggiunto sotto suo padre, Ercole I. In molti, in virtù dell'evidente dedizione al bene del ducato e degli straordinari risultati in ambito bellico, gli perdonarono quelle che all'epoca erano viste come stravaganze impensabili per un principe: frequentare artisti e musici più che letterati e filosofi e dedicarsi a lavori manuali come un comune artigiano.

Tuttavia, nel corso dei secoli, la storiografia evidenziò il continuo sforzo bellico sostenuto da Alfonso e la memoria della sua poliedrica personalità si perse quasi del tutto, eclissata dall'immagine del principe condottiero, incolto ed edonista. Sebbene alcuni storici attenti come Giuseppe Campori, pur non comprendendone a fondo il livello di raffinatezza intellettuale, abbiano cercato di far luce sul suo mecenatismo artistico, solo in tempi recenti gli studiosi – a partire da Alessandro Ballarin – hanno cominciato ad approfondire la ricerca su questa fondamentale figura storica[103].

Le ricerche più recenti sugli studioli ducali – lo Studio dei Marmi e il Camerino delle Pitture[104] – hanno evidenziato una profonda ed innegabile consapevolezza nelle scelte estetiche di Alfonso, rivelando come i programmi iconografici dei due piccoli ambienti privati affondassero le proprie radici in un articolato processo di autorappresentazione del Duca nelle vesti di tre figure mitologiche – Vulcano, Dioniso ed Enea – scelte a partire dall'attento studio di numerose fonti letterarie e iconografiche, classiche e moderne. Pur mantenendosi all'interno del solco della tradizione dello studiolo umanistico e sempre sottolineando il legame personale con le generazioni precedenti, sembra infatti che Alfonso sia riuscito a trovare una via del tutto personale ed affatto scontata per affermare la propria individualità, legittimandone e celebrandone le mille sfaccettature attraverso l'identificazione con i modelli mitici.

---

[103] Di fondamentale importanza per l'inquadramento della produzione artistica ferrarese in relazione all'agenda culturale di Alfonso sono i due monumentali studi Ballarin 1994-1995 e Ballarin 2002-2007.

Per una ricostruzione delle alterne fortune storiografiche di Alfonso si veda Farinella 2015, pp. 1-27; ancora in tempi recenti, studiosi importanti come Charles Hope, impegnato nel dibattito sulla ricostruzione del Camerino delle Pitture, hanno avanzato analisi limitative e pareri superficiali sulla sua committenza: cfr. Hope 2004.

[104] Sul primo si vedano i saggi raccolti in Ceriana 2004, Ballarin 2002b, Androsov 2008 e Farinella 2015, pp. 78-212. Sul Camerino delle Pitture, citando solo gli interventi più recenti e significativi, si veda Ballarin 2002, Menegatti 2002 e 2007, Morel 2010 e Farinella 2015, pp. 487-672.

In questa prospettiva, il programma iconografico dello Studio dei Marmi costituisce il primo passo verso la costruzione di un mondo mitologico a immagine e misura di Alfonso, memore degli illustri esempi del padre Ercole e della sorella Isabella, ma al tempo stesso originale ed indipendente.

2. Dioniso e Vulcano nello Studio dei Marmi

Lo Studio dei Marmi[105] era un raccolto ambiente privato, largo abbastanza da permettere il movimento di non più di una persona per volta, interamente ricoperto di lastre marmoree decorate ad alto rilievo da Antonio Lombardo (1458-1516), scultore di corte dal 1506 alla sua morte e punto di riferimento per l'aggiornamento classicista del linguaggio figurativo ferrarese[106]. Connesso alla camera da letto del Duca e al Camerino delle Pitture attraverso due piccole porte – quasi passaggi segreti – e dotato di una sola finestra che affacciava sulla piazza, lo Studio dei Marmi offriva un'esperienza immersiva nel candore di quell'Antichità marmorea ammirata dal Duca e dal suo scultore durante il viaggio a Roma del 1508, portata a nuova vita appositamente per Alfonso attraverso la cesellatura delicatissima dei numerosi dettagli e la tornitura volumetrica dei personaggi mitologici che popolano i pannelli principali. La dimensione ridotta dell'ambiente permetteva certamente di apprezzare, non solo visivamente ma anche dal punto di vista tattile, la maestria con cui Lombardo aveva saputo modellare le superfici marmoree. Dioniso, Vulcano ed Ercole sono i protagonisti dei pannelli principali mentre i pannelli secondari e i fregi che li incastonavano sono decorati da motivi a racemi floreali, figure fantastiche, emblemi e motti in latino. In seguito alla devoluzione di Ferrara nel 1598, i

[105] La nomenclatura riguardo gli ambienti dell'appartamento ducale nei documenti dell'epoca è piuttosto ambigua ed ha posto considerevoli problemi interpretativi agli studiosi. Per quanto riguarda i due studioli del Duca, per ovviare a qualsiasi confusione, ho preferito adottare la soluzione proposta da Farinella (2015) e usare le dizioni Studio dei Marmi e Camerino delle Pitture.

[106] Sull'opera di Antonio Lombardo di vedano tra gli altri Pacchioni 1994-1995, Sarchi 2008 e Androsov 2008. Sull'apporto fondamentale di Lombardo per la riscoperta dell'antichità statuaria a Ferrara vedi Ballarin 2002b in cui si tenta anche una ricostruzione dell'ambiente perduto. Sull'influenza dei rilievi di Lombardo su Tiziano vedi Sheard 1993 in particolare per l'interpretazione dell'uso del modello del Laocoonte come metafora della lotta di Alfonso col papa, proprietario della statua classica, e quindi come possibile proiezione di Alfonso stesso.

marmi furono portati a Sassuolo presso il Palazzo Ducale dove rimasero fino alla loro alienazione nell'Ottocento: oggi, ad eccezione di pochi pannelli al Louvre e nella collezione del Principe del Lichtenstein, i rilievi sono conservati al Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo.

È assai probabile che l'umanista incaricato di elaborare col Duca, tra il luglio e l'agosto 1506, i soggetti per i pannelli marmorei dello Studio fosse l'erudito e raffinato uomo di corte nonché cugino di Alfonso Niccolò da Correggio, che già per Ercole I aveva svolto il ruolo di consigliere su questioni iconografiche[107]. Quando il 3 febbraio 1508 Niccolò morì, secondo i testimoni dell'epoca schiacciato dalla malinconia dovuta alla rottura dell'equilibrio nei rapporti con gli Estensi per ragioni non chiare[108], lo Studio dei Marmi doveva essere già completo – secondo la cronologia tradizionalmente accettata e basata sulla data incisa nell'architrave della porta[109] – o ad ogni modo l'elaborazione del programma iconografico doveva essere ampiamente conclusa. Del progetto originario non sappiamo nulla ma dall'analisi iconografica dei pannelli si è giunti alla conclusione che, come nel caso del Camerino delle Pitture, lo Studio dei Marmi fu commissionato in un momento particolarmente duro per la Ferrara di Alfonso, proprio con l'obiettivo di offrire al Duca una sua proiezione encomiastica, eternizzata dal marmo, che lo confortasse e al contempo lo esortasse a seguire una via virtuosa nell'adempimento del suo dovere attraverso degli *exempla* morali mitologici.

2. 1 Gli albori di uno "stoicismo dionisiaco"

Nel 1506, Giulio (1478-1561) e Ferrante (1477-1540) d'Este, rispettivamente fratellastro e fratello minore di Alfonso, sostenuti da alcuni nobili, cercarono di far uccidere il Duca e il suo potente fratello cardinale, Ippolito. La congiura fallì, i congiurati furono arrestati e processati, infine tutti eccetto i due promotori furono giustiziati. A Giulio e a Ferrante, grazie anche all'intercessione della sorella Isabella, fu caritatevolmente risparmiata la vita ma entrambi furono incarcerati nelle segrete del

[107] Farinella 2015, pp. 109-115.

[108] Farinella 2015, p.114, n. 125.

[109] Per alcune interessanti obiezioni che sembrerebbero post-datare la fine dei lavori di circa tre anni si veda Farinella 2015, p. 114, n. 123.

Castello, dove Ferrante morì nel 1540, mentre Giulio fu graziato da Alfonso II nel 1561, all'età di ottantuno anni.

La congiura incrinò la reputazione della dinastia ma diede anche ad Alfonso l'occasione di dimostrarsi giudice giusto e clemente, almeno nelle sue intenzioni, evitando ai due fratelli l'orribile morte per decapitazione e squartamento su pubblica piazza.

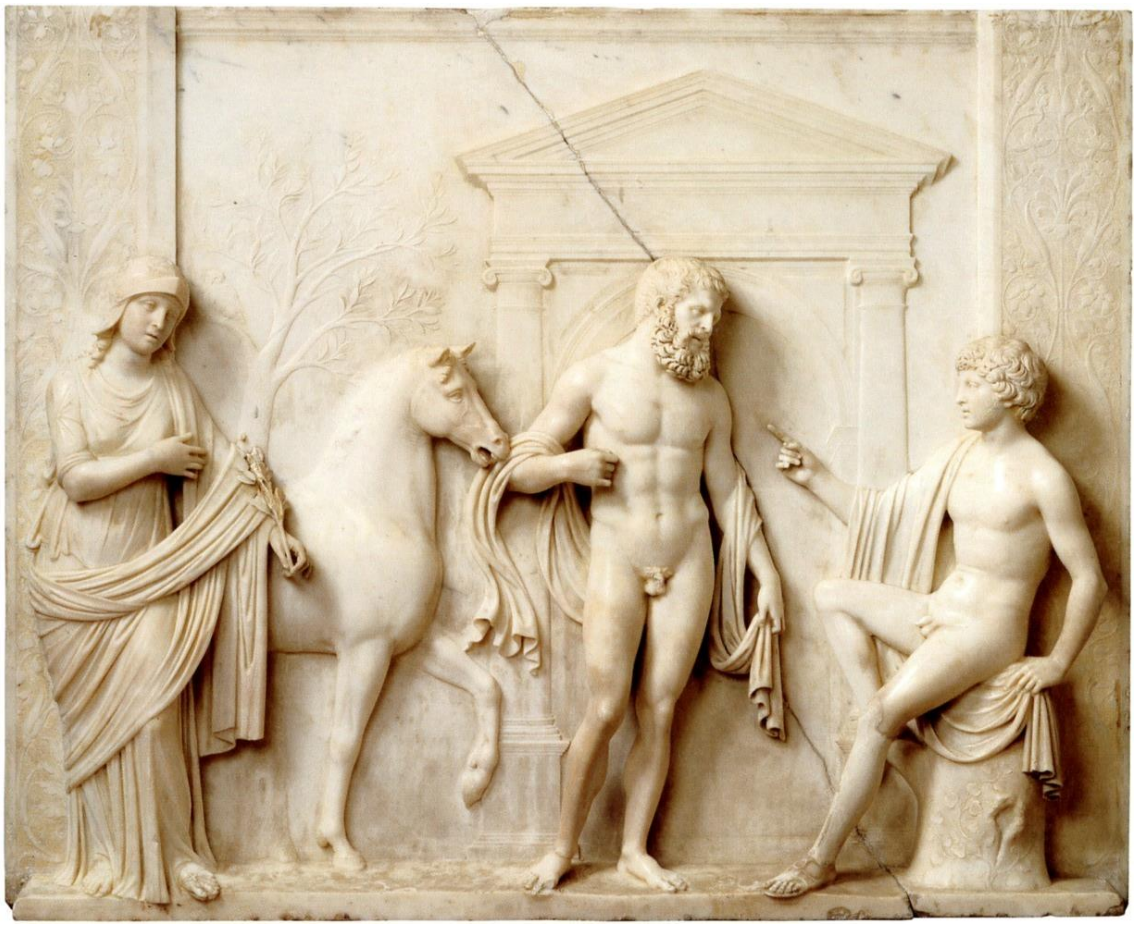


Figura 14
Antonio Lombardo, *Disputa tra Minerva e Nettuno*

Una eco iconografica di questo grave evento si trova nell'altorilievo sulla *Disputa di Minerva e Nettuno* di Antonio Lombardo [*fig. 14*], in cui Alfonso si poteva facilmente rispecchiare nel saggio giudice identificabile come Dioniso grazie all'edera che avviluppa il tronco su cui siede[110]. Come Dioniso scelse la pace accordando la sua preferenza a

[110] Per l'identificazione del soggetto, e in particolare del giudice come Dioniso, si veda Farinella 2015, pp. 102-103 con bibliografia precedente. Per l'analisi dello stato conservativo dell'opera e una panoramica delle fonti iconografiche si veda Ceriana 2004, p. 134, cat. 1, in cui Androsov, curatore delle schede catalografiche, concorda con Ballarin nell'identificare il giudice con Cecrope: cfr. Ballarin 2002b, pp. 98-104.

Minerva, così Alfonso scelse di non macchiarsi del sangue dei fratelli dimostrandosi disposto a rinunciare alla vendetta.

Nelle fonti classiche è presente l'intero consesso degli dei a dirimere la disputa; la scelta di raffigurare solo Dioniso potrebbe trovare un sostegno nella descrizione del dio del vino come garante di giustizia e pace narrata nella *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo, fonte molto amata a Ferrara, ma soprattutto nella personale predilezione di Alfonso per questo complesso ed ambiguo dio[111], già manifestatasi in un paio di occasioni: tentò infatti, appena diventato Duca, di acquistare un'antica statua di Dioniso sul mercato milanese e sembra riconducibile ad una sua committenza anche il *Bacco e Arianna* di Tullio Lombardo, fratello di Antonio, oggi a Vienna. Già nello Studio dei Marmi quindi si profilerebbe quella identificazione tra Alfonso e Dioniso che sarà poi il fulcro generatore, di lì a pochi anni, del mirabile programma iconografico del Camerino delle Pitture.

In effetti, Dioniso è evocato diffusamente anche nei rilievi "minori", solo in apparenza meramente decorativi ma in effetti parte integrante dello *speculum principis:* attraverso un sapiente accostamento di elementi iconografici arcaicizzanti, incisioni latine ed emblemi dell'araldica estense, questi pannelli ribadiscono i messaggi espressi dalle scene principali. Tralci di vite ed edera, spesso abbinati a canestri o cornucopie ricolmi di frutti, richiamano appunto la figura di Dioniso con la sua valenza appena evidenziata di protettore della giustizia ma anche di portatore di prosperità e benessere, simbolizzati dal rigoglio della natura.

Oltre all'intento chiaramente celebrativo, il programma iconografico dello Studio dei Marmi offre al suo committente degli spunti di riflessione etica, monito e sprone ad una vita moralmente esemplare. Così ad esempio il motto latino "Bis vincit qui se vincit" abbinato alla mitica fenice (emblema, tra l'altro, dell'amato zio Borso) certamente sono un riferimento alla necessità per il Duca di sconfiggere i nemici del proprio animo e quelli esterni per poter trionfare in un momento tanto cupo e rialzarsi dai continui colpi inflitti alla sua città, garantendo a Ferrara la prosperità. La presenza di animali marini, terrestri e volatili unitamente alle fiamme sotto l'anfora nel pannello con la fenice potrebbero anche alludere ai Quattro Elementi e dunque alla prosperità e alla forza della natura,

[111] Sull'identificazione di Alfonso con Dioniso e l'uso di Diodoro Siculo come fonte letteraria anche per il programma iconografico del Camerino delle Pitture si veda II .4.

feconda e generosa, come un'organica risposta della Terra alla munifica e sapiente guida della dinastia estense, fautrice e garante di una nuova età aurea.

Questa fusione ed esaltazione degli elementi naturali si trova espressa anche nei due poderosi ittiocentauri con orecchie satiresche e ali di pipistrello che brandiscono torce nel pannello con la Panisca (scheda 1), l'unico rilievo a soggetto musicale, spesso trascurato dagli studi benché sia uno dei pannelli più enigmatici ed originali nella composizione [*fig. 15*].

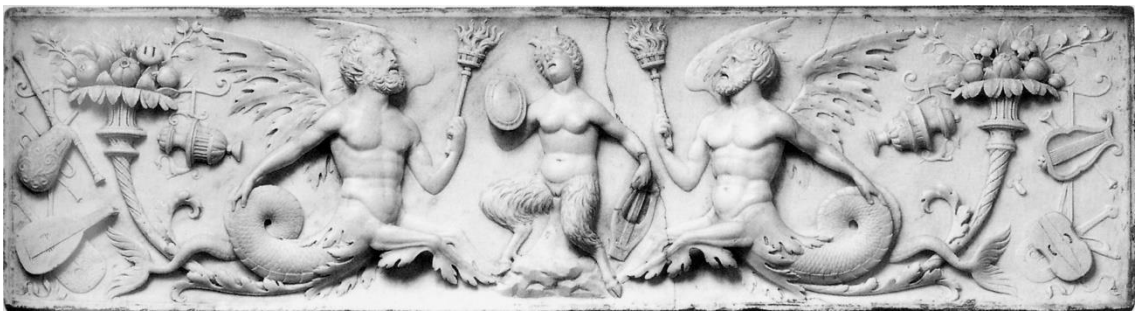


Figura 15
Antonio Lombardo, *Panisca tra due ittiocentauri alati, strumenti musicali e cornucopie*

Nel rilievo, alla natura trionfante, abbondante e rigogliosa, è accostata la celebrazione della musica, sommo piacere caro a Dioniso e arte coltivata personalmente dal Duca. Le quattro coppie di strumenti sembrano voler simbolizzare la musica sotto diversi aspetti: sulla sinistra la musica dell'alta cappella - dalle sonorità squillanti e decise - e la musica della bassa cappella - più elegante e delicata - [*fig. 15, dett. a*], e sulla destra la musica cortese contemporanea (rappresentata dagli strumenti più diffusi, lira da braccio e liuto) e la musica antica come musica ideale nel suo duplice aspetto, dionisiaco (la ciaramella) e apollineo (la lira) [*fig. 15, dett. b*]. Il pannello sembra dunque offrire una sintetica rappresentazione del piacere, offerto dai frutti della natura o procurato dalla musica, espressione della raffinata cultura della corte ferrarese.

Vincenzo Farinella ha ipotizzato l'esistenza di due fonti principali, l'una proveniente dal mondo classico, l'altra invece molto più recente e particolarmente vicina ad Alfonso. Secondo lo studioso, infatti, Lombardo avrebbe ripreso da un sarcofago dionisiaco, oggi al Museo archeologico di Napoli ed allora in San Marco a Venezia, l'elemento delle due torce convergenti e l'esplicita sensualità della panisca [*fig. 15, dett. c*] che al tempo stesso richiamerebbe, con fini moralizzanti, uno dei vizi del *Trionfo della Virtù* di Mantegna,

Figura 15, dettaglio a

Figura 15, dettaglio b

realizzato pochi anni prima per lo studiolo di Isabella d'Este [*fig. 16*]. La panisca offrirebbe quindi, secondo Farinella, un monito per il Duca contro gli eccessi, la lussuria e la vanità e proporrebbe una contrapposizione tra la "musica pura e virtuosa suonata da e per il duca di Ferrara" – celebrata dagli strumenti appesi alle cornucopie a mo' di trofeo – e la "musica assordante e inebriante che era tipica dei seguaci più scomposti di Dioniso", simbolizzata dalla panisca sofferente che tiene in mano una cetra, tormentata dai due ittiocentauri con le torce[112]. Il tema della *moderatio,* alla base anche del capolavoro belliniano per il Camerino delle Pitture, *Il festino degli dei* (scheda 3), è esplicitato nello Studio dei Marmi nel motto stoico "Ne quid nimis", attribuito a Terenzio e Seneca ed inciso su una coppa circondata da tralci di vite e edera, che invita a non superare i propri limiti[113]. Uno stoicismo di matrice ciceroniana, che esorta all'operosità e alla rettitudine nell'ufficio pubblico, pervade a più livelli lo Studio, ad esempio nel motto "Et quiescenti agendum est et agendi quiescendum" inciso su una brocca di un ulteriore rilievo: con queste parole Seneca - nelle *Lettere morali a Lucilio* (I, 3, 6), opera fortunatissima stampata per la prima volta nel 1475 - alludeva alla necessità di trovare equilibrio tra vita attiva e vita contemplativa[114]. Questo stesso tema sarà il filo conduttore della rilettura dell'*Eneide* proposta da Cristoforo Landino (1424-1498) nelle

[112] Farinella 2015, pp. 183-187.

[113] Per l'attribuzione del motto a Terenzio e Seneca si veda Sarchi 2008, p. 183 mentre per la sua interpretazione cfr. Farinella 2015, p. 191.

[114] Farinella 2015, p. 193.

Disputationes Camalduleses del 1474, fonte principale per il ciclo virgiliano di dieci tele realizzato da Dosso Dossi per il Camerino delle Pitture di Alfonso[115].

Pur concordando con Farinella sull'idea di una lettura morale del rilievo, mi sembra che non si possa soprassedere sulle implicazioni insite nella scelta inconsueta di raffigurare tra le mani della panisca una cetra, di certo non uno strumento tipico del corteo dionisiaco e atto a simbolizzarne l'universo musicale, ma piuttosto il simbolo di una musica nobile e raffinata, apollinea. A partire da questa constatazione e osservando attentamente i gesti della panisca si può forse ipotizzare un'interpretazione lievemente differente dell'opera. Mentre lascia cadere in terra il suo strumento, la panisca solleva infatti uno specchio, simbolo di lussuria e vanità: il tormento della protagonista del pannello potrebbe quindi esser dovuto non alla musica cui si stava dedicando ma, al contrario, al suo abbandono in favore di un atteggiamento vanesio[116]; gli ittiocentauri che irrompono con le loro torce la stanno forse punendo, frapponendosi fra la sua sconcia figura e i trofei con strumenti che celebrano la raffinatezza dell'arte musicale

Figura 15, dettaglio c

Figura 16
Andrea Mantegna, *Trionfo della Virtù*, dettaglio

[115] Si vedano II .4 .1, pp. 82-83 e scheda 7.

[116] Giovanna Pacchioni interpreta la panisca alternativamente come simbolo di fertilità o del vizio da scacciare con la pratica della musica. Se la prima ipotesi mi sembra davvero improbabile

raggiunta a Ferrara. Poiché è alquanto rara la raffigurazione di una donna ferina con un simile strumento in mano, mi domando infine se non siamo al cospetto della fase terminale di una metamorfosi punitiva in cui una donna o una ninfa - o persino l'allegoria di Ferrara stessa, protagonista di un altro pannello dello Studio - sia stata tramutata in panisca e condannata al tormento della carne per aver lasciato la virtuosa via della musica e dell'arte cedendo alla vanità e alla sensualità. Un contrappasso adeguato al tipo di errore commesso e una punizione severa ma giusta come quelle impartite dal saggio Dioniso, già giudice nella *Disputa tra Minerva e Nettuno* [*fig. 14*].

2.2 Alfonso artefice del proprio successo

Nel rilievo con *La fucina di Vulcano* è raffigurato un passo cruciale dall'VIII libro dell'*Eneide*: Vulcano irrompe nella sua fucina e ordina ai ciclopi di interrompere qualsiasi altro lavoro per dedicarsi alla fabbricazione delle armi di Enea[117] [*fig. 17*].
La rielaborazione dei modelli classici del *Laocoonte* e dell'*Apollo del Belvedere*, che Alfonso e Lombardo probabilmente avevano visto a Roma nel viaggio del 1508, è indicativa della passione antiquaria del Duca e della sua volontà di fare di Ferrara una città dal gusto raffinato ed aggiornato. Vulcano era tuttavia, secondo le fonti classiche e la tradizione iconografica, un dio storpio, zoppo, spesso irriso dai suoi stessi compagni divini; solo grazie alla tenacia e all'operosità seppe superare la sua cattiva sorte e rendersi indispensabile agli abitanti dell'Olimpo nonché un esempio per i primi uomini, che al dio si ispirarono per imparare a domare il fuoco, a compiere opere manuali e costruire i primi villaggi[118]. Se l'iconografia efesina dominante sottolinea la deformità e l'anzianità del dio, frequentemente ritratto nell'episodio dell'increscioso tradimento di Venere con

considerata l'espressione sofferente della panisca, più plausibile è l'idea della prassi musicale come cura contro i vizi che però in ogni caso non spiega la presenza tra le mani della protagonista proprio di uno strumento musicale: cfr. Pacchioni 1994-1995, pp. 343-353, cat, 10.

[117] Per l'identificazione dell'episodio cfr. Farinella 2015, p. 139, n. 201 con attenta disamina delle proposte precedenti. Nella scheda di catalogo in Ceriana 2004 (p. 138, cat. 2) Androsov interpreta l'episodio come *La nascita di Minerva dalla testa di Giove* con allusione alle arti che sarebbero fiorite a Ferrara sotto la protezione di Alfonso/Giove. Se, come dimostrato da Farinella, la lettura globale del soggetto risulta fallace, è invece suggestiva la proposta di identificare le statue nelle nicchie come Abbondanza e Giustizia poiché si stabilirebbe così un nesso con la prosperità e la giustizia celebrate nei pannelli dionisiaci (cfr. sopra, p. 52-54).

[118] Boccaccio, *Genealogie,* XII, LXX.

Marte, è pur vero che un filone iconografico più eroico, volto ad enfatizzarne l'ingegno e la prestanza fisica anche in età avanzata, trova una discreta fortuna sia nell'antichità classica[119] che nella Ferrara estense.

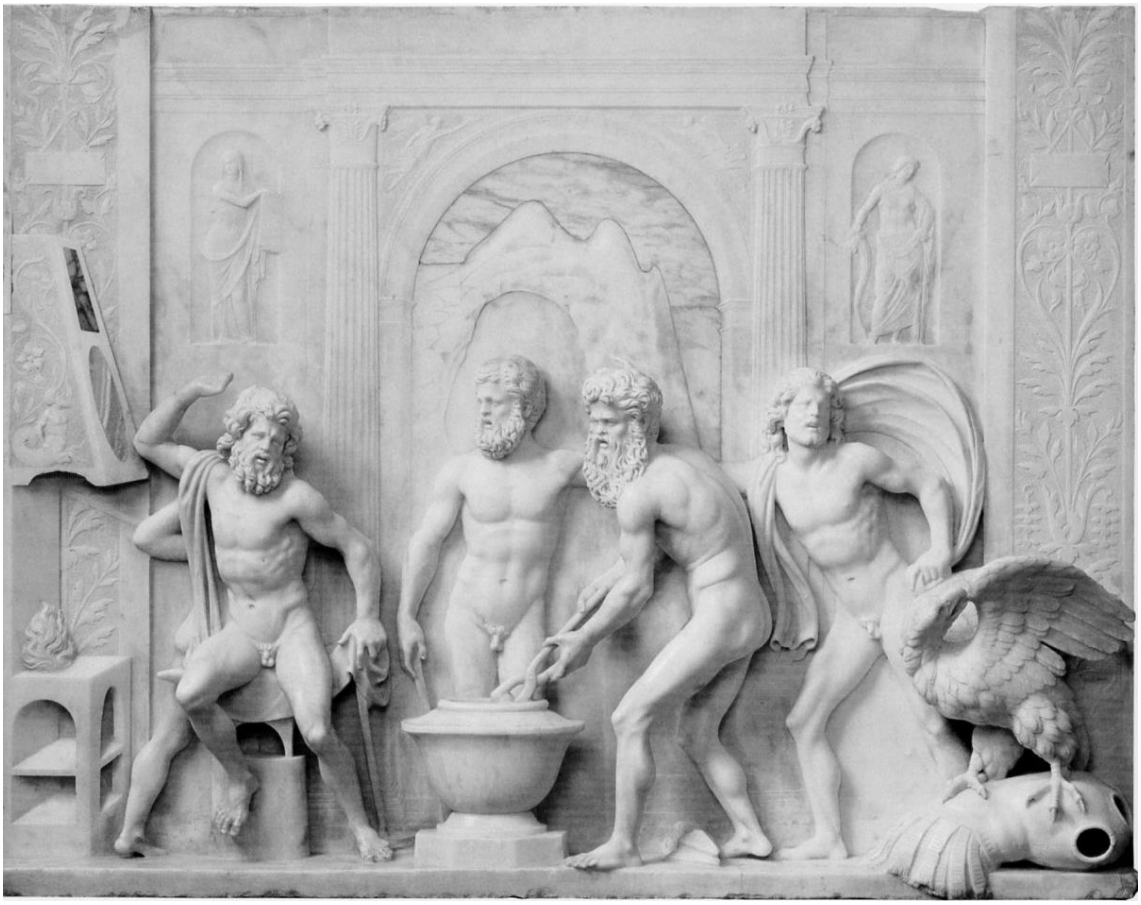


Figura 17
Antonio Lombardo, *La fucina di Vulcano*

Un aitante e barbuto Vulcano intento a battere sulla sua incudine compare, ad esempio, in una scena scolpita tra il 1493 e il 1503 sulla facciata di Palazzo dei Diamanti rivolta su Corso Rossetti. Giovanile, possente e dotato di folta barba è anche il Vulcano dipinto nel

[119] Un'importante fonte letteraria che descrive Vulcano abile e tutt'altro che zoppicante potrebbe essere rintracciata nella prima delle *Eikones* di Filostrato Maggiore (Filostrato Maggiore ed. 2008, p. 23), testo che proprio negli anni di realizzazione della *Fucina di Vulcano* veniva volgarizzato da Demetrio Mosco per Isabella d'Este ma che Niccolò da Correggio poteva leggere nell'originale greco senza difficoltà: Filostrato, illustrando un immaginario dipinto basato sull'*Iliade*, descrive la dura lotta del possente Vulcano contro lo Scamandro e dice esplicitamente che il dio non zoppica poiché è raffigurato mentre corre; cfr. Farinella 2015, pp. 153-154.
Il testo di Filostrato, proprio nel volgarizzamento di Mosco, sarà poi una fonte preziosa per il programma iconografico del Camerino delle Pitture: cfr. II .4 .1 e le schede 6 e 11.

1497 da Mantegna nel suo *Parnaso* per Isabella d'Este [*fig. 18*]; tuttavia qui Vulcano viene raffigurato come marito tradito e sconfitto dal trionfante amore di Venere e Marte, personificazioni mitiche di Isabella stessa e di suo marito Francesco Gonzaga[120].

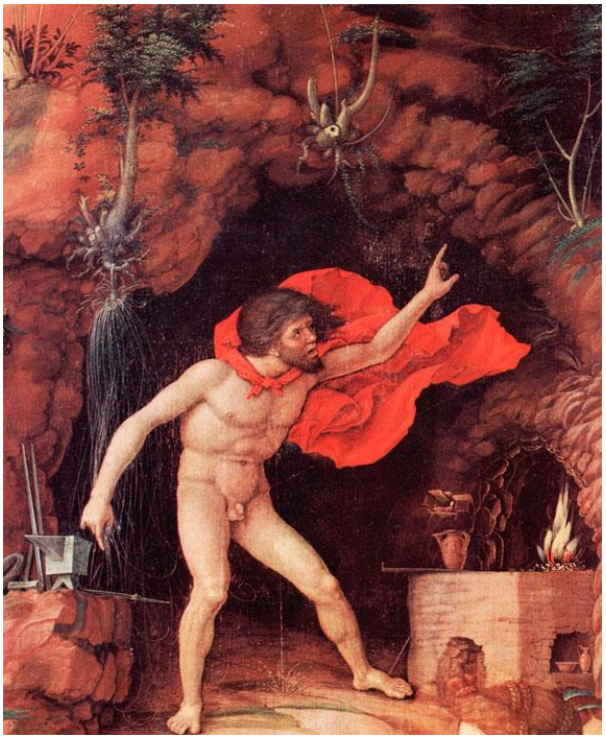


Figura 18
Andrea Mantegna, *Parnaso*, dettaglio

Del dipinto mantegnesco Lombardo riprende, oltre all'aspetto eroico del dio, l'elemento caratteristico della mantella rigonfia che ritornerà ancora sulle spalle di Vulcano nell'*Allegoria della musica* di Dosso Dossi (scheda 10) del 1520 circa – dipinto focale della committenza di Alfonso[121] – e, significativamente, indosso al Dioniso del Camerino delle Pitture (schede 4 e 8).

Considerato il sentimento di costante competizione che legava fratello e sorella soprattutto sul piano del mecenatismo, non sorprende che Alfonso abbia ripreso un elemento di un dipinto tanto rilevante per Isabella cambiandone drasticamente il senso e quindi appropriandosene affidandogli un valore identitario: le sue passioni artigiane e metallurgiche erano celebrate proprio attraverso la

[120] Il *Parnaso* di Andrea Mantegna fu la prima tela realizzata per lo studiolo mantovano di Isabella d'Este. L'interpretazione tradizionale si basa su un poemetto di Battista Fiera (1465-1538) della fine del XV secolo, dove si identificava il quadro come una rappresentazione del Parnaso, culminante nell'allegoria di Isabella come Venere e suo marito Francesco Gonzaga come Marte, sotto il cui regno fioriscono le arti simboleggiate da Apollo e dalle Muse danzanti.

La letteratura sul *Parnaso* è troppo vasta per essere qui esaustivamente menzionata; per il rapporto con le fonti letterarie e iconografiche e le sue diverse interpretazioni nel tempo si vedano almeno Wind 1949, Tietze-Conrat 1949, Gombrich 1963, Lehmann 1973, Elam 1981, Jones 1981 e Lightbown 1986, pp. 186-209 e 442-444; in relazione alla cultura dello studiolo umanistico cfr. Campbell 2000 e, con particolare attenzione al ruolo della musica nel *Parnaso* e nello studiolo di Isabella, Fenlon 1997.

Barttista Fiera fu un medico e umanista mantovano, autore di poemi e trattati – spesso in forma di dialogo – in latino. Per ulteriori approfondimenti sulla vita e sull'opera si veda la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

[121] Si veda II .3

figura di Vulcano, dio capace di lottare con forza contro i nemici e contro i suoi stessi difetti, operoso e abile, astuto e generoso (cede alle richieste della moglie fedifraga), artefice delle indistruttibili armi del principe troiano. Forse per ribadire l'identificazione del Duca con il dio fabbro, la fucina non è stata ambientata in una grotta – secondo il dettato virgiliano – ma in un principesco palazzo: Alfonso infatti aveva fatto costruire una "stanza segreta", una fucina, per dedicarsi ai suoi amati lavori manuali all'interno del suo Castello[122].

Sebbene nella sontuosa fucina marmorea dello Studio dei Marmi non siano visibili elementi musicali, non è insensato pensare che per Alfonso quella scena evocasse anche un contenuto sonoro o quanto meno avesse acquisito una dimensione sonora a seguito di un evento ben preciso. Da una lettera di Bernardino Prosperi indirizzata a Isabella d'Este e datata 8 febbraio 1509, sappiamo che il 6 febbraio di quell'anno venne allestita in Palazzo Ducale, per volontà di Ippolito d'Este, la commedia *I Suppositi* di Ariosto che, oltre ai consueti intermezzi musicali, presentava in chiusura una festante moresca con Vulcano e i ciclopi:

> *Li intermeci furono tuti canti et musiche, et in fine de la comedia, Vulcano cum ciclopi baterno saete a son de piffari, battendo il tempo cum martelli et cum sonagli che tenivano a le gambe, et facto questo acto de la saette col menar de' mantici fecero una morescha cum dicti martelli […].*[123]

Non c'è una connessione narrativa tra il soggetto della commedia e il carattere "vulcanico" della moresca; la sua ragion d'essere dunque è estranea alla rappresentazione teatrale: celebrare il dio del ferro e del fuoco con tale festante tripudio in chiusura di una commedia brillante e moderna, allestita in Palazzo Ducale, non può che voler dire celebrare il Duca stesso, esaltandone il vigore fisico, l'infaticabile laboriosità, l'ingegnosità tattica e tecnica in ambito militare e, ovviamente, le indiscusse abilità fabbrili. L'identificazione tra Vulcano ed Alfonso è facilitata dall'innovativa scelta di Ariosto di ambientare la commedia non in una generica città antica, come nell'originale

[122] Si veda Giovio 1553, p. 17 e Piccolpasso 1556 ed. 1976, p. 190. Per le fonti classiche che descrivono la fucina e il palazzo di Vulcano come un tutt'uno: Farinella 2015, p. 140, n. 202.

[123] L'epistola è pubblicata per la prima volta in Campori 1871, pp. 69-70.

di Terenzio su cui la commedia ariostea si fonda, ma nella Ferrara contemporanea[124], facilmente riconoscibile nell'imponente scenografia - oggi perduta - realizzata da Pellegrino da Udine e altri artisti fra cui Lombardo stesso[125]. Sebbene non sia possibile stabilire con esattezza la cronologia della realizzazione dei rilievi di Lombardo (comunque certamente vicinissimi alla messa in scena dei *Suppositi* descritta da Prosperi) e non si possa quindi stabilire se nella fucina di Lombardo si veda citata la spettacolare moresca o, come credo sia più probabile, sia la moresca ad evocare uno dei pannelli più belli dello Studio dei Marmi a cui lo scultore stava lavorando proprio in quel momento, ritengo che il legame tra la fucina marmorea di Lombardo e quella danzante di Ariosto sia evidente.

Nella fucina dello Studio dei Marmi tuttavia si stanno forgiando le armi di Enea, non saette; una scelta significativa perché evoca un'altra figura esemplare per il Duca: il principe troiano, protagonista del ciclo di dieci tele realizzato da Dosso Dossi circa dieci anni dopo tardi per il Camerino delle Pitture[126], è l'emblema del pio eroe che traghetta il suo popolo dalla disperazione alla gloria, figlio e padre amorevole nonché capostipite – secondo una tradizione genealogica stabilitasi nel corso del Quattrocento[127] – della dinastia estense.

Osservando lo splendido rilievo di Lombardo nella quiete del suo Studio, Alfonso poteva quindi rispecchiarsi in Vulcano, fabbro creatore di prodigiose armi, come nell'eroe valoroso che con quelle stesse armi sconfiggerà l'ira dei nemici e assicurerà la gloria alla sua gente. Questa duplice e sincretica identificazione mitologica restituisce un'immagine di Alfonso creatore degli strumenti prodigiosi con i quali egli stesso raggiungerà il successo; l'immagine, cioè, di un Duca artefice del proprio glorioso destino. Un messaggio fortemente esortativo per Alfonso che, ai suoi primi anni di governo, doveva

---

[124] Nell'edizione del 1516 dell'*Orlando furioso* Ariosto menziona Vulcano una sola volta, proprio in relazione alla celebrazione degli Estensi*: […] Che questa generosa coppia s'ame* [Alfonso e Ippolito]*, / ne serà il popul suo via più sicruo, / che se, per opra di Vulcano, di rame / gli havesse duplicato Hercole il muro […]* (III, 51). Cfr. Ariosto 1516 ed. 2016.

Nell'edizione del 1532, quando Alfonso aveva ormai ampiamente dimostrato il suo valore politico e militare e la fama delle sue mura si era sparsa per tutta Europa, sparisce il riferimento ad Ercole e l'attenzione si focalizza su Alfonso e Ippolito: *[…] il grande amor di questa coppia / renderà il popul suo via più sicuro, / che se, per opra di Vulcan, di doppia / cinta di ferro avesse intorno il muro […].*

[125] Menegatti 2007b, p. 9.

[126] Si veda II .4 .1, pp. 79-84 e scheda 7.

[127] Cfr. II .4 .1, pp. 78-79.

rispondere alle continue minacce esterne ed interne e riscattare la propria reputazione dai sospetti di quanti non lo ritenevano idoneo al governo.
Un decennio più tardi, quando le sue capacità politiche e le sue doti militari non avrebbero più avuto bisogno di continue verifiche, nella sua fucina non sarebbero state più forgiate né armi né saette, ma note, strumenti e capolavori musicali.

3. L'*Allegoria della Musica* di Dosso Dossi

Nella fucina dell'*Allegoria della Musica* di Dosso Dossi realizzata per Alfonso intorno al 1522 (scheda 10) [*fig. 19*], si respira un'aria quasi magica, vibrante ma calma e contemplativa; i ciclopi muscolosi sono stati sostituiti da due donne pensierose e l'impeto di Vulcano nato dall'urgenza della guerra ha lasciato posto al soffio luminoso dell'ispirazione.
L'atmosfera sospesa dona un carattere fortemente ideale alla scena per la quale non sono state rintracciate finora fonti testuali; un'allegoria, dunque, la cui decifrazione ha suscitato grande interesse negli studiosi[128]. La maggior parte dei contributi iconografico-musicali inerenti opere prodotte nella Ferrara di Alfonso I riguardano proprio questa tela: il significato reale del suo criptico soggetto, l'identificazione dei personaggi principali e il contenuto delle tabelle notate hanno stimolato un lungo dibattito che vale la pena ripercorrere nelle sue tappe fondamentali per il rilievo dei contenuti musicali dell'opera e per il suo valore emblematico all'interno della produzione ferrarese di quegli anni.

Fu Luigi Parigi il primo ad approcciare l'*Allegoria* concentrandosi sulla componente musicale[129]. Parigi, che identifica il fabbro come Tubalcano senza tuttavia argomentare la sua ipotesi, procede subito ad interpretare le tabelle notate, vero elemento oscuro del dipinto giacché "la viola posata per terra […] è strumento inequivocabile"[130]. Questa osservazione denota come gli studi iconografico-musicali dell'epoca fossero

[128] Per una panoramica sul dibattito critico da un punto di vista storico-artistico si vedano almeno Antonelli Trenti 1964, p. 413; Dosso Dossi 1998, pp. 154-158, cat. 25; Gamba 1920; Gibbons 1968, pp. 178-179, cat. 23; Humfrey 1986; Mezzetti 1965, p. 85, cat. 54; Tokyo-Roma 2001, pp. 196 ss., cat. IV, 7. Per ulteriori riferimenti bibliografici cfr. scheda 10.

[129] Parigi 1940.

[130] Parigi 1940, p. 274.

fortemente focalizzati sull'identificazione degli strumenti musicali dipinti e sul loro confronto con i dati storici per valutare la veridicità della raffigurazione, senza tenere in considerazione le peculiarità del linguaggio pittorico e le valenze simboliche spesso celate nelle fonti iconografico-musicali. Secondo Parigi, sulle due tabelle marmoree sarebbero iscritti due canoni in stile franco-fiammingo: forme musicali molto in voga "ai tempi dossiani"[131] e frutto di un'esasperata abilità contrappuntistica che richiede anche al lettore una notevole perizia musicale, specialmente nel caso del canone triangolare che lo studioso, a partire dalla scritta "Trinitas in unum" faticosamente leggibile al di sopra del pentagramma, interpreta come un canone enigmatico a tre voci. Le difficoltà di lettura dei due canoni e la supposta inadeguatezza delle competenze musicali dei lettori della rivista che ospita il saggio – una rivista specializzata in storia dell'arte – spingono Parigi a tralasciare il problema della trascrizione e quindi dell'identificazione della musica per analizzare gli elementi costitutivi dell'allegoria, in primis i martelli numerati. Le cifre romane sugli strumenti del fabbro evocherebbero i rapporti di consonanza stabiliti da Iubal e Pitagora e sarebbero la prova schiacciante della volontà di Dosso di rimarcare la netta superiorità della teoria pitagorica e matematica su quella empirica di Aristosseno di Taranto (IV sec. a.C.), "semplicemente acustica o auricolare"[132], e conseguentemente la supremazia della musica scritta, basata sul "ferreo sillogizzare contrappuntistico"[133], sulla nascente musica strumentale improvvisata. Dalla combinazione degli elementi teorici con i due canoni e con la viola realisticamente raffigurata, Parigi desume una notevole competenza musicale di Dosso o quanto meno una notevole familiarità con i musicisti del suo tempo. Il saggio si chiude con una quanto mai singolare e personalissima interpretazione delle due figure femminili: si tratterebbe della moglie o amante del pittore, sdoppiata per poter essere raffigurata nella propria interezza, e dal cui corpo Dosso distoglierebbe gelosamente lo sguardo del fabbro. Secondo Parigi, quindi, l'artista, basando il proprio operato sulle matematiche leggi della natura, dovrebbe ambire alla bellezza più elevata ed amare l'Arte con la stessa passione con cui ama la donna del proprio cuore.

[131] *Ibidem.*

[132] Parigi 1940, p. 277. Sul dibattito a proposito della teoria di Aristosseno di Taranto all'epoca di Dosso, sulla possibile circolazione di questa teoria in ambito estense e sulle implicazioni ideologiche del suo uso nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano si veda II .4 .2 .1.

[133] Parigi 1940, p. 278.

Figura 19
Dosso Dossi, *Allegoria della Musica*

Un significativo passo avanti nell'analisi di questo dipinto è rappresentato dal contributo di Franca Trinchieri Camiz[134] che analizza anche l'*Apollo* di Dosso oggi alla Galleria Borghese di Roma (scheda 12) [*fig. 20*], in cui il dio suona una splendida lira da braccio identica a quella ai piedi del fabbro dell'*Allegoria*[135]. Seppure per certi versi

[134] Trinchieri Camiz 1983. Il contributo di Trinchieri Camiz fa parte degli interventi in apertura del catalogo della mostra *Frescobaldi e il suo tempo* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti - 13 settembre - 31 ottobre 1983).

[135] L'*Apollo* è interpretato come un riflesso della prassi del canto accompagnato, molto in voga all'epoca. Alfonso stesso, ricorda Trinchieri Camiz, era un apprezzato suonatore di viola e questo potrebbe spiegare il particolare risalto dato da Dosso alla lira da braccio e alla dimensione musicale di Apollo in un contesto mitologico, quello della metamorfosi di Dafne, in cui questo aspetto del dio è invece generalmente secondario se non assente. Infine, secondo la studiosa il

ancora problematico, questo intervento ha il grande merito di aver spostato l'accento dal pittore al committente e ai suoi personali interessi musicali.

Per la prima volta le informazioni sulla passione musicale e fabbrile di Alfonso e le testimonianze sul legame tra la figura di Vulcano e la musica in ambito ferrarese vengono connesse ad una fonte iconografico-musicale ed utilizzate per identificare, credo correttamente, il fabbro dell'*Allegoria* con il dio del fuoco caro ad Alfonso[136]. Sono tuttavia evidenti i limiti della lettura musicale della Trinchieri Camiz che considera il canone triangolare enigmatico "perché non indica i segni di congruenza" e riprende Parigi nella sua errata interpretazione del motto "Trinitas in unum" come indicazione di una scrittura a tre voci.

Figura 20
Dosso Dossi, *Apollo*

Il problema della natura dei due canoni è stato risolto da Colin Slim nel 1990[137]. Grazie ai restauri e alle radiografie, Slim è stato in grado di identificare il canone triangolare [*fig. 20, dett. a*] nell'*Agnus Dei II* dalla *Missa l'Homme armé super voces musicales* di Josquin Desprez,

dipinto può ben considerarsi anche una raffigurazione del tema petrarchesco della consacrazione del lauro e dunque la sua collocazione originaria sarebbe da rintracciare nella dimora dell'amante di Alfonso, Laura Dianti.

[136] Cfr. Camiz 1983, p. 87.

[137] Slim 1990.

Volker Scherliess, nel suo studio sulla musica notata nell'arte figurativa del Rinascimento italiano, aveva tentato una trascrizione delle due composizioni, tuttavia la sua proposta risulta incongruente e piena di errori, anche dovuti alla scarsa leggibilità del dipinto. Cfr. Scherliess 1972, pp. 35, 71, 96-97 e Lowinsky 1982, p. 282, note 132, 136, 137.

maestro di cappella a Ferrara nel 1503-1504 e autore della *Missa Hercules Dux Ferrariae* dedicata al padre di Alfonso, Ercole I. Il canone circolare [*fig. 20, dett. a*], sebbene non identificato, è stato ricondotto da Slim ad un compositore di ambito franco fiammingo più moderno. Si tratta di un canone perpetuo, all'unisono o all'ottava, a quattro voci.

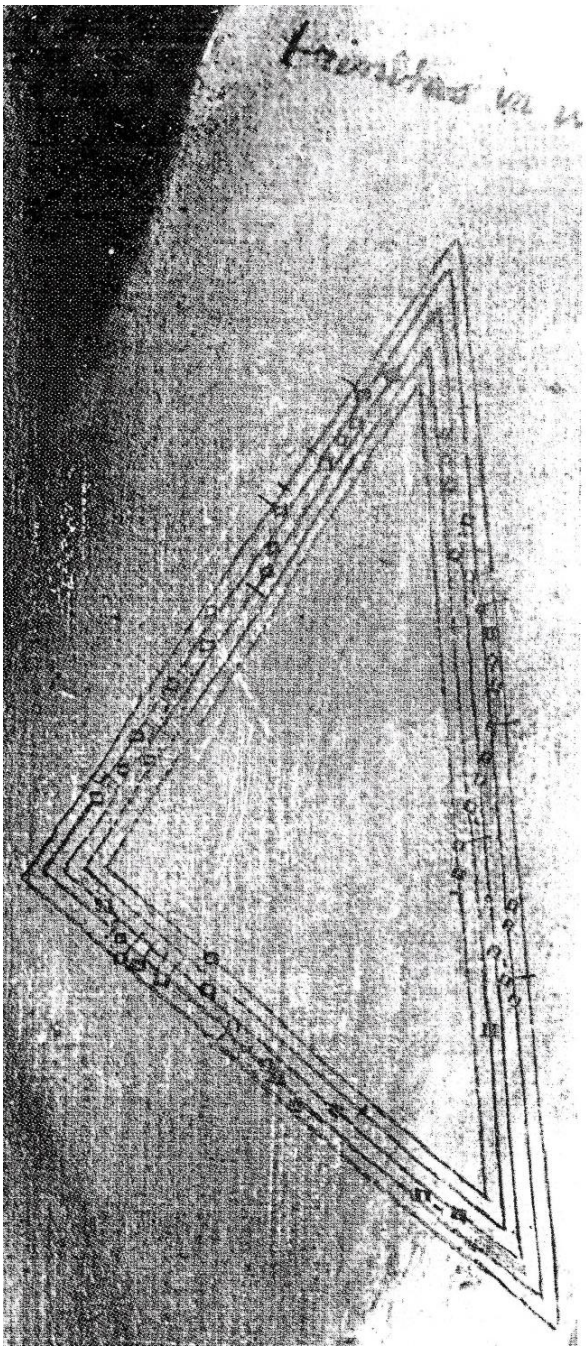


Figura 19, dettaglio a

L'interpretazione di Slim dei due canoni è considerata univocamente valida e costituisce un punto fermo per qualsiasi successiva analisi di questo dipinto. Meno convincente la lettura iconografica dell'opera: il fabbro sarebbe la fusione di Iubal col suo fratellastro Tubalcano (senza escludere la possibilità che anche Pitagora sia in qualche modo evocato) raffigurato mentre, mosso dall'ispirazione (la torcia del putto), inventa la musica – attraverso l'uso delle proporzioni matematiche – e gli strumenti musicali, simbolizzati dalla viola ai suoi piedi. La scelta di raffigurare i canoni su tavole marmoree evocherebbe l'episodio biblico dell'incisione della musica sui pilastri lapidei da parte di Tubalcano che così facendo sottrasse la musica alla sua evanescenza e sarebbe quindi la risposta di Dosso alla nota polemica di Leonardo da Vinci sull'inferiorità della musica rispetto alla pittura proprio per la sua natura effimera. Dosso avrebbe anche voluto sostenere la superiorità della musica composta su quella improvvisata (evocata dalla lira in terra e seminascosta) in virtù della possibilità di perdurare nel tempo grazie alla scrittura. Interessante invece

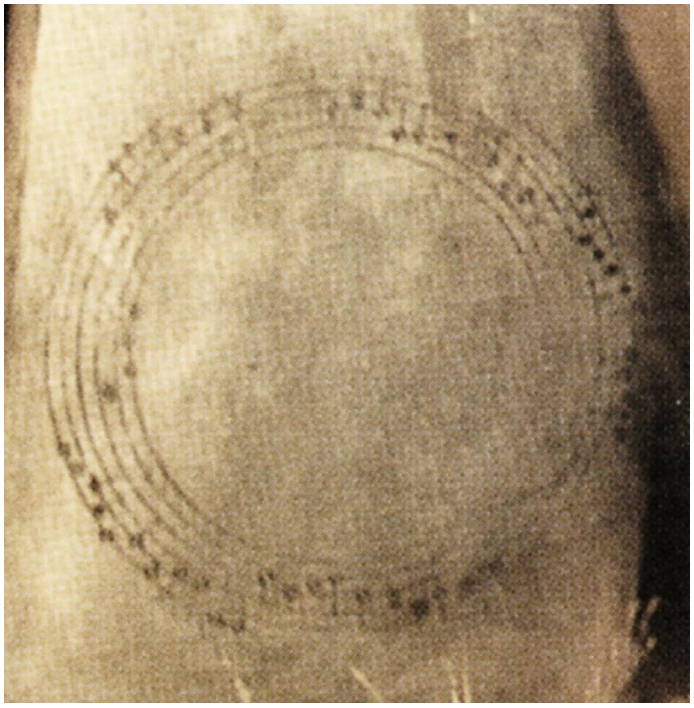


Figura 19, dettaglio b

l'ipotesi per cui la scelta delle forme geometriche andrebbe ricollegata al loro simbolismo: il cerchio evocherebbe dunque perfezione e perpetuità (il canone è appunto perpetuo) mentre il triangolo richiamerebbe la natura trinitaria del divino ma anche la struttura stessa del canone, interamente governata da rapporti mensurali ternari.

Pochi anni dopo la pubblicazione del fondamentale intervento di Slim, nell'ambito della sua indagine sull'aspetto visivo del linguaggio musicale e sulla possibilità di veicolari significati chiari per un osservatore musicalmente competente attraverso l'inserimento di musica notata in dipinti poco o per niente legati a contenuti musicali, James Haar[138] ha interpretato l'*Allegoria* come rappresentazione delle graduali conquiste dell'uomo in ambito musicale: Vulcano, che nasconde anche l'idea di Tubalcano[139], spinto dall'afflato dell'ispirazione (anche per Haar chiaramente identificabile nel puttino con la torcia), usa i martelli proporzionati per creare dapprima gli elementi musicali (le note), quindi gli strumenti (la viola) ed infine la musica stessa rappresentata dai due canoni – "genere di quasi marmorea perfezione"[140] –, l'uno profano e l'altro sacro e ciascuno protetto da una Venere tutelare.

In tempi più recenti, Adriano Cavicchi ha cercato di spiegare il significato della tela attraverso la sua contestualizzazione nella cultura musicale dell'epoca, con risultati a

[138] Haar 1995.

[139] Haar riprende l'idea di Gibbons di una fusione tra l'iconografia mitica e quella classica in cui però l'immagine classica è fondamentale mentre la tradizione biblica è secondaria. Cfr. Haar 1995, p. 269.

[140] *Ibidem.*

tratti contraddittori[141]. Cavicchi identifica infatti il fabbro come Pitagora sulla scorta dell'acceso interesse per gli aspetti matematici e astronomici della musica tra gli umanisti neoplatonici ferraresi, con particolare riferimento alle traduzioni di Tolomeo e Platone ad opera di Celio Calcagnini e Ippolito d'Este. La riconquistata scientificità della musica si rifletterebbe nella scelta della forma circolare del canone rappresentante la musica moderna e strumentale in opposizione "all'antica e trinitaria vocalità sacra"[142]. Tuttavia, creando non poca confusione, Cavicchi sostiene anche che la donna seduta, personificazione di quella stessa musica moderna e strumentale esaltata dalla circolarità del canone, abbia abbandonato la lira da braccio in terra per indagare con fascinazione i principi pitagorici incarnati dalla donna anziana in piedi, emblema delle passate glorie musicali estensi. Come gli interventi finora menzionati, questa analisi non sembra tenere in conto i risultati raggiunti dai musicologi impegnati nell'acceso dibattito intorno al canone dipinto da Tiziano nel suo *Baccanale degli Andrii* (1524 c.; scheda 11) che, come vedremo, rendono l'esaltazione della teoria pitagorica un'interpretazione assai poco plausibile per l'*Allegoria* di Dosso.

La più recente analisi iconografico-musicale sulla tela fiorentina di Dosso, finora la più articolata e complessa, è stata proposta da Romano Silva[143], che identifica il fabbro con Vulcano, mettendo il dio in relazione non solo con le passioni di Alfonso ma anche con la pretesa discendenza della stirpe estense da Enea, figlio di Venere, a sua volta moglie di Vulcano. L'*Allegoria* doveva quindi non solo evocare ma celebrare e nobilitare attraverso il mito le inclinazioni e la persona stessa del Duca. Al tempo stesso, il dipinto – datato al 1522 c. – costituirebbe una "precoce testimonianza visiva" dell'acceso dibattito sulla natura consonante degli intervalli di terza e sesta, teoria esposta per la prima volta nella *Musica Theorica* di Ludovico Fogliano, intellettuale al servizio di Ippolito d'Este durante gli anni Venti del XVI secolo, quando il tema del rapporto tra conoscenze classiche e moderne appassionava gli intellettuali ferraresi[144]. Questa accorta

[141] Cavicchi 2004.

[142] Cavicchi 2004, p. 88.

[143] Silva 2008.

[144] Ludovico Fogliano (seconda metà XV sec. – 1539) fu, come i fratelli, cantore e organista del Duomo di Modena. La sua opera più famosa, *Musica theorica*, pubblicata a Venezia nel 1529, espone in tre sezioni la natura degli intervalli, le consonanze ed infine la divisione del monocordo secondo gli antichi e i moderni. Appassionato di filosofia greca, si dedicò allo studio di Didimo e Tolomeo e svolse un ruolo fondamentale per la ricoperta della teoria di Aristosseno di Taranto.

Figura 21
Raffaello, *Scuola di Atene*, dettaglio

osservazione offre una nuova prospettiva per l'interpretazione del dipinto. Silva riprende l'ipotesi avanzata da Slim sulla presenza di un numero 20 sul martello brandito dal fabbro. I rapporti matematici tra il numero 20 e i numeri raffigurati sugli altri martelli (XII e VIII), rappresentano gli intervalli di sesta e decima maggiore, quest'ultima a sua volta ottenibile sovrapponendo una quinta e una sesta maggiore o un'ottava e una terza maggiore. Si tratta di intervalli che non rientravano nella tradizione pitagorica ma erano oggetto di speculazione da parte di musici e teorici moderni. Se Slim ha subito scartato la sua ipotesi proprio per la discordanza di questi intervalli con la teoria di Pitagora, Silva al contrario ritiene non solo che il numero 20 sia effettivamente sul martello ma che Dosso lo abbia scritto in cifre arabe e non romane – moderne e non classiche – proprio per sottolineare la fascinazione del Duca per le riflessioni teoriche musicali più recenti.

Secondo Silva, il cuore dell'allegoria va rintracciato nei gesti dei personaggi e nella scelta delle forme geometriche dei canoni, portatrici di peculiari significati simbolici: il triangolo, che evoca lo schema aritmo-geometrico di Nicomaco di Gerasa raffigurato da Raffaello nella *Scuola di Atene* [*fig. 21*], simboleggerebbe l'armonia matematica dell'universo; il cerchio invece rappresenterebbe il globo terrestre e la ciclicità della vita umana. In quest'ottica le due figure femminili sarebbero quindi le personificazioni della *musica mundana* – la donna in piedi che guarda al cielo – e della *musica humana* – la donna seduta e più vestita – mentre Vulcano che produce musica dai suoi strumenti di lavoro (le note sull'incudine) incarnerebbe la *musica instrumentalis* e l'aspetto più

Cfr. "Ludovico Fogliano" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, *Correspondence*…1991, pp. 992-994 e l'introduzione nella ristampa anastatica di *Musica theorica* in Fogliano 1529 ed. 1970; sui suoi legami con gli Estensi si veda Lockwood 1984, pp. 314-328 e 325-328.

materiale della musica, simboleggiato anche dalla lira in terra[145]. In una fittissima rete di rimandi e simbologie, il dipinto di Dosso dunque fonderebbe la teoria boeziana sulla triplice natura della musica[146] con le ricerche armoniche moderne. Come Trinchieri Camiz anche Silva mette in relazione l'*Allegoria* con l'*Apollo* Borghese (scheda 12) [*fig. 20*], superando la semplice constatazione di una comunione di intenti celebrativi fra le due tele e spostando l'analisi al livello del messaggio filosofico contenuto nei due soggetti. Se nell'*Allegoria* Horne Vulcano attinge all'armonia cosmica gli elementi necessari per costruire gli strumenti musicali, nell'*Apollo* Borghese, il dio, ispirato dalla stessa fonte celestiale, usa questi strumenti per creare forme musicali e ispirare gli uomini: lo sguardo al cielo e l'archetto levato alluderebbero all'armonia cosmica inaccessibile all'uomo senza la mediazione degli dei che si manifestano come l'apollinea razionalità che permette all'uomo di comprendere le consonanze e le proporzioni dell'armonia universale imitandola attraverso gli strumenti.

Mi sembra che l'analisi dell'*Allegoria* proposta da Silva sia quella che meglio restituisce il fitto intreccio di riferimenti culturali e la stratificazione dei possibili livelli di lettura di quest'opera così complessa e accattivante. Non una polemica sulle arti né una gerarchia tra forme o generi musicali si cela tra le pennellate di Dosso, ma il ritratto allegorico di un Duca sinceramente appassionato alla musica, capace anche di formulare speculazioni teoriche personali. Il dipinto avrebbe dunque un carattere fortemente identitario ma, a differenza delle opere che decoravano lo Studio dei Marmi e il Camerino delle Pitture, non presenta elementi encomiastici né moniti morali, nessun riferimento alla sua immagine pubblica né ad un ideale modello politico-culturale come Dioniso o Enea. L'*Allegoria della Musica* sembrerebbe piuttosto voler offrire un intimo e ispirato omaggio alle passioni del Duca e, al tempo stesso, un mezzo per esprimere una riflessione personale a proposito del dibattito teorico-musicale dell'epoca: Alfonso sceglie una posizione di mediazione tra antico e moderno coerente con la sua costante preoccupazione

[145] Contestando l'ipotesi di Cavicchi, Silva ritiene che le differenze fisiche fra le due donne non siano imputabili alla differenza di età ma al diverso canone di bellezza cui il pittore fa riferimento e rintraccia in un'incisione di de' Barbari, a sua volta ispirata a Durer, un possibile modello per la donna in piedi: cfr. Silva 2008, p. 105.

[146] Il motto "trinitas in unum" diviene così chiave di lettura non solo del canone triangolare ma dell'intero dipinto.

di avventurarsi coraggiosamente nella modernità pur mantenendo e celebrando i legami col passato[147].

L'evocazione di Enea – sempre foriero del richiamo alla mitica genealogia estense – attraverso il legame indiretto con Vulcano, evidenziata da Silva, nel dipinto di Dosso è molto più blanda rispetto alla *Fucina* di Lombardo, in cui si forgiavano proprio le armi per il pio eroe [*fig. 17*]. Negli stessi anni Dosso sta realizzando le dieci tele per il Camerino delle Pitture in cui Enea è il protagonista di grandi gesta, celebrato come progenitore estense nell'unica tela musicale dell'intero ciclo[148]: l'uso esplicito della figura di Enea per evocare il legame tra Alfonso e la sua ascendenza sarà forse sembrato ridondante o forse Alfonso stesso non ha voluto una celebrazione trionfalistica e, in fondo, retorica per questa tela. Non disponendo di documenti sull'elaborazione del soggetto non si possono che fare ipotesi, ma credo sia estremamente interessante come in questa tela la sempre ricercata connessione con il glorioso passato estense – e con Ercole in particolare – venga stabilita proprio attraverso la musica: l'autore del canone triangolare, il celeberrimo Josquin Desprez, riconosciuto massimo esponente della sua generazione, era stato infatti al servizio di Ercole tra il 1503 e il 1504 e al Duca stesso aveva dedicato la *Missa Hercules dux ferrariae*, su un *cantus firmus* ricavato dal nome[149]. Alfonso, dunque, sceglie un elemento che sottolinea una sincera affinità tra padre e figlio, al di là della narrazione dinastica e delle esigenze imposte dal suo ruolo politico: la passione per la musica. I due canoni raffigurati da Dosso, uno di un grande autore al servizio di Ercole e l'altro di un autore moderno di stile franco fiammingo[150], legano saldamente due

[147] Nell'ambiente del Camerino un ritratto così "genuino" del Duca lo si può trovare, significativamente, celato nel canone di Willaert inserito nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano, indice anche di una radicalizzazione della posizione di Alfonso in favore delle tendenze musicali più moderne: cfr. II .4 .2 .1, in particolare pp. 151-155.

[148] Si veda II .4 .1 e scheda 7.

[149] Questa messa evidentemente non forniva un frammento musicale adeguato a rivestire il ruolo simbolico che abbiamo visto attribuito alla natura ternaria dell'Agnus Dei II della *Missa l'Homme armé.*

Sulla presenza di Josquin a Ferrara al servizio di Ercole I si vedano Lockwood 1976 e 1984, pp. 203-205.

[150] Il canone circolare non è stato ancora identificato né è stato attribuito a nessuno. La lettura è complicata dalle condizioni non ottimali della pellicola pittorica in quella porzione; le risoluzioni tentate da Slim hanno evidenziato la presenza di errori piuttosto gravi nel contrappunto ma potrebbero esser dovuti ad una imprecisa trascrizione da parte di Dosso o a interventi di restauratori maldestri. Non si può escludere dunque che l'autore possa essere un nome anche di

generazioni e la forma musicale del canone, da sempre considerata apice dell'arte compositiva e dunque vertice dell'intelletto umano, diviene nell'*Allegoria della Musica* vero e proprio emblema della grandezza estense, stemma di famiglia.

4. Il Camerino delle Pitture, specchio ideale e idealizzante del Duca

Chiuso il cantiere dello Studio dei Marmi nel febbraio 1511, Alfonso cominciò a progettare la realizzazione di un secondo studiolo, ad esso contiguo e appena più grande, destinato a raccogliere una selezione di capolavori pittorici che sintetizzassero il meglio della produzione dell'epoca[151].

Dal candore assoluto del marmo all'antica di Lombardo si passa ad un'esplosione di colori che avvolge in modo quasi totalizzante l'osservatore: il Camerino delle Pitture, infatti, era decorato da due cicli pittorici che ne coprivano gran parte della superficie parietale. Nel registro inferiore era disposto il cosiddetto "ciclo dei baccanali", cinque tele a soggetto mitologico e prevalentemente dionisiaco, realizzate tra il 1514 e il 1525 circa: il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini (scheda 3) [*fig. 22*], la *Partenza di Dioniso per l'India* di Dosso Dossi (scheda 4) [*fig. 23*] e tre opere di Tiziano, l'*Offerta a Venere* (scheda 6) [*fig. 24*], il *Bacco e Arianna* (scheda 8) [*fig. 25*] e il *Baccanale degli Andrii* (scheda 11) [*fig. 26*]. Nel registro superiore, invece, erano disposte come una sorta di fregio lungo l'intero perimetro del Camerino, a ridosso del soffitto, dieci tele raffiguranti storie di Enea, dipinte da Dosso Dossi nei primi anni Venti del Cinquecento [*figg. 28-33*].

Nel Camerino delle Pitture, dunque, diventano protagonisti due personaggi già significativi nel programma iconografico dello Studio dei Marmi: Dioniso ed Enea, qui proposti quasi in un contrappunto visivo e narrativo per offrire al Duca uno specchio mitologico ancor più ricco ed articolato.

---

rilievo e ovviamente non si può non pensare ad Adrian Willaert, attivo a corte e pochi anni dopo autore del canone nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (si veda II .4 .2 .1 e scheda 11).

[151] A proposito della chiusura del cantiere dello Studio dei Marmi cfr. Ballarin 2002b, pp. 94-95.

Figura 22
Giovanni Bellini, *Festino degli dei*

Figura 23
Dosso Dossi, *Partenza di Dioniso per l'India*

Figura 24
Tiziano, *Offerta a Venere*

Figura 25
Tiziano, *Bacco e Arianna*

Figura 26
Tiziano, *Baccanale degli Andrii*

4.1 Il programma iconografico

È opinione condivisa e pacificamente accettata dalla critica che il programma iconografico del Camerino delle Pitture sia stato elaborato, insieme ad Alfonso stesso, dall'umanista Mario Equicola[152] che il 9 ottobre 1511 scriveva ad Isabella d'Este:

> *"Al S*[*ignor*] *Duca piace che io reste qui octo dì: la causa è la pictura di una camera nella quale vanno sei fabule o vero hystorie* [...]*"*[153]

Il primo a collegare l'epistola dell'umanista campano con un'opera proveniente dal Camerino – il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini – fu Giles Robertson[154]; Harold Wethey[155], seguito da John Shearman[156], sostenne poi che l'epistola si riferisse ai dipinti

[152] Su Mario Equicola Si veda I, p. 19, n. 42.

[153] La lettera fu pubblicata la prima volta in Luzio e Reiner 1899, p. 8, n. 1.

[154] Robertson 1968, p. 134 e p. 141.

[155] Wethey 1969-1975, pp. 32-33.

[156] Shearman 1987, p. 213.

che avrebbero decorato le pareti del Camerino delle Pitture. Da allora l'ipotesi, ripresa innumerevoli volte, è considerata un punto fermo nella storia del Camerino[157].

Vincenzo Farinella ha ipotizzato che la serie di tele virgiliane del fregio dossesco vada considerata un'unica *fabula* divisa in episodi e i cinque baccanali del registro inferiore costituiscano le cinque storie rimanenti. È possibile ad ogni modo che il numero dei dipinti previsti nel programma iniziale sia cambiato nel tempo, così come sono cambiati i pittori inizialmente coinvolti. Nelle intenzioni iniziali di Alfonso infatti avrebbero dovuto esser coinvolti, oltre Dosso, Tiziano e Bellini, anche Raffaello e Fra Bartolomeo. A quest'ultimo, a Ferrara nel 1516[158], era stato inizialmente commissionato l'*Offerta a Venere*, poi eseguito da Tiziano a causa della sopraggiunta morte dell'anziano maestro fiorentino. Del progetto iconografico di Fra Bartolomeo rimane uno studio conservato presso la Galleria degli Uffizi, ricondotto alla committenza di Alfonso per il Camerino da Edgar Wind nel 1948[159]. Tiziano venne chiamato a sostituire anche Raffaello, al quale Alfonso aveva commissionato, probabilmente durante il suo viaggio a Roma con Mario Equicola nel 1513[160], un *Trionfo indiano di Bacco* che celebrasse i suoi successi in campo bellico. L'urbinate accettò l'incarico ma, nonostante le continue e crescenti pressioni di Alfonso, non realizzò mai il dipinto. Più volte assicurò al Duca di Ferrara di avere in mente il soggetto e di avere intenzione di iniziare a lavorarvi presto e gli inviò anche un disegno preparatorio (scheda 5) [*fig. 27*], ma i continui incarichi romani lo costrinsero a rimandare più e più volte[161]; la morte, prematura e inaspettata, lo colpì prima che potesse

[157] Si vedano ad esempio i recenti Ballarin 2002b, p. 115 e Farinella 2015 pp. 487 e segg.

[158] Un documento attestante la partenza del pittore da Ferrara con destinazione Firenze è stato pubblicato per la prima volta in Hope 1971, p. 712, n. 2. Cfr. Menegatti 2002, p. 120.

[159] Wind 1948, p. 58.

[160] In una lettera ad Isabella datata 16 aprile 1513 scrive l'Equicola: "*al presente* [*il Duca*] *non attende ad altro che ad far fare picture et vedere antichità*". Vedi Menegatti 2002, p.104; per il primo pagamento a Raffaello vedi *ibidem*, p. 106; successivi solleciti inviati attraverso Ippolito I sono segnalati a p. 109 quindi le trattative proseguono grazie alla mediazione di Beltrando Costabili (fratello del conte Antonio) e, dal 30 aprile 1519, di Alfonso Paolucci: documenti alle pp. 123-189 *passim.*

[161] Il disegno, conservato oggi all'Albertina di Vienna e datato tra il 1517 e il 1518, conoscerà una grande fortuna e sarà ripreso fedelmente in contesto estense in due occasioni: una tela di Garofalo dipinta nel 1534 per Ercole II, oggi a Dresda, e un affresco di Leonardo da Brescia per il Camerino dei Baccanali (1562-1563) di Alfonso II, figlio di Ercole II, ancora visibile in Castello.

Figura 27
Raffaello, *Trionfo di Bacco*

effettivamente metter mano alla tela. Secondo Farinella, Alfonso rifiutò di far realizzare il dipinto dalla bottega di Raffaello e preferì piuttosto rivolgersi a Tiziano modificando il soggetto della tela da trionfo militare al trionfo amoroso del *Bacco e Arianna*[162]. Che fosse prevista o meno la tela di Tiziano nel progetto originale del Camerino non è dato sapere con certezza; è però certo che il dipinto commissionato a Raffaello non fu realizzato. I tempi erano infatti mutati, i successi bellici e politici ottenuti sul campo avevano fugato ogni perplessità circa le qualità di Alfonso come governante e condottiero e non v'era più necessità di affidarsi al potere evocativo delle immagini per invocare e celebrare delle vittorie che, all'epoca dell'ideazione del programma iconografico del Camerino delle Pitture, erano ancora ben lungi dall'avvenire.

Il programma del Camerino ci appare dunque vivo e duttile, adattabile al mutare delle esigenze auto-rappresentative del Duca ma ancorato alla sua duplice identificazione con Dioniso e con Enea.

Negli anni Sessanta del Quattrocento, grazie all'operato di diversi letterati gravitanti nell'orbita della corte estense, era nata e si era consolidata un'articolata tradizione genealogica secondo cui la famiglia ducale ferrarese sarebbe stata discendente dei principi di Troia[163]. Tito Vespasiano Strozzi, nella sua *Borsiade*, paragona esplicitamente Enea a Borso d'Este e lo definisce discendente del paladino Ruggiero, a sua volta pronipote di Ettore; anche Matteo Maria Boiardo sottolinea questa discendenza nel suo *Orlando innamorato* e ancor prima nel *De laudibus Estensium carmina* (1463-1464), in cui arriva a tracciare un vero e proprio albero genealogico che da Ettore giunge

[162] Farinella 2015, pp. 492, 630-631.

[163] Si veda Honnacker 1997 e Bestor 2005, pp. 64-71.

a Niccolò III passando per Enea, Romolo, Cesare e Carlo Magno[164]. Oltre mezzo secolo dopo, nel pieno degli anni del ducato di Alfonso I, questa tradizione è tutt'altro che assopita, come testimoniano il Canto III dell'*Orlando furioso* di Ariosto[165] e due documenti: un'epistola dello stesso Ariosto del primo ottobre 1512 indirizzata a Ludovico Gonzaga in cui, descrivendo la penosa fuga di Alfonso da Roma, il poeta utilizza più volte versi dei primi due libri dell'*Eneide*[166], e un'orazione di fra' Matteo Bandello[167] – datata 24 aprile 1524 e dedicata al giovane Ercole II – che attribuisce ad Alfonso i versi con cui Enea sprona il figlio Ascanio in vista del duello contro Turno (*Eneide*, XII, 435-440) esplicitando così l'assimilazione del Duca al pio principe virgiliano e il suo ruolo esemplare di eroe virtuoso[168]. L'orazione del Bandello si colloca a circa tre anni di distanza dalla conclusione del ciclo dossesco per il Camerino delle Pitture in cui l'identificazione di Alfonso con Enea, basata su questa tradizione genealogica ed evocata solo indirettamente nella *Fucina di Vulcano* per lo Studio dei Marmi [*fig. 17*], diviene infine manifesta e carica di valenze politiche e morali.

Dei dieci pannelli originali sono ad oggi noti solo cinque e un frammento. Nel 1964, due

---

[164] Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505), padre di Ercole, poeta vicino a Lucrezia Borgia, fu un letterato e diplomatico ferrarese, uomo di fiducia di Borso ed Ercole I d'Este. Formatosi nel clima umanistico della Ferrara di Leonello d'Este e Guarino da Verona, Strozzi è ricordato soprattutto per l'eleganza e il fine sentimento delle liriche latine; meno fortunato dal punto di vista stilistico, il poema epico-encomiastico *Borsiade* (1470) è la principale fonte letteraria del ciclo di affreschi nella Sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia.

Dal matrimonio di Lucia Strozzi, sorella di Tito, con il conte di Scandiano Giovanni Boiardo, nacque il celebre poeta e letterato Matteo Maria Boiardo (1441-1494). Cresciuto in un ambiente straordinariamente fervido, Boiardo coltivò la poesia pastorale come pure l'epica, l'elegia e l'epigramma; fu autore di numerosi volgarizzamenti e di uno dei più grandi capolavori della letteratura cavalleresca: l'*Orlando innamorato*, dato alle stampe nel 1483.

Sui due poeti si vedano le voci relative nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, in particolare per una panoramica critica delle opere di Boiardo e ampissima bibliografia. Sui rapporti tra la *Borsiade* di Strozzi e gli affreschi di Schifanoia cfr. Macioce 1983.

[165] Nel Canto III dell'*Orlando furioso* viene profetizzata alla paladina Bradamante la discendenza della stirpe estense dal suo matrimonio con Ruggiero: cfr. Ariosto 1516 ed. 2016, III.

[166] Ariosto ed. 1965, p. 26, n° 13.

[167] Matteo Bandello (1485-1561), rampollo di un'antica e nobile famiglia, fu un letterato e un sacerdote. Fin da giovane intraprese numerosi viaggi attraverso l'intera penisola ricoprendo incarichi di varia natura ed entrando così in contatto con gli ambienti di corte dei principali centri italiani, da Bologna a Napoli, da Roma a Mantova. Si dedicò alla poesia in volgare e al recupero della tragedia classica ma soprattutto alla novella. Cfr. "Matteo Bandello" nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

[168] Cfr. Farinella 2015, pp. 499-503.

tele del "fregio" sono apparse sul mercato antiquario di Londra: *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi* (scheda 7) e *L'arrivo dei Troiani sulla costa libica,* oggi rispettivamente alla National Gallery di Ottawa e al Barber Institute of Fine Arts di Birmingham [*figg. 28 e 29*]; tre tele si trovano in collezioni private, due a New York - *Giochi siciliani* e *La peste a Pergamea* [*figg. 30 e 31*] - ed una a Roma, *La discesa agli inferi* (più propriamente *Enea all'Inferno* o *I grandi peccatori*), resa nota da Keith Christiansen nel 2000 [*fig. 32*]. Infine, Vincenzo Farinella ha recentemente identificato la tela nota come *Partenza degli Argonauti* nella Kress Collection della National Gallery di Washington come frammento del fregio dossesco, ribattezzandola *Enea e Acate sovrintendono la costruzione della loro flotta* [*fig. 33*] sulla base di un importante documento solo recentemente reso noto[169]. Nel 2010 Renato Berzaghi ha infatti segnalato l'esistenza di un prezioso catalogo, datato 1856, della ricca e ancora poco studiata collezione di José de Madrazo, allora curatore del Museo del Prado[170]. I numeri dal settantuno all'ottanta sono dedicati alle dieci tele di Dosso, titolate e sinteticamente descritte, con riferimento al libro dell'*Eneide* da cui i singoli soggetti sono tratti; la raccolta è inoltre indicata come proveniente dalla "famosa Galeria de la Casa Borghese en Roma" e realizzata "por los dos hermanos Dossi para el friso de un gabinete de su Soberano el Duque de Ferrara" [171].

Figura 28
Dosso Dossi, *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi*

[169] Farinella 2015, pp. 529-532.

[170] Cfr. Berzaghi 2010 e *Madrazo* 1856.

[171] *Madrazo* 1856, pp. 23-26. I numeri riguardanti le tele di Dosso sono riportati fedelmente in Farinella 2015, pp. 503-505.

Figura 29
Dosso Dossi, *Arrivo dei Troiani sulla costa libica*

Figura 30
Dosso Dossi, *Giochi siciliani*

Figura 31
Dosso Dossi, *Peste a Pergamea*

Figura 32
Dosso Dossi, I grandi peccatori

Figura 33
Dosso Dossi, *Enea e Acate sovrintendono la costruzione della loro flotta*

L'uso di cicli pittorici con storie dell'*Eneide* per decorare studioli signorili ebbe lunga fortuna nelle corti vicine a quella ferrarese, come testimoniano gli affreschi nella Rocca di Scandiano, opera di Niccolò dell'Abate per il conte Giulio Boiardo datati al 1540[172], e quelli realizzati nel 1584 da Bernardino Campi per il duca Vespasiano Gonzaga nel Palazzo del Giardino a Sabbioneta[173]. Quest'ultimo, a differenza del ciclo di Scandiano, non segue l'ordine di esposizione dei fatti proposta da Virgilio bensì l'ordine cronologico dei fatti raccontati nei primi sei libri dell'*Eneide,* come già nel terzo e quarto libro delle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino. Il fortunato testo dell'umanista fiorentino, composto intorno al 1474 e dato alle stampe nel 1480, è composto di quattro libri corrispondenti ad altrettante giornate durante le quali si svolge un lungo immaginario dialogo tra Lorenzo e Giuliano de' Medici, Leon Battista Alberti, Alamanno Rinuccini, Piero e Donato Acciaioli, Marsilio Ficino, Landino stesso ed altri, in gita al monastero di

[172] Su questo ciclo si veda Scandiano 2009 con bibliografia precedente; in particolare, per la componente musicale cfr. Cavicchi 2009.

[173] Su questo ciclo si veda Grötz 2008 con bibliografia precedente.

Camaldoli. Nei primi due libri vengono contrapposte la vita attiva e la vita contemplativa in un'ottica neoplatonica: stabilita la superiorità della contemplazione sull'azione, i convenuti concordano tuttavia che anche l'azione sia indispensabile e che bisogni aspirare ad un'armoniosa unione dei due aspetti della vita. Il terzo e quarto libro costituiscono l'applicazione allegorico-morale delle conclusioni precedentemente illustrate ai primi sei libri dell'Eneide: Enea lascia la città del vizio, Troia, per intraprendere un viaggio di ascesa morale che lo porterà, dopo la sosta sulle coste libiche (vita attiva), alla meta finale in Italia, destinazione ideale per una vita ideale, dove la sua stirpe fonderà la città divina di Roma[174].

Attraverso il confronto incrociato dell'inventario Madrazo con le *Disputationes Camaldulenses* e il ciclo di Sabbioneta, Farinella[175] ha ipotizzato che la rilettura neoplatonica di Landino del poema virgiliano sia la fonte anche del ciclo dossesco per Alfonso I, i cui dieci soggetti sono infatti riferiti ad episodi dei primi sei libri dell'*Eneide*. Del resto, una lettura etica del poema di Virgilio non doveva risultare estranea o poco plausibile ad Alfonso, cresciuto sotto l'ala neoplatonica del grande umanista Battista Guarino, che attribuiva ai testi virgiliani un importante valore formativo[176]. Come già nello Studio dei Marmi e nel caso del *Festino degli dei* di Bellini (scheda 3) [*fig. 22*], le immagini vengono intese come *exempla* morali – si pensi al chiaro emblema di devozione filiale rappresentato dai due pannelli con i giochi organizzati da Enea in memoria del padre Anchise – e monito per la ricerca di un equilibrio interiore, indispensabile per chi voglia ben governare.

Il ciclo dossesco ha quindi il duplice scopo di mostrare un'immagine del Duca portatrice di indubbia moralità e di evidenziare un indissolubile legame tra Alfonso e il passato glorioso della dinastia estense celebrandone l'ascendenza mitologica. Come una linea di basso dalle limpide armonie, offre una solida base per le più ardite sperimentazioni,

[174] Sulle *Disputationes Camaldulenses* si veda Petris 2003. La connessione tra il testo di Landino e il ciclo di Sabbioneta è rilevata in Grötz 2008, pp. 187-191.

[175] Farinella 2015, pp. 493-542, in cui viene esposta e precisata l'ipotesi già avanzata in Farinella 2007.

[176] Figlio del celebre umanista Guarino Veronese, Battista Guarino (1434-1503) fu un erudito e rinomato insegnante e traduttore. La sua opera più nota è il manuale di didattica *De arte docendi et studendi* del 1495. Cfr. Farinella 2015, p. 500 e Kallendorf 1999, p. 71.

iconografiche e – letteralmente – musicali, del ciclo dei baccanali dove si intrecciano le voci di Dioniso, dei suoi seguaci e di Venere.

L'esaltazione della figura di Dioniso si discosta fortemente dalla tradizione iconografica degli studioli, ambienti destinati al raccoglimento e allo studio ma soprattutto alla proiezione di un sé ideale, in cui campeggiavano per solito ispiratori ritratti di saggi e sapienti dell'antichità, Apollo e le Muse intesi quali simbolo dell'armonia che sottostà il cosmo e il consesso umano e dunque il buon governo, le Arti Liberali come paradigma della sapienza e della stessa vita cortese. L'ambiguo, voluttuoso ed esuberante Dioniso era considerato figura sconveniente per uno studiolo, più idoneo invece alla decorazione di ambienti esterni o di collegamento, ville, delizie e giardini, per la sua stretta connessione col mondo agreste e il suo richiamo ai piaceri della convivialità e della vita terrena[177]. Il Duca, del resto, era privo sia dell'afflato religioso del padre Ercole I che dell'intellettualismo forbito della sorella Isabella o dello spirito contemplativo dello zio Leonello, committente del più antico studiolo umanistico conosciuto, realizzato per la dimora di Belfiore fra il 1447 e il 1463 e in seguito distrutto[178]. Per uscire dal cono d'ombra degli illustri parenti e affermare con forza la propria individualità, Alfonso optò per un programma iconografico estremamente innovativo e ardito la cui erudita complessità è stata lungamente sottovalutata: la scelta inconsueta di Dioniso come protagonista del ciclo principale per il proprio studiolo è stata infatti spesso interpretata come il riflesso del mero edonismo di Alfonso[179].

---

[177] Si vedano ad esempio i consigli sul *decorum* delle ville in Alberti 1486 ed. 1512, IX, 4.

[178] Sullo studiolo di Belfiore e l'elaborazione del suo programma iconografico cfr. Baxandall 1965, Eörsi 1975, *Le Muse e il Principe* 1991.

[179] Si vedano ad esempio Venturi ed. 1989, Hourticq 1919, Holberton 1989, Christiansen 2000 e Hope che a più riprese ha ribadito l'idea dell'assenza di alcuna concezione umanistica nel programma in favore di un trionfo delle passioni del Duca: caccia, donne, vino, guerra (2004, 2004b, 2012b). Un tentativo di intellettualizzare la lettura erotica del ciclo si riscontra in Colantuono 2010 in cui si ipotizza un'interpretazione neo-aristotelica del ciclo che sarebbe volto ad insegnare la scienza medica circa la fisiologia e la salute dell'apparato riproduttivo. Contrapponendolo al raffinato grottino di Isabella, Campbell (2004, pp. 252-264) sottolinea il carattere lussurioso del Camerino di Alfonso arrivando a definirlo "a pre-modern […] executive penthouse" e "a kind of anti-*studiolo*".
Una visione amorosa del ciclo, ma di carattere umanistico, è ipotizzata da Wind che suggerisce una lettura dei dipinti come raffigurazioni dei successivi stadi dell'amore secondo l'interpretazione neoplatonica proposta da Pietro Bembo negli *Asolani:* Wind 1948, pp. 60-61. Un'ipotesi di lettura neoplatonica è stata avanzata anche da Ballarin che però individua nel *De*

Ma non bisogna dimenticare che Dioniso era stato oggetto di una grande riscoperta nel Rinascimento ad opera dei neoplatonici che restituirono ad una delle figure più ambigue dell'Olimpo il suo originale spessore semantico seppure spesso attraverso una rilettura "cristianizzante" e sincretista che recuperava, accanto alla narrazione delle fonti classiche, i miti del vicino oriente. Nella mitologia orfica di Pico della Mirandola[180], ad esempio, attraverso l'emblema della vite e il duplice tema del supplizio e della resurrezione grazie all'intervento del padre divino, Dioniso viene sovrapposto alla figura di Cristo e trasformato nell'incarnazione del furore catartico. In questa prospettiva, Dioniso, che al tempo stesso si abbandona all'estasi e ne viene purificato, è un'immagine di ambiguità ma anche di stimolo all'automiglioramento, un'immagine portatrice di quelle spinte morali che in effetti lo rendono adatto più di quanto sembri a figurare in uno *speculum principis* come il Camerino. Nel Rinascimento dunque "Dioniso trova posto in città a condizione di non esser più il dio della smisuratezza, a condizione di essere compatibile con la saggezza e la moderazione"[181]. Questa interpretazione si fonda sulla lettura di fonti classiche importanti, come Plutarco (*Moralia, Questiones Convivales,* VII, 10, 715) e Filostrato (*Imagines,* I, VI)[182], in cui vengono decantate le qualità positive del vino. In Platone, inoltre, Dioniso è anche il dio responsabile dell'ispirazione profetica, un dio civilizzatore e regolatore. Nel *Filebo* è colui che presiede a tutto ciò che concerne il

natura de amore di Mario Equicola, autore insieme al Duca del programma iconografico, una fonte più plausibile: Ballarin 2002b, pp. 259-317 e 351-353.

Sugli *Asolani* di Pietro Bembo, dalla stesura manoscritta al dibattito sviluppatosi intorno al testo negli anni Trenta del Cinquecento in ambito neoplatonico, si veda Berra 1996. Sull'amore nel testo bembiano e in quello di Equicola e sulla loro influenza nella creazione e definizione di stili di vita e modelli letterari cortigiani: Ricci 2007. Sul rapporto fra musica, amore e modello cortigiano, in particolare in riferimento alla donna, negli *Asolani* si veda Lorenzetti 2003, pp. 125-147, *passim.*

[180] Giovanni Pico dei conti della Mirandola e della Concordia, noto come Pico della Mirandola (1463-1494), fu un umanista e filosofo italiano, tra i più noti esponenti del neoplatonismo e singolare ideatore di un sincretismo di larghe vedute che gli costò un'accusa di eresia. Ebbe contatti con personaggi illustri – come Ficino, Poliziano e Flavio Mitridate, di cui fu molto amico – in occasione dei molti viaggi compiuti fin da quattordicenne sia in Italia che all'estero. La sua opera, venata di esoterismo e al contempo di una radicatissima fiducia nell'uomo e nelle sue potenzialità, conobbe grande fortuna nei secoli a venire: cfr. la voce relativa nel *Dizionario Biografico degli Italiani.*

[181] Eichel-Lojkine 2001, p. 140.

[182] Questa *Immagine* sarà anche la fonte principale per il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano: si veda scheda 11 e II .4 .1, pp. 97-103.

miscelare, come Efesto presiede la lega dei metalli, ed è evocato da Socrate perché lo aiuti a mescolare piacere e saggezza (mescolando vino e acqua) per raggiungere la vera virtù in un brindisi di un immaginario simposio. Nelle *Leggi* il banchetto viene presentato come elemento fondamentale per l'educazione del cittadino ed è considerato un ambiente particolarmente importante per le relazioni perché la condivisione dell'ebbrezza permette di capire la vera natura di chi si ha di fronte. Il vino inoltre è portatore di fiducia in sé stessi e un potente rimedio contro l'inibizione, la paura e l'asprezza dell'età: Dioniso stesso ne avrebbe fatto dono all'umanità perché impietosito dalla condizione umana di perpetua e inevitabile fatica.

A proposito del dionisismo del Camerino delle Pitture, Battisti apre velatamente alla possibilità di una lettura politica del programma iconografico dello studiolo di Alfonso e ipotizza la sua identificazione con Dioniso, dio strettamente legato alla musica e al teatro, sulla base di una ipotetica collocazione del Camerino in prossimità del teatro di corte[183]. Battisti è inoltre il primo a proporre la *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo quale fonte letteraria per un'interpretazione di Dioniso come portatore di pace e giustizia attraverso le sue conquiste[184]. Tuttavia, lo studioso ritiene che i dipinti siano in realtà stati realizzati e accostati mediante una sorta di intuito poetico e solo in un secondo momento sia intervenuta un'erudita sovralettura del programma iconografico.

L'ipotesi di uno stretto legame tra l'ideazione del ciclo dei baccanali e il testo di Diodoro è ripresa e sostenuta con maggiore convinzione da Michaela Marek che vede nelle cinque tele un articolato panegirico allegorico-morale elaborato proprio a partire dall'idealizzazione di Alfonso nei panni di Dioniso[185]. Anche Ballarin ritiene fondamentale l'apporto della *Biblioteca* per l'iconografia del Camerino[186] ma è

[183] Battisti 1954, p. 214.

[184] L'opera monumentale di Diodoro Siculo (I sec. a. C.) constava originariamente di quaranta volumi ma ne sono giunti ad oggi solo i primi cinque, i libri dall'XI al XX e alcuni frammenti conservati in Fozio e in Costantino VII Porfirogenito. L'*editio princeps* risale al 1472 quando Poggio Bracciolini pubblica la sua traduzione latina dei primi cinque libri mentre la prima stampa dell'originale greco, datata al 1535, vede la luce a Basilea grazie a Vincentius Opsopoeus ed è costituita dai soli libri XI-XX. Bisognerà attendere il 1559 perché tutto il materiale superstite venga pubblicato in greco da Henri Estienne a Ginevra.

[185] Marek 1983.

[186] Ballarin 2002b, pp. 212-214.

soprattutto Farinella ad analizzare la questione del rapporto fra questo fondamentale testo mitografico e i baccanali di Alfonso, con particolare riferimento alla tela di Dosso[187].
Il testo di Diodoro, probabilmente già nel 1508 alla base della scelta di Dioniso quale giudice nella *Disputa di Nettuno e Minerva* per lo Studio dei Marmi [*fig. 14*][188], era presente nella biblioteca di Ercole I in ben quattro pregiate versioni: una in latino nella traduzione di Niccolò Leoniceno, una in greco e due in volgare, versione che anche Alfonso, privo degli studi necessari a leggere il testo originale o la traduzione latina, avrebbe potuto comprendere senza difficoltà[189]. Nei primi cinque libri Diodoro descrive le usanze, il paesaggio, la cultura e soprattutto i miti dell'Egitto, dell'India, della Mesopotamia, della Scitia, dell'Arabia, dell'Africa settentrionale, della Grecia e dell'Europa, soffermandosi spesso sulla figura di Dioniso, protagonista di una vasta e spesso contraddittoria tradizione mitografica che include anche quella egizia di Osiride poiché "Osiride, tradotto, significa Dioniso" (I, 13, 5). Più volte Diodoro menziona le virtù di Dioniso, civilizzatore delle genti che conquista con l'unico scopo di far loro del bene, governante pacifico e paterno che insegna l'agricoltura e diffonde la giusta religione, fondatore di città e condottiero di un invincibile esercito. Ma è anche il dio protettore della musica e della danza, che si circonda di musici e arruola nel suo seguito i Satiri e le Muse proprio per le loro capacità musicali. Scrive Diodoro nel libro I, 13-20:

> […] *compì molte imprese a beneficio della vita della società* […] *scoprì la vite presso Nisa e* […] *escogitato inoltre il modo per lavorarne il frutto, fu il primo a bere vino e ad insegnare agli altri uomini la piantagione della vite, l'uso del vino, la vendemmia, e la conservazione del vino* […] *la semina del frumento e dell'orzo. Egli infatti considerò che, facendo desistere gli uomini dalla vita selvatica e facendo adottar loro in cambio un modo di vivere civile, avrebbe ottenuto onori immortali per l'importanza del beneficio reso; cosa che infatti avvenne* […]. *Dicono che, mentre era in Etiopia, gli fu condotto il popolo dei Satiri, che – affermano – hanno peli sui lombi. Osiride, infatti, era amante del riso e gli piacevano musica e danza (perciò conduceva con sé*

[187] Farinella 2015, pp. 573-583.

[188] Si veda II .2 .1.

[189] Si veda Bertoni 1903, pp. 239 e segg,: ai nn° 103 e 121 sono indicate le copie in volgare, al n° 141 quella in latino ed infine al n° 464 quella in greco.

anche un gran numero di musicisti, tra i quali nove vergini che erano capaci di cantare ed erano state educate nelle arti, e sono quelle che presso i Greci vengono chiamate Muse; dicono che le guidasse Apollo, che per questo ebbe anche il nome di Musagete). Dal momento che avevano predisposizione per la danza e il canto e per ogni tipo di divertimento e di gioco, i satiri furono presi nella spedizione, infatti, Osiride non era uomo di guerra, né organizzava battaglie campali e imprese pericolose, e questo è il motivo per il quale tutti i popoli lo accolsero come un dio, a ragione dei benefici che egli rese loro. In Etiopia […] *contenne il fiume con dighe elevate su entrambi le rive, perché all'epoca della piena il paese non si impaludasse con grave danno, ma attraverso, per così dire, delle porte che aveva fatto fabbricare, la corrente entrasse placidamente secondo necessità* […] *Fondò non poche città* […] *Piantò anche l'edera* […]. *Infine, Osiride, dopo aver visitato tutta la terra abitata, portò beneficio alla vita dell'umana società con i frutti più adatti alla coltivazione.* […] *con l'accordo di tutti conseguì l'immortalità e un culto pari a quello riservato ai Celesti.* […][190]

Il riferimento al sistema di bonifica inventato per salvare gli Etiopi dalle esondazioni del Nilo doveva risultare particolarmente pertinente, ai fini della sua proiezione mitologica, agli occhi di Alfonso che aveva non pochi problemi a contenere il Po a Ferrara. Così come, nel secondo libro (II, 38) le importanti città che non potevano resistere a Dioniso si prestavano assai facilmente ad essere idealmente sovrapposte alle temibili potenze di Venezia e Roma con cui Ferrara era in guerra; Dioniso riesce anche a salvare il suo esercito dalla peste, morbo che per due volte si sparse in Ferrara, spostando l'accampamento in un luogo ameno e salubre[191]:

[190] Diodoro Siculo ed. 1998, pp. 97-107. Subito dopo si fa menzione dell'uccisione di Osiride per mano del fratello Tirone, vendicato da Iside, sorella, moglie e controparte di Osiride stesso: è l'occasione per celebrare le doti amministrative e il senso di giustizia nonché l'estrema lealtà della moglie del dio e poi del figlio Alessandro, grande generale e fondatore di città. Non è difficile immaginare come Alfonso, specchiandosi in Osiride/Dioniso, vedesse in queste righe elogiati sua moglie Lucrezia, nota per la sua bellezza ma anche per la sua avveduta condotta morale, e il suo primogenito ed erede Ercole.

[191] La peste, con i suoi effetti devastanti, è protagonista di uno dei pannelli dosseschi del ciclo virgiliano: *La peste a Pergamea.* L'episodio drammatico aveva certamente un forte impatto

[…] *nessuna città importante era in grado di opporglisi. Ma quando sopraggiunse un gran caldo, poiché i soldati di Dioniso rimanevano uccisi a causa di una pestilenza, il condottiero, che si segnalava per la sua intelligenza, condusse via l'esercito da quei luoghi pianeggianti verso la zona montuosa; qui, dove soffiavano venti freschi scorrevano acque pure, proprio grazie alle sorgenti l'esercito si liberò dalla malattia.* […] *Poi, occupandosi della conservazione dei raccolti, mise a parte di questa conoscenza gli Indiani, e trasmise loro la scoperta del vino e delle altre cose utili alla vita. Inoltre, divenne fondatore di città importanti, riunendo i villaggi insieme e trasferendoli in località in buona posizione, e insegnò ad onorare la divinità e introdusse leggi e tribunali; in generale, dal momento che introdusse molte belle attività, fu ritenuto un dio ed ottenne onori immorali. Narrano che egli conducesse con sé, insieme al suo esercito, anche un gran numero di donne e che durante le battaglie campali nel corso delle sue guerre facesse uso di timpani e cembali (poiché la tromba non era stata ancora inventata).* […][192]

Nel terzo libro (III, 62-74) Diodoro, raccogliendo le tradizioni mitografiche mediorientali, torna più volte sul tema della raggiunta immortalità per i benefici resi alla civiltà, sulla scoperta della vite e l'invenzione del vino ed enfatizza l'aspetto di Dioniso pacificatore e salvatore delle genti dalla inciviltà e dalla fame, elementi particolarmente utili all'identificazione di Alfonso che viveva in uno stato di permanente belligeranza ed era stato costretto ad erigere mura imponenti difensive, trasformate, grazie ad un sistema di terrazzamenti, in spazio coltivabile[193].

[…] [*fu*] *il primo che aggiogò i buoi all'aratro...molti altri sistemi utili all'agricoltura egli concepì abilmente, grazie ai quali le masse furono liberate dalle loro grandi sofferenze* […] *divenuto particolarmente bello,*

emotivo sul Duca che aveva visto la peste invadere la sua città e doveva forse esorcizzare la paura del morbo ricordandone, proletticamente, il superamento.

[192] Diodoro Siculo ed. 1998, pp. 281-282.

Cimbali e timpani suonano le menadi dei due cortei bacchici di Dosso (scheda 4) e di Tiziano (scheda 8), non figurano in effetti trombe ma solo, in Tiziano, un grande corno in secondo piano; si veda II .4 .2.

[193] Giovio 1553, p. 148.

dapprima passava il tempo tra le danze ed i tiasi di donne, tra lussi e giochi di vario genere, ma poi, riunito un esercito di donne, ed armatolo di tirsi, fece una spedizione su tutta la terra abitata. [...] *mise a parte dei misteri quegli uomini che erano pii e praticavano la giustizia nella vita* [...] *sciogliendo le contese tra popoli e tra città, al posto di discordie civili e di guerre stabilì concordia e pace sicura.* [...] *Poiché, però, ci furono pochi che per la loro sdegnosità ed empietà lo disprezzavano e dichiaravano che egli conduceva con sé le Baccanti a causa della sua intemperanza* [...] *persone di tal fatta vennero castigate da lui immediatamente. Infatti talvolta puniva gli empi facendo uso della superiorità della propria natura divina, ora ispirando uno stato di follia, ora facendoli sbranare vivi da mani di donne, talvolta, grazie ad una sua invenzione di stratega, distruggeva inaspettatamente i suoi avversari* [...] *punendo gli empi ma comportandosi bene con gli altri uomini* [...] *Dioniso, allevato a Nisa e prendendo parte alle più nobili occupazioni, divenne una persona che si distingueva non soltanto per la sua bellezza e la sua forza, ma anche per la sua abilità nelle arti e perché sapeva inventare tutto ciò che è utile.* [...] *Poiché la fama delle sue buone qualità si era sparsa dappertutto, nessuno si opponeva a lui come un nemico, mentre tutti, obbedendogli volentieri, lo onoravano come un dio con elogi e sacrifici.*[194]

Oltre a ripetere ancora una volta i temi già trattati nei libri precedenti, nel quarto libro (IV, 2-5) Diodoro riporta una versione del mito secondo cui Dioniso sarebbe nipote, per parte di madre, di Armonia, figlia a sua volta di Afrodite (IV, 2)[195]; prosegue dando maggiori informazioni sulle conseguenze del consumo di vino e i suoi aspetti benefici per l'uomo (IV, 3):

Poiché la scoperta del vino, ed il dono di esso agli uomini, furono eccezionalmente graditi da questi ultimi per il piacere che deriva dal berne e per il fatto che chi beve il vino diventa maggiormente vigoroso nel fisico, quando durante il pasto – così affermano – si dà vino puro, si soggiunge: "al Buon Dio!" e quando, invece, dopo il pasto, si dà vino mischiato ad acqua,

[194] Diodoro Siculo ed. 1998, pp. 396-415.

[195] *Ibidem*, p. 420.

> *si esclama: "a Zeus Salvatore!"; infatti, il vino bevuto puro provoca uno stato di follia, mentre quando lo si mescola con la pioggia che viene da Zeus permangono il godimento e il piacere, mentre l'effetto dannoso della follia e del torpore ne risulta corretto.* […][196]

Poco dopo (IV, 4) Diodoro ribadisce ancora una volta la presenza delle Muse nel seguito di Dioniso che si dilettava della loro superiore educazione nella danza, nella musica e nelle belle arti[197].

Il ritratto di Dioniso offerto da Diodoro sembra quindi il modello ideale per il ruolo di alter ego mitologico di Alfonso: il dio, come il Duca di Ferrara, è un uomo di giustizia, implacabile con gli empi ma capace anche di clemenza, un ingegno vivace dedito a grandi opere ma anche un amante del bello e del riso che si circonda di artisti e ancor più di musici, premuroso verso i suoi seguaci e civilizzatore dei popoli incolti, un valoroso condottiero che usa la guerra solo come strumento per raggiungere un bene superiore e per la salvezza dei popoli stessi che assoggetta, un uomo che vive delle sue passioni ma che sa anche come restare nei giusti limiti. Uno specchio ideale e idealizzante in cui Alfonso può rimirare la sua immagine mitizzata, che ad un tempo celebra le vittorie già conseguite – politiche, culturali, belliche, amorose… – e costituisce un modello cui aspirare e a cui attenersi per potersi considerare all'altezza delle aspettative di un principe umanista come l'epoca richiedeva ma in modo del tutto originale ed assolutamente personale.

Se il monumentale capolavoro di Diodoro fornisce un sottotesto generale per il ciclo dei baccanali nel suo insieme, nelle singole tele si dipana anche una fitta ed erudita rete di riferimenti letterari ed iconografici classici e moderni.

La prima tela realizzata per il Camerino è il *Festino degli dei* di Bellini (scheda 3) [*fig. 22*], completata nel Novembre 1514[198]. La distensione dei rapporti tra Venezia e Ferrara aveva permesso al Duca di commissionare all'anziano maestro veneziano questo dipinto, uno dei rari esempi di pittura mitologica nella produzione di Bellini: in una radura erbosa gli dei sono riuniti in un banchetto e Priapo, approfittando della distrazione dei

[196] *Ibidem*, p. 422.

[197] *Ibidem*, p. 423. Alle Muse è dedicato anche il capitolo 7 del medesimo libro (pp. 427-428).

[198] Menegatti 2002, pp. 108-109.

convitati ebbri, insidia la ninfa Lotide dormiente. L'episodio, tra l'erotico e il grottesco, è ispirato ai vv. 391-440 del primo libro dei *Fasti* di Ovidio in cui si narra di come una volta, dopo una grande festa con tutti gli dei, Priapo avesse tentato di possedere nel sonno la ninfa Lotide ma fosse stato interrotto dal raglio dell'asino di Sileno[199]. Scrive Ovidio:

caeditur et rigido custodi ruris asellus;
causa pudenda quidem, sed tamen apta deo.
festa corymbiferi celebrabas, Graecia, Bacchi,
tertia quae solito tempore bruma refert.
di quoque cultores in idem venere Lyaei
et quicumque iocis non alienus erat,
Panes et in Venerem Satyrorum prona iuventus
quaeque colunt amnes solaque rura deae.
venerat et senior pando Silenus asello,
quique ruber pavidas inguine terret aves.
dulcia qui dignum nemus in convivia nacti
gramine vestitis accubuere toris:
vina dabat Liber, tulerat sibi quisque coronam,
miscendas parce rivus agebat aquas.
Naides effusis aliae sine pectinis usu,
pars aderant positis arte manuque comis;
illa super suras tunicam collecta ministrat,
altera dissuto pectus aperta sinu;
exserit haec umerum, vestes trahit illa per herbas,
impediunt teneros vincula nulla pedes.
hinc aliae Satyris incendia mitia praebent,
pars tibi, qui pinu tempora nexa geris:
te quoque, inexstinctae Silene libidinis, urunt:
nequitia est quae te non sinit esse senem.
at ruber, hortorum decus et tutela, Priapus

[199] Il collegamento tra il *Festino* e il testo di Ovidio, individuato da Hourticq (1919, pp. 148 e 256-257), è riproposto da Wind (1948, p.29) – che lo ritiene interpolato con un altro passo dal libro sesto – e accolto unanimemente dalla critica.

omnibus ex illis Lotide captus erat:
hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa,
signaque dat nutu sollicitatque notis.
fastus inest pulchris sequiturque superbia formam:
inrisum voltu despicit illa suo.
nox erat, et vino somnum faciente iacebant
corpora diversis victa sopore locis;
Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis,
sicut erat lusu fessa, quievit humo.
surgit amans animamque tenens vestigia furtim
suspenso digitis fert taciturna gradu.
ut tetigit niveae secreta cubilia nymphae,
ipsa sui flatus ne sonet aura cavet;
et iam finitima corpus librabat in herba:
illa tamen multi plena soporis erat.
gaudet et a pedibus tracto velamine vota
ad sua felici coeperat ire via.
ecce rudens rauco Sileni vector asellus
intempestivos edidit ore sonos.
territa consurgit nymphe, manibusque Priapum
reicit, et fugiens concitat omne nemus.
at deus, obscena nimium quoque parte paratus,
omnibus ad lunae lumina risus erat.
morte dedit poenas auctor clamoris; et haec est
Hellespontiaco victima grata deo.

***

Al rigido custode dei campi si sacrifica anche un asino;
la causa di ciò è invero pruriginosa, ma adatta al dio.
O Grecia, celebravi le feste di Bacco incoronato di corimbi,
festa che torna con usuale ricorrenza ogni tre inverni.
Vennero nello stesso luogo anche le divinità amiche di Bacco,
e qualunque altro nume non alieno dalla gozzoviglia,

i Pani, e i giovani Satiri inclini all'amore,
e tutte le dee che abitano i fiumi e le campagne solitarie.
Anche il vecchio Sileno era venuto sul suo curvo asinello
E colui che col suo rosso fallo atterrisce i timorosi uccelli.
Giunti in un bosco adatto al gradevole convito,
si distesero su giacigli cosparsi d'erba. Bacco mesceva
il vino, ognuno aveva portato una sua ghirlanda,
un ruscello forniva acqua da mescolare largamente al vino.
V'erano Naiadi, alcune con le chiome disciolte e scomposte,
altre invece pettinate con le manie con l'arte,
una serviva le vivande, raccolta la veste sopra i polpacci,
un'altra con il petto spogliato che ne mostrava il seno;
questa ha la spalla ignuda, quella trascina la veste
sull'erba, nessun laccio avvince i teneri piedi.
Alcune offrono motivo di dolce incendio ai Satiri,
altre a te che hai sempre le tempie inghirlandate di pino[200]*:*
e infiammano anche te, o Sileno, d'insaziata lussuria:
vizio, questo, che non ti lascia diventare vecchio.
Ma il rosseggiante Priapo, onore e difesa degli orti,
fra tutte le ninfe era stato attratto da Lotide:
la concupisce, la vuole, sospira per lei sola, le invia
segnali a gesti, cerca di eccitarla con cenni.
Ma v'è alterigia nei belli, la superbia segue l'avvenenza.
Lei lo deride e il suo colto è pieno di scherno.
Era notte, e tutti giacevano sparsi in luoghi diversi,
vinti i corpi dal vino che produce il sonno.
Lotide, stanca com'era di scherzi, s'addormenta in disparte
Sulla terra erbosa sotto i rami di un acero.
L'innamorato si alza, e trattenendo il respiro, in punta
di piedi, le si avvicina furtivamente con silenziosi passi.

[200] Forse identificabile con Pan: cfr. Farinella 2015, p. 544.

Come raggiunge l'appartato giaciglio della candida ninfa,
bada che nemmeno l'aria vibri del suo respiro.
Già librava il corpo sull'erba vicina, e lei
tuttavia continuava ad essere invasa da molto sonno.
Egli ne gode, e sollevato il velo dai piedi, si appresta
a raggiungere per felice via il luogo desiderato.
Ma ecco l'asino che porta Sileno, ragliando,
con rauca gola emise suoni importuni.
La ninfa balza in piedi atterrita, con le mani respinge
Priapo, e fuggendo sveglia l'intera selva.
Ma il dio, fin troppo apertamente disposto con il suo osceno arnese,
a lume di luna divenne motivo di riso per tutti.
L'autore del clamore pagò la pena con la morte, ed ora
È divenuto vittima gradita al dio dell'Ellesponto.[201]

Da notare come l'elemento principale del dipinto sia il banchetto nonostante questo sia solo rapidamente descritto da Ovidio e non compaia affatto nella xilografia che corredava l'episodio nell'edizione a stampa dell'*Ovidio Metamorfoseos Vulgare* di Giovanni Bonsignori (Libro 9, f. LXXVIII v.), la principale fonte iconografica dell'opera[202]. Spostando l'attenzione sulla festa, Bellini si concentra sul momento in cui possiamo vedere in

Figura 34
Da Giovanni Bonsignori, *Ovidio MEtamorfoseos Vulgare*, libro 9, f. LXXVIII v.

[201] Ovidio ed. 1998, pp. 92-97.

[202] Composta tra il 1375 e il 1377 e stampata per la prima volta nel 1497, l'edizione a stampa dell'opera di Bonsignori è stata il principale strumento per la diffusione dei racconti mitologici ovidiani tra gli artisti rappresentando, attraverso le xilografie che la decoravano, un'inesauribile fonte per l'iconografia profana. Sull'influenza dell'*Ovidio* di Bonsignori sulla cultura rinascimentale si veda Guthmüller 2008.

azione Dioniso bambino e il potere del suo vino che, distribuito senza sosta, ha portato all'ebbrezza tutti gli dei convitati. Sulla destra sono preannunciate le conseguenze dell'agire sconsiderato del dio fanciullo: Priapo ha perso ogni controllo e sta per insidiare Lotide dormiente che verrà salvata dall'asino sul margine opposto del dipinto. La presenza di Dioniso bambino, simbolo di irrazionalità e assenza di autocontrollo, non è narrata in Ovidio ma suggerisce l'interpolazione di un'altra fonte molto usata all'epoca: le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio[203] in cui, nel nono libro, il fanciullo e l'ubriaco sono considerati ugualmente lascivi e privi di intelletto, incapaci di porsi un limite e privi di pudore alcuno[204]. Il dipinto acquista quindi un valore morale, come monito contro l'abbandono della ragione e la sregolatezza, considerata caratteristica dei fanciulli e delle persone dedite al bere ma non certo degna di un principe: ancora una volta, come già nello Studio dei Marmi e come poi nel fregio virgiliano, viene rivolto al Duca un invito per immagini alla *moderatio* e al giusto equilibrio. In tale ottica, mi sembra particolarmente interessante l'ipotesi che gli dei raffigurati non rappresentino divinità olimpiche, ma ritraggano una sorta di combriccola di attori girovaghi che inscena una licenziosa e rustica farsa mitologica per intrattenere il Duca e i suoi ospiti: la rappresentazione di una rappresentazione, che pone un ulteriore grado di distanza tra l'osservatore principale del dipinto, Alfonso, e la mala condotta tenuta dai personaggi raffigurati[205].

---

[203] Completata nel 1360 ma poi rivista e corretta fino al 1374, la monumentale opera in quindici volumi sugli antichi dei Greci e Romani fu scritta da Boccaccio, come lui stesso dice nell'introduzione, per Ugo IV di Cipro. Il testo, stampato per la prima volta a Venezia nel 1472, ebbe grandissima fortuna tra gli umanisti e fu stampata anche in volgare, sempre a Venezia, nel 1547.

[204] Cfr. Farinella 2015, pp. 558-559.

Per l'ipotesi che la fonte letteraria del Dioniso bambino sia da rintracciarsi nelle *Saturnalia* di Macrobio (I, 18. 7-10) si vedano Walker 1956, p.5, n.10 e Colantuono 1991, pp. 244-245 e 2010, pp. 45-73. Cfr. anche Ballarin 2002b, pp. 167-171 e Goffen 1989, pp. 326-327, n. 54.

[205] Interpretazioni più o meno letteralmente teatrali sono state avanzate da numerosi studiosi: già Burchkardt, nel *Cicerone,* aveva definito la festa belliniana una "festa di contadini italiani" e Stendhal aveva paragonato i divini convitati ad "un halte de Bohémiens", come ci ricorda Wind (1948) a p. 34 mentre alle pp. 5-6 parla di "a company of rustics, drowsily enjoiying a *fête champétre",* Robertson e Manca hanno evidenziato la centralità del teatro a Ferrara e calato l'episodio in una dimensione quasi aneddotica (cfr. Robertson 1968, pp. 143-144 e Manca 1993, p. 309). Una mascherata, una pastorale allestita con l'ausilio di qualche rozzo strumento di scena è definita in Agosti, Farinella e Settis 1987, p. 1107 e più recentemente in Ceriana 2008, p. 100 e Bätschmann 2008, pp. 208-209. Cfr. anche Farinella 2015, pp. 551-554 e vedi *ibidem,* p. 553, n. 208 per ulteriori riferimenti bibliografici.

L'interazione tra rappresentazione dipinta e realtà del committente e l'ambientazione che sembra evocare le verdi Delizie estensi dove il Duca allestiva le sue feste estive – feste in cui certamente le azioni sceniche di vario tipo ma soprattutto quelle "all'antica" dovevano avere un certo spazio, vista la passione per il teatro classico che si diffondeva a Ferrara in quegli anni – costituiscono due elementi di connessione tra il *Festino* di Bellini (scheda 3) [*fig. 22*] e la tela ad esso contigua[206], il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11) [*fig. 26*], considerato il contrappasso ideale anche al messaggio morale della tela belliniana: un trionfo delle virtù del vino e del dio che l'ha donato agli uomini. Il parallelo a contrasto fra le due tele è evidenziato iconograficamente grazie alla presenza del nudo dormiente sulla destra: mentre in Bellini la fanciulla è insidiata dallo sconsiderato Priapo [*fig. 22, dett. a*], in Tiziano le è affiancato un piccolo puttino mingente [*fig. 26, dett. a*] ritenuto talvolta personificazione del dio Riso[207] ma più

Figura 22, dettaglio a

Figura 26, dettaglio a

[206] La contiguità delle due tele è stata segnalata da Battisti sulla base dell'analisi degli sfondi dei due dipinti: il *Festino* è stato infatti ritoccato perché il suo sfondo si adattasse meglio, nelle tinte e nel profilo della boscaglia e della rupe, a quello del *Baccanali degli Andrii*: cfr. Battisti 1954, pp. 200-203, 206; si vedano anche Walker 1956, Bull e Plesters 1990 e Brown 1993.

[207] Vedi ad esempio Murutes 1973.

convincentemente considerato un motivo nuziale derivato dalla cultura figurativa classica e ben noto in epoca rinascimentale[208]. Alla visione beffarda del desiderio incontrollato incarnato da Priapo, provocato dall'irrazionalità e dallo smodato consumo del vino (Dioniso fanciullo), verrebbe quindi contrapposta in Tiziano l'esaltazione dell'amore carnale come innocente strumento procreativo, come amore che fiorisce "sotto gli auspici di un dio maturo e benefico" [209]. I due dipinti dunque si configurano come due facce della stessa medaglia, necessarie l'una all'altra per una completa e corretta interpretazione.
Il soggetto del *Baccanale degli Andrii* è tratto da una delle *Imagines* di Filostrato Maggiore (II sec. d. C.), poema ecfrastico in cui Filostrato descrive ad un immaginario gruppo di giovani la raccolta di dipinti che decora il portico di una villa nel napoletano. La venticinquesima immagine del primo libro è dedicata appunto alla gioiosa celebrazione di Dioniso da parte degli abitanti dell'isola di Andros:

> *Soggetto del quadro sono gli abitanti di Andro, ebbri del vino che solca la loro isola come un fiume. È Dioniso che l'ha fatto sgorgare per loro dalla terra: piccolo rispetto ai fiumi d'acqua, ma divino e imponente se si pensa che è un fiume di vino. Chi vi attinge potrà addirittura disprezzare il Nilo e l'Istro, e dire che sarebbe meglio se somigliassero a questo fiume, anche se dovessero, per questo, essere più piccoli. Questo cantano senz'altro gli abitanti di Andro, con le donne e i bambini, tutti cinti di edera e smilace, alcuni danzando, altri distesi su entrambe le rive. Immagino di sentirli: l'Acheloo, dicono, genera canne, il Peneo abbevera Tempe, i fiori crescono sulle rive del Pattolo, ma questo fiume arricchisce gli uomini, rendendoli potenti negli affari pubblici e ricchi e servizievoli con gli amici, li rende belli, e se fossero nani darebbe loro una statura di quattro braccia. Chi se ne è inebriato può raccogliere tutti questi beni e fregiarsene nella sua immaginazione. Cantano di certo che è il solo fiume della regione a non essere attraversato dalle greggi o dai cavalli. Versato da Dioniso in persona, vi si attinge un nettare purissimo, che scorre soltanto per gli*

[208] Come ricorda Farinella, questo motivo era utilizzato ad esempio nei deschi da parto con chiaro intento allusivo alla fecondità: per una bibliografia in materia si veda Farinella 2015, p. 569, nn. 253 e 254; cfr. anche Ballarin 2002b, pp. 181-195 *passim.*

[209] Farinella 2015, p. 569.

uomini. Immagina di sentire quest'inno, frammisto delle voci già impastate di vino. Guardiamo la pittura: il fiume, disteso su un letto di grappoli d'uva, si riversa mostrando il volto rubizzo, colore del vino pretto. Vicino a lui sono cresciuti dei tirsi, come fanno le canne ai bordi degli altri fiumi. Quando lascia la terra e i simposî, verso la foce, i Tritoni gli vengono incontro, attingono il vino servendosi di conchiglie, lo bevono o lo scagliano in aria soffiando, e alcuni sono già ebbri e danzano. Dioniso viaggia per mare alla volta di Andro con le sue feste: già la nave entra nel porto, portando una ciurma brulicante di satiri, baccanti e sileni. Porta anche Riso e Como, i genî più allegri, i migliori compagni dell'ebbrezza, i più grati al dio nella vendemmia. [210]

Alfonso aveva avuto in prestito da Isabella la traduzione in volgare realizzata per lei, nel 1508, dal greco Demetrio Mosco[211]; nel 1515 Isabella scrive a Girolamo Ziliolo perché provveda a farle riavere indietro, dopo anni, il testo filostrateo:

[...] Apresso perché già più anni anchora prestassimo al signor Ducha 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 con consentimento del predicto signor Duca. Mario nostro [Equicola] *dice haverla vista nel studio di S. E. et in sue proprie mani [...].* [212]

[210] Filostrato Maggiore ed. 2008, pp. 48-49. Per una nota critica e una breve analisi della fortuna di questo poema si vedano le pp. 5-18. Sull'ekphrasis nel Rinascimento e in particolare sui temi musicali in Filostrato Maggiore cfr. Castaldo 2018.

[211] Amico di Mario Equicola, drammaturgo e volgarizzatore, letterato e copista nonché insegnante, Demetrio Mosco (seconda metà XV secolo – *post* 1519) fu attivo tra Venezia, Mantova e Ferrara. Per il suo lavoro sul testo di Filostrato si veda Zorzi 1997 (dove tuttavia Alfonso I viene chiamato Alfonso II, p. 31) con amplia bibliografia precedente.

Il volgarizzamento originale di Mosco si trova alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Ms. ital. 1091; le due *Immagini* utilizzate da Equicola e Alfonso per il programma iconografico del Camerino, *Amori* e *Andrii*, sono riportate in Marek 1985, pp. 133-135 e 135-136 e in Ballarin 2002b, pp. 122-123.

[212] Luzio e Reiner 1899, p. 22.

Figura 26, dettaglio b

Figura 26, dettaglio c

La preziosa testimonianza di Isabella conferma che il poema di Filostrato era consultato dal Duca stesso, plausibilmente a conferma del diretto coinvolgimento di Alfonso nell'ideazione del programma iconografico e delle successive modifiche. Dato ancor più interessante se si considera che il dipinto di Tiziano presenta delle differenze rispetto alla lettera del testo, alcune delle quali portatrici di significative conseguenze.

La personificazione del fiume in Tiziano è marginalizzata in secondo piano [*fig. 26, dett. b*] mentre i tritoni sono stati trasformati in umani; Dioniso e il suo seguito divino, poi, non appaiono in carne ed ossa ma sono solamente evocati attraverso il biancore della nave che, a vele spiegate, lascia l'isola dopo che il benevolo dio ha lasciato agli isolani il suo potente dono [*fig. 26, dett. c*].

Inoltre, venendo alle modifiche più rilevanti, non sono descritti nel testo né il piccolo putto né lo splendido nudo dormiente in primo piano [*fig. 26, dett. a*], per il quale non è stata ancora trovata una fonte letteraria[213] ma che dal punto di vista iconografico è

[213] Si tratterebbe di Arianna secondo Wind (1948, p. 60), Wethey (1975, p. 151) e Ballarin (2002b, p. 182); mentre per Panofsky (1969, p. 103), Morel (2010, p. 66) e Farinella (2015, pp. 567-569)

evidentemente ispirato a prototipi classici come l'*Arianna* del Belvedere [*fig. 35*]: Tiziano sembra aver inserito la coppia per apportare uno specifico significato al soggetto della tela – quello dell'esaltazione dell'amore "lecito" – e offrire così un richiamo visivo e un contraltare morale al *Festino degli dei* (scheda 3) [*fig. 22*] di Bellini.

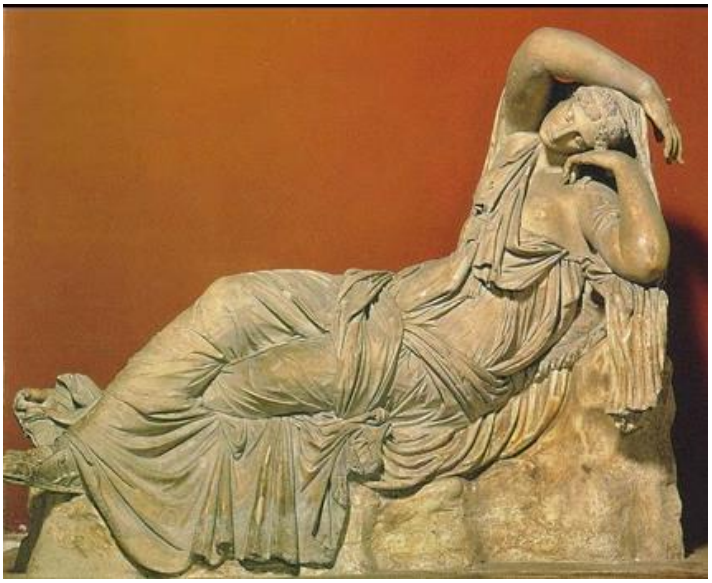


Figura 35
copia romana da originale ellenistico, *Arianna "del Belvedere"*

Altre due modifiche apportate da Tiziano rispetto alla lettera del testo hanno significative ripercussioni sul senso ultimo del dipinto: de "l'una et l'altra riva" ne viene di fatto rappresentata solo una, lungo la quale uomini e donne stanno festeggiando, mentre sull'altra, appena accennata lungo il margine inferiore del dipinto, di fatto si trova l'osservatore; i personaggi, infine, sono raffigurati talvolta in classica nudità, talvolta in abiti moderni come le fanciulle in primo piano – che sembrano indossare delle moderne vesti "all'antica", piuttosto semplici e succinte – e i giovani uomini fra gli alberi [*fig. 26, dett. d*]. La scena è dunque attualizzata per coinvolgere al suo interno lo spettatore e trasformare in realtà mitica la sua stessa realtà: la festa degli Andrii in

Figura 26, dettaglio d

la fanciulla è una semplice menade o una ninfa che si abbandona ad un sonno profondo sotto l'influsso del vino; secondo Checa Cremades (2005, p. 99) si tratta di un'abitante di Andros che si è svestita in preda all'ebbrezza.
La presenza di Arianna nell'episodio non è in effetti coerente con la fonte mentre la nuda dormiente, come detto, svolge una funzione precisa da un punto di vista dei significati molteplici del dipinto e del suo rapporto con la tela di Bellini.

onore di Dioniso altro non è che una delle tante feste date da Alfonso nelle sue delizie[214] e l'isola del mito si rispecchia nella moderna arcadia estense che gioisce e prospera grazie alla sapiente e generosa guida del suo divino duca[215]. Vi è infine un dettaglio apparentemente del tutto sconnesso dal resto del dipinto e che non viene menzionato nella descrizione di Filostrato della festa degli Andrii: la coppia in secondo piano al centro del dipinto, trascurata dagli studiosi con l'unica eccezione di Antonio Gonzalez Rodriguez [*fig. 26, dett. c*]. Lo studioso identifica il personaggio come Narciso che si specchia e la fanciulla che nostalgicamente lo osserva come Eco. Il mito di Narciso e quello di Dioniso sono connessi in molte fonti classiche, fra cui anche le *Imagines* di Filostrato Maggiore (I, 14), e sono entrambi fortemente legati al tema del sogno – che figura anche nel *Baccanale degli Andrii* più volte: dorme la baccante in primo piano, dorme il dio fiume sullo sfondo e certamente il sonno è un effetto dell'ebbrezza fra i più comuni – e al tema dello specchio, simbolo, nella lettura neoplatonica, del rapporto tra arte e realtà, tra bellezza ideale e naturale[216]. La lettura di Gonzalez Rodriguez mi sembra molto interessante e perfettamente congrua al contesto del Camerino. Da un lato, infatti, il monito, che si cela dietro il mito di Narciso, a non rincorrere la bellezza fisica, pena la perdita della ragione, è coerente col tema della *moderatio* e della ricerca di equilibrio che abbiamo già visto improntare sia la tela belliniana che il ciclo superiore[217]; dall'altro, lo specchio di Dioniso, nell'interpretazione data dallo studioso, sembra quasi coincidere col Camerino stesso: come l'iniziato al culto si riflette nello specchio di Dioniso indossando una maschera dionisiaca per non restare sconvolto dalla visione della propria anima e

[214] La faraona appollaiata sull'albero di destra, uccello che secondo le fonti classiche avrebbe popolato la zona del delta del Po, era tra gli animali che vivevano sull'isolotto del Belvedere: cfr. Farinella 2015, p. 567 e Shephard 2014, p. 118.

[215] Il velo fra reale e mitico viene squarciato definitivamente dalla presenza del canone musicale in primo piano, leggibile sia dall'osservatore esterno che dai personaggi all'interno del dipinto: l'interazione tra osservatore e oggetto osservato si esplica dunque in modo assolutamente originale attraverso la musica e raggiunge livelli di concretezza senza precedenti; cfr. II .4 .2 .1.

[216] Gonzalez Rodriguez 2005, pp. 83-95. Sulla scorta della sentenza di Alberti che definisce Narciso l'inventore della pittura e della descrizione di Plotino del gesto compiuto dalle anime che si lanciano nello specchio in cui vedono il proprio riflesso, e col supporto di evidenti similitudini coi successivi ritratti noti, lo studioso individua il primo autoritratto di Tiziano nell'uomo al centro del dipinto che si specchia nel piatto sollevato dalla fanciulla in primo piano (pp. 92-94).

[217] Medesimo tema era già anticipato nello Studio dei Marmi e proprio uno specchio simbolizzava la vanità e la lussuria che portano alla perdizione contrapposto alla cetra come simbolo della bellezza ideale nel pannello con la panisca (scheda 1).

vede quindi riflessa un'immagine dionisiaca di sé che gli permette di conoscere e comprendere sé stesso, così Alfonso si specchia nei dipinti del Camerino vedendovi celebrata la sua immagine dionisiaca, una mediazione necessaria perché sia narrata la sua natura più intima ed egli stesso possa prenderne coscienza.

Il poema ecfrastico di Filostrato Maggiore è alla base anche di un'altra tela proveniente dal Camerino, che propone un'ulteriore idealizzazione di Ferrara come regno ideale del benessere, dell'abbondanza e dell'armonia: l'*Offerta a Venere* di Tiziano (scheda 6) [*fig. 24*], la cui fonte principale è la sesta immagine del secondo libro:

> *Gli Amori raccolgono le mele, come vedi. Non essere sorpreso del loro numero, perché questi figli delle ninfe, che comandano la stirpe intera dei mortali, sono innumerevoli come innumerevoli sono i desideri degli uomini. Eppure, a quanto si dice, c'è un amore celeste che ha facoltà divine. Il dolce profumo che esala dal frutteto non giunge fino a te? Il tuo olfatto è forse pigro? Allora ascolta con attenzione, le mie parole ti porteranno l'odore dei frutti. Piantati in schiere dritte, questi alberi aprono tra loro ampi viali per chi intende passeggiare, e intorno ai viali prati d'erba sottile offrono un letto al riposo. In cima ai rami pendono mele dorate, del colore del fuoco o bionde come il sole, che invitano tutto quanto lo sciame degli Amori a intraprendere il raccolto. Le faretre ricoperte d'oro o dorate, piene di frecce, tutti le hanno abbandonate. Così si rincorrono, leggeri, liberatisi di questo fardello che hanno appeso ai meli, e i loro mantelli variegati rimangono sul prato, dove risplendono di mille colori. Gli Amori non hanno corone di fiori sul capo, la loro chioma è già un ornamento, le ali azzurre o porpora o ancora dorate mandano quasi nell'aria un suono armonioso*[218]*. Che bei cesti accolgono le mele, che sardoniche, che smeraldi, che perle vere vi sono incastonati! Senza dubbio è l'opera di Efesto, ma non c'è bisogno delle sue scale, perché spiccano il volo e raggiungono le mele d'un balzo. Non parleremo di quelli che danzano in cerchio o corrono o dormono o mordono le mele e le mangiano: consideriamo piuttosto come si divertono questi qui. Questi*

[218] Il volgarizzamento recita: "nere e rosice e auree sono le ale et alcuni batthono con esse quasi l'aere con armonia musicale".

quattro Amori, i più belli di tutti, rimangono in disparte rispetto ai compagni. Due si lanciano scambievolmente una mela, gli altri due una freccia allo stesso modo. Ma sul loro viso non si disegna minaccia alcuna, e ciascuno tende il petto, perché là e non altrove intende ricevere il tiro del compagno. È un bell'enigma, guarda un po' se comprendo bene ciò che intende il pittore. Amicizia e reciproco desiderio, ecco, ragazzo mio. Quelli che giocano con la mela sono appena al principio del desiderio: uno lancia la mela dopo averla baciata, e l'altro tende le mani per accoglierla. Vediamo chiaramente che quando l'avrà ricevuta la bacerà, e la renderà al compagno. La coppia di arcieri è unita da un amore già antico e si impegna a rinforzarlo. Dico che i primi due giocano per incoraggiare un amore nascente, gli altri maneggiano l'arco perché in loro il desiderio non si spenga. Questi altri Amori che circondano una folla di astanti sono giunti ad accapigliarsi per la foga, li si scambierebbe quasi per lottatori. Ti spiegherò questa lotta, poiché vedo che lo desideri ardentemente. Uno di loro, volteggiando intorno al suo avversario, gli si è avvinghiato alle spalle e lo stringe fin quasi a soffocarlo, serrandolo anche con le gambe. L'altro non intende cedere o piegarsi e si leva a gran fatica, forza la mano che lo serra, ha ritorto un dito e ogni altro, isolato, deve lasciare la presa. L'Amore che patisce una tale tortura prova un dolore acuto e morde l'orecchio dell'avversario. Gli altri Amori che li guardano sono irritati da un sotterfugio così ingiusto, che viola le regole della lotta, e prendono a lapidare il malcapitato con una gragnuola di mele. Scorgo anche una lepre che non dobbiamo lasciarci sfuggire: diamole la caccia in compagnia degli Amori. Si era nascosta tra i meli, dove faceva incetta dei frutti caduti, e molti sono rimasti lì, morsi a metà. Ma ecco i nostri Amori che la inseguono e la spaventano ora con il battito delle mani, ora gridando, ora agitando la clamide. Gli altri le corrono dietro senza perderne le tracce. Eccone uno che ha preso lo slancio e si precipita sulla preda, ma l'animale scarta, è riuscito a divincolarsi. Un altro vuole afferrare la lepre per la zampa, ma non fa in tempo a prenderla che già scappa. E ridono cadendo di fianco o in avanti o rovesciandosi, ciascuno a suo modo, a seconda di come l'animale gli sfugge. Nessuno tira frecce, si studiano di

prendere viva la lepre, perché questa è l'offerta più cara alla dea Afrodite. Tu sai di certo che la lepre è nota per aver ricevuto da Afrodite buona parte del suo intuito: si dice che la femmina divenga nuovamente madre quando ancora allatta i piccoli, nutrendo la nuova prole con il latte della prima, e che poi concepisca ancora, e che insomma non smette mai di essere pregna. Il maschio, invece, non solo feconda la femmina – questo è il ruolo del maschio – ma pure concepisce, e questo è contro natura. Così gli innamorati privi di delicatezza, credendo che questo animale possieda qualche virtù di persuasione, se ne servono per fare violenza all'oggetto dei loro sentimenti. Ma lasciamo questa pratica agli uomini che non hanno lealtà e sono indegni di ispirare amore. Rivolgi invece lo sguardo verso Afrodite. Dove si trova? In quale parte del frutteto? Vedi laggiù quella grotta scavata nella roccia, da cui sgorga una sorgente d'acqua limpida, che riflette l'azzurro del cielo e il verde dei meli, dividendosi poi in canali che irrigano il frutteto? Sii certo che lì si trova un'Afrodite, deposta – immagino – dalle Ninfe che intendono così ringraziarla per averle rese madri degli Amori, madri di bambini così belli. Lo specchio d'argento, questo bel sandalo dorato, queste fibbie d'oro, sono offerte che parlano da sé: mi dicono che sono consacrate ad Afrodite. Del resto, così è scritto, e possiamo anche leggere che provengono dalle Ninfe. Dal canto loro gli Amori offrono le primizie, e riuniti in cerchio pregano che il loro frutteto rimanga sempre così bello. [219]

Anche in questo caso Tiziano non si attiene pedissequamente al testo: l'ordinato frutteto a filari di Filostrato è trasformato in un'asimmetrica radura chiusa sul margine sinistro da rigogliosi meli; la grotta da cui sgorga acqua purissima diventa una fonte rocciosa che fa da base al piedistallo del simulacro di Venere, sulla destra del dipinto, e le ninfe, di cui il poeta greco ricorda i doni, sono raffigurate in carne ed ossa ai piedi della statua della dea [*fig. 24, dett. a*]. Le vesti delle ninfe, come le ali dei putti e i drappi a terra in primo piano, evocano – attraverso i colori blu, rosso e bianco – lo stemma araldico estense stabilendo una connessione diretta tra il giardino pullulante di amore e pace, grazia ed armonia, ed il ducato estense.

[219] Filostrato Maggiore ed. 2008, pp. 27-29.

Figura 24, dettaglio a

Il dipinto, nella descrizione di Filostrato, rappresenta in effetti un trionfo dell'amore in tutti i suoi aspetti, incarnato dagli amorini che con i loro gesti vogliono simboleggiare le diverse fasi dell'amore sentimentale – il lancio della mela è l'invito ad amare, il morso evoca l'inevitabile tributo doloroso che sempre l'amore porta con sé ma sempre risulta anche tenero e struggente…– ma anche l'amore come pace tra gli uomini e propensione a far del bene; le ninfe, invece, ringraziano Venere per averle rese madri degli amorini, evocando la forza genitrice della dea protettrice della fecondità dell'umana specie come della natura ed ella stessa madre del grande Enea. L'aggiunta, da parte di Tiziano, della statua di Venere – che in Filostrato è invece solo evocata – sottolinea l'importanza del ruolo della dea della bellezza e della fecondità, progenitrice di tutti i Romani attraverso Enea e compagna ideale di Dioniso[220]. Anche Venere, infatti, è portatrice di valenze che vanno ben oltre l'esaltazione della bellezza, come emerge chiaramente dalla lettura dei *Fasti* ovidiani (IV, 91-115) in cui la dea è evocata come protettrice delle madri e genitrice della stirpe romana ma anche come protettrice delle arti e civilizzatrice, proprio come Dioniso:

illa quidem totum dignissima temperat orbem,
illa tenet nullo regna minora deo,
iuraque dat caelo, terrae, natalibus undis,
perque suos initus continet omne genus.

[220] Nella ricostruzione, convincente, di Farinella il dipinto si trova significativamente sotto il pannello di Dosso con *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi*, laddove l'eroe incontra l'anima del padre per ricevere la profezia sulla sua gloriosa discendenza ossia sulla stirpe estense evocata coloristicamente nel dipinto di Tiziano: cfr. III .1, pp. 166-168.

illa deos omnes (longum est numerare) creavit,
illa satis causas arboribusque dedit,
illa rudes animos hominum contraxit in unum,
et docuit iungi cum pare quemque sua.
quid genus omne creat volucrum, nisi blanda voluptas?
nec coeant pecudes, si levis absit amor.
cum mare trux aries cornu decertat, at idem
frontem dilectae laedere parcit ovis;
deposita sequitur taurus feritate iuvencam,
quem toti saltus, quem nemus omne tremit;
vis eadem lato quodcumque sub aequore vivit
servat, et innumeris piscibus implet aquas.
prima feros habitus homini detraxit: ab illa
venerunt cultus mundaque cura sui.
primus amans carmen vigilatum nocte negata
dicitur ad clausas concinuisse fores,
eloquiumque fuit duram exorare puellam,
proque sua causa quisque disertus erat.
mille per hanc artes motae; studioque placendi,
quae latuere prius, multa reperta ferunt.

***

Certamente è la più degna di reggere l'intero universo,
ella ha un potere non inferiore a quello di alcun dio,
e dà leggi al cielo, alla terra, e al mare da cui è nata,
e per sua ispirazione fa esistere tutte le specie.
Ella creò tutti gli dei – lungo sarebbe enumerarli -,
ella diede la loro origine agli alberi e ai seminati,
ella raccolse in coesione i rozzi animi degli uomini,
e a ognuno insegnò a unirsi con la sua congeniale compagna. [...]
Per prima ella liberò gli uomini dai loro feroci costumi:
da lei provennero la finezza e la linda cura di sé. [...]
Ella suscitò mille arti; per desiderio di piacere

Furono scoperti molti espedienti prima sconosciuti. [221]

La forza civilizzatrice e generatrice di Venere, capace di portare armonia dal regno degli astri fin sulla terra e dunque nume tutelare del bello nelle arti, è al centro del primo libro del *De natura de amore* di Mario Equicola (nella versione ferrarese completata intorno al 1511), che la ricorda anche come compagna di Dioniso[222]: nel suo ruolo di controparte femminile del dio protagonista del ciclo, Venere è chiaramente anche l'idealizzazione mitologica della compagna reale di Alfonso, la duchessa Lucrezia Borgia che si prodigava nel patrocinare artisti e letterati e che, dopo le difficoltà iniziali, era riuscita a dare al consorte un erede maschio e una prole numerosa che garantisse una solida successione alla dinastia estense[223].

Figura 25, dettaglio a

Un tipo diverso di amore viene celebrato nel *Bacco e Arianna* di Tiziano (scheda 8) [*fig. 25*], in cui la principessa cretese indossa, come le ninfe nell'*Offerta a Venere* (scheda 6) [*fig. 24*], vesti dei colori araldici estensi [*fig. 24, dett. a*]: se Venere è la compagna ideale di Dioniso e la proiezione mitologica della duchessa, Arianna, mortale ascesa al cielo grazie all'amore di un dio, incarna la città di Ferrara che esce dalle sofferenze patite grazie alla dedizione e alla devozione del suo Duca. Alfonso dunque, morto Raffaello e naufragato così il progetto

[221] Ovidio ed. 1998, pp. 290-293.

[222] Ricci [Equicola] 1999, pp. 221, 226, 297-298, 416, 429-430, 434. Per l'accostamento di Equicola a Ovidio e ad altre fonti classiche cfr. Farinella 2015, pp. 608-610.

[223] Per un profilo della vita culturale di Lucrezia si veda Bellonci 1935, Ghirardo 2005, Prizer 1985, 1993 e 1998, Williams 2012 e Zarri 2004.

di un trionfo militare, sembra aver deciso di voler render omaggio alla città che con tanta tenacia aveva sopportato le avversità sostenendolo nei momenti più duri e che era ormai saldamente nelle sue mani proprio grazie a quelle vittorie belliche e diplomatiche che avrebbero dovuto essere auspicate e celebrate dal *Trionfo indiano* raffaellesco.[224]
Molteplici i riferimenti letterari, classici e moderni, che certamente Equicola doveva aver ben presente quando ideò il soggetto del dipinto: egli stesso, nel suo *Libro de natura de amore,* aveva celebrato la virtù di Arianna "per il che fo existimata digna del'amore di un dio et collocata in celo"[225]. Ancora una volta è Ovidio la fonte principale. Nel terzo libro dei *Fasti* (III, 459-516) si narra il secondo incontro tra Dioniso – che rientrava trionfante dalla campagna indiana – e Arianna, desolata e piangente lungo la riva:

Protinus aspicies venienti nocte Coronam
Cnosida: Theseo crimine facta dea est.
iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum
quae dedit ingrato fila legenda viro;
sorte tori gaudens 'quid flebam rustica?' dixit;
'utiliter nobis perfidus ille fuit.'
interea Liber depexos crinibus Indos
vicit, et Eoo dives ab orbe redit.
inter captivas facie praestante puellas
grata nimis Baccho filia regis erat.
flebat amans coniunx, spatiataque litore curvo
edidit incultis talia verba comis:
'en iterum, fluctus, similes audite querellas.
en iterum lacrimas accipe, harena, meas.
dicebam, memini, "periure et perfide Theseu!"
ille abiit, eadem crimina Bacchus habet.
nunc quoque "nulla viro" clamabo "femina credat";
nomine mutato causa relata mea est.
o utinam mea sors qua primum coeperat isset,

[224] Cfr. Farinella 2015, pp. 622-624.

[225] Ricci [Equicola] 1999, p. 222.

iamque ego praesenti tempore nulla forem.
quid me desertis morituram, Liber, harenis
servabas? potui dedoluisse semel.
Bacche levis leviorque tuis, quae tempora cingunt,
frondibus, in lacrimas cognite Bacche meas,
ausus es ante oculos adducta paelice nostros
tam bene compositum sollicitare torum?
heu ubi pacta fides? ubi quae iurare solebas?
me miseram, quotiens haec ego verba loquar?
Thesea culpabas fallacemque ipse vocabas:
iudicio peccas turpius ipse tuo.
ne sciat haec quisquam tacitisque doloribus urar,
ne totiens falli digna fuisse puter.
praecipue cupiam celari Thesea, ne te
consortem culpae gaudeat esse suae.
at, puto, praeposita est fuscae mihi candida paelex!
eveniat nostris hostibus ille color.
quid tamen hoc refert? vitio tibi gratior ipso est.
quid facis? amplexus inquinat illa tuos.
Bacche, fidem praesta, nec praefer amoribus ullam
coniugis: adsuevi semper amare virum.
ceperunt matrem formosi cornua tauri,
me tua; at hic laudi est, ille pudendus amor.
ne noceat quod amo: neque enim tibi, Bacche, nocebat
quod flammas nobis fassus es ipse tuas.
nec, quod nos uris, mirum facis: ortus in igne
diceris, et patria raptus ab igne manu.
illa ego sum cui tu solitus promittere caelum.
ei mihi, pro caelo qualia dona fero!'
dixerat; audibat iamdudum verba querentis
Liber, ut a tergo forte secutus erat.
occupat amplexu lacrimasque per oscula siccat,

et 'pariter caeli summa petamus' ait:
'tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes,
nam tibi mutatae Libera nomen erit,
sintque tuae tecum faciam monimenta coronae,
Volcanus Veneri quam dedit, illa tibi.'
dicta facit, gemmasque novem transformat in ignes:
aurea per stellas nunc micat illa novem.

***

Subito la notte seguente
Vedrai la Corona gnosia[226]*:*
ella fu trasformata in divinità per il tradimento di Teseo.
Lei che aveva dato il filo da volgere ad un ingrato,
a proprio vantaggio aveva mutato con Bacco lo sposo spergiuro.
Felice della sorte del nuovo connubio, disse: "Perché,
stolta, piangevo? Quel perfido mi ha portato fortuna".
Frattanto Libero vinse gli Indi dai lunghi capelli,
ed era tornato ricco di preda dalle terre orientali.
Tra le fanciulle prigioniere, di aspetto avvenente,
v'era una figlia di re troppo gradita a Bacco.
La sposa innamorata piangeva, e vagando con la negletta
Chioma sul curvo lido disse queste parole:
"[...] *io sono colei cui tu solevi promettere il cielo.*
Ahimè, quali dono ottengo invece del cielo!".
Terminò di parlare: ma Libero da tempo ne udiva i lamenti,
giacché da tergo s'era per caso trovato a seguirla.
La raggiunge e l'abbraccia e le asciuga le lagrime con i baci:
"Raggiungiamo insieme gli spazi più alti del cielo", le dice.
"Tu che mi sei congiunta nel talamo, mi sarai congiunta
anche nel nome, e trasformaa sarai detta Libera.

[226] Il termine latino "Cnosida", tradotto "Gnosia" sta per "Cretese" e si riferisce ad Arianna.

Farò che restino con te i ricordi della tua corona
che Vulcano donò a Venere e Venere a te."
E fa quel che ha detto, trasforma le nove gemme in astri:
ora quell'aurea corona risplende per nove stelle.[227]

Certamente la situazione dipinta da Tiziano, col dio che arriva alle spalle della principessa e la corona di stelle che splende in cielo, è fortemente legata a questo passo ovidiano, ma alcuni elementi iconografici suggeriscono l'interpolazione con un altro passo, sempre di Ovidio, tratto stavolta dall'*Ars amatoria* (I, 525-564), in cui si racconta il primo incontro di Arianna con Dioniso che arriva col suo seguito di satiri e menadi e balza giù dal carro folgorato dall'amore:

Ecce, suum vatem Liber vocat; hic quoque amantes
Adiuvat, et flammae, qua calet ipse, favet.
Cnosis in ignotis amens errabat harenis,
Qua brevis aequoreis Dia feritur aquis.
Utque erat e somno tunica velata recincta,
Nuda pedem, croceas inreligata comas,
Thesea crudelem surdas clamabat ad undas,
Indigno teneras imbre rigante genas.
Clamabat, flebatque simul, sed utrumque decebat;
Non facta est lacrimis turpior illa suis.
Iamque iterum tundens mollissima pectora palmis
'Perfidus ille abiit; quid mihi fiet?' ait.
'Quid mihi fiet?' ait: sonuerunt cymbala toto
Litore, et adtonita tympana pulsa manu.
Excidit illa metu, rupitque novissima verba;
Nullus in exanimi corpore sanguis erat.
Ecce Mimallonides sparsis in terga capillis:
Ecce leves satyri, praevia turba dei:
Ebrius, ecce, senex pando Silenus asello
Vix sedet, et pressas continet ante iubas.

[227] Ovidio ed. 1998, pp. 243-247.

Dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque
Quadrupedem ferula dum malus urget eques,
In caput aurito cecidit delapsus asello:
Clamarunt satyri 'surge age, surge, pater.'
Iam deus in curru, quem summum texerat uvis,
Tigribus adiunctis aurea lora dabat:
Et color et Theseus et vox abiere puellae:
Terque fugam petiit, terque retenta metu est.
Horruit, ut graciles, agitat quas ventus, aristae,
Ut levis in madida canna palude tremit.
Cui deus 'en, adsum tibi cura fidelior' inquit:
'Pone metum: Bacchi, Cnosias, uxor eris.
Munus habe caelum; caelo spectabere sidus;
Saepe reges dubiam Cressa Corona ratem.'
Dixit, et e curru, ne tigres illa timeret,
Desilit; inposito cessit harena pede:
Implicitamque sinu (neque enim pugnare valebat)
Abstulit; in facili est omnia posse deo.
Pars 'Hymenaee' canunt, pars clamant 'Euhion, euhoe!'
Sic coeunt sacro nupta deusque toro.

***

Ma Libero ora chiama il suo poeta; anche lui dà a iuto agli amanti
e guarda con favore quella fiamma di cui egli stesso brucia.
La donna di Cnosso vagava senza senno su rive sconosciute,
dove la piccola isola Dia[228] è battuta dalle onde del mare.
Lei era, al risveglio, coperta appena da una tunica senza cintura,
a piedi nudi e con i fulvi capelli sciolti,
e gridava "Teseo crudele!" alle onde sorde alle sue parole:
una pioggia di lacrime, immeritatamente, inondava le tenere guance.

[228] L'isola Dia sta per Nasso.

Gridava e insieme piangeva; eppure conservava la sua grazia,
e non riuscirono le lacrime a renderla più brutta.
E con le mani colpiva di nuovo il tenero petto
dicendo: "Se n'è andato, il traditore! Che avverrà di me?".
"Che avverrà di me?" diceva. Risuonarono i cembali su tutta la spiaggia e i timpani battuti da frenetiche mani.
Per la paura venne meno e pronunciò le sue parole estreme:
non vi era sangue nel suo corpo esanime.
Ecco le Mimallonidi[229]*coi capelli sparsi sulle spalle,*
ecco gli altri Satiri, la turba che precede il dio,
ecco il vecchio ubriaco: sull'asinello curvo sotto il peso di Sileno
siede a fatica e abilmente tiene stretta in pugno la criniera.
Mentre insegue le Baccanti e le Baccanti fuggono e l'assalgono,
mentre quel cattivo cavaliere incalza con la sferza la cavalcatura,
eccolo cadere a capofitto scivolando giù dall'asino orecchiuto.
E i Satiri a gridare: "Alzati, forza, alzati, padre!".
Il dio, sul carro ricoperto di grappoli d'uva,
già allentava le redini d'oro alle tigri aggiogate.
La ragazza perdette ogni colore e il ricordo di Teseo e la voce:
tre volte cercò di fuggire e tre volte fu trattenuta dal terrore.
Rabbrividì, come secche spighe agitate dal vento,
come trema la canna leggera nell'umida palude.
E il dio: "Eccomi" disse, "per te sarò un amore più fedele.
Lascia ogni paura, tu, donna di Cnosso, sarai moglie di Bacco.
Abbi il cielo in dono; come astro apparirai in cielo
e spesso guiderà le navi incerte la Corona Cretese".
Così disse, e perché non avesse timore delle tigri,
saltò dal carro (il piede stampò l'impronta sulla sabbia)
e serrandola al petto (lei non poteva opporre resistenza)
la portò via con sé: è facile per un dio riuscire in ogni cosa.

[229] Le Mimallonides, tradotto Mimallonidi, sono le Baccanti.

Gli uni cantano "Imeneo", altri gridano "Evio, evohè!".
Così nel sacro talamo si uniscono il dio e la sua sposa.[230]

La condensazione dei due episodi in un'unica "immagine pregnante l'intera vicenda dedicata a narrare le sofferenze ed infine l'apoteosi della principessa cretese" dà origine ad "un'iconografia compendiaria" capace di competere con la letteratura in termini di efficacia narrativa e permette di evidenziare le fasi del mito che meglio si prestano alla finalità politica del dipinto: celebrare l'incontenibile amore del Duca per la città "liberata" (dalla fame, dalla morsa del nemico, dalla peste) e resa immortale nella memoria delle future generazioni come fosse un regno celeste[231].

Oltre alle fonti letterarie rielaborate sapientemente da Equicola, ha certamente avuto una grande influenza su Tiziano la visione di un'altra tela presente nel Camerino a cui il suo *Bacco e Arianna* era strettamente legata: *La partenza di Dioniso* di Dosso Dossi (scheda 4) [*fig. 23*].

La tela di Dosso, scoperta a Bombay del tutto casualmente nel 2001[232], ha suscitato un grande dibattito circa la sua paternità, la sua provenienza e il suo soggetto esatto.

Figura 23, dettaglio a

[230] Ovidio ed. 1991, pp. 46-47.

[231] Sulla natura compendiaria del *Bacco e Arianna* cfr. Farinella 2015, pp. 628-629.

Ulteriori dettagli del dipinto derivano certamente da altre fonti letterarie: la testa di vitello è menzionata da Persio nelle *Satire* (I, 99-102) mentre le stelle sono otto e non nove come nella *Commedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio (XXXV, 51-54). Cfr. Emmerling Skala 1994, I p. 628, n.4; Ballarin 2002b, p. 223; Farinella 2015, p. 630.

I dettagli del corteo dionisiaco, specialmente gli strumenti musicali, sembrano ricalcati da Catullo (*Carmina,* LXIV, 249-264): si veda II .4 .2, pp. 126-127 e cfr. Farinella 2015, pp. 629-630.

[232] Sulla scoperta e sulle prime impressioni suscitate dal dipinto vedi Finocchi Ghersi e Pavanello 1999**,** Finocchi Ghersi 2000, Arbasino 2000, Ballarin 2000.

Figura 25, dettaglio b

Un'accorta analisi formale e stilistica ha spinto Alessandro Ballarin[233] a considerare l'opera come il Dosso perduto del Camerino sottolineando, a mio avviso efficacemente, la presenza di stilemi tipici di Dosso giovane e l'originalità compositiva del soggetto che doveva aver colpito anche Tiziano: il pittore avrebbe ripreso alcuni elementi iconografici dal dipinto di Dosso come la mantellina rossa rigonfia, il gesto "a sforbiciata" della menade con i cimbali e l'uomo avvolto dai serpenti in apertura del corteo, stabilendo una diretta connessione tra i due baccanali [*fig. 23, dett. a* e *fig. 25, dett. b*].

Concorda con questa interpretazione anche Vincenzo Farinella che però si discosta dalla lettura di Ballarin per quanto concerne il soggetto dell'opera[234]. Ballarin, infatti, lega il Dosso indiano al *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11) [*fig. 26*] ritenendo che la tela dossesca rappresenti l'*Arrivo di Bacco nell'isola di Nasso* e Dioniso punti il dito verso il nudo dormiente (Arianna) nel dipinto di Tiziano che doveva essere collocato, nell'ipotesi ricostruttiva di Ballarin, di fronte al trionfo di Dosso[235]. All'epoca dell'elaborazione della sua teoria, Ballarin non disponeva dei dati archeologici e architettonici pervenuti solo nel 2006 in seguito ai lavori condotti dalla Soprintendenza dei Beni Culturali dell'Emilia Romagna: è stata infatti rinvenuta la traccia muraria delle

[233] Ballarin 2002.

[234] Farinella 2015, pp. 573-592. Farinella lascia aperto uno spiraglio alla possibilità che si tratti di una copia cinquecentesca dell'originale di Dosso auspicando un intervento di restauro adeguato che possa liberare la tela dalle ridipinture e dai rattoppi che ne alterano la leggibilità.

[235] Ballarin 2002-2007, tomo secondo.

stanze fatte costruire da Alfonso I ed è stato così possibile - attraverso il confronto con i documenti relativi ai cantieri che riportano dimensioni dei solai e numero di porte e finestre - individuare in uno degli ambienti nella Via Coperta l'ubicazione originale del Camerino[236]. Una volta appurate le dimensioni della stanza e la disposizione di porte, finestre e braciere, l'ipotesi per l'allestimento elaborata da Ballarin risulta di fatto insostenibile e, conseguentemente, il legame tra la tela di Dosso e il *Baccanale* di Tiziano si spezza.

Alla luce delle nuove informazioni, Farinella ha quindi avanzato una nuova ipotesi per la collocazione dei dipinti[237] e una nuova identificazione del soggetto della tela di Dosso che tiene conto della relazione, non solo iconografica, con il *Bacco e Arianna* di Tiziano: il dipinto raffigurerebbe *La partenza di Dioniso per l'India* col suo seguito si satiri e menadi e il suo dito punterebbe a quelle terre che il dio si appresta a conquistare senza resistenze per portarvi civiltà e giustizia, come raccontato da Diodoro[238]. La diversa collocazione dell'opera fa sì che il dito del dio punti ad una delle finestre che si affaccia sulla piazza: l'India mitologica viene a sovrapporsi con la Ferrara reale che, come nel mito dionisiaco, conoscerà pace e prosperità se si affiderà devotamente alla guida del suo Duca. In tal senso, l'opera di Dosso nel progetto originale doveva costituire l'antefatto del *Trionfo* di Raffaello (scheda 5) [*fig. 27*], dipinto volto a celebrare le conquiste preannunciate nella tela di Dosso, ma in seguito divenne invece il preludio al trionfo dell'amore di Alfonso per Ferrara simbolizzato dal *Bacco e Arianna* tizianesco (scheda 8) [*fig. 25*]. L'affascinante ipotesi di Farinella rende a tutti gli effetti la città oltre le finestre parte integrante della narrazione mitologica raffigurata nei capolavori del Camerino e implica un'interazione fra realtà concreta e mito dipinto, tra la dimensione pubblica del Duca evocata dalla città reale e la sua autorappresentazione allestita nella

[236] Sulla questione dell'ubicazione del Camerino si veda III .1.

[237] Farinella segue la disposizione dei baccanali proposta da Hope (1971, 2012) e vi abbina un'ipotesi sull'esatta collocazione del ciclo dossesco: si veda III .1.

[238] Il ritratto ideale del principe desunto dal testo di Diodoro Siculo prende corpo nella tela di Dosso attraverso il volto e il fisico di classicissima avvenenza del *Torso del Belvedere,* evidente modello per l'atletico Dioniso dossesco. Di derivazione classica anche il gruppo con Sileno in chiusura di corteo e l'uomo avvolto dai serpenti, chiaro ricordo del *Laocoonte* ben noto ad Alfonso dai tempi del viaggio a Roma del 1508 come dimostra anche la sua evocazione nella *Fucina di Vulcano* per lo Studio dei Marmi (cfr. I .2 .2). Per l'analisi delle fonti iconografiche e per i rapporti iconografici di quest'opera con la produzione giovanile di Dosso e con il *Bacco e Arianna* di Tiziano si veda Ballarin 2002.

dimensione privata del Camerino, tra la sua persona fisica e la sua idealizzazione pittorica. A supporto della legittimità della lettura di Farinella si tenga presente che questo gioco di scambi tra piani di realtà non riguarderebbe isolatamente la tela di Dosso poiché, come abbiamo visto e vedremo ancora, è un elemento presente anche nel *Festino degli dei* belliniano ma soprattutto è fondamentale nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano in cui mito e realtà, separati solo da un ruscello, diventano un unico mondo grazie al canone in primo piano, vero e proprio diaframma musicale.

4.2 La musica nel Camerino

Fin da un primo sguardo al ciclo dei baccanali risulta evidente come la musica nel Camerino delle Pitture sia un elemento tutt'altro che marginale. Presente a più livelli e in molteplici vesti, in questo contesto la musica è veicolo e rinforzo di quei portati morali e allegorici di cui il programma iconografico del Camerino è pregno.
Alla musica, del resto, il neoplatonismo affidava un fondamentale ruolo etico sulla scorta delle teorie pedagogiche di Cicerone e Quintiliano ma soprattutto di Platone (*Repubblica*, III) e Aristotele (*Politica*, VIII), a loro volta ispirate al principio pitagorico dell'armonia matematico-musicale regolatrice dell'universo come dell'uomo stesso. A proposito del potere della musica sull'animo umano, scrive Castiglione nel suo *Cortegiano* (libro II, capitolo XLVII):

> […] *e ricordarò quanto sempre appresso gli antichi sia stata celebrata e tenuta per cosa sacra, e sia stato opinione di sapientissimi filosofi il mondo esser composto di musica e i cieli nel moversi far armonia, e l'anima nostra pur con la medesima ragion esser formata, e però destarsi e quasi vivificar le sue virtú per la musica. Per il che se scrive Alessandro alcuna volta esser stato da quella cosí ardentemente incitato, che quasi contra sua voglia gli bisognava levarsi dai convivii e correre all'arme; poi, mutando il musico la sorte del suono, mitigarsi e tornar dall'arme ai convivii.* […] *Platone ed Aristotele vogliono che l'om bene instituito sia ancor musico, e con infinite ragioni mostrano la forza della musica in noi essere grandissima, e per molte cause, che or saria lungo a dir, doversi necessariamente imparar da puerizia; non tanto per quella superficial melodia che si sente, ma per esser sufficiente ad indur in noi un novo abito bono ed un costume tendente alla virtú, il qual*

> *fa l'animo piú capace di felicità, secondo che lo esercizio corporale fa il corpo piú gagliardo; e non solamente non nocere alle cose civili e della guerra, ma loro giovar sommamente.* […] [239]

La musica, plasmatrice dei moti più profondi dell'uomo ed emblema di nobiltà d'animo prima ancora che di sangue, lenitrice degli affanni quotidiani e caposaldo dell'*otium honestum* del principe, è quanto mai congeniale alla decorazione dello studiolo nella sua accezione di spazio, fisico ma anche mentale, in cui "allestire" l'identità ideale e idealizzante del committente: per celebrare le virtù e la saggezza dei principi umanisti le pareti dei più celebri studioli – da Belfiore (Ferrara) e Mantova a Urbino e Gubbio, da Roma e Firenze a Carpi[240] – erano adornate da raffigurazioni di strumenti e libri musicali, personificazioni allegoriche delle Arti Liberali e, soprattutto, delle Muse. Queste ultime, spesso rappresentate come musiciste, incarnavano ad un tempo il sapere e l'armonia celeste, l'ispirazione poetico-musicale e l'equilibrio morale, ed erano legate alla musica da una lunghissima tradizione, che andava da Esiodo e Platone a Franchino Gaffurio.

Discostandosi dalle scelte dello zio Leonello e della sorella Isabella, Alfonso decide di non far figurare le Muse nel suo studiolo. L'ambizione che lo guidava sul campo di battaglia come nella vita, il suo spirito appassionato ma sempre attratto dalla concretezza della vita, non potevano trovare adeguata incarnazione nelle eteree ed apollinee figlie di Zeus e Mnemosine, manifestazione di un sapere troppo contemplativo e di un'armonia troppo siderale per il Terzo Duca di Ferrara. Tuttavia, questa rottura con la tradizione umanista classicizzante è in realtà meno drastica di quanto non appaia poiché, nella *Biblioteca* diodorea che Alfonso stesso sembrerebbe aver letto[241], le Muse erano parte integrante del corteo dionisiaco (I, 18, 4):

---

[239] Castiglione ed. 1947, p. 118. Segue l'elogio dei capitani gloriosi che furono lodati e maggiormente ammirati per la loro abilità in musica come Epaminonda e Achille.

[240] Per una bibliografia essenziale su questi ambienti straordinari si vedano: sullo studiolo di Leonello d'Este a Belfiore: Baxandall 1965 e *Le Muse e il Principe 1991*; sugli studioli di Montefeltro: Cheles 1986, Clough 1967, 1073 e 1995, Raggio 1996 e 1999, Guidobaldi 1994, 1995 e 1996; sullo studiolo di Mantova: Fenlon 1997, Verheyen 1971, Bourne 2001, Brown 1986 e 2005, Brown e Lorenzoni 1978 e 1978b, Cartwright 2002, Campbell 2004 e, in particolare sugli aspetti musicali, Shephard 2014, pp. 63-99; sulle Stanze Vaticane: Shearman 1993 e 1993b; sullo studiolo di Francesco I de' Medici a Firenze: Bolzoni 1980 e Berti 1967; infine, su Alberto Pio da Carpi e il suo studiolo si veda Sarchi 2004.

[241] Ricordiamo che nella biblioteca di Ercole erano presenti due volgarizzamenti dell'opera; il fatto che Alfonso abbia preso in prestito dalla sorella il volgarizzamento del poema ecfrastico di

> [*Dioniso*] *era amante del riso e gli piacevano musica e danza* […] *conduceva con sé anche un gran numero di musicisti, tra i quali nove vergini che erano capaci di cantare ed erano state educate nelle arti, e sono quelle che presso i Greci vengono chiamate Muse.*[242]

Nell'ambito di questa tradizione ben nota ad Alfonso, Dioniso è nume tutelare della musica in tutte le sue manifestazioni, da quella frenetica e incontrollata delle Baccanti a quella colta e ricercata delle Muse, arruolate nel tiaso.

Le multiformi sonorità della musica dionisiaca si rispecchiano nell'impressionante gamma sonora che prende forma nelle tele del Camerino di Alfonso: dal fragore del corteo bacchico all'armonia celestiale del giardino di Venere e dei Campi Elisi, la musica è presente in ogni sfaccettatura ed assume di volta in volta ruoli e valenze differenti.

Figura 22, dettaglio b

Nel *Festino degli dei* di Giovanni Bellini (scheda 3) [*fig. 22*], *exemplum* degli effetti negativi del consumo sfrenato di vino, l'artista inserisce due strumenti musicali del tutto assenti sia nella principale fonte letteraria (Ovidio, *Fasti*, I), sia nelle fonti iconografiche da essa derivate: il flauto di un satiro [*fig. 22, dett. b*] e la lira da braccio di Apollo [*fig. 22, dett. c*]. Tuttavia, la musica della tela belliniana è una musica negata, vittima di quella condotta disdicevole da cui il dipinto vuole mettere in

Filostrato Maggiore fa supporre che il Duca contribuisse in modo attivo all'elaborazione del programma leggendo di persona le fonti da utilizzare.

La presenza delle Muse nel corteo Bacchico citata da Diodoro è ricordata anche in Shephard 2014, p. 118. Poco oltre, lo studioso sottolinea la somiglianza tra la fanciulla danzante nel *Baccanale degli Andrii*, l'unica vestita con il chitone, e le Muse del *Parnaso* mantegnesco ricordando la tradizione iconografica, ben nota a Ferrara, che vuole Erato raffigurata nei panni e nella posa di una baccante come nei famosi *Tarocchi del Mantegna*: cfr. *ibidem*, p. 126.

[242] Diodoro Siculo ed. 1998, p. 104.

guardia. Nessuno ascolta la melodia che il satiro solitario in secondo piano sta distrattamente intonando col suo piccolo e rustico flauto mentre tace completamente la nobile lira di Apollo, ridotta a supporto per il dio che perde l'equilibrio persino da seduto a causa del troppo vino. Non v'è condivisione né sintonia tra i banchettanti, ognuno assorto nella propria ebbrezza: nel *Festino*, cioè, è del tutto assente quell'armonia tra gli spiriti – presupposto di ogni raffigurazione di concerto rinascimentale e simbolizzata tradizionalmente proprio dalla lira di Apollo – che sarà invece protagonista nell'*Offerta a Venere* di Tiziano (scheda 6) [*fig. 24*] e nell'*Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi* di Dosso Dossi (scheda 7) [*fig. 28*], l'unica tela nota del registro superiore contenente elementi musicali.

Figura 22, dettaglio a

L'Eliseo dossesco, popolato da beati musicanti ed amanti che si scambiano tenere effusioni lungo il fiume, si presenta come un sensuale giardino d'amore, tema caro ad Alfonso. Il regno della gioia e della pace eterna, in cui Enea riceve dal padre Anchise la profezia sulla sua progenie, diviene dunque lo specchio ultraterreno della Ferrara alfonsina, inondata di luce divina e al contempo vibrante di terrene passioni. La musica pervade questa Ferrara ideale palesandosi in ogni forma possibile, dal canto dei beati seduti in terra che sembrano leggere da un libro-parte di formato oblungo[243], alla danza

[243] Shephard ricorda come l'unico manoscritto sopravvissuto fra quelli prodotti alla corte di Alfonso (Londra, Royal College of Music, MS. 2037) fu copiato in questo formato, ideale per essere trasportato ed utilizzato in circostanze informali quali le feste in villa: cfr. Shephard 2014, p. 114 e Lowinsky 1968, III, pp. 116-117.

del gruppetto sul limitare del bosco accompagnato dal suonatore di lira in piedi fra le fronde, fino al suono magico della lira di Orfeo, seduto su una sorta di trono tra gli alberi [*fig. 28, dett. a*].

Figura 28, dettaglio a

Se nei Campi Elisi la musica celestiale viene visualizzata nella raffigurazione delle prassi esecutive dell'epoca, nell'*Offerta a Venere* di Tiziano è evocata una musica assolutamente ideale. Scrive infatti Mosco nella sua parafrasi delle *Imagines* di Filostrato Maggiore (I, 6), fonte letteraria del dipinto:

> […] *nere e rosice e auree sono le ale et alcuni batthono con esse quasi l'aere con armonia musicale* […] [244]

Un'armonia pura, prodotta dal semplice frullo delle ali dei putti che in Tiziano, come evidenzia Farinella, si tingono dei colori dell'araldica estense - azzurro, rosso e bianco - [*fig. 24, dett. b*] ripresi anche nelle vesti delle ninfe e nei drappi in terra in primo piano[245]: l'armonia è, cioè, generata e diffusa sulla città di Ferrara dalla casata estense, sotto la divina protezione di Venere. Nel centro focale del dipinto, leggermente isolati rispetto ai

Per il legame tra le prassi esecutive dell'epoca e l'inserimento di elementi musicali in raffigurazioni di luoghi ameni cfr. Shephard 2014, pp. 108-115.

[244] Marek 1985, p. 134 (Parigi, Bibliothèque National, Ms. Ital. 1091, 9r).

[245] Farinella 2015, p. 599.

compagni, alcuni amorini danzano in cerchio tenendosi per mano[246] [*fig. 24, dett. c*]; il classico schema di danza evocante il concetto di armonia è però leggermente scomposto per via della irresistibile frenesia amorosa che anima i piccoli putti, creature divine capaci di udire quell'armonia ideale e di darle una dimensione corporea. Anche le giovani ninfe ai piedi del simulacro di Venere vibrano della stessa concitata gioia [*fig. 24, dett. a*] e i loro gesti connettono la tela di Tiziano sia con il ciclo superiore che con il baccanale di Dosso, collocato sulla parete contigua di destra [*fig. 36*]. Nell'*Offerta a Venere* la ninfa in veste rossa innalza lo specchio[247] portando lo sguardo dell'osservatore a scorrere lungo l'asse verticale offerto dalla statua di Venere fino ad incontrare i Campi Elisi di Dosso nel ciclo superiore. Tiziano modifica il movimento pensato in origine da Fra Bartolomeo, che nel suo disegno poneva lo specchio nella mano sinistra della fanciulla, dimodoché il gesto della ninfa richiami quello della menade in apertura del corteo dionisiaco nella tela di Dosso che Tiziano citerà poi anche nel suo *Bacco e Arianna* (scheda 8) [*fig. 25*]. Un ulteriore legame tra *l'Offerta a Venere* e la *Partenza di Dioniso* di Dosso (scheda 4) [*fig. 23*] è

Figura 24, dettaglio b

Figura 24, dettaglio c

[246] Una raffigurazione simile si trova in un coevo affresco di Garofalo in Palazzo Sacrati (scheda 30) in cui putti, dal carattere più dionisiaco, sono impegnati in una danza circolare piuttosto animata e scomposta come si può dedurre dalle pose spigolose dei piccoli danzatori.

[247] Secondo Ballarin (2002b, p. 140) la ninfa guarderebbe nello specchio per osservare quanto accade alle sue spalle mentre Farinella (2015, p. 605) sostiene che il gesto sia puramente devozionale.

stabilito dalla ninfa in tunica blu nella tela di Tiziano. Il suo sguardo è evidentemente rivolto a qualcosa che sta accadendo oltre il margine del dipinto e che ha attirato la sua attenzione facendola voltare; qualcosa che la ninfa, di spalle, non può aver visto ma deve aver udito ossia il corteo dionisiaco della tela di Dosso che emerge dallo stesso angolo da cui sembra uscire la fanciulla per muovere festante verso la parete opposta.

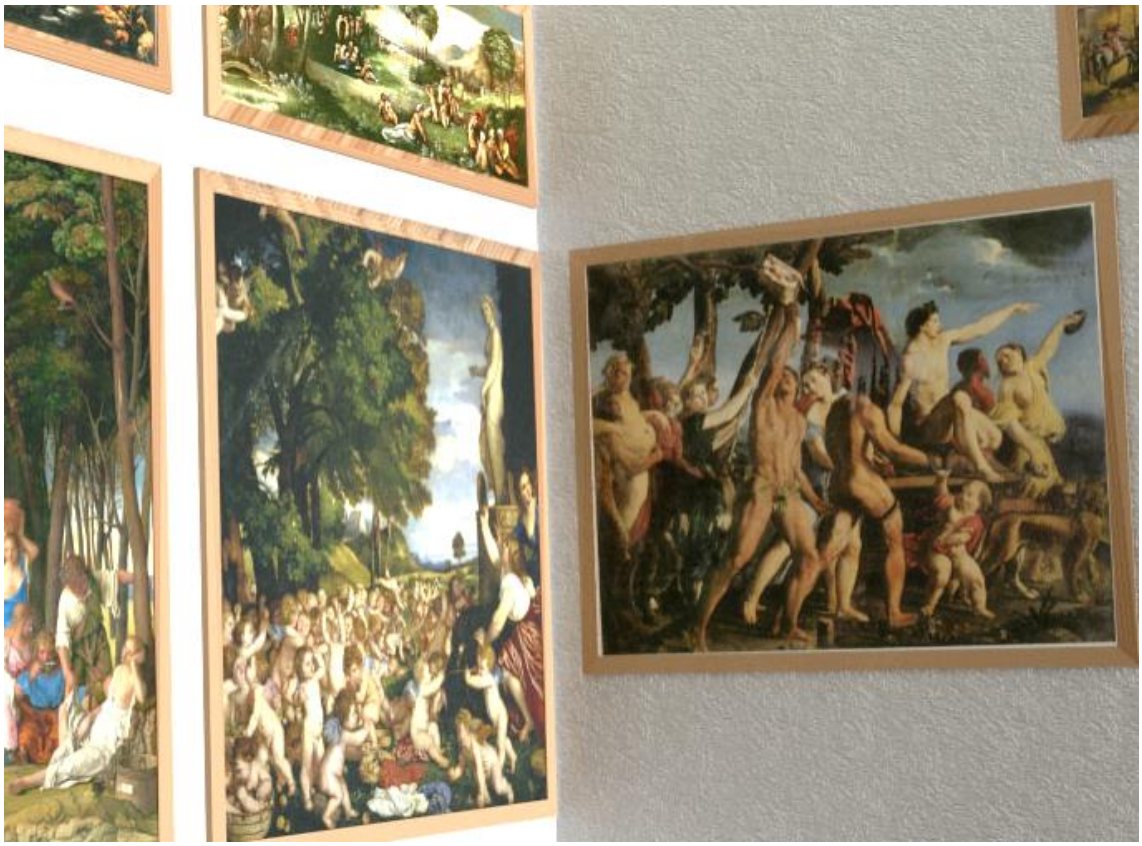


Figura 36
Camerino delle Pitture, angolo Nord-Est. Elaborazione digitale: Marco Orlandi (2016)

Similmente a quanto accade tra l'*Offerta a Venere* di Tiziano e il baccanale di Dosso, una sorta di connessione sonora si stabilisce anche tra quest'ultimo e il mondo esterno, rinforzando e concretizzando la *liaison* stabilita dal gesto perentorio del dio che, puntando il dito verso la finestra, identifica Ferrara come la terra che accoglierà il potere civilizzatore di Alfonso/Dioniso[248]. Al frastuono estatico prodotto dai pittorici seguaci di Dioniso e immaginato dall'osservatore, si sovrappone il concitato vociare – realmente udito – proveniente dalla piazza del mercato, sottostante le finestre le Camerino e

[248] Si veda II .4 .1, pp. 117-118.

brulicante dei sudditi del Duca[249]. Il percorso, ideale e uditivo, avviato dal gesto dinamico di Dioniso nella tela di Dosso, dopo un'incursione nella Ferrara reale, si conclude sulla parete opposta dove la Ferrara ideale di Tiziano si congiunge al suo divino e devoto Duca. I due cortei bacchici sono posti sulle pareti opposte in modo che in entrambi i dipinti Dioniso e il suo seguito emergano - per così dire - dalla parete di fondo per andare verso la parete con le finestre e dunque verso Ferrara [*fig. 37*].

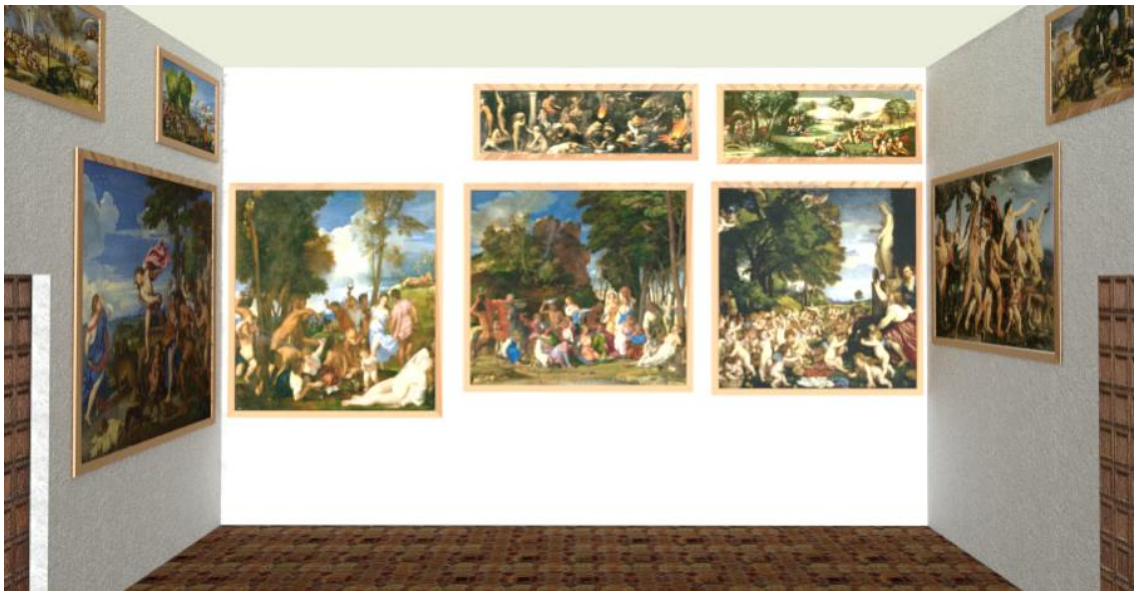


Figura 37
Camerino delle Pitture, pareti Sud-Est-Nord. Elaborazione digitale: Marco Orlandi (2016)

La disposizione esattamente speculare dei due baccanali e la loro identità sonora suggeriscono una sorta di effetto stereofonico e, idealmente, un'esperienza uditiva immersiva. L'osservatore, avvolto dalla rappresentazione del frenetico suono del baccanale, aveva immediata percezione della grandezza del Duca-Dioniso, così come l'avevano avuta del dio quei popoli che per primi avevano visto avanzare la strepitosa armata dionisiaca: per i visitatori l'esperienza idealmente sinestetica del ciclo dei baccanali doveva certamente risultare singolare e molto suggestiva, mentre per Alfonso costituiva una forma di amplificazione, quasi una letterale cassa di risonanza, della sua identificazione con il potente Dioniso.

[249] L'identificazione dei cittadini ferraresi, prosperi e felici grazie alla guida del dio-Duca, con i satiri del seguito di Dioniso sembra essere alla base anche dell'affresco in palazzo Sacrati raffigurante un'insolita danza di satiri disposti elegantemente in cerchio ed accompagnati dal suono di un *pipe and tabor*: si veda scheda 29 e I .3, pp. 38-40.

L'evocazione della sonorità tipica del corteo dionisiaco è affidata, sia nella tela di Dosso che nel *Bacco e Arianna* di Tiziano, alla raffigurazione di alcuni strumenti emblematici del tiaso quali cimbali e timpani [*fig. 23, dett. a* e *c, fig. 25, dett. b*]; sono tuttavia sorprendentemente assenti alcuni degli strumenti più frequentemente raffigurati nei baccanali classici come il doppio aulos. All'origine di tale selezione sembra essere, ancora una volta, la lettura di Diodoro Siculo:

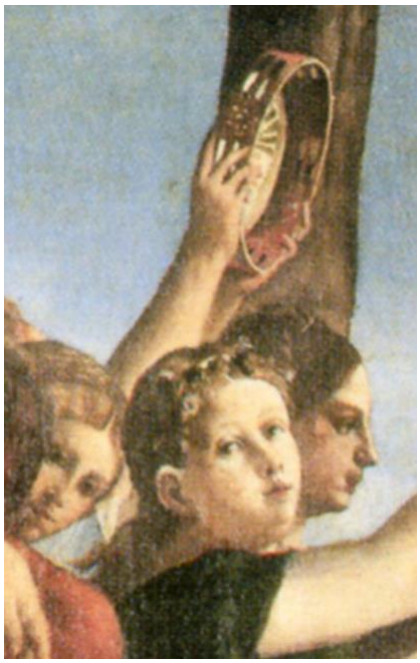


Figura 23, dettaglio c

> *Narrano che egli conducesse con sé, insieme al suo esercito, anche un gran numero di donne e che durante le battaglie campali nel corso delle sue guerre facesse uso di timpani e cembali (poiché la tromba non era stata ancora inventata).* [...] [250]

Il baccanale di Dosso si attiene fedelmente al testo della *Biblioteca*. Tiziano, invece, defilato tra le fronde della boscaglia in coda al corteo, inserisce un satiro che suona un grezzo corno [*fig. 25, dett. c*] forse riprendendo, parzialmente, i versi di Catullo (*Carmina*, LXIV, 261-264):

Figura 25, dettaglio c

> *plangebant aliae proceris tympana palmis,*
> *aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant;*
> *multis raucisonos efflabant cornua bombos*
> *barbaraque horribili stridebat tibia cantu.*
>
> ***
>
> *altre a palme aperte battevano i timpani*
> *e traevano dal bronzo rotondo[251] acuti tintinnii;*

[250] Diodoro Siculo ed. 1998, p. 282. (II, 38)

[251] La locuzione "tereti…aere", tradotta letteralmente come "bronzo rotondo", allude ai cimbali.

suonati da molte, i corni emettevano rauchi boati,
e il barbaro flauto strideva con orribile suono [252]

Alfonso doveva ben conoscere questo passo catulliano giacché Battista Guarino, suo precettore, gli aveva regalato un'edizione dei *Carmina* da lui curata e stampata a Venezia nel 1521, proprio quando Tiziano dipingeva *Bacco e Arianna*, ma certamente già pronta e nota in forma manoscritta nella corte ferrarese[253].

Tim Shephard ha proposto un'interessante osservazione riguardo una possibile musicalità "strutturale" del *Bacco e Arianna*, interpretando la tela come la visualizzazione di una canzone bacchica: lo studioso infatti individua la fonte principale del dipinto nell'*Ars amatoria* di Catullo (I, 525-580) in cui la descrizione dell'incontro fra i due amanti è presentata come una canzone intonata da un cantore[254].

Infine, anche nel *Bacco e Arianna*, come nell'*Offerta a Venere* e nella *Partenza di Dioniso per l'India,* i gesti dei protagonisti, che si vengono incontro con grande tensione drammatica, guidano strategicamente lo sguardo dell'osservatore. Arianna [*fig. 25, dett. a*] è colta nel momento in cui, voltandosi verso l'amato, abbandona la sua disperazione per indicare la costellazione in cielo che presagisce la sua apoteosi mentre Dioniso balzando dal carro indica con la mano sinistra qualcosa alle sue spalle [*fig. 25, dett. d*], probabilmente le terre conquistate, quasi per giustificarsi con la principessa cretese per la sua lunga

Figura 25, dettaglio d

[252] Catullo ed. 1998, p. 145.

[253] Cfr. Farinella 2015, p. 630.

[254] Shephard 2014, p. 120.

assenza; ma quel gesto dirige anche lo sguardo di chi osserva verso il dipinto al di là dell'angolo sulla parete contigua, il *Baccanale degli Andrii* sempre di Tiziano (scheda 11) [*fig. 26*], ultima raffinatissima idealizzazione di Ferrara quale regno del benessere e delle arti. Dioniso/Alfonso sembrerebbe voler in questo modo mostrarci la vera fonte dell'immortalità di Arianna, incarnazione di Ferrara: al di là dei successi militari evocati dal tiaso della tela londinese, il ducato estense conquista imperitura memoria grazie ai trionfi culturali di Alfonso, sofisticatamente celebrati nel *Baccanale degli Andrii,* vera e propria apoteosi musicale di Ferrara.

4.2.1 Il *Baccanale degli Andrii*

La musicalità del *Baccanale degli Andrii* è decisamente notevole non solo da un punto di vista "quantitativo", ossia per l'abbondanza e la varietà degli elementi musicali raffigurati (due cantori in secondo piano, un terzetto di giovani danzanti sulla destra, tre flauti e, caso unico nel Camerino, un cartiglio notato), ma anche in senso "qualitativo": come in nessun altro dipinto del Camerino, infatti, la musica nel *Baccanale degli Andrii* costituisce un fattore generativo e strutturale, oggetto della narrazione raffigurata e al tempo stesso soggetto attivo, vera e propria protagonista.

Già Panofsky aveva individuato nel ritmo l'elemento unificatore e dinamizzante dell'intera composizione visiva mentre Rosand riteneva che la musica ne fosse il principio organizzatore[255] e, in tempi più recenti, Antonio Rodriguez Gonzalez ha paragonato il continuo sovrapporsi delle figure ad un andamento sincopato[256]. Tim Shephard ha sottolineato la natura musicale della principale fonte letteraria del dipinto: la sesta *Immagine* di Filostrato Maggiore, in cui gli Andrii *cantano* alle loro donne e ai bambini i prodigi del fiume trasformato da Dioniso in vino[257]. Secondo lo studioso inglese, attualizzando e drammatizzando la descrizione di Filostrato, i due giovani fra gli alberi in abiti moderni [*fig. 26, dett. d*] rappresenterebbero due cantori del Duca che *impersonano* gli Andrii e intrattengono gli ospiti di una festa presso una Delizia estense[258].

[255] Panofsky 1969, pp 20-21; Rosand 1987, pp. 85-86.

[256] Gonzalez Rodriguez 2005, p. 98.

[257] Shephard 2014, p. 118.

[258] Sull'ipotesi di un legame tra l'isola di Andro raffigurata da Tiziano e le Delizie in cui Alfonso organizzava le sue feste musicali si veda II .4, pp. 101-102.

Animati dalla stessa ebbrezza che spinge i due uomini a cantare, due giovani e una fanciulla in abiti all'antica danzano tenendosi per mano e scambiandosi teneri sguardi [*fig. 26, dett. e*]. La loro danza è dinamica e spontanea, come si conviene ad una danza dionisiaca, ma affatto scomposta. Le movenze della giovane ragazza, l'unica in chitone, sono caratterizzate da una grazia che evoca quella delle Muse del *Parnaso* di Mantegna [*fig. 13*], velata però dalla sensualità tipica del contesto dionisiaco; Shephard a tal proposito ricorda la tradizione di raffigurare Erato come una baccante, tradizione ben nota a Ferrara come dimostrano i Tarocchi del Mantegna [*fig. 38*], e la presenza delle Muse nel corteo bacchico secondo il mito narrato da Diodoro Siculo nella *Biblioteca storica* (II, 38), testo fondamentale per l'elaborazione del programma iconografico del Camerino[259].

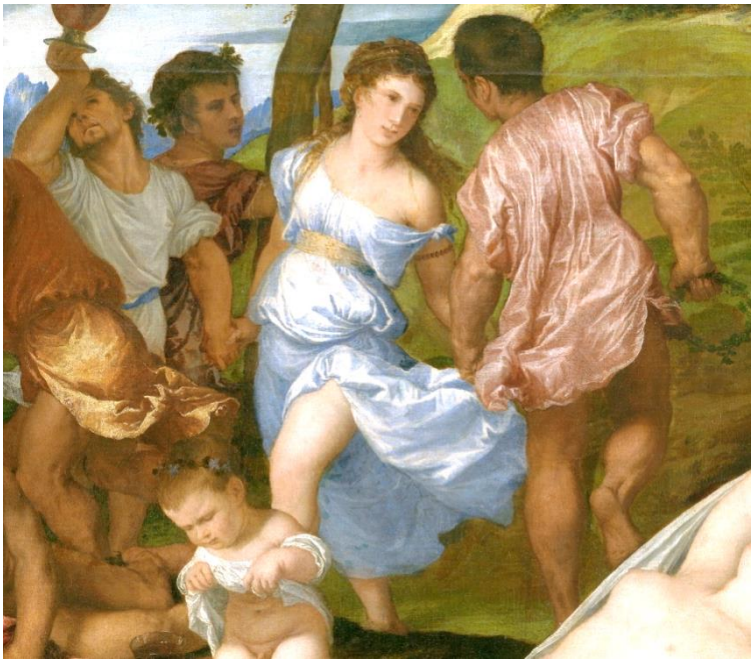


Figura 26, dettaglio e

Mentre cantori e danzatori sono ripresi fedelmente – o quasi – dal testo di Filostrato, i tre flauti in primo piano in basso [*fig. 26, dett. f*], due fra le mani delle fanciulle in vesti colorate e

Figura 38
Maestro della Serie E, "Tarocchi del Mantegna", *Erato*

[259] Shephard 2014, p. 126.

uno in terra, sembrano esser stati liberamente inseriti da Tiziano[260]. Non si tratta, tuttavia, di semplici flauti all'antica, frequentissimi nelle scene campestri come – per restare in ambito alfonsino – il *Bagno* o la *Psiche abbandonata* di Dosso Dossi (schede 2 e 13), ma di moderni flauti dettagliatamente rappresentati e corrispondenti a registri differenti (in particolare è evidente nel flauto in terra la fontanella traforata a ridosso del piede, indicativa di un registro più grave degli altri due). Tale realismo è connesso da Shephard da un lato alla passione di Alfonso per la sfera campestre, dall'altro alla documentata presenza in Belfiore, nel 1520, di tre flauti appartenuti ad Ippolito[261]. Considerato il valore fortemente identitario del contesto in cui è collocato il dipinto, mi pare più che plausibile che i bei flauti dipinti da Tiziano vogliano evocare quelli ben torniti da Alfonso, secondo la testimonianza di Paolo Giovio[262].

Figura 26, dettaglio f

Il vero fulcro musicale del dipinto, il cartiglio notato in primo piano [*fig. 26, dett. g*], non solo non è connesso ad alcuna fonte letteraria, ma è certamente stato aggiunto in seguito al completamento del dipinto, come si deduce chiaramente dal fatto che sono visibili in trasparenza il rosso del vestito della fanciulla semi-seduta in terra, il prato e persino il fiume di vino. Del resto, sono documentati molti ritorni di Tiziano a Ferrara dopo il 1524-1525, quando la tela era stata ormai certamente consegnata, e sappiamo che non di rado

[260] Shephard presuppone l'interpolazione di un'altra *Immagine* di Filostrato, la diciassettesima del secondo libro, in cui è descritta un'altra festa bacchica e sono menzionati anche dei flauti: Shephard 2014, p. 118.

[261] Shephard 2014, p. 112. L'inventario in cui sono menzionati i tre flauti è in Archivio di Stato di Modena, Libri di Amministrazione dei Singoli Principi, Reg. 816, fol. 125. Cfr. Lockwood 1985, p. 98.

[262] Giovio 1553, p. 18. Si veda II .1, pp. 46-47.

l'artista lasciava ad Alfonso la possibilità di aggiungere o modificare dettagli delle sue opere[263]. L'aggiunta del cartiglio notato potrebbe quindi esser stata un'idea di Alfonso stesso; ipotesi supportata, come Shephard ha giustamente osservato[264], dal fatto che il canone degli *Andrii* è l'unico esempio nella produzione di Tiziano di musica notata mentre in Dosso Dossi, pittore di corte di Alfonso e quindi più strettamente legato ai suoi gusti personali, si riscontrano due canoni nell'*Allegoria della Musica* della Fondazione Horne (scheda 10) [*fig. 19*] e alcuni libri-parte – illeggibili o in notazione stilizzata – nell'*Entrata di Enea nei Campi Elisi* (scheda 7) [*fig. 28*], nella *Musica* di Modena (scheda 9) e nell'*Allegoria con Pan* (scheda 14).

Figura 26, dettaglio g

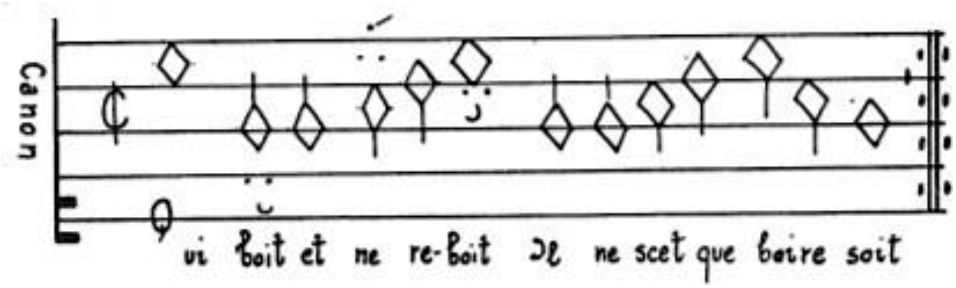
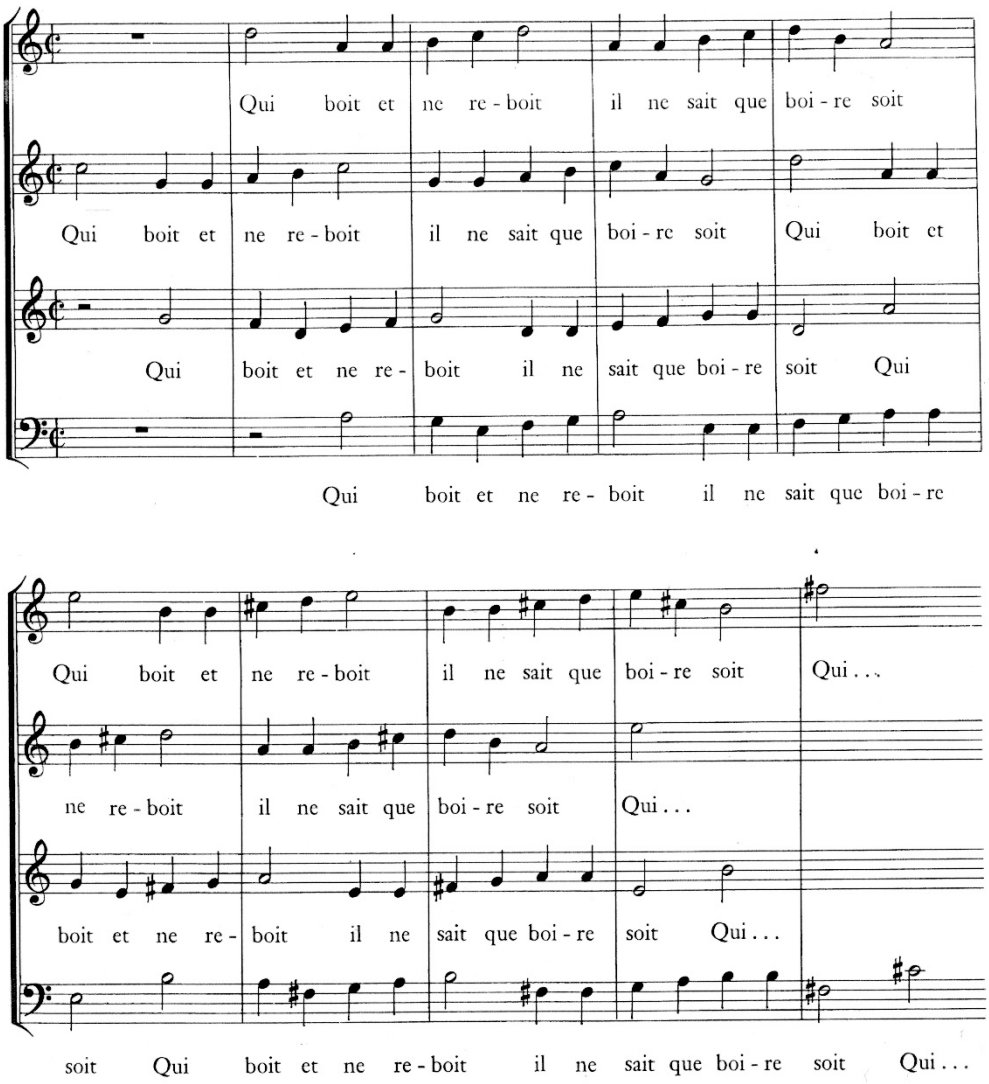


Figura 39
Canone degli Andrii, trascrizione paleografica, da Smith 1953.

[263] Si veda a proposito Campori 1874; Venturi 1928, p. 103 e segg.; Goodgal 1978, pp. 176-177; Hope 1987, pp. 26-27; Shephard 2014, p. 136. I documenti relativi ai rapporti tra Tiziano e Alfonso dal 1516 al 1534 sono raccolti in Ballarin 2002-2007, tomo primo, pp. 443-463; per gli anni 1524-1525 si vedano in particolare le pp. 457-459. Mancano le fonti relative agli spostamenti fra il 1525 e il 1528 ma ciò non deve necessariamente essere interpretato come un'interruzione dei rapporti o un'assenza del pittore da Ferrara: un documento datato 1528 attesta infatti la sua partenza da Ferrara per Venezia senza che vi sia traccia del suo precedente arrivo.

[264] Shephard 2014, p. 136.

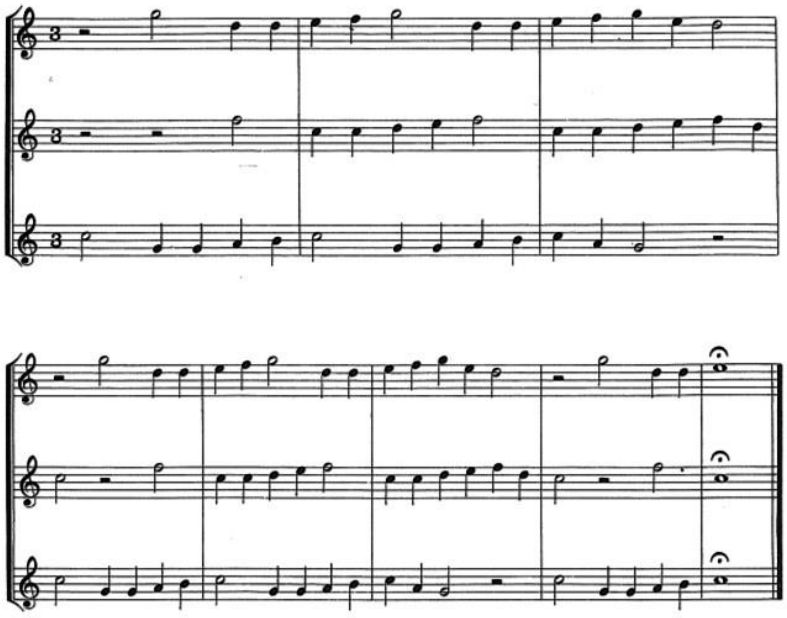
Intorno al cartiglio e al contenuto delle quattro battute notate che vi sono iscritte si è sviluppato un dibattito cinquantennale. In armatura si vedono la chiave di soprano e il segno mensurale *tempus imperfectum cum prolatio minor* mentre sul pentagramma, oltre alle note[265], sono indicati tre *signa congruentiae* ad intervalli di una minima e un trattino sul quarto rigo prima del segno di ritornello. In apertura si legge "Canon" e in corrispondenza delle note il distico francese "Qui boyt et ne reboyt, Il ne scet que boyre soit" [*fig. 39*].



Esempio I
Canone degli Andrii, risoluzione di Smith.

[265] Antonio Gonzalez Rodriguez ha notato come la melodia sia composta di tre note lunghe (in apertura, esattamente a metà e alla fine) e dieci corte distribuite in gruppi di quattro o di sei, numeri che opportunamente messi in proporzione producono i rapporti degli intervalli di quinta, ottava e quarta: Gonzalez Rodriguez 2005, p. 96.

Nel 1953 Gertrud Smith ha proposto per prima una lettura dell'enigmatico testo notato interpretandolo come un canone a quattro voci che entrano ad intervalli di quarte discendenti e che, ad ogni ripetizione, salgono di un tono modulando di volta in volta. La studiosa ha sottolineato come, interpretando il segno sul quarto rigo come chiave di Fa e leggendo il testo a partire da quella (capovolgendo, cioè, il rigo musicale), si ottenga l'inverso del retrogrado che, se inserito correttamente dove suggerito dai *signa congruentiae*, è perfettamente intonabile in contrappunto con il testo notato [*es. I*]. Le quinte parallele che si creano fra terza e quarta voce sono da attribuire, secondo Smith, all'effetto intossicante dell'alcool o ad una voluta rusticità del pezzo, in linea con il contesto campestre e con l'uso di questo intervallo con tale scopo in moresche e danze mascherate, molto in voga all'epoca[266].



Esempio II
Canone degli Andrii, risoluzione di Dart.

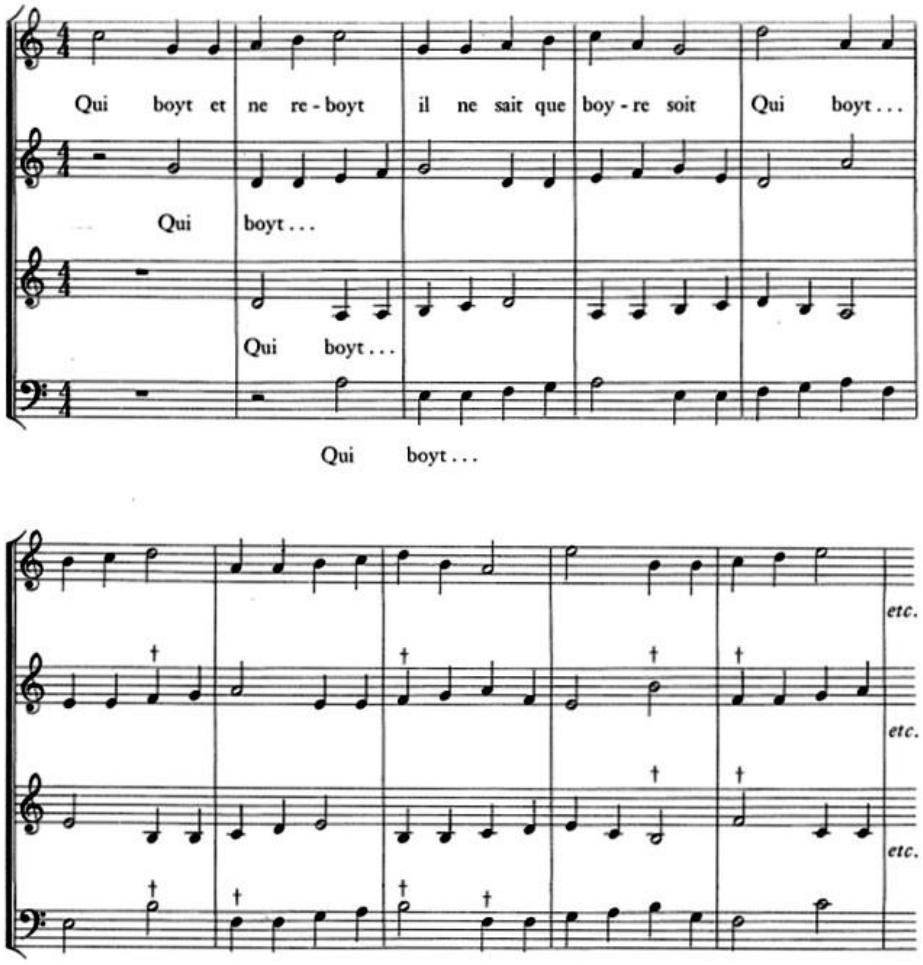
La proposta di Smith ha stimolato ulteriori tentativi da parte di numerosi studiosi. Leggendo il trattino sul quarto rigo come una pausa di breve, Thurston Dart[267] ha elaborato una versione a tre voci per moto retto e senza ascesa tonale, privilegiando una maggiore adesione alla semplicità di scrittura del soggetto [*es. II*]; Volker Scherliess[268],

[266] Smith 1953.

[267] Dart 1954.

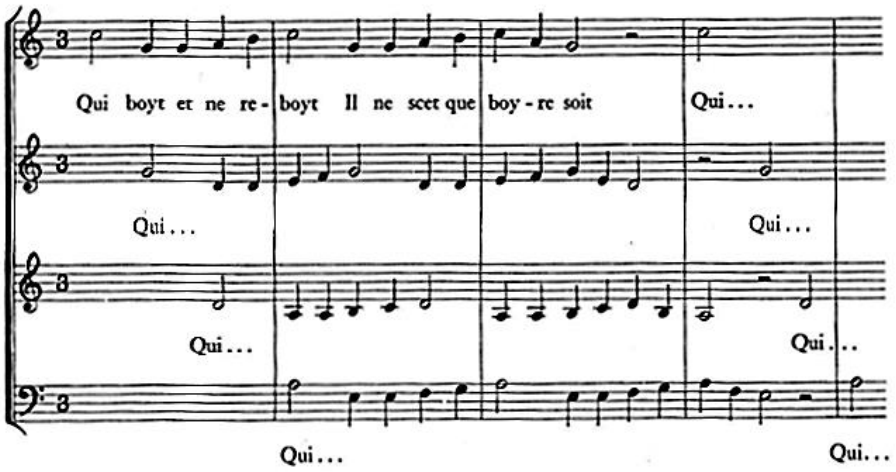
[268] Scherliess 1972, p. 130.

invece, ha accolto l'ipotesi che il canone sia a quattro voci e l'idea dell'ascesa di tono ma senza modulazione e senza artifici contrappuntistici, incorrendo in questo modo in quinte diminuite e tritoni [*es. III*]. Nel 1974 Dalyne Shinneman ha proposto la più semplice delle soluzioni, riprendendo l'ipotesi di Dart che il trattino sia una pausa, rifiutando come Scherliess la lettura dell'inverso del retrogrado e respingendo anche l'idea dell'innalzamento di tono poiché l'estrema semplicità della soluzione proposta si inserirebbe, secondo la studiosa, nell'ottica cortigiana della *sprezzatura*[269] [*es. IV*].



Esempio III
Canone degli Andrii, risoluzione di Scherliess.

[269] Shinneman 1974.



Esempio IV
Canone degli Andrii, risoluzione di Shinneman.

Come Lowinsky ha ampiamente dimostrato nel suo saggio *Music in Titian's Bacchanal*[270], le soluzioni proposte da Dart, Scherliess e Shinneman non portano a risultati soddisfacenti né musicalmente né, soprattutto, da un punto di vista iconografico-musicale poiché inficiate da errati presupposti metodologici: nessuno dei tre studiosi mette in relazione il cartiglio con il soggetto del dipinto né tanto meno col raffinato ambiente musicale ferrarese, proponendo delle risoluzioni antiestetiche o addirittura incongrue rispetto alle norme musicali dell'epoca. Al contrario, Lowinsky, forte anche del confronto epistolare con Panofsky a proposito del dipinto di Tiziano[271], riprende ed approfondisce le posizioni di Smith proprio attraverso l'approccio iconologico lodando il tentativo della studiosa americana di contestualizzare il canone all'interno del *Baccanale*. Attraverso alcuni piccoli accorgimenti, Lowinsky dissolve gli aspetti più critici della risoluzione di Smith [*es. V*]. Di fatti, modulando nel corso dello svolgimento della melodia dell'inverso del retrogrado e facendo entrare le voci dalla più acuta alla più grave alternando le due versioni della melodia, vengono eliminate sia le quinte parallele[272] che

[270] Lowinsky 1982.

[271] Panofsky 1969, p. 101; Lowinsky 1982, p. 208.

[272] Si passa da entrambe perfette in Smith a una diminuita e l'altra perfetta in Lowinsky, certamente una soluzione più accettabile per le regole di conduzione delle voci dell'epoca. Inoltre, a differenza di Smith che aveva corretto il pattern ritmico dell'inverso del retrogrado per omogeneità con il soggetto dato, guadagnandosi le critiche di Dart, Lowinsky mantiene la doppia minima contro la semibreve riconducendo la sfasatura metrica nell'accentazione del testo che ne consegue agli effetti dell'ebbrezza, come Smith aveva fatto per le quinte parallele prodotte dalla

le differenze di intervalli cantati simultaneamente dalle voci riscontrate da Smith[273]. Lowinsky, inoltre, nota come la progressiva perdita di controllo di sé nell'ebrezza sia resa musicalmente attraverso la crescente difficoltà di controllo vocale dovuta all'innalzamento costante di tono mentre l'ascesa tonale stessa sembra rispecchiare metaforicamente altri due movimenti ascendenti: quello del vino che "sale alla testa" e quello della coscienza che, mediante il consumo del vino, si innalza per raggiungere la proverbiale *veritas*[274]. Si instaura, cioè, una relazione inscindibile tra la regola (*canon*) da seguire per la corretta risoluzione del testo musicale – la ripetizione con ascesa tonale – e il testo del motto francese che altro non è se non un condensato del soggetto del dipinto: bere e ri-bere – cantare e ri-cantare – è infatti ciò che fanno gli Andrii in preda ad un'ebbrezza quasi mistica che invola i loro spiriti[275]. Da un punto di vista più formale sono state evidenziate altre correlazioni tra il dipinto e il canone: dal parallelismo tra il cromatismo musicale e quello pittorico [276] alla disposizione dei personaggi che secondo Smith evocherebbe una spirale ascendente assimilabile all'ascensione tonale del canone[277]. Tuttavia, bisogna tener presente che il cartiglio con il canone è stato inserito in un secondo momento e dunque né il colorismo né l'organizzazione spaziale del dipinto possono essere considerati strettamente connessi al canone quanto piuttosto alla ricerca cromatica in ambito musicale in senso più ampio e al desiderio di riflettere quel senso di ascesa di cui parlava Lowinsky e che nel canone viene intenzionalmente ricreato dall'ascesa tonale.

---

sua risoluzione. Questo stratagemma smorza ulteriormente il contrasto cromatico tra le due quinte.

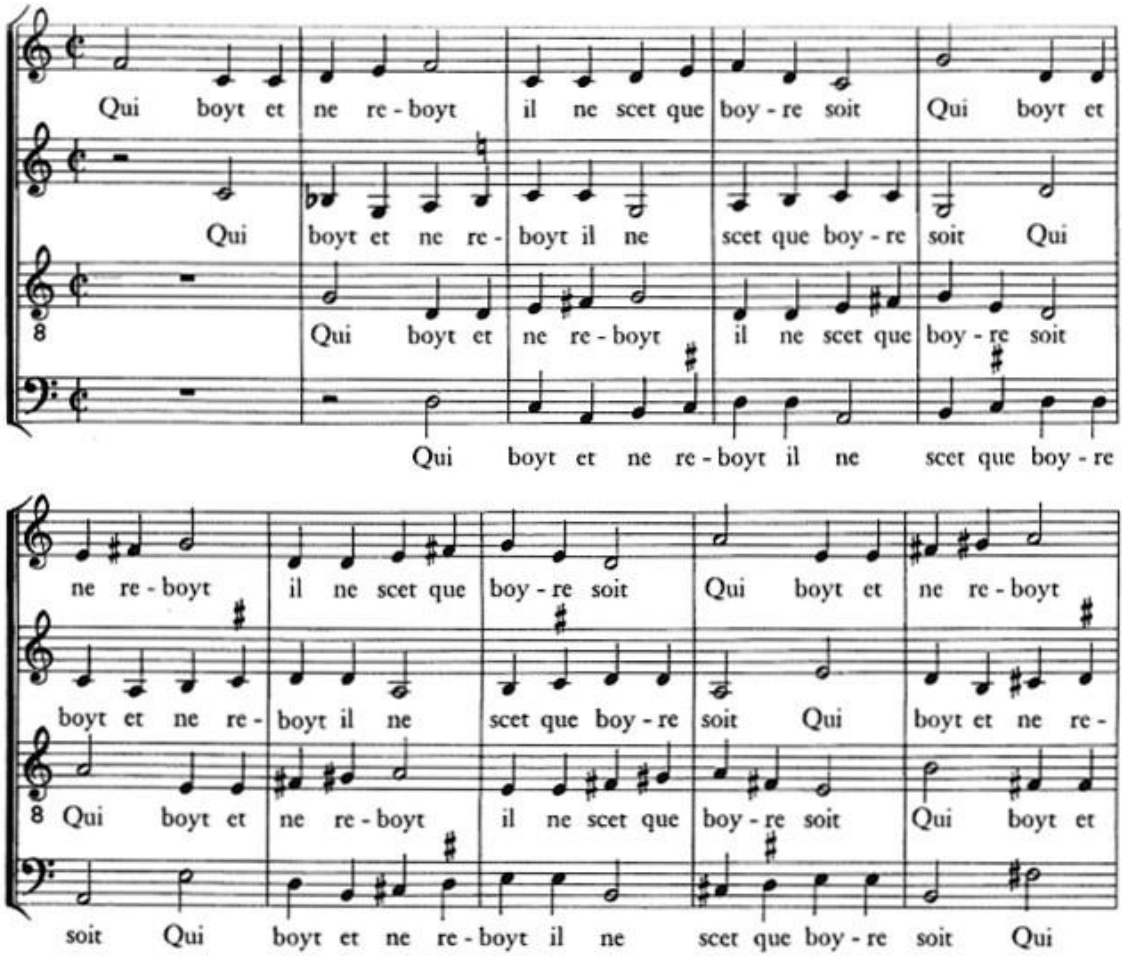
[273] Lowinsky 1982, pp. 219-220.

[274] *Ibidem*, p. 217. Cfr. Shephard 2014, p. 132.

[275] Credo tuttavia che, per quanto possa sembrare paradossale, anche in questo dipinto sia nascosto un monito morale. Se infatti si beve incessantemente e dunque si canta ripetutamente innalzando sempre di un tono la melodia, si finirà con l'uscire dalla propria estensione vocale rendendosi ridicoli e guastando l'effetto della musica. Ancora una volta quindi vi è un invito alla ricerca del giusto limite, celato, per l'occasione, proprio nella tecnica contrappuntistica della musica che con la sua spirale ascendente potenzialmente infinita richiede all'esecutore di prestare sempre attenzione: per una corretta esecuzione, infatti, bisogna sapere quando fermarsi; chi *sa* cosa il bere sia, sa anche smettere per tempo.

[276] Gonzalez Rodriguez 2005, p. 98; Lowinsky 1982, p. 220.

[277] Smith 1953, p. 55.



Esempio V
Canone degli Andrii, risoluzione di Lowinsky

Per quanto concerne la paternità del canone, Smith propose il nome di Adrian Willaert sulla base della sua accertata presenza a Ferrara in quegli anni e di alcune similitudini stilistiche tra il canone e la produzione giovanile del maestro fiammingo, sempre propenso alla sperimentazione armonica[278]. La proposta di Smith è stata ripresa e confermata da Lowinsky che ha evidenziato due fondamentali fattori in comune tra il canone degli Andrii e una ben nota composizione a quattro voci di Willaert nota come *Duo chromatico*[279]. Entrambi, infatti, sono componimenti a tematica bacchica e implicano, per una corretta e soddisfacente esecuzione delle modulazioni, la suddivisione del tono in semitoni uguali, come suggerito dalla teoria armonica di Aristosseno di Taranto, matematico vissuto nel IV sec. a.C.

[278] Smith 1953, pp. 55-56.

[279] Lowinsky 1982, pp. 194 e segg.

Il testo del *Duo chromatico*, tratto dalla quinta epistola di Orazio (vv. 16-19), celebra il potere del vino:

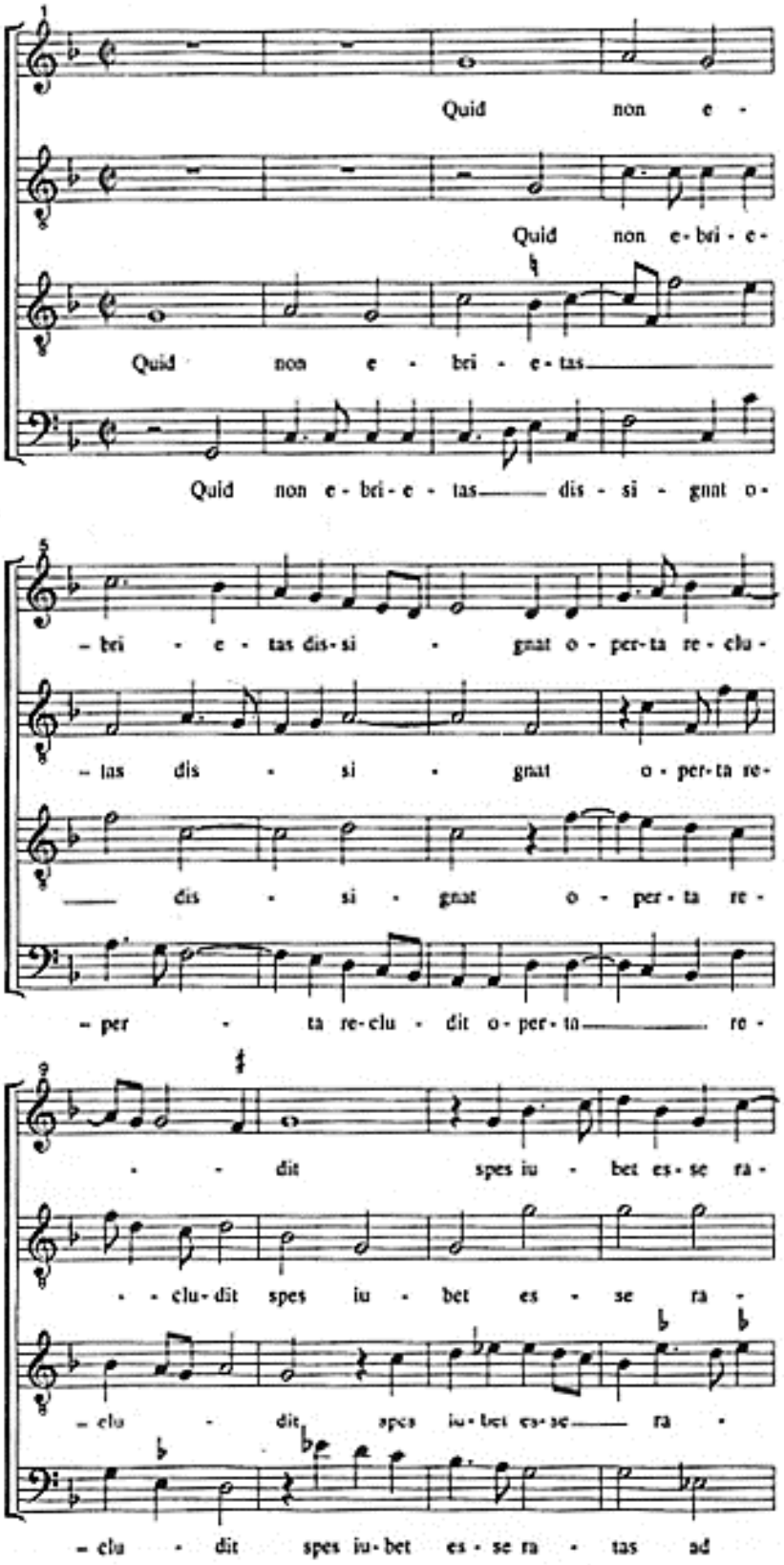
> *"... Quid non ebrietas dissignat? Operta recludit,*
> *spes iubet esse ratas, ad proelia trudit inertem,*
> *sollicitis animis onus eximit, addocet artes.*
> *fecundi calices quem non facere disertum?"*
>
> ***
>
> *Che cosa non fa fare l'ebbrezza? Svela i segreti,*
> *muta i desideri in realtà, sprona il vile in battaglia,*
> *sgombra il peso dagli animi afflitti, insegna le arti.*
> *A chi non danno eloquenza i calici fecondi?*[280]

Non conosciamo la data di composizione del *Duo*, ma possiamo circoscriverla agli anni tra il 1519 e il 1521 grazie alla testimonianza di Giovanni Spataro che, in una lettera inviata a Pietro Aaron il 23 maggio 1524, scrive: "*Son già passati tri anni, et credo ancora che siano più de quattro,* [...] *me fu dicto che da Messer Adriano, musico celeberimo, el quale sta con lo illustrissimo Duca de Ferrara, haveva mandato uno duo a la Beatitudine de Papa Leone"*[281]. La *chanson à boire* di Willaert risulta straordinariamente innovativa dal punto di vista armonico: il *tenor*, infatti, compie l'intero giro delle quinte modulando continuamente e, in corrispondenza delle parole *addocet artes*, termina in Mi bb mentre il soprano canta un re, cosicché un'apparente settima - grazie all'enarmonia - diventa un'ottava [*es. VI*]. Le voci di Cantus e Tenor ci sono note grazie all'Artusi che ne *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica* (Venezia, 1600, foll. 21 v. e 21 r.) riporta la musica senza testo e intitola il componimento *Quidnam ebrietas*; la voce dell'Altus è stata pubblicata nel *Libro Primo De la Fortuna*, conservato oggi presso la Biblioteca del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna ed edito, secondo Einstein, a Roma tra il 1529 e il 1530[282].

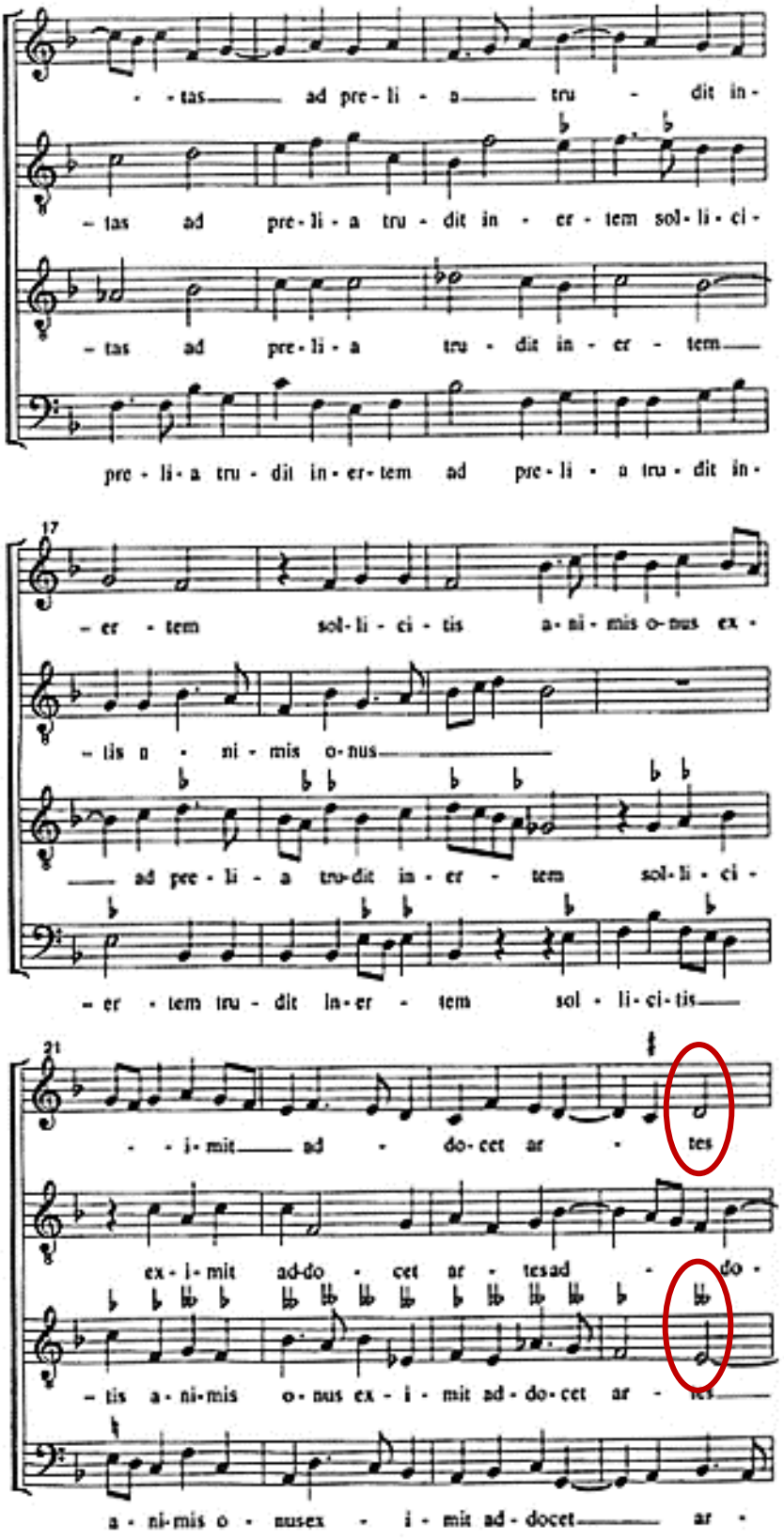
[280] Orazio ed. 1994, pp. 114-115.

[281] Cfr. *Correspondence*… 1991, n°12.

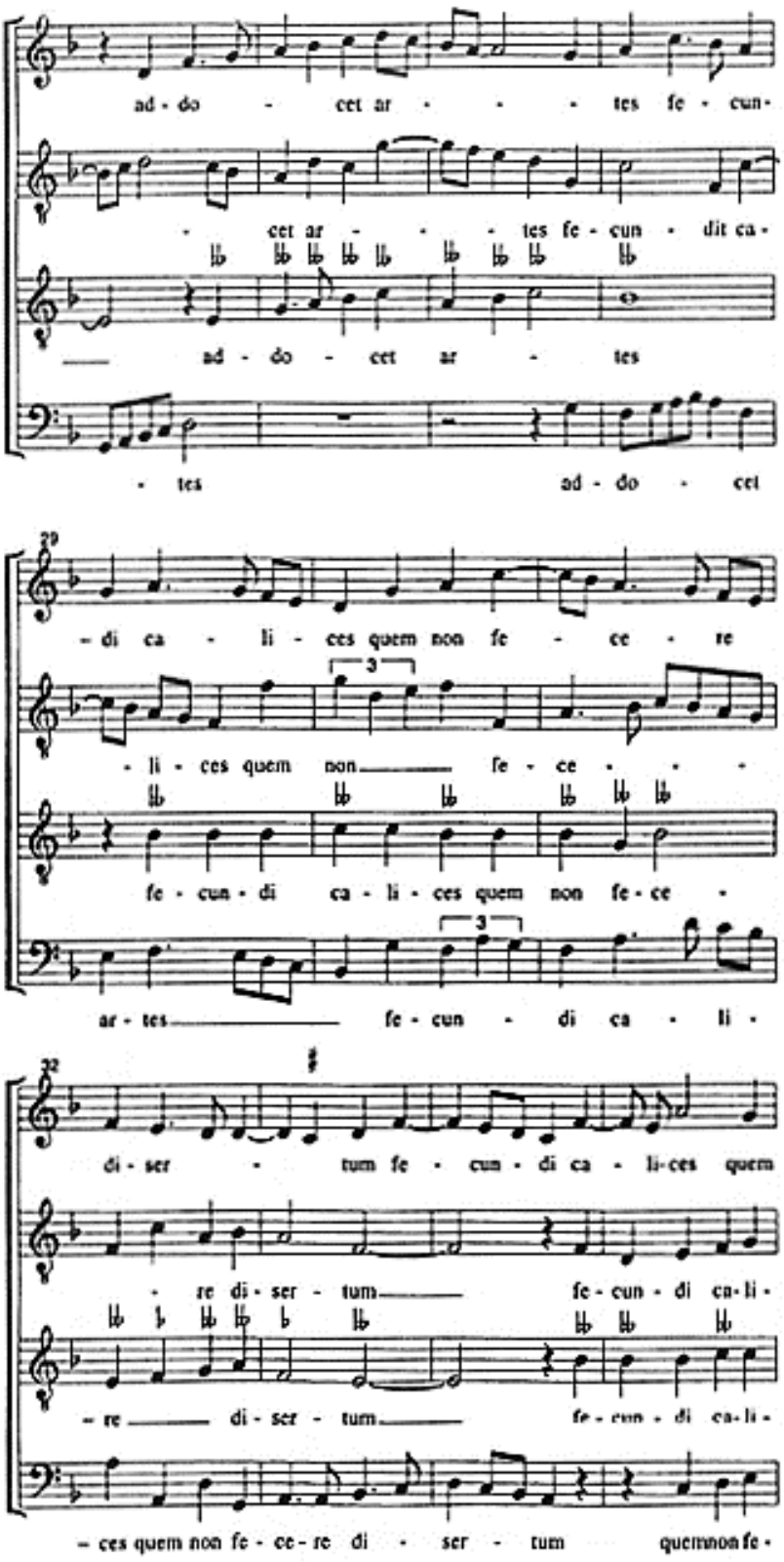
[282] Cfr. Lowinsky 1997, p. 141.



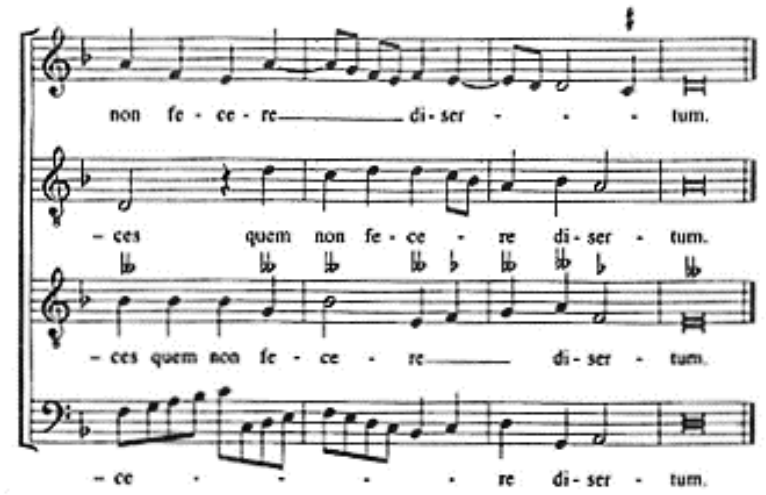
Esempio VI
Adrian Willaert, *Quid non ebrietas dissignat?*, trascrizione da Lowinsky 1997



Esempio VI, segue



Esempio VI, segue



Esempio VI, segue

Sotto l'egida del vino, Willaert proporrebbe dunque una *nuova musica* che impone di abbandonare il sistema pitagorico in favore della suddivisione equabile del tono.

La vicenda critica di questo esperimento cromatico, ricostruita da Lowinsky[283], offre un prezioso quadro del dibattito teorico sulle questioni armoniche proprio negli anni della realizzazione del *Baccanale degli Andrii*. Il *Duo*, che circolava in forma manoscritta, fu oggetto di grande dibattito fra i musici e soprattutto i teorici dell'epoca proprio a causa della sua arditezza armonica; di questo acceso confronto resta testimonianza in alcune epistole, cinque in particolare sono assolutamente fondamentali: una minuta di Giovanni Spataro a Pietro Aaron datata 23 marzo 1524, la risposta di Aaron del 19 agosto, ancora Spataro ad Aaron in data 9 settembre quindi una lettera di Spataro all'organista Marco Antonio Cavazzoni - l'unico musicista in un gruppo di puri teorici - datata 10 novembre e una lettera molto più tarda inviata da Spataro ad Aaron il 30 ottobre 1533[284].

Dalla lettura delle epistole emerge chiaramente la differente posizione di musici e teorici verso la sperimentazione armonica. Mentre i teorici come Spataro si arroccano su posizioni medievali e guardano con superbia ai "meri" musicisti dediti alla pratica

[283] Lowinsky 1989, una traduzione italiana del testo è disponibile in Lowinsky 1997.

[284] Tutte e cinque le missive, unitamente ad altra corrispondenza e al trattato epistolare di Giovanni del Lago, sono raccolte nel Ms. Vat. Lat. 5318. L'intero contenuto del manoscritto è pubblicato in *Correspondence*… 1991, corredato da introduzione critica e utile dizionario biografico dei personaggi coinvolti e citati.

musicale, questi ultimi si caratterizzano sempre più per un approccio pragmatico e flessibile alla musica adottando vari temperamenti a seconda del tipo di musica, vocale o strumentale, e dei vari strumenti (naturale per le voci, equabile per liuti e viole…), pratica che però produceva effetti sgradevoli quando suonavano insieme strumenti accodati secondo principi differenti. Nella sua replica a Cavazzoni, Spataro giudica negativamente il *Duo* e condanna il ricorso di Willaert alla "deformazione degli intervalli" in una maniera "confusa e irregolare":

> "*a me pare che Adriano sia stato tropo animoso et audace, et etiam dico che a me non pare che uno artefice merita laude quando el po' conducere una opera a la sua perfectione et integrità per vie facili et cognite*". [285]

Spataro contesta l'uso dell'alterazione bemolle poiché il bemolle, nel sistema pitagorico, abbassa di un semitono maggiore la nota cui si riferisce e pertanto due bemolli abbassano la suddetta nota di due semitoni maggiori, che superano di un comma il tono; ne consegue che il Re acuto e quello grave non sarebbero consonanti all'ottava per quello scarto di un comma nato dal doppio bemolle. Spataro dunque non considera neanche lontanamente la possibilità di un altro tipo di divisione del tono. Concorde con Spataro, secondo la sua stessa testimonianza, era il liutista Marco dall'Aquila; sostegno del quale il teorico quasi si vergogna perché

> "*pare strano che el musico cerchi havere lume de la intelligentia da uno pulsatore de instrumento.*".

Dalla medesima lettera sappiamo che invece Cavazzoni aveva apprezzato la spregiudicatezza innovativa del *Duo* pur concordando con Spataro sull'asprezza sonora del risultato finale; tuttavia, mentre per Cavazzoni la durezza del brano è dovuta alle continue ed ardite modulazioni, Spataro imputa tale asprezza all'"errata" suddivisione intervallare che non tiene conto della differenza tra semitono maggiore e minore. Questo atteggiamento è ribadito in altre due lettere ad Aaron, una datata 3 settembre 1524 e conservata presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi (Ms. Par. It. 1110, 47r-49r)[286], in cui per altro Spataro testimonia della soddisfazione dei musicisti che hanno

[285] *Correspondence*… 1991, n° 14.

[286] *Correspondence*… 1991, n° 13.

eseguito il *Duo* strumentalmente, e l'altra, già menzionata, del 30 ottobre 1533, in cui Spataro scrive:

> *"el qual canto dalli nostri cantori et musici è stato molte volte cantato et sopra instrumenti artificiali sonato, et sono rimasti molto sattisfatti et contenti perché non hanno ateso né considerato più oltra di quello che da li arteficiali è dimostrato. Maio, conoscendo che tali organi, arpicordi, violoni, et altri instrumenti de la mano de li artefici produtti non sono superiori al teorico, né etiam dano la regola al musico speculativo, ma che el musico è quello che dà regola et limita tutti li instrumenti produtti da l'arte, non son contento a quello li pratici pulsatori preditti (mediante li soi instrumenti) hanno detto et predicato, ma considerando con la rasone et con el lume de l'intelletto speculando, credo havere trovato la mera verità* [...]*".* [287]

Con le sue affermazioni Spataro non fa altro che confermare il carattere innovativo del *Duo* e la sua potenziale capacità di smantellare il sistema medievale tradizionale, il cui impianto modale è del tutto incompatibile con la scrittura di Willaert. Spataro ammira l'ingegnosità di Willaert ma le conclusioni cui il musico fiammingo giunge hanno per lui il sapore di un'eresia e la sua reazione è quella del fedele osservante.

Benché non se ne faccia direttamente il nome, è chiaro che l'intonazione cui ricorsero i musici che rimasero soddisfatti della composizione di Willaert è proprio quella teorizzata da Aristosseno - che infatti è esplicitamente menzionato dall'Artusi in relazione al *Duo*[288]. Come Lowinsky ha chiarito, all'inizio del XVI secolo sia i teorici che i musici – e persino personaggi al di fuori della cerchia ristretta degli specialisti – potevano conoscere la teoria del matematico tarantino[289]. Autori tardo-antichi come Boezio e Censorino, l'uno considerato punto di riferimento imprescindibile per i teorici medievali e l'altro riscoperto sul finire del XV secolo, citavano la teoria di Aristosseno nei loro scritti per contestarla e condannarla. La teoria aristossenica era quindi ben nota, sebbene attraverso fonti di

[287] *Correspondence*… 1991, n° 60.

[288] Asserisce l'Artusi che il "*Duo di M. Adriano non si può sentire ne gl'instromenti ordinarij [...] ma se questa esperienza la farete ne' Lauti, & nelle Viole, ne' quali li Tuoni, et Semituoni sono eguali secondo la mente d'Aristosseno sentirete, et in effetto confessarete, che quanto vi ho detto è la istessa verità*" ossia che si può suddividere equamente il tono ed ottenere piacevoli risultati per l'orecchio: Artusi 1600, f. 25.

[289] Cfr. Lowinsky 1997, pp. 125-127.

seconda mano e sempre mediante voci estremamente critiche, agli umanisti interessati alla riscoperta del mondo classico, che fin dalla fine del Quattrocento discutono della suddivisione equabile del tono e di altri elementi degli scritti di Aristosseno nelle loro argomentazioni intorno alla musica, e non solo ad essi. Ad esempio, il francese Jacques Le Fèvre d'Ètaples (noto come Jacobus Faber Stapulensis) pubblica nel 1496 a Parigi il trattato *Arithmetica et Musica* contenente gli *Elementa Musicalia* in cui si dichiara sostenitore di Boezio ma ammette la suddivisione del tono in due semitoni uguali in caso di divisione geometrica anziché aritmetica[290] e nel 1506 Raffaele Regio (Raphael Regius) menziona la triplice suddivisione della musica teorizzata da Aristosseno in timo-melodia-metro nel suo commento alle *Istitutiones Oratoriae* di Quintiliano[291]. Il primo teorico italiano ad attribuire ad Aristosseno la scoperta della possibilità di suddividere il tono in due semitoni uguali è Lodovico Fogliani nel suo *Musica Theorica* del 1529[292] ma già Gaffurio, nel *De Harmonia Musicorum Instrumentorum,* pubblicato nel 1518 ma completato nel 1500, ne aveva contestato la teoria citando il matematico e filosofo Filippus Bustus Mediolanensis tra gli illustri seguaci di Aristosseno, dando ulteriore prova dell'esistenza di un dibattito riguardo la teoria del tarantino[293].

L'interesse per Aristosseno e, più in generale, per la musica greca si diffondeva non solo fra i filosofi e i teorici dell'epoca ma, come accennato, anche tra musici e nobiluomini

[290] Stapulensis 1496, cc. G III-VI.

Jacques Lefèvre d'Étaples, noto anche come Jacobus Faber Stapulensis (1450 c. – 1536/1538), fu un presbitero, teologo, umanista e filosofo francese. Nonostante rimase cattolico per tutta la vita, preferendo allo scisma la riforma della Chiesa dall'interno, è stato difensore di alcune idee fondamentali per la Riforma protestante e fu autore di testi condannati per eresia oltreché di una traduzione francese della Bibbia basata sulla Vulgata, pubblicata ad Anversa nel 1530. Ebbe molti illustri seguaci fra cui Margherita di Navarra, che lo ospitò nei suoi ultimi giorni, e Renata di Francia, moglie di Ercole II d'Este. Sulla vita di Lefèvre e il ruolo delle sue riflessioni teologiche e filosofiche nel contesto dell'umanesimo francese si veda Gandillac 1973.

[291] Regius 1506, libro I, c. 24.

Raphael Regius o Raffaele Regio (c. 1440 – 1520) nacque nei pressi di Bergamo, fu un rinomato umanista ed insegnò a Padova e Venezia, dove aveva presumibilmente studiato e dove conobbe Aldo Manuzio. Fu autore di numerosi commenti ai classici, in particolare agli scritti di Quintiliano, e del primo commento a stampa alle *Metamorfosi* di Ovidio edito da Ottaviano Scoto a Venezia nel 1492. Nel 1491 si recò a Milano e conobbe Giacomo Trotti, oratore di Ercole I d'Este presso Ludovico il Moro. Per una sintetica analisi dell'opera e delle complesse vicende editoriali dei suoi scritti cfr. la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani.*

[292] Su Ludovico Fogliano e il suo trattato si veda II .3, p. 69, n. 144.

[293] Gaffurius 1518, I, § 16.

raffinati, come dimostrano alcune missive raccolte nel Ms. Vat. Lat. 5318.

Giovanni del Lago, musico veneziano in contatto con Bartolomeo Tromboncino[294], scrisse per il suo protettore, il patrizio veneziano Girolamo Molino, un breve dizionario di teoria musicale contenente tre tabelle esplicative dei generi musicali greci - diatonico, cromatico ed enarmonico - accompagnato da due serie numeriche, l'una lunga e complessa classificata *ut Pythagoreans* e l'altra molto più snella, basata sul numero 6 e i suoi multipli, attribuita ad Aristosseno e ai *prattici*, riprendendo così la divisione fra i teorici pitagorici che prediligono il numero e i musici pratici seguaci di Aristosseno e sostenitori della supremazia del suono, già presente nel *De die natali* di Censorino (238 d. C.)[295].

Un'altra interessante testimonianza mette in relazione Aristosseno e Willaert, coinvolgendo anche personaggi di altissimo profilo nella Venezia dell'epoca. Da una lettera non datata di tale Bernardino da Pavia a Giovanni del Lago, apprendiamo che quest'ultimo e Willaert erano stati invitati a pranzo dall'ambasciatore inglese a Venezia con l'allettante promessa di vedere dei manoscritti riguardanti la musica greca che certamente del Lago non poteva conoscere[296] e che, secondo Lowinsky, corrisponderebbero ai trattati raccolti in un codice appartenuto al Cardinale Bessarione e oggi conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia (Ms. Gr. 322) [297]. Accogliendo l'ipotesi di Lowinsky e identificando l'ambasciatore che ospitò il pranzo, si può circoscrivere l'arco temporale in cui collocare questa missiva. Il codice veneziano rimase praticamente inaccessibile al pubblico fino al 1532 quando Pietro Bembo, allora curatore della Marciana, fece sistemare opportunamente i libri di Bessarione giunti da Roma nel 1474[298]. L'ambasciatore inglese nel 1532 era il nobile bolognese Giambattista Casali, in laguna dal 1526 al 1535: uomo molto appassionato di musica e un tempo al servizio di

[294] I contatti tra i due sono accertati da una lettera datata 2 settembre 1535 spedita da Tromboncino – in quel momento a Vicenza – a del Lago, in risposta ad una lettera di quest'ultimo. Non è chiaro quando i due si siano conosciuti, probabilmente dopo l'arrivo in laguna di Tromboncino nel 1521. Cfr. *Correspondence*… 1991, n° 89.

[295] Cfr. Lowinsky 1997, pp. 125 e 127-128; *Correspondence*… 1991, n° 96.

[296] *Correspondence*… 1991, n° 98.

[297] *Correspondence*… 1991, pp. 145-146.

[298] Palisca 1985, p. 28.

Isabella d'Este[299], Casali fu molto probabilmente l'uomo incaricato dal doge Andrea Gritti[300] di condurre le trattative per sottrarre Willaert ad Alfonso, presso cui l'ambasciatore si trovava in missione proprio nel 1527, anno in cui Willaert lascia Ferrara per Venezia[301].

La lettera di Bernardino da Pavia, plausibilmente databile tra il 1532 e il 1535, attesta quindi il duraturo interesse di Willaert e dei nobili a lui vicini per la teoria di Aristosseno che, come Lowinsky ha solidamente dimostrato, il musico poteva facilmente conoscere già nel 1519-1521, quando compose il *Duo*.

Lo scambio epistolare tra Spataro, Aaron e Cavazzoni sul *Duo* risale in effetti proprio agli anni in cui Tiziano realizza il *Baccanale degli Andrii* (1523-1525 c.): una coincidenza particolarmente significativa se si considera che, ad eccezione del *Duo* e del canone degli Andrii, non esistono composizioni coeve che impieghino la teoria di Aristosseno e che molto probabilmente il canone è stato inserito su richiesta di Alfonso I a lavoro ultimato. Secondo Shephard, anche il *Duo chromatico* andrebbe ricondotto alla committenza di Alfonso poiché Willaert, benché ufficialmente ancora in servizio presso Ippolito, era a Ferrara già nell'agosto 1519 mentre il Cardinale era ancora in Ungheria; non sembra affatto improbabile che il musico abbia quindi stabilito un primo contatto con il suo imminente protettore, Alfonso[302], e che questi abbia influito sulla scelta della tematica bacchica a lui cara per il testo del componimento[303].

Sulla scia di queste considerazioni vale la pena chiedersi se lo stesso Alfonso potesse essere a conoscenza della teoria di Aristosseno, se abbia quindi scientemente deciso di utilizzarla per il suo canone e, nel caso, che senso avrebbe avuto per il Duca di Ferrara questa scelta. Resta infine da chiarire come si colloca il canone degli Andrii nel dibattito intorno alla rivoluzione armonica del *Duo*.

---

[299] Sui rapporti tra Casali e Isabella cfr. Sambin de Norcen 2003.

[300] Lo stesso Gritti doveva essere significativamente interessato alla musica antica e in particolare alla teoria di Aristosseno se Silvestro Ganassi, nel dedicargli il suo trattato *Il Fontegara* (1535), menziona proprio il matematico di Taranto: cfr. Lowinsky 1997, p. 129.

[301] *Correspondence*… 1991, pp. 984-985; su Giambattista Casali si veda anche la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

[302] Ricordiamo che Willaert entrò al servizio di Alfonso alla morte di Ippolito, nel settembre 1520.

[303] Shephard 2014, pp. 120-121.

Né il saggio di Lowinsky né il volume di Shephard affrontano la questione, di non facile soluzione data anche la penuria di materiale documentale. Tuttavia, le poche informazioni note ci permettono di affermare che in ambito ferrarese, a partire dal XV secolo, chi fosse stato interessato alla musica dell'antica Grecia non avrebbe avuto difficoltà ad accedere alle fonti né a trovare personaggi autorevoli in grado di tradurle. Guarino Veronese – padre di Battista, precettore di Alfonso – intorno al 1457 ottenne, attraverso Poggio Bracciolini, un manoscritto contenente i *Problemata* dello pseudo-Aristotele, la cui diciannovesima sezione costituiva una fonte imprescindibile per lo studio della musica greca[304] e nel 1499 Niccolò Leoniceno, medico di corte e titolare di diverse cattedre presso lo Studio di Ferrara, tradusse dal greco al latino gli *Harmonica* di Claudio Tolomeo, probabilmente su richiesta di Gaffurio (del quale possedeva una versione manoscritta del *De harmonia*, oggi Ms. Vat. Lat. 7208, molto vicina a quella che sarebbe stata data alle stampe nel 1518)[305]. Nel 1512 l'umanista vicentino Giovanni Giorgio Trissino, allievo del Leoniceno, fu accolto a Ferrara da Lucrezia Borgia e qui si dedicò, come molti colleghi, anche a studi di teoria musicale ritenendo fondamentale per i musici moderni riscoprire e comprendere i teorici classici[306]; infine, nella vastissima ed erudita biblioteca di Celio Calcagnini, il cui catalogo è stato recentemente pubblicato[307], era presente un pregiato tomo intitolato *Musica Isidori* (n°843) accompagnato da un impressionante numero di volumi dedicati alla cultura greca e latina fra cui le opere complete di Aristotele, Tolomeo, Euclide, Macrobio, Quintiliano. Per quanto riguarda la teoria di Aristosseno in particolare, bisogna ricordare che due figure legate alla sua rivalutazione furono vicine, in momenti e modi differenti, alla famiglia d'Este: Ludovico Fogliano, ben prima di comporre il suo trattato, fu cantore presso la cappella di Ercole I nel 1493 e nel 1503-1504[308] e l'ambasciatore Casali, prima di ricevere questa carica, fu a Mantova nel 1524 al servizio di Isabella[309]. Non si può escludere che il musico modenese

[304] Palisca 1985, pp. 24-25.

[305] Palisca 1985, pp. 117-118.

[306] Silva 2008, p. 109; fu Trissino ad inviare una copia della traduzione leonicena degli *Harmonica* di Tolomeo a papa Paolo III nel 1541 (Ms. Vat. Lat. 3744, foll. 1-64): cfr. anche Palisca 1985, pp. 118-119.

[307] Ghignoli 2016.

[308] *Correspondence*… 1991, p. 992, n. 37.

[309] Sambin de Norcen 2003, in particolare pp. 199 e 223.

e il diplomatico bolognese avessero mantenuto i contatti con gli Estensi anche se ad oggi mancano documenti a riguardo. A questa serie di coincidenze si può aggiungere un dato che non è stato finora preso in considerazione, ma che potrebbe invece fornire ulteriori spunti di riflessione e confortare l'ipotesi che Alfonso potesse aver avuto accesso alla teoria di Aristosseno in tempi utili alla committenza del canone se non addirittura del *Duo.* Tra i manoscritti che ci hanno trasmesso i frammenti degli *Elementa harmonica* di Aristosseno figura il codice Arch. Selden. B. 17 conservato presso la Bodleian Library di Oxford, contenente trattati musicali e astronomici[310] ed appartenuto, secondo le annotazioni di Luca Olstenio, al giurista e filologo belga Christophe de Longueil anche noto come Cristophorus Longolius o Cristoforo Longolio[311]. Intorno a questo manoscritto, realizzato all'inizio del sedicesimo secolo in formato *in folio* e giuntoci mutilo dei primi fogli, gravita una suggestiva ma labile rete di circostanze e coincidenze di date e di nomi.

Longolio, che si era stabilito a Roma nel 1516, quando vi soggiornarono anche Willaert ed Ippolito d'Este, conobbe e divenne intimo amico di Jacopo Sadoleto e Pietro Bembo che, come è ben noto, era stato un assiduo frequentatore della corte estense nei primi anni del Cinquecento. È documentato che Bembo prese in prestito dalla Biblioteca Vaticana un codice (oggi Ms. Vat. Gr. 191) datato al tredicesimo secolo e contenente trattati di varia natura fra cui alcuni astronomici e musicali, inclusi, nell'ordine, gli *Elementa harmonica* di Aristosseno, la *Isagoge musica* di Alypius e la *Ritmica* dello stesso Aristosseno[312]. Secondo Anne Tihon[313], la sezione astronomica del codice oxoniense deriverebbe proprio dal manoscritto vaticano consultato da Bembo[314] e restituito in data 4 febbraio 1518; sebbene non esistano studi codicologici riguardo la sezione musicale del manoscritto inglese che ne stabiliscano la fonte, salta all'occhio un'altra connessione tra

[310] Foll. 7v.-34v.: Aristosseno, *Elementa harmonica*; foll. 34v.-46: Alypius musicus, *Isagoge musica;* foll. 46-86v.: Cleomedes, *De motu circulari corporum caelestium*; foll. 90-138: Hipparchus astronomus, *In Arati et Eudoxi Phaenomena commentarium (lib. I-III).*

[311] Coxe 1883, col. 569.

Su Longolio si veda la biografia di Simar 1911 e il più recente ed obiettivo Piovan 2003, con bibliografia precedente.

[312] Palisca 1985, p. 34; Bertola 1942, p. 55.

[313] Tihon 1994, V, p. 472.

[314] In effetti, il solo Hipparcus astronomus compare in entrambi i codici.

i due codici: due trattati musicali – gli *Elementa harmonica* di Aristosseno e l'*Isagoge musica* di Alypius – sono presenti in entrambi i manoscritti e nello stesso ordine. Sembra quindi evidente che Longolio abbia avuto accesso al testo preso in prestito da Bembo e abbia selezionato alcuni trattati da inserire nel proprio volume. Difficilmente Bembo poteva ignorare gli interessi di un sì caro amico e pertanto, a prescindere dalle motivazioni personali per cui aveva preso in prestito il manoscritto vaticano, doveva essere a conoscenza dei testi di Aristosseno. Bembo dunque, al quale era ben nota la passione per la musica degli Estensi, si profila come il più probabile tramite con cui la teoria di Aristosseno giunse a Ferrara: come emerge dalle sue epistole, il Cardinale era in rapporti di stretta confidenza con Ippolito, mecenate di Willaert, e di fraterna amicizia con Mario Equicola, responsabile del programma iconografico del Camerino.[315]

Ma il testo di Longolio avrebbe potuto avere anche un'altra via d'accesso alla corte estense, attraverso il circolo di umanisti ferraresi.

Lasciata Roma nel 1519, Longolio si trasferì dapprima a Venezia – ospite di Bembo – quindi a Padova dove si dedicò agli studi dei classici finché non si spense, nel 1522. A Padova l'umanista belga ebbe modo di entrare in stretto rapporto con gli studenti inglesi attivi presso lo Studio patavino, in primis Reginald Pole (1500-1558), suo *patronus*, erede e probabilmente biografo[316], e Richard Pace, ex ambasciatore inglese a Venezia nonché amico di Niccolò Leoniceno, Celio Calcagnini[317] e Pietro Bembo[318]. I contatti tra

[315] Cfr. l'epistola a Mario Equicola del 22 giugno 1519 e l'epistola del 14 febbraio 1510 ad Ippolito in cui si menziona un pittore con cui entrambi sono in contatto, senza tuttavia farne il nome: Bembo ed. 1990, n° 390 e 295.

Pietro Bembo, inoltre, sottoscrisse il breve di ratifica del testamento di Ippolito e lo consegnò personalmente all'ambasciatore estense, Enea Pio: Farinella 2015, pag. 864, n. 768.

Maria Lucia Menegatti ha recentemente annunciato la prossima uscita (2019) del suo volume biografico su Ippolito d'Este in cui sono ricostruiti i contatti del potente cardinale ferrarese con gli uomini illustri del tempo, incluso Pietro Bembo.

[316] Piovan 2003. Paladino del ciceronismo e cittadino di un "intellettualistico e fantasmatico mondo paganeggiante" (Piovan 2003, p. 255), Longolio lasciò tutti i suoi libri a Reginald Pole ed è probabilmente così che il Ms. Arch. Selden. B. 17 è arrivato alla Bodleian.

[317] Nella biblioteca di Calcagnini erano conservati gli epistolari di Longolio e di Bembo: Ghignoli 2016, n°557 e n° 156.

[318] Woolfson 1998, pp. 107-111. Il volume ricostruisce i rapporti tra gli umanisti italiani e gli studenti inglesi in Padova offrendo un'interessante panoramica del vivace ambiente che gravitava intorno allo Studio patavino e varcava i confini cittadini coinvolgendo personalità notevoli anche da altre città, in primis Venezia e Ferrara.

Longolio e Ferrara, infine, potrebbero esser stati anche diretti: sembrerebbe infatti che Longolio si sia fatto inviare da Leoniceno, con il quale condivideva l'interesse per la medicina[319], alcuni manoscritti contenenti i testi di Galeno.

Il quadro delineato, per quanto solo indiziario, permette di dare una risposta positiva alla prima domanda sollevata. È evidentemente *possibile* che Alfonso, anche prima della realizzazione del *Duo,* fosse a conoscenza della teoria armonica di Aristosseno. Se non possiamo stabilire come né esattamente quando il Duca acquisì questa conoscenza, possiamo cercare di farci un'idea delle ragioni che lo spinsero a scegliere di utilizzare proprio questa teoria per il canone degli Andrii.

Non c'è dubbio che Alfonso, come e più dei nobili e dei patrizi veneziani ricordati da Lowinsky, nutrisse un grande interesse per l'antichità classica, come emerge lampantemente dalla forte predominanza delle tematiche mitologiche nella sua committenza e dalla scelta di personaggi del mito per la sua auto-rappresentazione. L'intero programma iconografico del Camerino, il suo specchio ideale, è fondato su un crogiuolo di fonti letterarie e iconografiche classiche, ma è con l'inserimento nel *Baccanale degli Andrii* del canone basato sulla teoria armonica di Aristosseno che Alfonso può coronare il suo sogno: riportare in auge a Ferrara, come in nessun'altra corte, l'Antichità in ogni suo aspetto, letterario, artistico e musicale[320].

Allo stesso tempo Alfonso era anche spinto da uno spirito appassionatamente moderno, sempre alla ricerca di quella novità che gli permettesse di distinguersi dai modelli illustri ma opprimenti del padre Ercole I e della sorella Isabella e di definirsi come il più aggiornato dei principi, mecenate dei pittori più innovativi e del musico più ardito.

L'adozione della teoria di Aristosseno da parte di Willaert coniuga questi due aspetti perfettamente utilizzando uno strumento proveniente dall'antichità ellenica per aprire le porte ad un mondo musicale completamente nuovo, dalle possibilità potenzialmente infinite grazie alla straordinaria mobilità armonica garantita dall'enarmonia[321].

---

[319] Woolfson 1998, p. 93.

[320] Una capillare, dettagliata ed esaustiva analisi delle fonti iconografiche dei Baccanali e del ciclo virgiliano di Dosso si trova in Ballarin 2002-2007, tomo primo.

[321] Lowinsky ha evidenziato la coincidenza cronologica tra il giro completo delle quinte nel *Duo* e il primo viaggio intorno al mondo compiuto da Magellano: il mondo sonoro e quello geografico scoprivano una vastità insospettata e finalmente accessibile all'uomo moderno: cfr. Lowinsky 1997, p. 136, n. 32.

La teoria di Aristosseno, poi, doveva risultare al Duca particolarmente congeniale nello spirito proprio per quelle stesse ragioni che la rendevano inaccettabile ai teorici tradizionalisti come Spataro: adottare la suddivisione equabile del tono significava contravvenire spregiudicatamente ai precetti di Boezio, acerrimo detrattore di Aristosseno e campione ideale della plurisecolare tradizione fiorita sotto l'ala della Chiesa, per aderire al mondo sensuale dei *musici prattici* e degli artigiani, di coloro cioè che preferivano l'udito alla *ratio* matematica. Alfonso aveva ben presto dimostrato di non aver paura di rompere i ponti con Roma e di essere uno spirito di certo più incline alla pratica che alla contemplazione. Come le testimonianze di Giovio e Mosti dimostrano chiaramente[322], Alfonso amava circondarsi di musici pratici ben più che di teorici e stimava sinceramente il lavoro degli artigiani; egli stesso si dedicava alla musica - non solo in pubblico per far sfoggio dell'erudizione richiesta ad un principe umanista ma anche in privato, mosso da intima passione - e al lavoro manuale, spendendo ore ed ore al tornio per creare, tra le altre cose, strumenti musicali. Il suo profilo sembra dunque rispecchiarsi perfettamente nei "requisiti" necessari per apprezzare la teoria di Aristosseno secondo la percezione che se ne aveva all'epoca.

A prescindere dal fatto che Alfonso fosse o meno il committente del *Duo,* eco della polemica suscitata dall'esperimento di Willaert poteva facilmente esser giunta alle sue orecchie, plausibilmente attraverso Willaert stesso. Ad ogni modo, la coincidenza tra l'avvio del carteggio Spataro-Aaron a riguardo (1524) e l'inserimento del canone nel dipinto appena terminato depone a favore di una consapevolezza del committente a proposito del dibattito in corso. Il canone sembra quasi rappresentare una presa di posizione da parte di Alfonso, che avrebbe facilmente potuto sentirsi chiamato in causa e offeso dalle pesanti parole di Spataro verso musici e artigiani, a sostegno dello sperimentalismo estremo di Willaert, coniugato però in modo certamente assai personale. Il cartiglio notato, correttamente contestualizzato in relazione al dipinto, al committente e al dibattito teorico, assume il ruolo di un'asserzione identitaria di straordinaria potenza e dal carattere fortemente innovativo. Nel dipinto in cui si celebra Ferrara come regno ideale delle arti che prospera sotto la protezione di Dioniso/Alfonso, Alfonso stesso fa inserire non una semplice *chanson à boire,* ma un canone, forma da sempre legata alla

[322] Si veda II .1.

famiglia d'Este e che nella quasi coeva *Allegoria della musica* di Dosso Dossi (scheda 10) [*fig. 19*] compare ben due volte, una volta in forma di canone mensurale e una volta in forma più moderna, a simboleggiare lo spirito di continuità e innovazione che animava Alfonso[323].

Accogliendo l'ipotesi di una committenza alfonsina per il *Duo* e datando la tela di Dosso al 1522 circa, si può ricostruire idealmente il percorso di Alfonso nell'ambito del dibattito musicale in corso. Il primo passo è costituito dal *Duo*, un esperimento ardito, quasi provocatorio, i cui esisti non del tutto soddisfacenti non ne inficiano la forza di rottura. In un secondo momento, nell'*Allegoria* di Dosso, Alfonso approfondisce la riflessione e sembra approdare ad una posizione di compromesso fra la ricerca di nuove consonanze e la tradizionale suddivisione boeziana della musica: nel dipinto la triplice natura della musica teorizzata da Boezio convive con gli intervalli di terza e sesta appena forgiati da Vulcano mentre vengono messe a confronto non solo le teorie armoniche, ma due generazioni di Estensi, ciascuna rappresentata da un canone in stile caratteristico per l'epoca di appartenenza (Josquin Desprez per il passato, un ignoto autore franco-fiammingo per il presente). Infine, quasi fosse una sorta di sintesi di hegeliana memoria, nel *Baccanale degli Andrii* Alfonso conferma il suo inscindibile legame con la dinastia estense inserendo nel dipinto un canone – forma prediletta dagli Este – ma al contempo, sollecitato forse dallo scontro in atto fra *teorici* e *prattici*, ribadisce proprio attraverso il canone il suo sostegno a Willaert ed esalta sia il proprio sfrontato sperimentalismo in ambito culturale sia la legittimità – confortata dalla teoria classica – di un approccio pragmatico alla musica e, per estensione, alla vita stessa.

Il canone, cioè, costituisce una vera e propria impresa, al pari della famosa *Impresa delle pause* di Isabella, e, con il suo intreccio di nessi ed evocazioni, celebra la personalità del Duca, la sua dinastia ma soprattutto la sua virilità, le sue passioni, la sua unicità.

A chi sa intendere la regola che sottostà la risoluzione del canone - regola musicale ma anche di vita -, ai pochi privilegiati che possiedono la chiave per la corretta decifrazione dell'enigma musicale, si schiude la comprensione profonda della persona di Alfonso. Solo apparentemente semplice, il canone nasconde in realtà non solo una forma contrappuntistica complessa ma anche un sostrato semantico ricco e articolato; allo stesso

[323] Si veda II .3.

modo, Alfonso, tacciato di esser un principe rozzo e sempliciotto nasconde in realtà una grande sensibilità e un'autentica passione per le arti e la classicità. Come il piccolo componimento di Willaert, Alfonso cerca nel passato le radici del futuro e, patrocinando la composizione del canone degli Andrii, dimostra di aver saputo cogliere le avvisaglie della rivoluzione musicale che di lì a un secolo avrebbe portato alle prime concrete applicazioni del sistema equabile inaugurando la nuova via della musica occidentale.

Alfonso e gli altri "iniziati", capaci di leggere correttamente la musica, sono infine in grado di comunicare col mondo del mito come nessun altro prima di loro. A questo piccolo canone, *specchio* del Duca, viene infatti affidato un compito fondamentale: stabilire una connessione tra il mondo raffigurato nel dipinto e quello dell'osservatore. Come spesso accade, all'elemento musicale viene affidato il ruolo di avvicinare il passato perduto al presente conosciuto, attualizzando l'antico e rendendolo così idealmente prossimo alla dimensione quotidiana di committenti e osservatori[324]. Ma questo ruolo può considerarsi svolto nel *Baccanale degli Andrii* già dai flauti in terra[325] o dai cantori in abiti moderni fra gli alberi. Il canone compie un passo avanti. La possibilità di leggere la musica sia dal punto di vista dei personaggi del dipinto che da quello dell'osservatore, giustamente sottolineata da Smith e Lowinsky, permette un contatto nuovo e molto più concreto. Shephard ritiene che il ruolo del canone nel *Baccanale degli Andrii* sia assimilabile a quello di mediazione fra realtà e rappresentazione svolto dai *festaiuoli* di Baxandall[326] e dalle misteriose donne raffigurate nell'oculo della Camera degli Sposi di Mantegna[327]; lo studioso inoltre, a proposito dell'affresco mantovano, ricorda il fondamentale contributo di Starn sul tema del potere dello sguardo nella mentalità cortese rinascimentale e in particolare proprio nel capolavoro di Mantegna. Starn in effetti era giunto ad una conclusione molto interessante:

> *"By looking from the oculus into the room, the three figures direct the viewer to a central position, offering him at a glance the place of honor and the*

[324] Per una panoramica sulla ripresa e l'attualizzazione dei miti musicali nel Rinascimento si veda Guidobaldi 1998b, con ulteriori riferimenti bibliografici.

[325] Shephard ravvisa nell'inserimento dei flauti in ambito campestre l'intenzione di gettare un ponte tra la realtà dell'osservatore e il mondo mitico di ninfe e pastori: Shephard 2014, p. 113.

[326] Baxandall 1992, p. 88.

[327] Shephard 2014, p. 133, n. 89.

> *tribute of desire. In responding, the viewr becomes in turn patron, impresario, producer* and *production of a command performance. Originally the preeminent viewr would have been the prince, and in this sense the play in paint, acknowledging and confirming the necessity of this presence, would have been political all along"* [328]

Anche se l'osservatore del *Baccanale* non è posto nel centro geometrico del Camerino, certamente si trova nel centro metaforico del mondo ideale che nel Camerino prende vita. Il canone ha il medesimo potere di ingaggio dello sguardo e implica le medesime conseguenze politiche; ma, ancora, il confronto non è sufficiente a descrivere il potere comunicativo del canone. Se l'"assenza di trasparente intellegibilità"[329] nello sguardo delle donne è assimilabile all'enigmaticità del canone – entrambe infatti incitano alla scoperta del mistero che celano e al tempo stesso richiedono delle "credenziali" per esser decifrate –, credo sia significativo che nel *Baccanale* di Tiziano, che pure è interlacciato da una fittissima rete di scambi di sguardi che lega i personaggi gli uni agli altri, si sia scelto di non stabilire questo contatto attraverso il canale visivo, ma mediante un elemento musicale che implica un'interazione diretta e una partecipazione attiva da parte di tutti gli agenti coinvolti, siano essi reali o raffigurati; cantare una canzone bacchica in gruppo si caratterizza certamente come un'azione più concreta dell'osservare. Ancora una volta, lo spirito pragmatico e concreto di Alfonso lo spinge a camminare parallelamente alla tradizione, lasciando forte e inconfondibile la sua impronta: il mezzo con cui il Duca entra in contatto con sé stesso e con il mito, non è la contemplazione, ma la prassi, implicitamente celebrata dalla scelta di usare la teoria di Aristosseno. Condividere una prassi con l'antichità mitica raffigurata nel dipinto pone definitivamente i due piani di realtà sullo stesso livello: non solo evocata e celebrata in magnifiche opere d'arte, l'antichità *rivive* tra le pareti del Camerino ed Alfonso è in grado di farne parte *attivamente* grazie al diaframma musicale del canone, celebrazione massima del suo spirito.

[328] Starn 1989, pp. 216-217.

[329] Starn 1989, p. 213. Traduzione mia.

III

LO SCRIGNO RITROVATO

1. Dallo smantellamento alla ricostruzione

Il Camerino delle Pitture, icona del prestigio raggiunto dalla casata sotto la guida di Alfonso I, subì il medesimo infausto destino della famiglia ducale.

Nel 1597 Alfonso II, figlio di Ercole II, morì senza lasciare eredi legittimi. Cesare d'Este, nipote del figlio naturale di Alfonso I, l'"illustrissimo bastardo" Alfonso di Comacchio, tentò di prendere le redini di Ferrara rivendicando la legittimazione del suo ramo della famiglia e sostenendo che Alfonso I avrebbe sposato in punto di morte la sua storica amante Laura Dianti, madre di suo nonno. Per raggiungere il suo scopo Cesare inviò sua cugina Lucrezia, figlia di Ercole II, a trattare col papato che, negando la legittimità di Cesare, avanzava pretese territoriali e reclamava che Ferrara e tutto il suo territorio tornassero ad essere un feudo papale. Ma Lucrezia, che aveva in odio profondissimo la propria famiglia, cedette Ferrara senza troppe remore, costringendo Cesare ad accettare le condizioni imposte dal legato papale, il cardinale Aldobrandini, e a trasferire la corte a Modena[330]. Iniziò allora la diaspora dei tesori estensi, in parte giunti a Modena con Cesare e in parte sottratti dai legati pontifici e inviati a Roma[331].

Il Camerino fu quindi smantellato e nel corso dei secoli l'intera Via Coperta subì innumerevoli modifiche dovute anche a incendi e terremoti e all'uso improprio che se ne fece durante gli anni a seguire. Si perse così cognizione sia dell'ubicazione che

[330] Per una sintesi storica della devoluzione di Ferrara corredata da un ampio apparato documentario che racconta le vicende dei beni estensi dal 1598 al 1634 (anno del disastroso incendio che distrusse quasi completamente la Via Coperta) si veda Ballarin 2002-2007, tomo quarto, pp. 479-580. Per il profilo storico di Cesare e del suo fondamentale ruolo nella storia dinastica estense, con ampia bibliografia cfr. Chiappini 2001, pp. 429-451.

[331] Sulla fortuna dei baccanali nei secoli si vedano Vicentini e Cappelletti 2012, Cappelletti 2007, Vicentini 2009 e Vicentini 2011.

dell'allestimento originale dei Camerini d'Alabastro che finirono col trasformarsi in una sorta di mito rinascimentale.

I primi studi sul Camerino delle Pitture risalgono alla fine degli anni '60 dell'Ottocento e portano la firma di Luigi Napoleone Cittadella[332] e Giuseppe Campori[333], storici eruditi e collezionisti che dedicarono le proprie vite ad appassionanti ricerche sulla casata estense. È in questo periodo che, a partire da una definizione piuttosto generica utilizzata in alcuni documenti, si impone l'uso del termine "Camerini d'Alabastro" per indicare, in modo per altro vago, le stanze realizzate da Alfonso e in particolare lo studiolo che avrebbe contenuto sia i marmi che i dipinti.

A circa un secolo di distanza da quelle prime indagini, in seguito alla scoperta e alla pubblicazione da parte di Amalia Mezzetti di una stima risalente al 1598[334], Charles Hope[335] aprì una seconda stagione di ricerche che ha visto numerosi studiosi da tutto il mondo confrontarsi su due problematiche principali: l'ubicazione e la decorazione del Camerino delle Pitture.

A proposito della localizzazione dello studiolo di Alfonso, si delinearono due correnti: da un lato Hope - ripreso poi da Bentini, Puttfarken, Finocchi Ghersi e da ultimo Farinella[336] - che collocava il Camerino in un ambiente della Via Coperta; dall'altro Dana Goodgal - seguita da Brown, Ballarin, Williams e Colantuono[337] - che invece ne individuava l'originaria ubicazione nel "rivellino", corpo di fabbrica annesso al Castello che sovrasta il fossato.

La divergenza di vedute tra gli studiosi nasce dalla diversa interpretazione dei pochi documenti disponibili, affatto chiari: scritti da mani diverse con finalità di volta in volta differenti e spesso destinati a persone che avevano perfettamente chiaro di cosa si stesse parlando e che quindi non necessitavano di troppe precisazioni per orientarsi nei dati

[332] Cittadella 1868.

[333] Campori 1870 e, soprattutto, 1874.

[334] Mezzetti 1965, pp. 138-146.

[335] Hope 1971.

[336] Bentini 1998; Puttfarken 2003; Finocchi Ghersi 2003, pp. 217-219 (Finocchi Ghersi colloca il Camerino nella Via Coperta ma, a differenza di Hope, lo riteneva più vicino al Palazzo che al Castello); Farinella 2105, pp. 634-643.

[337] Goodgal 1978 e 1987; Brown 1987; Williams 2005, pp. 313-324; Colantuono 2010, pp. 161-165; Ballarin 2002b e 2002c.

forniti, questi documenti presentano molte discrepanze sia nelle misurazioni che nella nomenclatura, imprecisioni notevoli nelle descrizioni, discordanze lessicali e perfino un uso piuttosto arbitrario di plurale e singolare (ad es. "*il* solar*o* de *li* Camerini", ma si potrebbero elencare molti altri casi).

Tra le principali testimonianze si riscontrano due stime e due missive, a lungo analizzate quasi esclusivamente alla luce dei pagamenti relativi ai cantieri di Alfonso – anch'essi tutt'altro che inequivocabili – e della Convenzione faentina del 1598 che stabiliva le condizioni della devoluzione di Ferrara[338].

L'accordo, stipulato il 13 gennaio 1598 tra Cesare e il cardinal Aldobrandini, prevedeva che il Castello passasse al Papato mentre tutto ciò che era oltre la sponda del fossato rimanesse proprietà degli Este, anche se Cesare e la sua corte erano stati costretti a lasciare la città. Il Papato inoltre avrebbe goduto del diritto di prelazione sui beni estensi rimasti in Ferrara; così ben presto cominciarono le trattative per l'acquisto della Via Coperta.

In aprile, quindi, Alfonso del Benmambri, un agente del Cardinale, redasse la stima degli ambienti pubblicata da Mezzetti. Il documento, alquanto sommario, contiene numerosi errori nelle misurazioni e sostanziali incongruenze; inoltre compare la denominazione "Camerini d'Alabastro" riferita ad un complesso di stanze, che includevano gli ambienti privati di Alfonso e non solo i due studioli, nella cui descrizione non sono menzionati né i dipinti né i marmi. Questo dato è stato interpretato da studiosi come Ballarin e Goodgal come la riprova della collocazione del Camerino al di fuori della Via Coperta, ma è assai probabile che Benmambri non abbia potuto vedere di persona tutti gli ambienti e che, conseguentemente, si sia basato, per la sua stima, su osservazioni parziali e documenti già esistenti. Quando, infatti, il 30 gennaio 1598 Aldobrandini e i suoi agenti effettuarono il sopralluogo nella Via Coperta provenendo dal Castello, l'agente di Cesare che li scortava ebbe l'accortezza di chiudere a chiave i Camerini poiché non era indispensabile transitarvi[339]. Stando alla lettura della stima, i Camerini avrebbero ben potuto essere nel

---

[338] La testimonianza di Vasari presenta tali errori e imprecisioni da far pensare che l'autore non abbia mai visto davvero di dipinti. I riferimenti si trovano nella *Vita* di Girolamo da Carpi e, più diffusamente, in quella di Tiziano: Vasari 1568 ed. 1967, VI, p. 334 e VII, pp. 314-316. Cfr. Hope 2012b, pp. 43-47.

I documenti relativi ai cantieri di Alfonso per la Via Coperta e i Camerini sono stati meticolosamente raccolti in Ballarin 2002-2007, tomo quarto, parte prima.

[339] Cfr. Hope 2012b, p. 57 e Ballarin 2002-2007, tomo terzo, pp. 262-263.

rivellino, che connette il Castello alla Via Coperta, ed avere dimensioni tali da non occupare l'intera profondità del corpo di fabbrica (permettendo quindi il passaggio in un corridoio retrostante i Camerini stessi); ma è altrettanto possibile che i Camerini fossero nella Via Coperta e che proprio la gelosa custodia da parte dell'agente di Cesare – ben consapevole delle avide mire di Aldobrandini – avesse impedito a Benmambri di vederli e quindi poi di stimarne il contenuto.

Una seconda stima della Via Coperta, pubblicata nel 1993, fu compilata nel marzo 1600 da Bartolomeo Coletta per Cesare d'Este[340]. Questo documento è decisamente più accurato del precedente nelle misure, sebbene non esente da imprecisioni, e non sorprende che la valutazione totale dei beni risulti notevolmente più alta di quella proposta da Benmambri. A differenza della stima del 1598, la valutazione di Coletta menziona esplicitamente i rilievi dello Studio dei Marmi confermandone la collocazione nella Via Coperta. Più complessa e dibattuta la presenza di riferimenti al Camerino delle Pitture, cui rinvierebbero, secondo Hope e i suoi sostenitori, alcune voci inerenti componenti strutturali quali tramezzi e soffitti[341]. L'assenza di riferimenti ai Baccanali in questa seconda stima non può esser considerata significativa dal punto di vista del dibattito sulla collocazione del Camerino nella Via Coperta poiché quando Coletta ha stilato la sua perizia i dipinti erano già stati sottratti da Ferrara e portati a Roma, come sappiamo da una lettera dell'agente estense Annibale Roncaglia indirizzata a Cesare e datata al primo dicembre 1598. Informato del prelievo dei dipinti da parte del cardinale Aldobrandini[342], Roncaglia volle immediatamente effettuare un sopralluogo nel Camerino accompagnato

[340] Si veda Zappaterra 1993; trascritta da Menegatti (2002b, pp. 343-353) e Marcolini 2003, la stima – nella sua sezione relativa alla Via Coperta – è pubblicata anche in Hope 2012b, pp. 308-317 subito dopo la sima di Benmambri per un più facile confronto.

Il documento originale è conservato presso l'Archivio di Stato di Ferrara, *Archivio periti e agrimensori ferraresi*, Coletta Bartolomeo, b. 205, libro 2°, p. 1. Cc. 26r-30r.

[341] Impossibile ricostruire in questa sede l'intera, intricatissima vicenda dell'interpretazione della stima di Coletta da parte di Hope e Ballarin, i due maggiori esponenti delle opposte correnti. Si rinvia pertanto all'ampia analisi in Ballarin 2002-2007, tomo quarto, pp. 5-25 e alla lettura diametralmente opposta di Hope 2012b, sintesi della ricerca trentennale di Hope sui Camerini.

[342] Se gli agenti di Cesare avevano potuto impedire al cardinal Aldobrandini e ai suoi uomini l'accesso ai Camerini negando loro le chiavi, altrettanto non poterono fare quando la richiesta venne dal Papa in persona, che soggiornò a Ferrara dal maggio al novembre 1598. Cfr. Hope 2012b, p. 45 e Ballarin 2002-2007, tomo terzo, p. 272. Per i documenti relativi alla "questione delle chiavi" dei Camerini si veda Ballarin 2002-2007, tomo quarto, pp. 515-519.

da due persone fidate che ben conoscevano l'ambiente e che confermarono la mancanza sulle pareti delle cinque tele:

> *"[…] aperti i due usci del primo camerino d'alabastro trovammo come dicono i detti Messer Franceschino et Messer Giovanni prattici di detto luogo, che vi mancano le pitture infrascritte tutte in quadri con cornice dorate cioè:*
>
> *Prima nell'entrar a mano stanca una pittura in quadro di mano di Tiziano dove era dipinto Laocoonte*
>
> 2. *Contiguo a detta pittura un'altra di mano di detto Tiziano dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciava sui piedi, et altre figure*
> 3. *Un altro quadro di mano di Giovanni Bellini Veneto dove era dipinto un puttino che tira vino da un mastellino con altre figure, et un paese fatto di mano di Tiziano*
> 4. *In capo del detto Camerino un'altra pittura di puttini nudi di mano di Tiziano*
> 5. *Contiguo al detto quadro un'altra pittura con figure d'huomini e di donne di mano delli Dossi*
>
> *Io Annibale Roncaglia scrissi.*
>
> *[*Foris*] Pitture levate dai camerini d'alabastro, rubbate, parmi dalle romane arpie, e mandati a Roma.*[343]

La lettera di Roncaglia è stata interpretata da Hope come chiara prova a favore di una collocazione dei Baccanali in un ambiente della Via Coperta: se infatti fossero stati nel rivellino, già di proprietà papale, non avrebbe avuto senso né lo sgomento di Roncaglia nel non trovarli né l'azione palesemente furtiva di Aldobrandini[344].

L'ultimo dei quattro documenti sopracitati è la celebre lettera inviata il 23 aprile 1518 da Jacopo Tebaldi, ambasciatore estense a Venezia, ad Alfonso a proposito dell'*Omaggio a Venere* di Tiziano (scheda 6) [*fig. 24*], che fornisce alcune informazioni su dimensioni e

[343] Il documento è stato pubblicato da Venturi 1882, p. 113 quindi riproposto in una moltitudine di studi sul Camerino; per una trascrizione accurata si veda Menegatti 2002, p. 299.

[344] Hope 2003, p. 31.

orientamento del Camerino delle Pitture e, parzialmente, sulla distribuzione delle tele sulle pareti. Tiziano, infatti, ricevute indicazioni sui desideri del Duca circa il dipinto da realizzare, chiese delucidazioni sulla sua collocazione esatta. Scrive Tebaldi:

> *epso mi ha dicto, chel si racorda, che in fazata del studio della ex[cellen]tia V[sot]ra era tri quadri, et che quella scrive, che questo, chellui farà ha da andare in fazata. Voria sapere p[er] più sua satisfactione. Et p[er] fare meglio, se questo suo si ponerà verso la Capella, on in mezo, overo verso il Castello della Ex[cellen]tia V[sot]ra.* [345]

Il documento, anche in questo caso, ha suscitato diverse interpretazioni: per Ballarin e Brown le tre collocazioni andrebbero riferite a tre pareti differenti[346], mentre secondo Hope e Farinella la lettera stabilirebbe con chiarezza che tre dipinti erano disposti sulla medesima parete, lunga circa 6 metri (necessari ad accogliere tre baccanali) e disposta in senso longitudinale in asse con la Via Coperta (e dunque con il Palazzo da un lato e il Castello dall'altro) [347].

Gran parte dei dubbi sull'originaria collocazione dei Camerini sono stati dissipati grazie al contributo delle indagini archeologiche condotte dall'architetto Marco Borella fra il 2002 e il 2003 nella Via Coperta. Per la prima volta gli studiosi hanno avuto accesso agli ambienti della Via Coperta e hanno potuto smantellare le superfetazioni accumulatesi nei secoli. Alle attività di scavo, che hanno portato alla luce informazioni di fondamentale importanza per ricostruire la travagliata storia del cuore di Ferrara, ha fatto seguito un'imponente campagna di restauri, conclusasi nel 2006 con il riallestimento dell'appartamento di Alfonso nella Via Coperta, finalmente aperto al pubblico[348].
Dagli scavi sono emerse chiare tracce dei muri che articolavano internamente gli ambienti. Incrociando le evidenze fisiche con le fonti documentali, è stato possibile ricostruire le successive fasi della fabbrica della Via Coperta: la creazione sotto Ercole I, il consolidamento e la trasformazione in appartamento ducale ad opera di Alfonso, quindi le ristrutturazioni susseguitesi nel corso del Cinquecento, fino agli stravolgimenti

[345] Menegatti 2002, p. 135.

[346] Ballarin 2002b, pp. 340-341; Brown 1987, p. 51.

[347] Hope 2012b, p. 54; Farinella 2015, p. 635.

[348] Per lo studio delle evidenze archeologiche si veda Borella 2012.

ottocenteschi. I dati estrapolati dai documenti hanno preso corpo grazie al confronto con quelli ottenuti dagli scavi e, in questa nuova luce, molte informazioni che apparivano criptiche o ambigue hanno finalmente acquisito un senso più chiaro. In particolare, decisivo per una chiara definizione degli ambienti nella Via Coperta è stato il raffronto tra le dimensioni di muri, usci e solai citate nelle stime e nei documenti relativi al cantiere di Alfonso e le tracce murarie rinvenute. Ne è risultata una suddivisione del corpo di fabbrica in sei ambienti ed il Camerino delle Pitture è stato individuato nel primo vano venendo dal Castello, confermando definitivamente l'ipotesi di Hope [*fig. 40*]. Questo ambiente ha dimensioni compatibili con un "solaro sopra di Camerini d'alabastro" menzionato da Coletta e il suo muro di fondo presenta lunghezza e orientamento tali da farlo identificare con la "fazata" menzionata da Tebaldi, quella in cui sarebbero stati collocati tre dei cinque baccanali. I misteriosi "due usci del primo camerino" aperti da Roncaglia, che veniva certamente dal Palazzo, possono essere infine identificati nella porta che collega la camera da letto di Alfonso allo Studio dei Marmi – il "primo camerino" appunto – e in quella che dallo Studio va al Camerino delle Pitture: è qui che l'agente di Cesare, aprendo la porta, scoprì il furto dei dipinti[349].

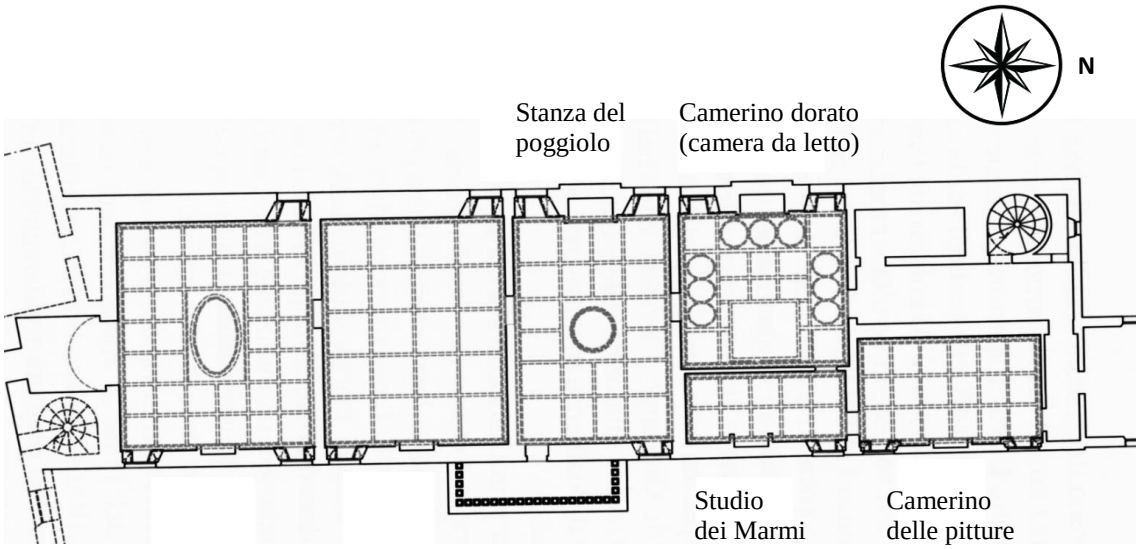


Figura 40
L'appartamento di Alfonso I nella Via Coperta dopo la ricostruzione. Da Borella 2012, p. 24, fig. 11. Rielaborazione grafica: Gaia Prignano

[349] Per più dettagliati riscontri fra i dati fisici e quelli documentali si veda Hope 2012b, p. 56.

La soluzione del problema della localizzazione del Camerino ha contribuito anche a far chiarezza sull'allestimento, in particolare per quel che riguarda il ciclo dei Baccanali. Stabilita la dimensione della stanza, la lunghezza delle pareti e la collocazione di porte e finestre, alcune teorie sono state automaticamente scartate per l'evidente incompatibilità con la struttura architettonica dell'ambiente. Ad esempio, l'ipotesi di Dana Goodgal che cinque baccanali fossero disposti su due pareti si rivela impossibile poiché, eccetto la parete lunga di fondo, non vi sono superfici sgombre abbastanza ampie da ospitare due tele[350]; a maggior ragione non può considerarsi valida la teoria di Beverly Brown che prevedeva ben otto baccanali, alcuni dei quali dispersi, disposti tutto intorno al perimetro del Camerino[351]. Sia Brown che Goodgal inoltre, ipotizzavano che le tele fossero collocate al di sopra delle porte; ma una simile ipotesi è facilmente contestabile per tre motivi: il punto di vista dei baccanali è sempre naturale e mai da sotto in su come l'altezza proposta dagli studiosi richiederebbe; il ciclo di Enea, nel registro superiore, risulterebbe completamente "schiacciato" dalla prospettiva estrema, e i dettagli dei dipinti diventerebbero del tutto illeggibili laddove è evidente che in quegli stessi dettagli risiede una parte importante del significato globale del programma iconografico[352]. Anche l'ipotesi di Ballarin, ideata pensando ad un ambiente individuato nel rivellino e con le pareti lunghe poste trasversalmente all'asse dell'edificio, non si adatta alle caratteristiche fisiche del Camerino nella Via Coperta: Ballarin aveva infatti previsto una sola finestra affiancata dal camino sulla parete corta in facciata, due porte sulle pareti lunghe (l'una di fronte all'altra o sfalsate) e una disposizione a coppie di sei Baccanali su tre pareti [*fig. 41*], includendo una sostituzione per il *Trionfo* raffaellesco mai realizzato (scheda 5) [*fig. 27*] [353]. Tale organizzazione è impensabile nell'ambiente della Via Coperta identificato come il Camerino in cui con una delle pareti lunghe è completamente occupata da camino e finestre e le due porte si trovano sulle pareti corte.

[350] Goodgal 1978, pp. 162-190 e 1987, pp. 21-22.

[351] Brown 1987, pp. 43-56.

[352] Dalla faraona di Andros che evoca la delizia del Belvedere al canone di Willaert il cui senso è svelato solo da un'opportuna lettura, dalla corona astrale di Arianna agli attributi degli dei banchettanti, tutto nel ciclo dei Baccanali sembra avere un significato nascosto che chiede solo di esser decifrato. Cfr. le osservazioni in Farinella 2015, p. 636, n. 459.

[353] Alla proposta di ricostruzione del Camerino è dedicato l'intero secondo tomo della monumentale opera di Ballarin (2002-2007). L'esposizione è corredata da una serie di *render* della ricostruzione digitale realizzata dall'équipe di Ballarin, non più disponibile online.

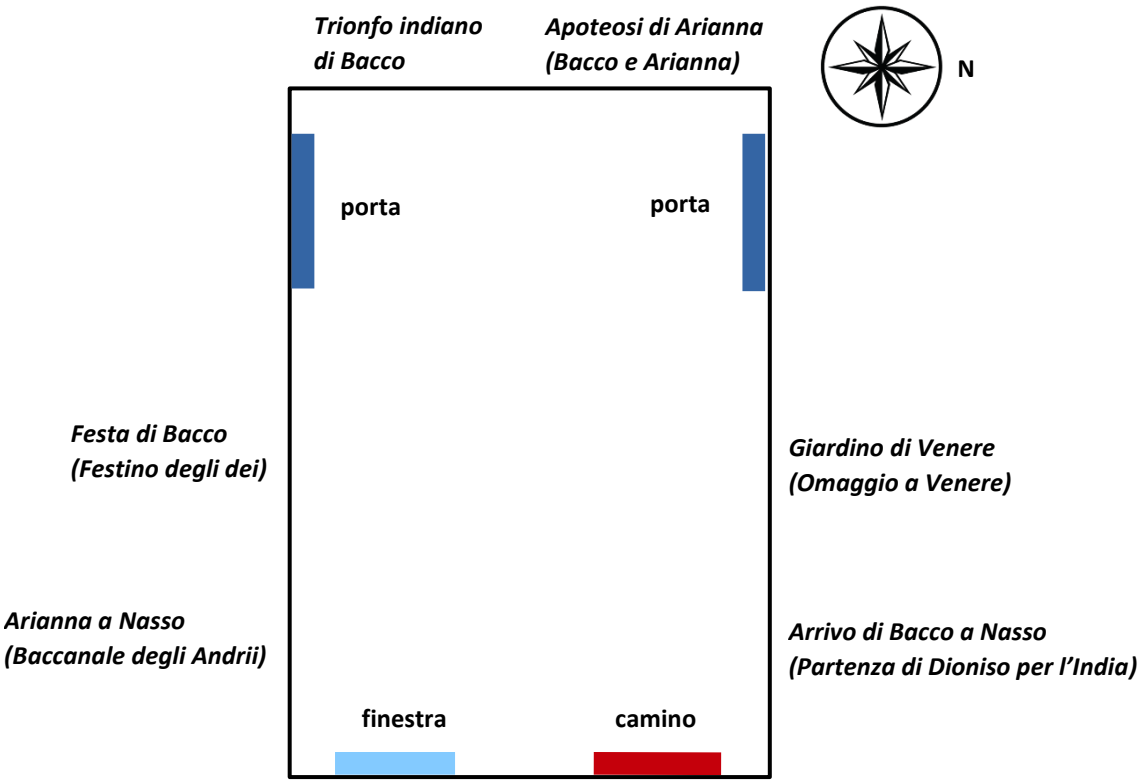


Figura 41
Schema della disposizione dei Baccanali secondo Ballarin. Una seconda ipotesi inverte la disposizione della porta di sinistra e del Festino degli dei. *Elaborazione grafica: Gaia Prignano.*

I nomi utilizzati per i dipinti sono gli stessi scelti da Ballarin, tra parentesi sono riportati i corrispondenti con cui le opere sono catalogate in questa tesi.

Di fatto, l'unica ipotesi ricostruttiva plausibile, per quanto riguarda il ciclo dei Baccanali, è quella avanzata da Hope, ossia un dipinto su ciascuna delle pareti corte e tre su quella di fondo [*fig. 42*]. Basandosi sulle parole e sul punto di vista di Roncaglia, Hope ha supposto che sulla parete corta verso il Palazzo si trovasse il *Bacco e Arianna* di Tiziano (scheda 8) [*fig. 25*], che sulla parete lunga, da sinistra a destra, fossero disposti il *Baccanale degli Andrii*, il *Festino degli dei* e l'*Offerta a Venere* (schede 8, 3 e 6) [*figg. 25, 22 e 24*], e che sulla parete verso il Castello fosse collocata la "pittura con figure d'huomini e di donne di mano delli Dossi" che lo studioso non ritiene identificabile con la *Partenza di Dioniso* di Dosso[354] (scheda 4) [*fig. 23*]. In questo modo la dicitura "contiguo" che compare nel documento in entrambi i casi indicherebbe tele in sequenza, ma su pareti diverse, mentre "in capo" indicherebbe l'estremità opposta della parete lunga

[354] Hope 2012b, pp. 45-46.

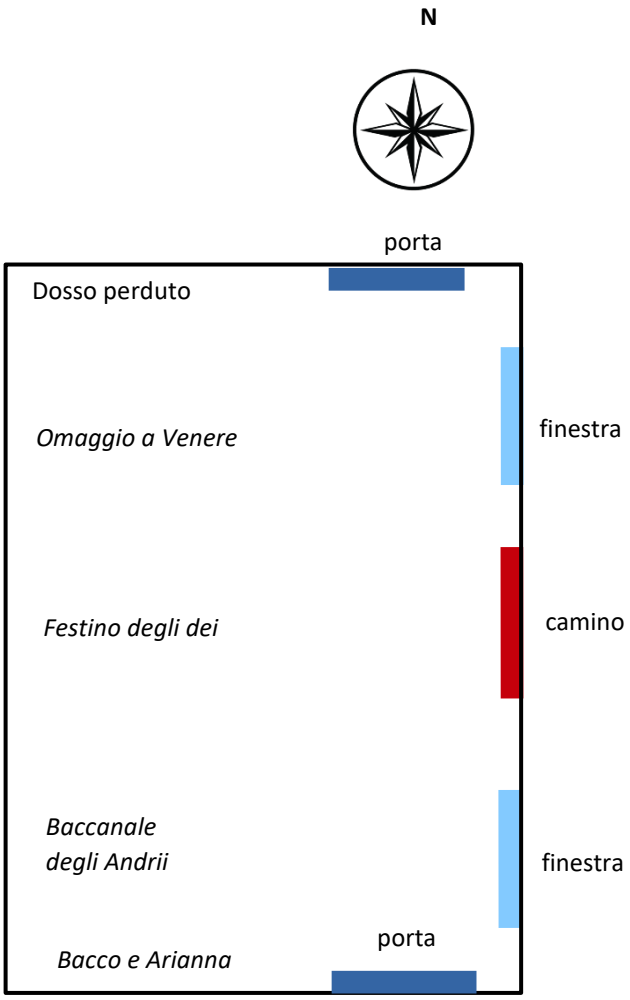


Figura 42
Schema della disposizione dei Baccanali secondo Hope.
Elaborazione grafica: Gaia Prignano.

rispetto alla porta da cui Roncaglia osserva il Camerino. Come ha ricordato Farinella, non possiamo esser assolutamente certi che questa fosse effettivamente la disposizione dei dipinti poiché le stesse diciture in altri documenti hanno chiaramente altro significato e rimane inspiegata la discrepanza fra la direzione della luce naturale e quella dipinta in alcune opere come l'*Omaggio a Venere*; inoltre la lettera di Roncaglia si riferisce all'allestimento del Camerino nel 1598 che però potrebbe non corrispondere a quello voluto da Alfonso. Tuttavia, mi sembra poco probabile che i dipinti fossero stati nel tempo spostati all'interno dello stesso ambiente e rispetto al testo di Roncaglia questa interpretazione sembra essere la più coerente e sensata. Pertanto, allo stato attuale delle conoscenze, l'ipotesi di Hope sulla collocazione dei Baccanali mi sembra la più attendibile mentre concordo invece con l'attribuzione di Ballarin e la lettura di Farinella per quanto concerne il baccanale di Dosso[355].

Se il confronto incrociato fra documenti e dati archeologici ha permesso di giungere ad una proposta accettabile – sebbene non assolutamente certa – per il ciclo dei Baccanali, non altrettanto può dirsi per le dieci tele dossesche del fregio con *Storie di Enea*. La letteratura moderna è pressoché unanime nel collocare il ciclo virgiliano di Dosso nel registro superiore del Camerino, con l'unica eccezione di Lorenzo Finocchi

[355] Si veda Ballarin 2002 e Farinella 2015, pp. 573-592. Cfr. anche II .4 .2.

Ghersi[356]. La dicitura "tavolete de pitura" subito dopo la descrizione del soffitto dello Studio dei Marmi nella stima del 1600 ha spinto lo studioso a ritenere che le dieci tele di Enea fossero collocate al di sopra dei marmi di Lombardo, ma l'incompatibilità tra il perimetro dell'ambiente e la lunghezza totale delle dieci tele impedisce di prendere in considerazione questa ipotesi ed inoltre la lettera del 1608 con cui il cardinal Borghese chiede a Ippolito Bentivoglio di trattare con Cesare d'Este la cessione di alcuni dipinti di Dosso – identificati univocamente nel ciclo di Enea[357] – specifica chiaramente che questi si trovavano

> *"[…] nel Camerino d'Halabastro nel palazzo del Sern.mo Sig. Duca di Modena in Ferrara et in quello appunto donde ne furono cavati certi altri che S. A. donò al Card.le Aldobrandino […]* [358]

Farinella ha ipotizzato che le "tavolette" fossero incastonate nei cassettoni del soffitto, sulla scia delle tavole dipinte da Dosso per la camera da letto, ribadendo dunque l'inscindibilità del ciclo dei Baccanali[359]. Lo studioso inoltre ha proposto, per la prima volta, un'ipotesi di allestimento delle Storie di Enea in relazione ai Baccanali, per i quali è accolta la disposizione di Hope, integrata con il baccanale dossesco di Bombay reinterpretato e reintitolato come *Partenza di Dioniso per l'India*[360]. Individuati gli episodi mancanti nel ciclo virgiliano grazie allo studio del catalogo Madrazo, che menziona tutte le dieci tele, Farinella ha organizzato la sequenza dei pannelli seguendo l'ordine cronologico dei fatti come esposti nella fonte principale, le *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino, anziché secondo l'intreccio narrativo di Virgilio,

---

[356] Finocchi Ghersi 2003.

[357] Il vicelegato papale Innocenzo Massimi scrive al Cardinal Borghese il 22 marzo del 1608 parlando del fregio nel "Camerino d'Halabastro" in "dieci pezzi", con "diverse azzioni d'Enea, scritte da Virgilio". Cfr. Mezzetti 1965b, pp. 73 e 82, Menegatti 2002, p. 325 e Farinella 2015, pp. 532-533.

[358] Mezzetti 1965b, p. 81, doc. I. Cfr. Hope 2012b, p. 58 e Ballarin 2002-2007, tomo terzo, p. 297. Per Hope le indicazioni del cardinal Borghese danno ulteriore conferma dell'ubicazione del Camerino delle Pitture nella Via Coperta, considerata estensione del Palazzo e quindi proprietà estense.

[359] Farinella 2015, p. 490, n. 15.

[360] L'ipotesi è stata esposta dapprima in Farinella 2007 quindi, con ulteriori approfondimenti, in Farinella 2015, pp. 493-542. Sulle differenze di interpretazione di questa tela fra Ballarin e Farinella si veda II .4 .1, pp. 115-117.

ricco di flashback e digressioni[361]. Secondo questa ipotesi di ricostruzione la prima tela va quindi identificata con l'*Incendio di Troia*, oggi perduta, cui seguivano la toccante *Peste a Pergamea* [*fig. 31*] e le perdute scene *L'arrivo dei Frigi nelle isole Strofadi* e *Nettuno placa la tempesta*. La tela di Birmingham *L'arrivo dei Troiani sulla costa libica* [*fig. 29*], col suo connubio di episodi africani e siciliani, sposta l'azione in Italia dove sono ambientati anche i *Giochi siciliani* [*fig. 30*] ed il frammento di Washington con *Enea e Acate riparano la flotta* [*fig. 33*]. Gli ultimi tre pannelli narrano l'avventura ultraterrena di Enea e della Sibilla, dalla perduta discesa negli Inferi alla visione dei *Grandi peccatori* della tela romana di recente scoperta [*fig. 32*] fino ai celestiali Campi Elisi dell'ultimo pannello, oggi ad Ottawa (scheda 7) [*fig. 28*].

Le Storie di Enea così riordinate, vengono disposte da Farinella al di sopra dei Baccanali in modo che l'*Incendio di Troia*, l'inizio delle peripezie di Enea, coincida con la *Partenza di Dioniso per l'India,* avvio di una serie di conquiste tanto belliche e politiche quanto amorose ed artistiche[362] [*fig. 43*].

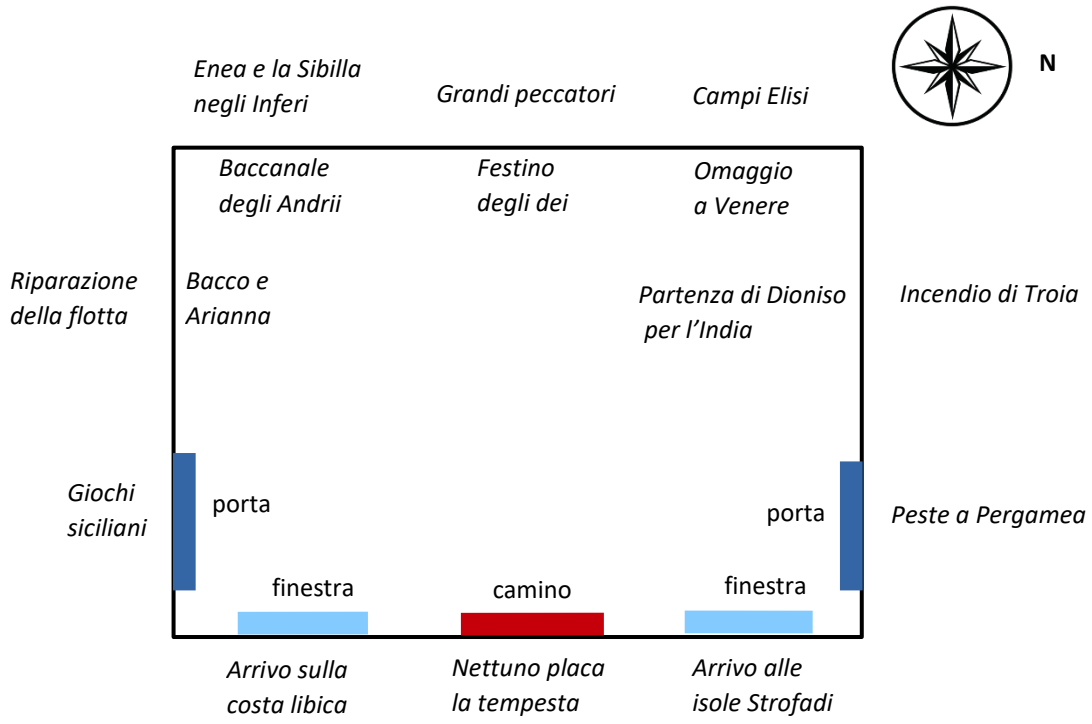


Figura 43
Schema della ricostruzione del Camerino secondo Farinella.

[361] Si veda II .4 .1, pp. 82-84.

[362] Farinella 2015, pp. 640-641.

In questo modo, la prima cosa che si mostra agli occhi di un ideale visitatore, accompagnato da Alfonso attraverso le sue stanze e quindi giunto al Camerino passando per lo Studio dei Marmi, è l'incipit di due grandi storie che scorrono parallele: nel registro inferiore il ciclo dei Baccanali celebra i trionfi e le passioni del Duca, nel registro superiore le Storie di Enea ne esaltano la tenacia e la resilienza; entrambe culminano in un'idealizzazione della Ferrara estense, trasfigurata nell'*Offerta a Venere* di Tiziano (scheda 6) [*fig. 24*] e nei *Campi Elisi* di Dosso in un celestiale e al tempo stesso sensualissimo giardino inondato di pace, luce e musica.

L'attuale ricostruzione fisica del Camerino e della Via Coperta risale al 2006, prima che Farinella proponesse questa interessante lettura, l'unica che coniughi in maniera armonica i due cicli pittorici. Pertanto, l'allestimento odierno del Camerino, basato unicamente su copie dei dipinti originali sparsi in tutto il mondo, presenta al visitatore i Baccanali disposti secondo l'ipotesi di Hope, mentre i cinque pannelli e il frammento delle Storie di Enea sono stati collocati senza un ordine riconoscibile.

2. Il Camerino digitale

L'ipotesi ricostruttiva di Farinella [*fig. 43*] è alla base della mia ricostruzione digitale del Camerino delle Pitture realizzata grazie al contributo tecnico del dott. Marco Orlandi del FrameLab – Laboratorio Fotografico e Multimediale per i Beni Culturali.
Già da alcuni anni il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna promuove ricerche in cui metodologie tradizionali e tecnologie innovative operano in sinergia per cercare di restituire un'immagine integra di ambienti ormai scomparsi o spogliati dei tesori che contenevano. In tale contesto si collocano alcuni casi di studio legati al territorio ravennate, come le ricostruzioni digitali della Piazzetta degli Ariani e della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori (RA)[363], e il progetto diretto dalla prof.ssa Nicoletta Guidobaldi *La musica dipinta nelle dimore signorili del primo Rinascimento - Una banca dati per una mappa dell'immaginario musicale* che prevede proprio la ricostruzione 3D,

[363] Sul caso della Piazzetta degli Ariani si veda Zaccarini, Iannucci, Orlandi, Vandini e Zambruno 2013; per la ricostruzione di Santa Maria in Porto Fuori: Volpe 2016.

la sonorizzazione e la visita virtuale degli studioli umanistici, ambienti particolarmente rilevanti dal punto di vista musicale e sonoro[364].

Come tutti i progetti dipartimentali di questo tipo, anche la mia ricostruzione del Camerino di Alfonso è stata realizzata seguendo accortamente le linee guida in tema di *digital humanities* delineate dalla Carta di Londra (2006) e dai Principi di Siviglia (2010).[365] Pertanto è stata riservata particolare attenzione all'accuratezza storica dei dati forniti al dott. Orlandi per la loro elaborazione multimediale, alla chiarezza nella comunicazione di obiettivi e risultati della ricostruzione e all'accessibilità ai metadati e ai paradati del progetto.

L'esigenza di una virtualizzazione dell'ambiente del Camerino nasce principalmente dalla consapevolezza delle grandi potenzialità dei media digitali nello studio e nella promozione dei beni culturali ma è stata alimentata anche da fattori specificamente legati alla storia del Camerino e alla sua ricostruzione fisica[366]. L'allestimento proposto, infatti, presenta numerose criticità che compromettono una fruizione ottimale delle opere e dell'ambiente nel suo complesso. La qualità delle copie esposte è piuttosto bassa e i dettagli, a volte fondamentali per la comprensione dell'opera come nel caso del canone degli Andrii, sono spesso illeggibili; poiché Hope non riconosce

[364] Un primo passo in tale direzione è rappresentato dal tour virtuale dello Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo ducale di Urbino, realizzato grazie alla collaborazione del FrameLab – Laboratorio Fotografico e Multimediale per i Beni Culturali e presentato come caso di studio al CESR di Tours nel 2014 e - l'anno seguente - al convegno internazionale *Musical Research in the Digital Age* di New York, promosso dall'IMS-International Musicological Society e dall'IAML - International Association of Music Libraries. Attualmente è in corso un progetto analogo riguardante lo studiolo federiciano di Gubbio che prevede l'inserimento del tour virtuale sonorizzato nel percorso museale del Palazzo Ducale di Gubbio.

[365] Per la storia completa della Carta di Londra, redatta all'indomani del convegno londinese "Making 3D visual research outcomes trasparent" (23-24 febbraio 2006), si veda l'url www.londoncharter.org/history.html; sui Principi di Siviglia, aggiornamento e ampliamento della Carta di Londra, cfr. Gabellone 2012 e Lopez Menchero e Grande 2011.

[366] La letteratura sul rapporto, proficuo ma spesso problematico e in continua evoluzione, fra le nuove tecnologie e i beni culturali è piuttosto vasta. Senza nessuna pretesa di esaustività si segnalano di seguito solo alcuni dei testi più recenti che affrontano l'argomento da un punto di vista non troppo tecnicistico: Fadini e Savy 1999, Antinucci 2007, Kortbek e Grønbæk 2008, Argano 2012, Ioannides e Quak 2014, Bertella Farnetti, Bertucelli e Botti 2017. Per uno studio aggiornato, con numerosi casi di studio e amplissima bibliografia, si rinvia alla tesi di dottorato - di prossima pubblicazione - di Simone Zambruno che ha approfondito particolarmente i temi della semiotica digitale e delle ripercussioni dell'uso della realtà virtuale sulla fruizione dei beni culturali in ambito museale: cfr. Zambruno in stampa.

Figura 44
Il Camerino delle Pitture oggi, parete nord.
Foto: Gaia Prignano

Figura 45
Il Camerino delle Pitture oggi, l'illuminazione.
Foto: Gaia Prignano

il baccanale di Dosso nella *Partenza di Dioniso* (scheda 4) [*fig. 23*] ma non indica nemmeno un'ipotesi alternativa, i curatori hanno scelto di esporre una copia in bianco e nero della tela di Bombay senza però spiegare al visitatore la ragione di tale scelta [*fig. 44*]; la visione del ciclo superiore, disposto in ordine casuale, è inficiata dalla pessima distribuzione dei faretti che talvolta coprono le tele [*fig. 45*]; i colori sono alterati a causa dell'invecchiamento delle superfici su cui sono stampate le copie dei dipinti, oltre che da una diffusa luce rossastra dovuta alle tende amaranto alle finestre e al legno biondo-rossiccio delle pareti. Ma ciò che più di ogni altra cosa pregiudica il pieno godimento delle opere e una vera comprensione della rilevanza culturale del Camerino è l'assenza di un'adeguata comunicazione al visitatore di informazioni sul programma iconografico, sulla storia di Alfonso e del suo Camerino, sulle questioni aperte riguardo la ricostruzione e sulle scelte museologiche degli allestitori. Un piccolo pannello con qualche data, i nomi dei pittori e poco più, come quelli collocati nelle altre sale, non rende assolutamente giustizia all'importanza storica e culturale del Camerino delle Pitture; a mala pena menzionato nel tour guidato del Castello, il Camerino viene oggi attraversato distrattamente dai turisti che, impossibilitati a comprenderne il valore, si dirigono in altre sale.[367]

[367] Ho potuto constatare di persona questo atteggiamento quasi indifferente nei confronti del Camerino nelle mie numerose visite al Castello. Nel corso della campagna fotografica dell'aprile 2016, l'addetta alla sorveglianza si stupì tanto della mia permanenza prolungata nel Camerino da avvicinarmi per chiedermi cosa mai ci trovassi di interessante e per consigliarmi caldamente di non "sprecar tempo nella stanzetta" ed andare a visitare l'esposizione nelle sale attigue o le spettacolari Sale degli Specchi e dei Giochi, "quelle originali" e non ricostruite. Credo che

Questa incresciosa situazione rende a mio avviso ancor più necessaria e utile la ricostruzione virtuale e interattiva del Camerino, uno strumento prezioso per lo studioso come per il non addetto ai lavori poiché permette di offrire informazioni scientificamente accurate nel contesto di uno spazio verosimile e implica un dinamismo nella fruizione che supera i limiti imposti dalla realtà fisica, consentendo, ad esempio, di osservare da vicino i dipinti del ciclo superiore, dando accesso a schede informative dettagliate sulle opere e soprattutto permettendo di ascoltare la musica raffigurata nel *Baccanale degli Andrii* (scheda 11) all'interno del suo contesto di creazione.

Con l'obiettivo di realizzare un ambiente digitale il più possibile fedele alla realtà perduta, ho cercato di documentarmi approfonditamente sugli elementi architettonici che strutturavano il Camerino e l'arredo che lo decorava. A dispetto della mole notevole di fonti a disposizione – i pagamenti relativi al cantiere del Camerino raccolti da Ballarin e Menegatti e le due stime di Benmambri e Coletta[368] – è stato subito evidente che le informazioni utili al fine di un'accurata ricostruzione sono estremamente esigue poiché le descrizioni fornite dai redattori di questi documenti sono approssimative e poco chiare. Tuttavia, incrociando le fonti documentali con i dati acquisiti dagli scavi archeologici, si possono dedurre alcune indicazioni sull'aspetto delle componenti architettoniche del Camerino e sulla collocazione di alcuni elementi d'arredo.

La prima attestazione utile risale al 19 agosto 1511, quando i mastri vetrai e il fabbro Gasparo sono pagati per aver installato due finestre con imposte fornite di arpioni metallici e due staffe di ottone per sorreggere una statua di Apollo, oggi perduta ma che possiamo immaginare di piccole dimensioni se poteva essere ancorata al muro[369]. Le finestre non sono descritte, ma i vetri delle stanze vicine erano decorati con oculi piombati[370] ed è quindi plausibile ipotizzare che anche le finestre del Camerino

---

l'atteggiamento della signora, mosso per altro da "orgoglio ferrarese" e animato dalle migliori intenzioni, sia esplicativo del rapporto che i non addetti ai lavori hanno con questo straordinario ambiente.

[368] I documenti sono raccolti in Ballarin e Menegatti 2002, pp. 233-258 ma nell'analisi del commento di Ballarin bisogna sempre tener conto dell'errata collocazione del Camerino proposta dallo studioso; inoltre si riscontra in alcuni passi una lieve confusione nella nomenclatura che complica ulteriormente la già difficile decodifica dei documenti. Per le due stime del 1598 e del 1660 si veda Marcolini 2003.

[369] Ballarin e Menegatti 2002, pp. 233 e 238.

[370] *Ibidem*, p. 240.

presentassero lo stesso disegno geometrico. Analogamente, si può supporre che le porte fossero in noce come quelle degli altri ambienti della Via Coperta[371]. Per quanto riguarda le decorazioni di porte e finestre, invece, possiamo dedurre dal pagamento del 31 luglio 1515 ad alcuni facchini per il trasporto di marmi lavorati dalla casa di Antonio Lombardo fino in cantiere[372] che lo scultore di corte abbia realizzato gli "adornamenti de usi n° 6 dopi de marmoro da Carara ch'è pallestra cornisà con architravo sopra e cornison sopra" e i "banchaliti de marmoro cornisà alle fenestre di Camarin" citati nella stima di Coletta[373]. Infine, da una lettera di Bernardino Prosperi ad Isabella d'Este datata 4 ottobre 1518 e dai pagamenti allo scultore Alfonso da Lucca del 31 luglio 1518 sappiamo che "sopra tutti li ussi [usci] depsi Camerini [*vi erano*] varie teste antiche e moderni de scolptori" inserite in nicchie di bronzo[374]; non è specificato da Prosperi se il Camerino delle Pitture sia uno dei "depsi Camerini" ma il programma iconografico dell'ambiente era certamente idoneo ad ospitare teste antiche o "all'antica" e tra le porte e le tele del ciclo superiore sembra che vi fosse spazio sufficiente per inserire una nicchia. Sembra probabile che nel Camerino, dunque, vi fossero tre sculture: due teste sopra le porte e la perduta statua Apollo che poteva aver trovato posto solo tra le due finestre, unico spazio libero dai dipinti e dall'apertura dei vani, sopra il braciere[375].

---

[371] *Ibidem,* p. 275.

[372] Ballarin e Menegatti 2002, p. 242. Ballarin osserva giustamente come il contributo di Lombardo nei decori marmorei potrebbe essere stato uno degli elementi che nel corso del Cinquecento ha portato all'assimilazione del Camerino delle Pitture e dello Studio dei Marmi sotto la dicitura unica di Camerini d'Alabastro: cfr. *Ibidem,* p. 249.

[373] Marcolini 2003, pp. 57 e 59.

Non è chiaro perché si menzionano sei porte quando i vani dell'appartamento erano in tutto otto. Altrettanto incomprensibile il numero 11 attribuito ai "banchaliti" delle finestre dei Camerini, distinti da altri 31 "banchaliti" stimati separatamente, visto che le finestre dei Camerini d'Alabastro erano tre (due nel Camerino e una nello Studio) o cinque includendo le due finestre della camera da letto. Alcune finestre poi, non è esplicitato quali, dovevano avere dei sedili di marmo annessi ma mi sembra poco probabile si tratti delle finestre degli studioli considerate le dimensioni ridotte degli ambienti; anche in questo caso resta inspiegabile la quantità di sedute stimate (ventidue).

[374] Ballarin e Menegatti 2002, pp. 273-274.

[375] Nei documenti relativi all'allestimento del Camerino non si fa mai menzione di un camino e dalla stima di Coletta sembrerebbe che nell'appartamento del Duca vi fossero in tutto due o forse tre camini, presumibilmente destinati agli ambienti più grandi: cfr. Ballarin e Menegatti 2002, p. 252 Marcolini 2003, pp. 58-59.

Durante i sei anni di attività del cantiere (1511-1517), furono pagati più volte scalpellini e falegnami – tra cui gli eccellenti ebanisti modenesi Angelo e Francesco Gandolfi – per lavori non specificati[376]. La presenza di artigiani tanto rinomati nel cantiere del Camerino e la mancanza di spazio per le sontuose cornici dell'epoca lasciano supporre che le tele fossero incorniciate da una struttura lignea, una sorta di telero, come il "friso e cornisoto adorato […] intagliato" che separava i sedici paesaggi di Dosso nella camera da letto del Duca[377]. Altri due artigiani, i mastri Donato e Tonetto, vengono pagati il 21 giugno 1516 per lavori di doratura non meglio specificati ma che potrebbero senza difficoltà riguardare un "cornisoto adorato" o anche il soffitto. Il "solaro" dei Camerini d'Alabastro, infatti, è definito da Coletta "depinti con foiami e adorati de intaglio", con aggettivi al plurale presumibilmente perché si riferisce sia al soffitto dello Studio dei Marmi che a quello del Camerino delle Pitture. Un confronto con le altre voci nella stessa stima relative ai soffitti degli ambienti della Via Coperta permette di fare alcune considerazioni. I soffitti delle stanze principali, in confronto allo scarno cenno riservato ai soffitti dei Camerini, sono descritti con discreta precisione: la camera da letto aveva un "Solaro de intaglio a foiami de relievo adorà con 9 quadri de pitura [..] solaro de intaglio a fuiami de releve sopra alla lettera […]", la Stanza del Poggiolo invece era coperta da un sontuoso "Solaro sfondà con nichio nel mezo con roson n°20 adorà e cornison d'atorno intaià e adorà e pitura nel megio e con 5 megie fugure dentro", mentre il salone appresso la Stanza del Poggiolo presentava un "Solaro adorato a quadroni intaià a foiami con rosoni de relievo adorà nel megio con 20 nichi tondi in canpo turchin e cornison d'atorno via intaià e adorà" ed infine la prima sala verso il Palazzo aveva un "Solaro sfondà a partimenti con intalli de relevi con l'arma della Casa da Este nel megio con cornison adorà e intagliato de relleve".[378] La mancanza di riferimenti a "rilievi" nella decorazione del soffitto del Camerino fa pensare ad una decorazione meno elaborata rispetto a quella delle stanze più grandi. Come per la camera da letto, l'altra stanza privata del Duca, non si menziona né lo "sfondà" o lo "sfondà a partimenti" della Stanza del Poggiolo e del primo salone né i quadroni del salone di mezzo. È possibile quindi che i cassettoni del soffitto non fossero molto profondi o che il

[376] *Ibidem*, p. 257

[377] Marcolini 2003, p. 60.

[378] *Ibidem*, pp. 56-57.

solaio fosse strutturato con travi e cantinelle intagliate e decorate pittoricamente con motivi fitomorfi dorati.

Se le informazioni sul soffitto sono scarse, del pavimento non sappiamo quasi nulla. Le voci relative ai "selegà" [pavimenti] della Via Coperta nella stima di Coletta non sono riconducibili alle singole stanze e nessuna sembra riferita in particolare al Camerino, tuttavia tutti i pavimenti sembrano esser stati realizzati con marmi di vario tipo e colore (marmo bianco, marmo paragone di colore nero, marmo rosso, "pietra bertina"), in tagli diversi - "triangolli", "quadrelete", "tavolete […] a 6 faze", "mandolle" - che dovevano andare a comporre sontuosi disegni geometrici di cui però non si è conservata memoria[379]. Non sappiamo nello specifico quali tipi e quali tagli di marmo siano stati usati nel Camerino ma possiamo supporre che, come per il soffitto, si trattasse di una decorazione elegante e non troppo invadente, adatta ad un ambiente di grande pregio e ridotte dimensioni.

Infine, vaghi accenni ad arredi e suppellettili sono rintracciabili negli ultimi pagamenti in chiusura del cantiere del Camerino: il 7 gennaio e il 27 giugno 1517 viene pagata, in due *tranches*, la fornitura di lana per un tappeto e il 12 novembre seguente Dosso viene rimborsato per aver acquistato a Venezia "tre bichieri et broche" per il Camerino[380], da cui sembra logico dedurre la presenza di un tavolo su cui poggiare il pregiato vasellame e di tre sedie per accogliere gli ospiti cui i calici erano destinati.

Al di là delle tele superstiti e delle indicazioni sul perimetro e sui vani, recuperate dalle indagini archeologiche, ad oggi non è sopravvissuto nulla del Camerino originale né disponiamo di testimonianze – testuali o iconografiche – del suo aspetto all'epoca dell'allestimento di Alfonso. Ben consapevole dell'impossibilità di proporre una ricostruzione dell'ambiente totalmente fedele alla realtà, ho tentato di suggerire un'ambientazione il più possibile plausibile, un'idea generale di come avrebbe potuto essere il Camerino nel suo complesso che permetta di contestualizzare le tele dei due cicli pittorici in un ambiente verosimile. La ricostruzione digitale del Camerino, quindi, non ha nessuna pretesa di veridicità assoluta né rivendica un'impossibile perfezione. Al contrario, l'intento di questo progetto è quello di offrire una suggestione di un ambiente che nessuna ricostruzione fisica o virtuale potrà mai restituirci, una proposta aperta a

[379] *Ibidem*, pp. 57, 59.

[380] Ballarin e Menegatti 2002, pp. 256-257.

futuri miglioramenti, con l'auspicio che nuove scoperte possano aggiungere altre tessere a questo complicato puzzle.

Poiché la modellazione digitale *ex-novo* di oggetti complessi genera sempre un fastidioso effetto di grossolana artificiosità, ho scelto, laddove possibile, di operare "per analogia" ossia utilizzando elaborazioni tridimensionali da riproduzioni fotografiche di elementi architettonici ed oggetti reali e verosimilmente somiglianti agli originali. Nella scelta di questi modelli ideali ho cercato di attenermi alle medesime coordinate tipologiche, cronologiche e geografiche dell'oggetto di volta in volta in questione.

La ricerca degli elementi strutturali e dei complementi architettonici è stata svolta principalmente sulle dimore nobiliari ferraresi del primo Cinquecento o sullo studiolo mantovano di Isabella d'Este, strettamente legato al Camerino di Alfonso: il soffitto dello studiolo virtuale è stato quindi elaborato a partire da quello della Sala del Cinquecento di Casa Romei[381], mentre le porte e la decorazione parietale che funge anche da cornice per i dipinti sono stati modellati sulla base dello studiolo di Isabella.

Per quanto riguarda il mobilio e le suppellettili non è stato possibile attenersi ai medesimi criteri di ricerca e pertanto ho fatto riferimento ad oggetti prodotti o circolanti in Italia nel XVI secolo: brocca e bicchieri sono oggi al Museo del Vetro di Murano e sono datati rispettivamente all'inizio e alla seconda metà del Cinquecento, tavolo e sedie ricalcano alcuni mobili del Castello di Monselice (PD), probabilmente provenienti proprio dall'ambito ferrarese e databili al primo Cinquecento, e il modello del braciere è un esemplare di manifattura italiana custodito presso la Casa Museo di Rodolfo Stiviero di Firenze. Per il tappeto citato nei registri dei pagamenti ho scelto un modello ottomano della collezione milanese Halevim, simile ai modelli anatolici e azeri frequentemente raffigurati nella pittura rinascimentale. L'apprezzamento di questi tappeti in ambito ferrarese è dimostrato dallo sfoggio di tappeti da preghiera nell'affresco della Sala del Tesoro di Palazzo Costabili (scheda 22) e di quelli centroasiatici nell'*Allegoria con Ercole* di Dosso Dossi realizzata nel 1535c. per Ercole II [*fig. 46*] e nel ritratto di Laura

[381] Costruita per Giovanni Romei intorno al 1460, nei primi anni del XVI secolo Casa Romei venne ceduta al monastero del Corpus Domini ed ospitò anche il Cardinale Ippolito II d'Este; in tali circostanze vennero effettuati alcuni lavori fra cui la realizzazione proprio del soffitto ligneo utilizzato nella mia ricostruzione digitale. Sulla storia di Casa Romei e del suo primo proprietario - lo scaltro Giovanni Romei (1402-1483), mercante, banchiere e fattore generale di Borso d'Este - si veda Muscolino 1989 con bibliografia precedente e la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Figura 46
Dosso Dossi, *Allegoria con Ercole* o *Stregoneria*, dettaglio

Figura 47
Calzolaretto, *Ritratto di Laura Pisani*

Pisani di Gabriele Cappellini detto Calzolaretto datato al 1525[382] [*fig. 47*]. Tenendo in considerazione la preziosità dei pavimenti marmorei e le modalità di raffigurazione dei tappeti in queste opere, ho deciso di non collocare il tappeto in terra ma sul tavolo dove avrebbe potuto essere ammirato più facilmente dagli ospiti di Alfonso.

Le finestre e il pavimento sono stati realizzati senza ricorrere a modelli fotografici a causa di specifiche difficoltà tecniche o mancanza di modelli soddisfacenti.

Infine, per quanto riguarda le sculture perdute, non essendovi nessun tipo di descrizione, ho scelto di utilizzare come modelli, del tutto arbitrari, alcune opere conservate presso i Musei Civici di Arte Antica di

[382] Gabriele Cappellini detto il Calzolaretto fu un pittore italiano sulla quale non si hanno datazioni certe. Attivo dal 1520 c. fin dopo la metà del secolo, fu allievo di Dosso Dossi e con suo fratello Battista e Garofalo lavorò presso la corte estense ma ben poche opere sono oggi note: cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, con elenco delle opere più significative e riferimenti bibliografici.

Ferrara (Palazzo Bonacossi): due teste marmoree – di Claudio e di Tiberio – e un bronzetto apollineo di scuola veneta cinquecentesca.

Come richiesto dai Principi di Siviglia (principio 4), la ricostruzione digitale è corredata da una "mappa di attendibilità" [*fig. 48, tab. 1*] affinché sia sempre chiara al fruitore la distanza che intercorre tra l'ambiente in cui naviga e la realtà perduta. Il Camerino è presentato in forma schematica e i diversi gradi di attendibilità di ciascun elemento sono espressi dai diversi colori delle campiture. Sono stati presi in considerazione due parametri che misurano rispettivamente la vicinanza dell'oggetto rappresentato all'originale e la certezza della sua collocazione nel Camerino. Il primo parametro si articola in quattro livelli, segnalati da altrettanti colori:

- *Verde* (identità assoluta), per ciò che sappiamo per certo provenire dal Camerino
- *Giallo* (alta attendibilità), per gli elementi elaborati a partire da modelli plausibilmente molto vicini all'originale o da fonti documentali sufficientemente descrittive e per le tele che Farinella ed altri eminenti studiosi ritengono provenire dal Camerino ma sul quale il dibattito è ancora aperto
- *Arancione* (media attendibilità), per gli elementi elaborati da modelli genericamente riconducibili all'Italia del XVI secolo
- *Rosso* (bassa attendibilità), per gli elementi sui quali non abbiamo informazioni sufficienti per trovare un modello affidabile

Il parametro della certezza della collocazione, per facilitare l'immediatezza di lettura della mappa, è suddiviso invece in sole due categorie, rese attraverso la diversa saturazione della campitura cromatica:

- *Colore saturo* (collocazione certa o molto attendibile), per gli elementi collocabili con certezza grazie alle informazioni derivate dagli scavi archeologici e le tele disposte secondo la solida teoria di Farinella
- *Colore insaturo* (collocazione ipotetica), per tutti i complementi di arredo inclusa la statua di Apollo e per gli elementi decorativi la cui collocazione si può dedurre logicamente ma non vi è certezza assoluta della loro presenza nel Camerino

	Collocazione certa / alta attendibilità	Collocazione media / bassa attendibilità
Identificazione certa	*Festino degli dei, Omaggio a Venere, Bacco e Arianna, Baccanale degli Andrii, Peste a Pergamea, Troiani in Libia, Giochi siciliani, Grandi peccatori, Enea e la Sibilla nei Campi Elisi*	
Alta attendibilità	*Partenza di Dioniso…, Enea e Acate…* Porte e finestre, soffitto	Zoccolo ligneo
Media attendibilità		tavolo e sedie, tappeto, braciere, brocca e bicchieri
Bassa attendibilità	Pavimento	Apollo, teste di marmo

Tabella 1
Leggenda della mappa di attendibilità

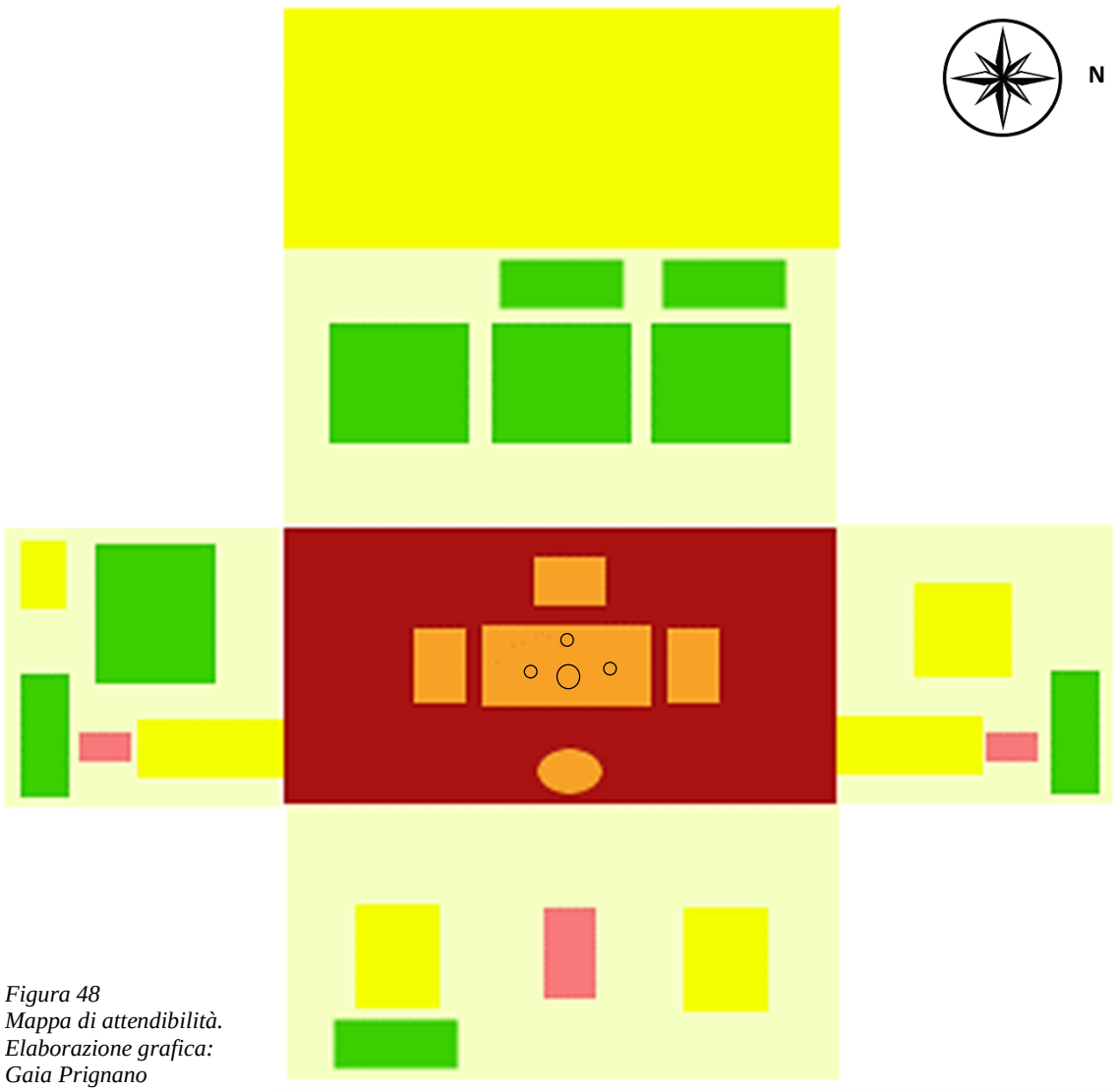


Figura 48
Mappa di attendibilità.
Elaborazione grafica:
Gaia Prignano

In accordo con quanto dettato dal numero 5 dei Principi di Siviglia, infine, a differenza della ricostruzione digitale realizzata da Ballarin nel 2001/2002, il modello virtuale da me proposto così come il bagaglio di conoscenze che ne ha permesso la realizzazione e le informazioni relative alle fasi intermedie di lavorazione, verranno messe a disposizione e rimarranno accessibili agli studiosi che approcceranno in futuro questo affascinante ambiente.

CONCLUSIONI

Quanto esposto in questa tesi, conferma decisamente l'ipotesi iniziale di una produzione iconografico-musicale negli anni di Alfonso I assolutamente straordinaria e del tutto peculiare.

La grande fortuna delle immagini musicali è riconducibile sia al clima di ricercata sinergia tra le arti che caratterizza il dibattito estetico dell'epoca, che alla concezione cortese del consumo e della pratica musicale come nutrimento e manifestazione di un'ideale armonia interiore, ma soprattutto al valore che la musica - nella triplice dimensione di prassi, teoria e simbolo - aveva per Alfonso.

La ricerca ha evidenziato un cambiamento nei rapporti tra Palazzo e Città e un nuovo assetto del mecenatismo non più limitato esclusivamente alla figura del Duca. Tuttavia, se da un lato emergono nuovi mecenati fra gli esponenti di spicco del potere cittadino, laico e religioso, dall'altro la limitazione cronologica di questa proliferazione di immagini musicali agli anni del ducato di Alfonso denota come il fenomeno sia strettamente connesso proprio alla sua persona, fulcro emanatore di un'originale e particolare visione culturale che viene accolta, rilanciata e declinata secondo gusti ed esigenze soggettive dai nuovi committenti. Ne risulta una produzione artistica che costituisce senza dubbio un *unicum* nel panorama della storia dell'arte, non solo italiana, in cui i temi e gli elementi musicali hanno un ruolo di primissimo piano. Le fonti iconografico-musicali sono il riflesso della centralità della musica nella Ferrara alfonsina nei suoi molteplici aspetti, dalle prassi e le modalità di consumo che caratterizzano la vita cortese alla vivacità nella produzione di strumenti sempre nuovi; le raffigurazioni musicali si configurano inoltre come una vera e propria forma di linguaggio simbolico, capace di evocare portati identitari, messaggi encomiastici e morali, riflessioni teoriche.

L'approfondito studio delle opere di committenza ducale ha contribuito in modo decisivo a smentire quel pervicace pregiudizio storiografico che ha offuscato il ricordo di Alfonso per secoli, tramandandone l'immagine di uomo rozzo e guerrafondaio che solo in tempi recenti è stata messa seriamente in discussione da storici e storici dell'arte. La mia ricerca,

facendo luce come finora non era mai stato fatto sull'aspetto più caratteristico del mecenatismo di Alfonso, ha permesso di delineare un profilo del Duca molto più complesso e raffinato di quanto non si immaginasse. Emerge chiaramente come per Alfonso il mecenatismo e la pratica musicale fossero molto più che manifestazioni di potere illuminato ed eleganza cortese: la musica per il Terzo Duca di Ferrara aveva una dimensione identitaria nel senso più profondo ed intimo del termine e la sua raffigurazione costituiva il mezzo prediletto per esprimere tanto i più reconditi aspetti della propria personalità quanto il più audace dei manifesti politico-culturali. Come ho dimostrato, inoltre, Alfonso era molto interessato al tema focale che animava il dibattito critico di quegli anni – le antiche teorie musicali e in particolare la suddivisione equabile del tono proposta da Aristosseno di Taranto – ed era perfettamente in grado di elaborare considerazioni personali in proposito. I rapporti del Duca con Adrian Willaert sembrano infatti improntati all'applicazione della teoria di Aristosseno come chiave per aprire nuove strade, un approccio che emblematizza la costante ricerca di Alfonso di un dialogo tra antico e moderno e che, come testimoniano opere-manifesto quali l'*Allegoria della musica* di Dosso Dossi (1522 c.) e il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (1524 c.), si è progressivamente evoluto in direzione di una sintesi assolutamente originale. L'apice della riflessione teorica di Alfonso si rispecchia nel "canone degli Andrii" di Willaert, vero e proprio ritratto in musica del Duca, di cui sono stati messi in luce risvolti personali e potenzialità comunicative ben più significative di quanto non fosse stato finora ipotizzato: la passione per l'Antichità e l'anelito per la Modernità, l'affermazione della propria virilità e la legittimazione di un approccio pragmatico alla vita e alla musica, l'inno al piacere e il monito alla *moderatio,* ogni tema caro ad Alfonso è condensato nelle poche battute che gli permettevano di dialogare con il Mito e *vivere* in esso come nessuno aveva fatto prima.

Alla luce dell'unicità e dell'originalità di Alfonso, evidenziate nella mia tesi, appare chiaramente necessario riesaminare il mecenatismo musicale del Duca, prestando particolare attenzione ai suoi rapporti con Adrian Willaert al fine di rintracciare nella produzione del musico eventuali altri legami con la personalità e le idee di Alfonso finora trascurati. Un'ulteriore indagine che senza dubbio merita di essere adeguatamente approfondita riguarda le relazioni fra gli umanisti e gli intellettuali di spicco in contatto

con l’ambiente ferrarese – come Pietro Bembo – e l’universo musicale dell’epoca poiché la letteratura in proposito risulta completamente assente.

Credo che questa tesi possa costituire una base privilegiata per futuri ampliamenti della ricerca nelle direzioni suggerite ed offra importanti strumenti di lavoro e spunti innovativi per definire la storia del pensiero, del gusto e degli orientamenti estetici di una delle più vive e significative corti rinascimentali: la Ferrara di Alfonso I. Il catalogo, infatti, rende accessibile per la prima volta una panoramica completa e contestualizzata della produzione iconografico-musicale ferrarese dell’epoca mentre l’inedita ricostruzione digitale, sonorizzata e interattiva del Camerino delle Pitture, supportata da ampia e approfondita analisi critica, permette uno sguardo ravvicinato e puntuale su un autentico scrigno musicale del Rinascimento, ambiente tra i più significativi nella storia della cultura italiana ed europea.

BIBLIOGRAFIA

ABY WARBURG 2002
- *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, a cura di Marco Bertozzi, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2002.

AGOSTI 1995
Giovanni Agosti, *Dosso, la poesia del montaggio*, in «Il Manifesto», 4 maggio 1995, pp. 34-35.

AGOSTI, FARINELLA, SETTIS 1987
Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella e Salvatore Settis, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento,* in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filososfia», s. III, XVIII, 4, pp. 1061-1107 [ripubblicato in *La pittura in Italia. Il Quattrocento,* a cura di Federico Zeri, Milano, Electa, 1987].

AGRIPPA 1531
Henry Cornelius Agrippa, *Henrici Cornelii Agrippae ab Nettesheym, splendissimae nobilitates Viri, & armatae militiae Equitis aurati, ac LL. Doctoris, sacrae Caesareae Maiestatis à Consilijs, & archiuis Indiciarij, de Incertitudine & Vanitate Scientiarum & Artium, atque excellentia Verbi Dei, declamatio,* Paris, Jean Pierre.

ALBERTI 1486 ED. 1512
Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria,* Paris, Berthold Rembolt.

ALBERTI 1972
Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture: the latin texts of De Pictura and De Statua.* Tradotto e curato da Cecil Grayson, London, Phaidon.

ALBERTI 1988
Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in ten books,* trad. di Joseph Rykwert, Neil Leach and Robert Tavernor, Cambridge MA, MIT Press.

ANDERSON 1980
Jaynie Anderson, *Giorgione, Titian and the Sleeping Venus,* in *Venezia 1976,* pp. 337-342.

ANDERSON 1991
Jaynie Anderson, *Il risveglio dell'interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento,* in *Mottola-Molfino e Natali 1991,* vol. 2, pp. 165-185.

ANDERSON 1993
Jaynie Anderson, *The provenance of Bellini's* Feast of the gods *and a new/old interpretation,* in *Titian 500 1993,* pp. 265-287.

ANDROSOV 2008
Sergej Androsov, *Museo Statale Ermitage. La scultura italiana dal XIV al XVI secolo*, Milano, Skira.

ANTINUCCI 2007
Francesco Antinucci, *Musei virtuali*, Laterza, Roma.

ANTONELLI TRENTI 1964
Maria Grazia Antonelli Trenti, *Notizie e precisazioni sul Dosso giovane*, «Arte antica e moderna», 28, pp. 404-415.

ARBASINO 2000
Alberto Arbasino, *Quel gentile maragià di Jaipur,* in «La Repubblica», 26 gennaio 2000, p. 44.

ARCANGELI 1990
Alessanro Arcangeli, *Spectacle et image dans l'Europe de la Renaissance,* in «Quaderni storici», vol. 25, n.73, aprile, pp. 316-321.

ARCANGELI 2000
Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso, Fondaione Benetton Studi Ricerche, Roma, Viella.

ARCANGELI 2003
Alessandro Arcangeli, *Recreation in the Renaissance: attitudes towards leisure and pastimes in European culture, 1350-1700,* Basingstoke, Palgrave Macmillan.

ARCANGELI 2007
Alessandro Arcangeli, *Passatempi rinascimentali: Storia culturale del divertimento in Europa,* Roma, Carocci.

ARCANGELI 2013-2014
Alessandro Arcangeli, *Dance in the Sixteenth Century,* in «Ludica», 19-20, pp. 173-181.

ARGANO 2012
Lucio Argano, *Manuale di progettazione della cultura: filosofia progettuale, design e project management in campo culturale e artistico*, Franco Angeli, Milano.

ARIOSTO ED. 1965
Ludovico Ariosto, *Lettere,* a cura di Angelo Stella, Milano, Mondadori.

ARIOSTO 1516 ED. 2016
Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Collana Nuova raccolta di classici italiani annotati, Torino, Einaudi.

ARONBERG LAVIN 1975
Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini documents and inventories of art*, New York, New York University Press.

BABB E PALISCA 1978
Warren Babb (trad.) e Claude V. Palisca (a cura di), *Hucbald, Guido and John on Music: three medieval treatises,* New Haven, Yale University Press.

BALLARIN 1987
Alessandro Ballarin, *Un'opera giovanile di Dosso Dossi,* in *Arte all'incanto. Mercato e prezzi dell'arte e dell'antiquariato alle aste Finarte 1986-1987,* Milano, Longanesi, pp. 18-20.

BALLARIN 1993
Alessandro Ballarin, *Giovanni de Lutero, dit Dosso Dossi*, in *Paris 1993,* pp. 402-422.

BALLARIN 1994-1995
Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi – La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I,* 2 voll., Cittadella (PD), Bertoncello Artigrafiche.

BALLARIN 2000
Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi scovato a Bombay,* in «Il Sole 24 ore», domenica 30 gennaio 2000, n. 29, p. 39.

BALLARIN 2002
Alessandro Ballarin, *"L'arrivo di Bacco nell'isola di Nasso", dalla comunicazione al convegno di studio "Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle Pitture", Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo primo, pp. 15-47.

BALLARIN 2002b
Alessandro Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie, Restituzione dei programmi, riallestimento del camerino,* in *Ballarin 2002-2007*, tomo primo, pp. 63-353.

BALLARIN 2002-2007
Alessandro Ballarin, a cura di, *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I,* 6 voll., Cittadella, Bertoncello Artigrafiche.

BALLARIN E MENEGATTI 2002
Alessandro Ballarin e Maria Lucia Menegatti, *I camerini di Alfonso I nella via Coperta e in castello. Analisi dei documenti d'archivio. Restituzione dei cantieri edilizi. Cronaca della dispersione,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo quarto, pp. 5-478.

BALLARIN E ROMANI 1999
Alessandro Ballarin e Vittoria Romani, *Dosso Dossi e le favole antiche – il risveglio di Venere,* Cittadella (PD), Bertoncello Artigrafiche**.**

BARONCINI 2001
Rodolfo Baroncini, *L'immagine di Santa Cecilia prima e dopo Raffaello: percorsi iconografici e trasformazioni tematiche,* in *Colori della musica – Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento,* a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati e Rossella Vodret, Milano, Skira, pp. 35-45.

BARUFFALDI 1713
Girolamo Baruffaldi, *Rime scelti de poeti ferraresi, antichi e moderni,* Ferrara, per gli

eredi di Bernardo Pomatelli.

BÄTSCHMANN 2008
Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini,* London, Reaktion books.

BATTISTI 1954
Eugenio Battisti, *Disegni inediti di Tiziano e lo studio d'Alfonso I d'Este,* in «Commentari», 5, luglio-settembre 1954, pp. 191-216.

BATTISTI 1962
Eugenio Battisti, *L'antirinascimento,* Milano, Feltrinelli.

BATTISTI 1989
Eugenio Battisti, *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti,* Milano, Garzanti.

BAXANDALL 1963
Michael Baxandall, *A dialogue on Art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 26, pp. 304.326.

BAXANDALL 1965
Michael Baxandall, *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 28, pp. 183-204.

BAXANDALL 1992
Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento,* Torino, Einaudi.

BAYER 1998
Andrea Bayer, *Dosso Dossi and the role of prints in North Italy*, in *Dosso's fate... 1998,* pp. 219-240.

BECHERINI 1943
Bianca Becherini, *Il* Cortegiano *e la musica*, in «La bibliofilia», XLV, pp. 84-96.

BELLONCI 1935
Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia e Pietro Bembo,* in «Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica», anno III, marzo, pp. 354-384.

BEMBO 1508-1528 ED. 1990
Pietro Bembo, *Lettere,* a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. II.

BENT 1984
Margaret Bent, *Diatonic* ficta, in «Early music history», 4, pp. 1-48.

BENTHEM 2009
Jaap van Benthem, *'La prima donna del mondo': Isabella d'Este's musical impresa, its*

conception, and an interpretation, in *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn,* a cura di M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo e Leofranc Holford-Strevens, Turnhout, Brepols, pp. 569-576.

BENTINI 1998
Jadranka Bentini, *From Ercole I to Alfonso I: new discoveries about the Camerini in the Castello Estense of Ferrara,* in *Dosso's fate 1998,* pp. 359-365.

BENVENUTI 1979
Antonia Tissoni Benvenuti, *Schede per una Storia della Poesia Pastorale nel Secolo XV: la Scuola Guariniana a Ferrara,* in *In ricordo di Cesare Angelini: Studi di letteratura e filologia,* a cura di Franco Alessio e Angelo Stella, Milano, Il Saggiatore, pp. 96-131.

BERENSON 1907
Bernard Berenson, *North Italian paintings of the Renaissance*, London-New York, G. P. Putnam's sons.

BERENSON 1936
Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: Catalogo dei principali artisti e delle loro opere, con un indice dei luoghi,* Collezione "Valori Plastici", Milano, Hoepli.

BERENSON 1957
Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance,* London, Phaidon Press.

BERENSON 1968
Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and north Italian schools,* 3 voll., London, Phaidon Press.

BERGER 1987
Karol Berger, *Musica ficta: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino,* Cambridge, Cambridge Umiversity Press. (39-48)

BERNARDINI 1983
Carla Bernardini, *Momenti della fortuna visiva,* in *Bologna 1983*, pp. 121-157.

BEROQUI 1946
Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado,* Madrid, Hauser y Menet.

BERRA 1996
Claudia Berra, *La scrittura degli* Asolani *di Pietro Bembo,* Firenze, La Nuova Italia.

BERTELLA FARNETTI, BERTUCELLI E BOTTI 2017
Paolo Bertella Farnetti, Lorenzo Bertucelli e Alfosno Botti, a cura di, *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis, Milano.

BERTI 1967
Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del*

Rinascimento, Firenze, Edam.

BERTOLA 1942
Maria Bertola, *I due primi registri di prestito della Biblioteca apostolica vaticana,* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

BERTONI 1903
Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole Primo (1471-1505),* Torino, Loescher.

BERTONI 1929
Giulio Bertoni, *Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este,* in «Giornale storico della letteratura italiana», 94, pp. 271-278.

BERZAGHI 2010
Renato Berzaghi, *Una segnalazione per le "Storie di Enea" di Dosso Dossi*, in «Prospettiva», 139–140, 2010, luglio-ottobre, pp. 135–136.

BESTOR 2005
Jane Fair Bestor, *Marriage and Succession in the House of Este: a Literary Perspective,* in *Phaeton's Children: the Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara,* a cura di Dennis Looney e Deanna Shemek, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

BIETTI 1983
Monica Bietti, *Repertorio delle opere,* in *Bologna 1983*, pp. 337-364.

BLAŽEKOVIĆ 2004
Zdravko Blaževković, *Music in art: music iconography as a source for music history. Proceedings on the Ninth Conference of the RCMI of the City University of New York (5-8 November 2003)*, New York, RCMI.

BLIZNUKOV 2009
Andrei Bliznukov, *Ludovico Mazzolino (c. 1480-1528): percorso artistico e catalogo delle opere: dottorato di ricerca, XX ciclo (a.a. 2005-2007),* Firenze, Università degli studi di Firenze – Facoltà di Lettere e filosofia, Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo.

BOLOGNA 1983
- *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna,* catalogo della mostra a cura di Carla Bernardini, Gabriella Zarri ed Andrea Emiliani, Bologna, Alfa.

BOLZONI 1980
Lina Bolzoni, *L'"invenzione" dello Stanzino di Francesco I,* in *Le arti del Principato Mediceo,* Firenze, Studio per edizioni scelte, pp. 255-299.

BONICATTI 1980
Maurizio Bonicatti, *Tiziano e la cultura musicale del suo tempo,* in *Venezia 1976*, pp. 461-477.

BORELLA 2004
Marco Borella, *Lo 'Studio de preda de marmora fina' sopra la Via Coperta di Alfonso III Duca,* in *Ceriana 2004*, pp. 111-118.

BORELLA 2012
Marco Borella, *Il restauro dell'appartamento di Alfonso I d'Este nella Via Coperta,* in *Hope 2012,* pp. 11-41.

BORELLA E GHINATO 2003
Marco Borella e Angela Ghinato, a cura di, *Il Castello per la città: il progetto della Via Coperta,* Ferrara, Italia Tipolitografia.

BOSKOVITZ 1978
Miklos Boskovits, *Ferrarese painting about 1520: some new arguments,* in «The Burlington magazine», 120, n. 903, pp. 370-385.

BOSTRÖM 1987
Hans-Olof Boström, *The Studiolo: background and tradition,* in «Nationalmuseum Bulletin», 40, n.2, pp. 53-68.

BOURNE 2001
Molly Bourne, *Renaissance husbands and wives as patrons of art: the Camerini of Isabella d'Este and Francesco Gonzaga,* in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy,* a cura di Sheryl E. Reiss e David G. Wilkins, Kirksville, Truman State University Press, pp. 93-123.

BRISIGHELLA 1990
Carlo Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara,* a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Serie Monumenti, 13. [*Descrizione delle pitture, e sculture, che adornano le chiese et oratorj della città di Ferrara,* manoscritto del 1704-1710 circa, Ferrara, Biblioteca Ariostea, MS CL I 429]

BROWN 1975
Howard Meyer Brown, *A cook's tour of Ferrara in 1529,* in «Rivista Italiana di Musicologia», 10, pp. 216-241.

BROWN 1977
Howard Meyer Brown, *Iconography and the study of particular repertories of music*, in «RIdIM/RCMI Newsletter», 2/2, pp. 27-29.

BROWN 1986
Clifford M. Brown, *Public interest and private collections: Isabella d'Este's* Apartamento della Grotta *and its accessibility to artists, scholars and public figures,* in *Akten des XXV Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, a cura di Hermann Fillitz and Martina

Pippal, 9 voll., Wien, Böhlau, vol. 4, pp. 37-41.

BROWN 1987
Beverly Louise Brown, *On the Camerino,* in *Stockholm 1987,* pp. 43-56.

BROWN 1993
David A. Brown, *The* pentimenti *in* The feast of the gods, in *Titian 500,* pp. 289-299.

BROWN 2004
Clifford M. Brown, *Digest of correspondence concerning the paintings commissioned for the Studiolo in the Castello (1496-1515),* in *Campbell 2004,* pp. 280-301.

BROWN 2005
Clifford M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an overview of the rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia,* Roma, Bulzoni.

BROWN E LORENZONI 1978
Clifford M. Brown e Anna Maria Lorenzoni, *The Grotta of Isabella d'Este,* in «Gazette des beaoux-arts», 89, pp. 155-171.

BROWN E LORENZONI 1978B
Clifford M. Brown e Anna Maria Lorenzoni, *The Grotta of Isabella d'Este,* in «Gazette des beaoux-arts», 91, pp. 72-82.

BULL E PLESTERS 1990
David Bull e Joyce Plesters, *'The Feast of the Gods': conservation, examination and interpretation,* Washington, National Gallery Art.

BURCKHARDT 1955
Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia,* Firenze, Sansoni.

BUZZONI 1988
Andrea Buzzoni, *La pittura a Bologna, Ferrara e Modena nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia: il Cinquecento,* a cura di Giuliano Briganti, Milano, vol. I.

CALCAGNINI 1544
Celio Calcagnini, *Caelii Calcagninii Ferrariensis, protonotarii apostoloci, Opera aliquot,* Basel, per Hieronimus Frobenium et Nicodemus Episopium.

CALVESI 1969
Maurizio Calvesi, *Recensione a Dosso and Battista Dossi court painters at Ferrara di F. Gibbons*, in *Storia dell'arte*, 1-2, pp. 168-174.

CALVESI 1982
Maurizio Calvesi, *Dosso e il "sacramento" di Bacco*, in «Storia dell'arte», 46, pp. 209-213.

CAMPBELL 1996
Stephen J. Campbell, *Pictura and Sculptura: Cosmé Tura and style as courtly performance,* in «Art history», 19, pp. 267-295.

CAMPBELL 1997
Stephen J. Campbell, *Cosmè Tura of Ferrara: style, politics and the Renaissance city, 1450-1495,* New Haven, Yale University Press.

CAMPBELL 2000
Stephen J. Campbell, *Mantegna's* Parnassus: *reading, collecting and the* Studiolo, in *Revaluing Renaissance art,* a cura di Gabriele Neher e Rupert Shepherd, pp. 69-88, Aldershot, Ashgate.

CAMPBELL 2003
Stephen J. Campbell, *Giorgione's* Tempest, *Studiolo culture and the Renassiance Lucretius,* in «Renaissance Quarterly», 56, pp. 299-332.

CAMPBELL 2004
Stephen J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este,* New Haven, Yale University Press.

CAMPORI 1870
Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi e di inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XVI al XIX,* Modena, Carlo Vincenzi.

CAMPORI 1871
Giuseppe Campori, *Notizie per la vita di Lodovico Ariosto: tratte da documenti inediti - Seconda edizione corretta e notevolmente accresciuta*, Modena, Vincenzi.

CAMPORI 1874
Giuseppe Campori, *Tiziano e gli Estensi,* in «Nuova antologia», 1, nº 27, pp. 583-620.

CAPPELLETTI 2007
Francesca Cappelletti, *Dosso, Tiziano, Correggio: in margine ad alcuni episodi ferraresi alle origini della collezione Aldobrandini*, in *Ballarin 2002-2007*, tomo sesto, pp. 195-209.

CAPPELLI 1889
Antonio Cappelli, *La Biblioteca Estense nella prima metà del secolo XV,* in «Giornale storico della letteratura italiana», 14, pp. 1-30.

CAPUTO 1962
Vincenzo Caputo, *I collegi dottorali e l'esame di dottorato nello Studio ferrarese: gli statuti del collegio ferrarese dei dottori medici ed artisti (secoli XV-XVIII)*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara.

CAPUTO 1990
Vincenzo Caputo, *L'Università degli scolari di medicina e d'arti dello Studio ferrarese*

(secoli XV-XVIII), Ferrara, Tipografia Artigiana.

CARERI 2002
Giovanni Careri, "*Pathosformeln"*. Aby *Warburg e l'intensificazione delle immagini,* in *Aby Warburg 2002,* pp. 50-62.

CARLONE 1995
Mariagrazia Carlone, *L'iconografia musicale nell'arte biellese, vercellese e valsesiana*. *Un catalogo ragionato,* Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, "Iconografia musicale in Italia", 2.

CARLONE 1999
Mariagrazia Carlone, *Gaudenzio Ferrari and the Musical Statues in Varallo*, in «Music in Art», vol. 24, 1-2, pp. 89-95.

CARLONE 2004
Mariagrazia Carlone, *Iconografia avventurosa. Il ritrovamento di un perduto affresco musicale di Gaudenzio Ferrari,* in *Atti della Quarta Conferenza Regionale di Iconografia Musicale*, *Pescara 25 Novembre 2004*, Pescara, Archivio di Stato, pp. 15-18.

CARLONE 2005
Mariagrazia Carlone, *A Lost Fresco by Gaudenzio Ferrari*, in «Music in Art», vol. 30, pp. 198-203.

CASTALDO 2018
Daniela Castaldo, *Temi musicali nelle "Immagini" di Filostrato Maggiore,* in *La "Galleria" di Palazzo in età barocca dall"Europa al Regno di Napoli,* a cura di Vincenzo Cazzato, Galatina (LE), Congedo, pp. 36-45.

CASTELLI 1991
Patrizia Castelli, *La rinascita del sapere: libri e maestri dello studio ferrarese,* Venezia, Marsilio.

CASTIGLIONE 1528 ED. 1947
Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortigiano del Conte Baldesar Castiglione,* a cura di Vittorio Cian, Firenze, Sansoni.

CATULLO ED. 1998
Gaio Valerio Catullo, *Le poesie,* a cura di Francesco della Corte, Milano, Mondadori Editore, Fondazione Lorenzo Valla.

CAVALCASELLE E CROWE 1871
Giovan Battista Cavalcaselle e Archer Crowe, *History of painting in North Italy*, Londra, Joseph Murray.

CAVALLI-BJORKMAN 1987
Görel Cavalli-Bjorkman, *Camerino d'Alabastro: Renaissance room in Ferrara*, in «Nationalmuseum Bulletin», 11, pp. 69-90.

CAVICCHI 2004
Adriano Cavicchi, *Idee e proposte sull'*Allegoria della musica *con alcuni appunti per la coeva scena estense* in *Venturi 2004* pp. 83-92.

CAVICCHI 2002
Camilla Cavicchi, *Afranio, phagotista virtuoso. Scene di vita musicale alla corte estense,* in «*Ferrara. Voci di una città*», Ferrara, Fondazione della Cassa di Risparmio di Ferrara, n°17, pp. 43-46

CAVICCHI 2006
Camilla Cavicchi, *Maistre Jhan alla corte degli Este (1512-1538),* PhD thesis, Università di Bologna.

CAVICCHI 2007
Camilla Cavicchi, *La musica nello studiolo di Leonello d'Este*, in *Prospettive di iconografia musicale*, a cura di Nicoletta Guidobaldi, Milano, Mimesis, pp. 129-152.

CAVICCHI 2009
Camilla Cavicchi, *La musica nei cicli pittorici di Nicolò dell'Abate per la Rocca di Scandiano*, in *Scandiano 2009*, pp. 109-119.

CAVICCHI 2011
Camilla Cavicchi, *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando Furioso*. in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, pp. 263-289.

CAVICCHI 2012
Camilla Cavicchi, *D'alcune musiche sul tema d'Amore e Psiche nel Cinquecento,* in *Psyché à la Renaissance, Actes du LIIe Colloque International d'Études Humanistes (29 juin - 2 juillet 2009),* Turnhout, Brepols, pp. 159-175.

CAVICCHI 2013
Camilla Cavicchi, *Antonio Capello e le relazioni fra gli Este e i pontefici nel primo Cinquecento,* in *Atti del congresso internazionale di musica sacra, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di musica sacra*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra - Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, vol. 1, pp. 423-436.

CAVICCHI 2014
Camilla Cavicchi, *L'autoportrait de Garofalo en Roi David*, in *Les figures de David à la Renaissance entre profane et sacré*, a cura di Elise Boillet, Sonia Cavicchioli e Paul-Alexis Mellet, Genève, Droz, pp. 315-328.

CAVICCHIOLI 2008
Sonia Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento,* Bologna, Minerva Editore.

CAVICCHIOLI 2012
Sonia Cavicchioli, *"Musica reservata". Indagine sui concerti dipinti nell'Italia settentrionale del Cinquecento,* in *La musica al tempo di Caravaggio,* a cura di Stefania Macioce e Enrico de Pascale, Roma, Gangemi Editore, pp. 133-147.

CELENZA 2004
Christopher S. Celenza, *Creating canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's 'De politia litteraria' 1.10,* in «Renaissance Quarterly», 54, pp. 43-98.

CENTANNI 2012
Monica Centanni, A pedibus tracto velamine: *il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel* Festino degli Dei *di Bellini e Tiziano,* in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico,* atti del convegno (Padova, 15-17 dicembre 2012), pp. 345-356.

CERIANA 2004
Matteo Ceriana, a cura di, *Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica,* Milano, Silvana.

CERIANA 2008
Matteo Ceriana, *Bellini e le arti plastiche,* in *Giovanni Bellini* – catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008-11 gennaio 2009), a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 91-103.

CHECA CREMADES 2005
Fernando Checa Cremades, *Alfonso I d'Este, Tiziano y la pintura de los antiguos,* in *Tiziano 2005,* pp. 41-72.

CHECA CREMADES 2013
Fernando Checa Cremades, *Tiziano y las corte del Renacimiento,* Madrid, Marcial Pons.

CHELES 1986
Luciano Cheles, *The Studiolo of Urbino: an iconographic investigation,* University Park (PA), Pennsylvania State University Press.

CHRISTIANSEN 1986
Keith Christiansen, *Lorenzo Lotto and the tradition of epithalamic painting,* in «Apollo», CXXIV, pp. 166-173.

CHRISTIANSEN 2000
Keith Christiansen, *Dosso Dossi's Aeneas Frieze for Alfonso d'Este's Camerino,* in «Apollo», CLI, pp. 36-45.

CIAMMITTI 1998
Luisa Ciammitti, *Dosso as a storyteller: reflections on his mythological paintings*, in *Dosso's fate... 1998,* pp. 83-111.

CIAMMITTI 1998b
Luisa Ciammitti, *Garofalo e Dosso: ricerche sul polittico Costabili,* Venezia, Marsilio.

CIERI VIA 1988
Claudia Cieri Via, *Il luogo nella Mente e della Memoria,* in *Liebenwein 1988,* pp. VII-XXX.

CIERI VIA 1994
Claudia Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico,* Roma, Carocci.

CIERI VIA 2002
Claudia Cieri Via, A*by Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg 2002*, pp. 114-140.

CIERI VIA 2004
Claudia Cieri Via, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria,* Torino, Argano.

CIERI VIA 2011
Claudia Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg,* Roma-Bari, Laterza.

CITTADELLA 1864
Luigi Napoleone Cittadella, *Notizie storiche, amministrative, artistiche, relative a Ferrara,* Ferrara, Taddei (rist. Bologna, Forni, 1969).

CITTADELLA 1868
Luigi Napoleone Cittadella, *Notizie storiche, amministrative, artistiche, relative a Ferrara,* Ferrara, Taddei (rist. Bologna, Forni, 1969), II.

CLOUGH 1967
Cecil Clough, *Federigo da Montefeltro's pivate study in his Ducal Palace of Gubbio,* in «Apollo», 86, nº 68, pp. 278-287.

CLOUGH 1973
Cecil Clopugh, *Federigo da Montefeltro's patronage of the arts, 1468-1482,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, pp. 129-144.

CLOUGH 1995
Cecil Clough, *Art and power in the decoration of the Study of an Italian Renaissance prince: the case of Federico da Montefeltro,* in «Artibus et Historiae», 16, n.31, pp. 19-50.

COLAGIOVANNI 1936
Lorenzo Colagiovanni, *Notizie storiche sulla basilica di Santa Maria in Vado e Santuario del Sangue Prodigioso*, Ferrara, Industrie Grafiche.

COLANTUONO 1991
Anthony Colantuono, Dies Alcyoniae: *the invention of Bellini's* Feast of the Gods, in «Art Bulletin», 73, 2, pp. 237-256.

COLANTUONO 2005
Anthony Colantuono, *Tears of Amber: Titian's* Andrians, *the river Po and the iconology of difference,* in *Phaeton's children: the Este court and its culture in Early Modern Ferrara,* a cura di Dennis Looney e Deanna Shemek, Tempe, Ariona Center for Medieval and Renaissance Studies, pp. 225-252.

COLANTUONO 2010
Anthony Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Seasons of Desire (Visual Culture in Early Modernity)*, Londra, Routledge.

COLUCCIA 2001
Giuseppe Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto,* Lecce, Manni Editore.

COPENAGHEN 1990
- *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598: atti del convegno internazionale Copenaghen maggio 1987,* a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta, Modena, Panini.

CORNAZANO 1455 ED. 1915
Antonio Cornazano, *Il libro dell'arte del danzare,* a cura di Curzio Mazzi, Roma, Olschki, 1915.

CORRESPONDENCE… 1991
- *A Correspondence of Renaissance Musicians,* a cura di Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky e Clement A. Miller, Oxford, Clarendon Press.

COXE 1883
Henry O. Coxe, *Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae pars prima recensionem codicum Graecorum continens,* Quarto Catalogues I, Oxford, Oxford University Press. (edizione rivista e corretta 1969)

DA BORSO A CESARE 1985
- *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara (1450-1628),* a cura di Anna Rossi Guzzetti, Ferrara, Belriguardo.

DART 1954
Thurston Dart, *Smith's Titian Canon*, in «Renaissance News», 7, p. 17.

DE CASTRIS 1988
Pierluigi Leone De Castris, *Indagini sul giovane Dossi,* in «Antichità viva», XXVII, 1, gennaio-febbraio, pp. 3-9.

DE MARCHI 1986
Andrea De Marchi, *Sugli esordi veneti di Dosso Dossi,* in «Arte Veneta», XL, pp. 20-28.

DE MARCHI 2002
Andrea De Marchi, *Quadri ferraresi della Galleria Doria-Pamphilj: cenni storici,* in *Museo senza confini 2002,* pp. 243-245.

DE MARCHI 2004
Andrea De Marchi, *Scrivere sui quadri. Ferrara e Roma: Agucchi e alcuni quadri rinascimentali,* Firenze, Centro Di.

DEL BRAVO 1994
Carlo Del Bravo, *L'Equicola e il Dosso*, in «Artibus et Historiae», 30, pp. 71-82.

DENNIS 2006
Flora Dennis, *Music,* in *At home in Renaissance Italy,* a cura di Marta Ajmar-Wollheim e Flora Dennis, London, V&A, pp. 228-243.

DENNIS 2012
Flora Dennis, *When is a room a music room? Sounds, spaces and objects in non-courtly Italian interiors,* in *The music room in early modern France and Italy,* a cura di Deborah Howard e Laura Moretti, Oxford, Oxford University Press, pp. 37-49.

DIDI-HUBERMAN 2006
Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.

DIODORO SICULO ED. 1998
Diodoro Siculo, *Biblioteca storica. Libri I-VII. Mitologia e protostoria dei popoli orientali, dei Greci e dei Romani,* a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, Rusconi.

DIONISOTTI 2002
Carlo Dionisotti, *Scritti sul Bembo,* Torino, Einaudi.

DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI
AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI),* Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

DIZIONARIO ENCICLOPEDICO DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI
AA.VV., *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti (DEUMM),* Torino, UTET.

DOSSO'S FATE 1998
- *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy,* a cura di Luisa Ciammitti, Steven Ostrow e Salvatore Settis, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art & the Humanities.

DRESDA 2002
- *Il trionfo di Bacco: capolavori della scuola ferrarese a Dresda, 1480-1620*, catalogo della mostra a cura di Gregor J. M. Weber, Torino, Allemandi & c.

DREYER 1965
Peter Dreyer, *Die Entwicklung des jungen Dosso: Ein Beitrag zur Chronologie der Jugendwerke des Meisters bis zum Jahre 1522*, in «Pantheon», n.s., 22, gennaio-febbraio

1965, pp. 24, 26.

DUNKERTON, ROY, SMITH 1987
Jill Dunkerton, Ashok Roy e Alistar Smith, *The unmasking of Tura's 'Allegorical figure': a painting and its concealed image,* in «The National Gallery technical bulletin», 11, pp. 5-35.

EDINBURGH 2004
- *The Age of Titian. Venetian Renaissance art from Scottish collections,* catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2004), a cura di Peter Humfrey, Timothy Clifford, Aidan Weston-Lewis e Michael Bury, Edinburgh, National Galleries of Scotland.

EGAN 1961
Patricia Egan, *Concert scenes in musical paintings of the Renassiance*, in «Journal of the American Musicological Society», 14, pp. 184-195.

EIDELBERG E ROWLANDS 1994
Martin Eidelberg e Elliot W. Rowlands, *The dispersal of the last Duke of Mantua's paintings,* in «Gazette des beaux-arts», 6a serie, 33, febbraio-giugno, pp. 207-287.

EICHEL-LOJKINE 2001
Patricia Eichel-Lojkine, *De Dionysos l'étranger au sage Bacchus: l'assimilation humaniste,* in *Dionysos. Origines et résurgences,* a cura di Ilana Zinguer, Parigi, Librarie Philosophique J. Vrin, pp. 137-148.

ELAM 1981
Caroline Elam, *Mantegna at Mantua,* in *Splendours of the Gonzaga,* a cura di David Chambers e Jane Martineau, London, Victoria and Albert Museum, pp. 15-25.

EMMERLING-SKALA 1994
Andreas Emmerling-Skala, *Bacchus in der Renaissance,* Hildeshein-Zürich-New York, G. Olms.

EÖRSI 1975
Anna K. Eörsi, *Lo Studiolo di Leonello d'Este e il programma di Guarino da Verona,* in «Acta historiae artium accademiae scientiarum hungaricae», 21, pp. 15-22.

FABER 2007
Kirsten Faber, *Il "Trionfo di Bacco" di Benvenuto Tisi detto il Garofalo: dal modello raffaellesco al dipinto per le "camere nuove de corte" di Ercole II d'Este,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo sesto, pp. 287-298.

FABIAŃSKI 1990
Marcin Fabiański, *Federigo da Montefeltro's 'Studiolo' in Gubbio reconsidered. Its decoration and its iconographic program: an interpretation,* in «Artibus et historiae», 11, nº 21, pp. 199-214.

FABRIS 1984
Dinko Fabris, *Musical iconography in Italy*, in «RidIM/RCMI Newsletter», 9/2, pp. 2-4.

FABRIS 2007
Dinko Fabris, *Difusión de la viola de mano en Italia: perspectivas para la investigación,* in *Estudios sobre la vihuela,* Madrid, Sociedad de la Vihuela, pp. 59-66.

FADINI E SAVY 1999
Bruno Fadini e Carlo Savy, *Informatica per le scienze umane*, Franco Angeli, Milano.

FALLAY D'ESTE 1976
Lauriane Fallay d'Este, *Un symbole néo-platonicioen: la Devise du silence au Studiolo d'Isabelle d'Este,* in *Symboles de la Renaissance,* a cura di Daniel Arasse, Paris, Presses de l'Ecole normali supérieure, pp. 79-88.

FALLOWS 1992
David Fallows, *Prenez sur moi: ockeghem's tonal pun,* in «Plainsong and Medieval music», 1, pp. 63-75.

FALVO 1986
Joseph D. Falvo, *Urbino and the apotheosis of power,* in «Modern Language Notes», 101, pp. 114-146.

FARINELLA 2007
Vincenzo Farinella, *L'Eneide di Dosso per Alfonso I d'Este (ed altre mitologie) – un esercizio di filologia ricostruttiva,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo sesto, pp. 299-342.

FARINELLA 2015
Vincenzo Farinella, *Alfonso I d'Este – le immagini e il potere,* Milano, Officina Libraria.

FEDOZZI 1998
Isabella Fedozzi, *Antonio Costabili: un ritratto. Cenni sulla committenza d'arte a Ferrara nel primo Cinquecento,* in *Ciammitti 1998b*

FEDOZZI E GHELFI 2007
Isabella Fedozzi e Barbara Ghelfi, *Nuovi documenti e ipotesi di lavoro su un committente ferrarese dell'età di Alfonso I: il conte Antonio Costabili,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo sesto, pp. 65-76.

FEHL 1974
Maria Reina Fehl, *The Italian translation of Philostratus by Demetrius Moscus,* in «Studies in the history of art», 6*,* pp. 89-92.

FEHL 1974b
Philip 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», 6, pp. 37-95.

FEHL 1985
Maria Reina Fehl, *Four 'Imagines' by the elder Philostratus in the translation prepared by Demetrius Moscus for Isabella d'Este,* in *Ekphrasis und Herrscherallegorie: Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos,* Michaela Marek, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, pp. 123-137.

FEHL 1987
Philip Fehl, *Imitation as a source of greatness: Rubens, Titian and the painting of the Ancients,* in *Stockholm 1987,* pp. 108-124.

FENLON 1981
Iain Fenlon, *The Gonzaga and Music,* in *Splendours of the Gonzaga,* a cura di David Chambers e Jane Martineau, London, Victoria and Albert Museum, pp. 87-94.

FENLON 1990
Iain Fnelon, *Gender and generation: patterns of music patronage among the Este, 1471-1539,* in *The court of Ferrara and its patronage, 1441-1598,* a cura di Marianne Pade, Lene Wange e Daniela Quarta, Modena, Edizioni Panini, pp. 213-232.

FENLON 1992
Iain Fenlon, *Music in italian renaissance paintings*, in *Comparion to Medieval and Renaissance music,* a cura di Tess Knighton e David Fallaows, London, Dent, pp. 189-209.

FENLON 1997
Iain Fenlon, *Music and learning in Isabella d'Este's Studioli,* in *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna, 1450-1550,* a cura di Cesare Mozzarelli, Roberto Oresko e Leandro Ventura, Roma, Bulzoni, pp. 353-367.

FERRARA 1998
- *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento,* catalogo della mostra, a cura di Andrea Bayer, Peter Humfrey e Mauro Lucco, Ferrara, Ferrara Arte.

FERRARA 2004
- *Gli Este a Ferrara: una corte nel Rinascimento, catalogo della mostra (Ferrara, Castello estense, 14 marzo – 13 giugno 2004),* a cura di Jadranka Bentini, Milano, Silvana.

FERRARA 2004b
- *Le ceramiche estensi della Fondazione Carife: per lo studio del commercio e della produzione ceramica a Ferrara dal medioevo all'età moderna, Ferrara – Palazzo Crema, 18-26 settembre 2004,* a cura di Sergio Lenzi, Gaetano Sateriale e Luigi Malnati, Ferrara, Cartografica.

FERRARA 2008
- *Garofalo: pittore della Ferrara Estense,* catalogo della mostra, a cura di Tatiana Kustodieva e Mauro Lucco, con la collaborazione di Michele Danieli, Milano, Skira.

FERRARI BARASSI 1987
Elena Ferrari Barassi, *La peinture dans l'Italie du Nord pendant la Renaissance: quelques probléms d'investigation organologique*, in «Imago Musicae», IV, pp. 77-98.

FERRARI BARASSI 1996
Elena Ferrari Barassi, *Il Catalogo Italiano di Iconografia Musicale: notizie, metodo di schedatura*, in *Zannoni 1996*, pp. 161-171.

FERRETTI 1982
Massimo Ferretti, *Ai margini di Dosso, tre altari in San Pietro a Modena,* in «Ricerche di storia dell'arte», n 17, pp. 57-75.

FERRETTI 1984
Massimo Ferretti, *Pisa 1943: inizi di Niccolò Pisano pittore,* in «Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri», 1, pp. 249-262.

FERRONI 2008
Giulio Ferroni, *Ariosto,* Roma, Salerno Edirice.

FILOSTRATO MAGGIORE ED. 2008
Filostrato Maggiore, *Immagini,* a cura di Andrea L. Carbone, Palermo, duepunti edizioni.

FINOCCHI GHERSI 2000
Lorenzo Finocchi Ghersi, *Una precisazione sul Dosso di Bombay*, in «Arte Veneta», 56, 2000, I, pp. 90-93.

FINOCCHI GHERSI 2003
Lorenzo Finocchi Ghersi, *I quattro secoli della pittura veneziana*, Venezia, Marsilio.

FINOCCHI GHERSI E PAVANELLO 1999
Lorenzo Finocchi Ghersi e Giuseppe Pavanello, *La "Baccanaria d'uomini" di Dosso Dossi ritrovata in India,* in «Arte Veneta», 54, 1999, I, pp. 23-30.

FIORAVANTI BARALDI 1993
Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559). Catalogo generale,* Rimini, Luisé.

FIORAVANTI BARALDI 2004
Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Garofalo e la pala d'altare,* in *Venturi 2004,* pp. 123-132.

FIORAVANTI BARALDI 2008
Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Garofalo "pittore devotissimo" e la committenza degli ordini monastici,* in *Garofalo 2008,* pp. 41-45.

FIORENZA 2001
Giancarlo Fiorenza, *Studies in Dosso Dossi's pictorial language: painting and humanist culture in Ferrara under Duke Alfonso I d'Este,* A dissertation submitted to The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, November 2000, Ann Arbor.

FIORENZA 2004
Giancarlo Fiorenza, *Dosso Dossi and Celio Calcagnini at the court of Ferrara,* in *Artists at court: image-making and identity 1300-1550,* a cura di Stephen J. Campbell, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pp. 176-187.

FIORENZA 2008
Giancarlo Fiorenza, *Dosso Dossi: paintings of myth, magic and antique,* University Park (PA), Pennsylvania State University Press.

FLETCHER 1981
J.M. Fletcher, *Isabella d'Este, patron and collector,* in *Splendours of the Gonzaga,* a cura di David Chambers e Jane Martineau, London, Victorian and Albert Museum, pp. 51-63.

FOGLIANO 1529 ED. 1970
Ludovico Fogliano, *Musica theorica,* Bologna, Forni.

FORTUNATI 1996
Vera Fortunati, a cura di*, La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, Bologna, Nuova Alfa, 2 voll.

FRABETTI 1972
Giuliano Frabetti, *Manieristi a Ferrara,* Milano, Silvana editoriale.

FREDERICKSEN 1998
Burton Fredericksen, *Collecting Dosso: the trial of Dosso's paintings from the late Sixteenth Century onward*, in *Dosso's fate 1998*, pp. 370-396.

FRINGS 1992-1995
Gustav Frings, *Dosso Dossi Allegorie der Musik und die tradition des inventor musicae in Mittelalter und Renaissance,* in «Imago Musicae», IX-XII, pp. 159-203.

FRIZZONI 1892
Gustavo Frizzoni, *La galleria Morelli in Bergamo,* Azzano San Paolo (BG), Bolis, p. 27.

GABELLONE 2012
Francesco Gabellone, *La trasparenza scientifica in archeologia virtuale: una lettura critica al principio n.7 della Carta di Siviglia*, in «SCIRES-IT: SCIentific RESearch and Information Technology», 2, 2, pp. 99-124.

GAFFURIUS 1518
Franchinus Gaffurius (Franchino Gaffurio), *De harmonia musicorum instrumentorum opus,* Milano, Gotardo da Ponte.

GALLICO 1962
Claudio Gallico, *Poesie musicali di Isabella d'Este,* in «Collectanea historiae musicae», 3, pp. 109-119.

GALLICO 1962b
Claudio Gallico, *Un 'Dialogo d'amore' di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino,* in «Studien zur Musikwissenschaft», 25, pp. 205-213.

GALLICO 1965
Claudio Gallico, *Civiltà musicale mantovana intorno al 1500,* in *Atti del VI Convegno internazionale di studi sul Rinascimento,* Firenze, Sansoni, pp. 243-249.

GALLICO 1981
Claudio Gallico, *Musica nella Ca' Giocosa,* in *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti,* a cura di Nella Giannetto, Firenze, Olschki, pp. 189-198.

GALLO 1979
Franco Alberto Gallo, *Il ballare lombardo (circa 1435-1475): i balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e di Guglielmo da Pesaro*, in «Studi Musicali», 8, pp. 61-84.

GALLO 1983
Franco Alberto Gallo, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, in «Studi musicali», XII, pp. 189-202.

GALLO 1983b
Franco Alberto Gallo, *La danza negli spettacoli conviviali del secondo Quattrocento*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, atti del VII convegno di studio: Viterbo, 27-30 maggio 1982, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, pp. 261-267.

GALLO 1987
Franco Alberto Gallo, *La "Chorea o vero ballo" dell'Hypnerotomachia Poliphili*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del Convegno internazionale di Studi per il V centenario della nascita di Giorgione, a cura di Michelangelo Muraro, Roma, Jouvence, pp. 239-244.

GALLO 1992
Franco Alberto Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino.

GAMBA 1920
Carlo Gamba, *Il palazzo e la raccolta Horne a Firenze*, in «Dedalo», 1, pp. 339-348.

GAMBA 1920b
Carlo Gamba, *Raccolta Venosti-Venosta*, in «Dedalo», 1, pp. 506-534.

GANDILLAC 1973
Maurice de Gandillac, *Lefèvre d'Etaples et Charles de Bouelles: lecteurs de Nicolas de Cues,* in *L' humanisme Français au début de la Renaissance: Colloque International de Tours (XIVe stage)*, Parigi, Vrin, pp.155-185.

GARDNER 1904
Edmund G. Gardner, *Dukes and poets in Ferrara: a study in the poetry, religion and politics of the Fifteenth and early Sixteenth centuries,* Chicago, University of Chicago Press.

GARDNER 1911
Edmund G. Gardner, *The painters of the School of Ferrara,* London-New York, Library of Art.

GENOVESI 1993
Adalberto Genovesi, *Due imprese musicali di Isabella d'Este,* in «Atti e memorie: Accademia Virgiliana di Mantova», 61, pp. 73-102.

GENTILI 1988
Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento,* Roma, Bulzoni.

GHELFI 2010
Barbara Ghelfi, *Un "Trionfo di Bacco" tra Modena e Roma: ipotesi per la provenienza di un quadro importante di Dosso*, in «Paragone. Arte», n. 90, marzo 2010, pp. 71-79.

GHIGNOLI 2016
Antonella Ghignoli, *Chartacea supellex. L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo (Nuovi Studi Storici, 101).

GHIRARDO 2005
Diane Yvonne Ghirardo, *Lucrezia Borgia's Palace in Renaissance Ferrara,* in «The Journal of the Society of Architectural Historians», Vol. 64, n. 4 (Dec.), pp. 474-497.

GIBBONS 1965
Felton Gibbons, *Two Allegories by Dosso for the Court of Ferrara,* in «Art Bulletin», 47, pp. 493-499.

GIBBONS 1968
Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi: court painters at Ferrara,* Princeton, Princeton University Press.

GIBBONS E PUPPI 1965
Felton Gibbons e Lionello Puppi, *Dipinti inediti o poco noti di Dosso e Battista Dossi: con qualche nuova ipotesi,* in «Arte antica e moderna», XXXI-XXXII, luglio-dicembre, pp. 311-323.

GIGANTE 2016
Claudio Gigante, *Tasso,* Roma, Salerino Editrice.

GIOVANNUCCI VIGI 2008
Berenice Giovannucci Vigi, *Il Palazzo del Seminario Vecchio e le Stanze del Garofalo,* Ferrara, Cartografica Artigiana.

GIOVIO 1553
Paolo Giovio, *La vita di Alfonso da Este, duca di Ferrara, scritta da il vescovo Iobio, tradotta in lingua toscana da Giovanbattista Gelli Fiorentino,* Firenze, Torrentino.

GIRALDI CINZIO 1597
Giambattista Giraldi Cinzio, *Commentario delle cose di Ferrara, et de' Principi da Este,* Venezia, Sessa.

GIRAUD 1968
Giraud Yves, *La fable de Daphné: essai sur un type de métamorphose végétal dans la littérature et les arts jusq'à la fin du XVIIe siècle*, Genéeve, Droz.

GODWIN 1993
Joscelyn Godwin, a cura di, *The harmony of the Spheres: a sourcebook of the Pythagorean tradition in music,* Rochester, Inner Traditions International.

GOFFEN 1989
Rona Goffen, *Giovanni Bellini,* New Haven, Yale University Press.

GOFFEN 1997
Rona Goffen, *Titian's women,* New Haven, Yale University Press. (107-126)

GOMBRICH 1963
Ernst Gombrich, *An interpretation of Mantegna's* Parnassus, in «Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes», 26, 196-198.

GOMBRICH 1978
Ernst Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento,* Torino, Einaudi.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ 2005
Antonio M. González Rodríguez, *Iconografía y música en la "Bachanal de los andrios" de Tiziano,* in *Tiziano 2005,* pp. 73-102.

GOODGAL 1978
Dana R. Goodgal, *The Camerino of Alfonso I d'Este,* Art History vol. I, London, Routledge.

GOODGAL 1987
Dana R. Goodgal, *Titian repairs Bellini,* in *Sockholm 1987,* pp. 17-24.

GOPNIK 1995
Blake Gopnik, *Contradictory lightings and the repainting of Bellini's* Feast of the gods, in «Gazette des beaux-arts», CXXXVII, pp. 201-208.

GOULD 1962
Cecil Gould, *The Sixteenth-Century Italian schools (excluding the Venetian),* London, National Gallery.

GOULD 1969
Cecil Gould, *The Studio of Alfonso d'Este and Titan's 'Bacchus and Ariadne': a re-examination of the chronology of the Bacchanals and of the evolution of one of them,* London, National Gallery.

GRAFTON 1981
Anthony T. Grafton, *Boethius and the Renaissance,* in *Boethius: his life, thought and influence,* a cura di Margaret Gibson, Oxford, Blackwell, pp. 410-415.

GRAFTON E JARDINE 1982
Anthony T. Grafton e Lisa Jardine, *Humanism and the School of Guarino: a problem of evaluation,* in «Past and Present», 96, pp. 51-80.

GRATL 1997-1998
Frans Gratl, *Iconography of music 1976-1995: a bibliography*, in «Imago Musicae», XIV-XV.

GREEN 2004
Steven J. Green, *Ovid,* Fasti, I. *A commentary,* Leiden-Boston, Brill.

GREGORI 1985
Mina Gregori, a cura di, *I Campi: cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milano, Electa.

GRÖTZ 2008
Susanne Grötz, *La saletta di Enea e il mito della città ideale,* in *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista,* a cura di Leandro Ventura, Roma, Bulzoni, pp. 183-197.

GRUYER 1897
Gustave Gruyer, *L'art Ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Parigi, Librarie Plon, 2 voll. (rist. Bologna, Forni, 1969).

GUARINO 2002
Sergio Guarino, *Pinacoteca Capitolina: i dipinti ferraresi,* in *Museo senza confini 2002,* pp. 277-279.

GUGLIELMO EBREO 1463c. ED. 1993
Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii,* a cura di Barbara Sparti, Oxford, Clarendon Press.

GUIDOBALDI 1994
Nicoletta Guidobaldi, *Court music and universal harmony in Federico da Montefeltro's Studiolo in Urbino,* in «Hamburg Jahrbuch für Musikwissenschaft», 12, pp. 111-120.

GUIDOBALDI 1995
Nicoletta Guidobaldi, *La musica di Federico: immagini e suoni alla corte di Urbino,* Firenze, Olschki.

GUIDOBALDI 1995b
Nicoletta Guidobaldi, *Musica delle cose invisibili*: *le Concert dans la peinture italienne entre le XVe et le XVIe siècle*, in *Actes du XXXIVe colloque international du CESR, Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance,* Paris, Éditions du CNRS, pp. 317–332.

GUIDOBALDI 1996
Nicoletta Guidobaldi, *Un microcosmo musicale nel Castello di Federico da Montefeltro a Gubbio,* in *Trent'anni di ricerche musicologiche: studi in onore di F. Alberto Gallo,* a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 413-427.

GUIDOBALDI 1998
Nicoletta Guidobaldi, *Le mythe du "Nouvel Orphée" dans deux portraits musicaux de Giovanni Boldù,* in *La musique, de tous les passetemps le plus beau: hommage a Jean-Michel Vaccaro,* a cura di Gérald Chaix, Paris, Klincksieck, pp. 195-206.

GUIDOBALDI 1998b
Nicoletta Guidobaldi, *I suoni ritrovati. La ripresa dei miti musicali nell'immaginario del primo Rinascimento*, in «Musica e storia», 6/1, pp. 167-192.

GUIDOBALDI 2003
Nicoletta Guidobaldi, *Musical myths from antiquity to modern times,* Innsbruck, Institut für Musikwissenschaft, "Images of music", III.

GUIDOBALDI 2007
Nicoletta Guidobaldi, *Prospettive dell'Iconografia musicale all'inizio del terzo millennio*, in *Prospettive di iconografia musicale,* Milano, Mimesis, pp. 7-37.

GUNDERSHEIMER 1972
Werner Gundersheimer, *Art and life at the court of Ercole I d'Este: the 'De triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti,* Geneva, Droz.

GUNDERSHEIMER 1973
Werner Gundersheimer, *Ferrara: the style of a Renaissance despotism,* Princeton, Princeton University Press.

GUNDERSHEIMER 1976
Werner Gundersheimer, *The patronage of Ercole I d'Este,* in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 6, pp. 1-18.

GUTHMÜLLER 2008
Bodo Guthmüller*, Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano,* Fiesole, Cadmo.

HAAR 1983
James Haar, *The Courtier as a musician: Castiglione's view of the science and art of music,* in *Castiglione: the ideal and the real in Renaissance,* a cura di Robert W. Hanning e David Rosand, New Haven, Yale University Press, pp. 165-189.

HAAR 1995
James Haar, *Music as a visual language,* in *Meaning in the visual arts: views from the outside,* a cura di Irving Lavin, Princeton, Princeton University Press, pp. 265-284.

HANDSCHIN 1948
Jacques Handschin, *Anselmi's Treatise on music annotated by Gafori,* in «Musica disciplina», 2, pp. 123-142.

HARASZTI 1949
Emile Haraszti, *Pierre Bono luthiste de Mathias Corvino,*in «Revue de musicologie», 31, pp. 73-85.

HECK 1999
Thomas F. Heck, a cura di, *Picturing performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice,* New York, University of Rochester Press.

HERRMANN FIORE 2002
Kristina Herrmann Fiore, *I dipinti ferraresi nella collezione del Cardinal Scipione Borghese,* in *Museo senza confini 2002,* pp. 111-117.

HILL 1984
George Francis Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini,* 2 vol., Firenze, Studio per edizioni scelte.

HOLBERTON 1986
Paul Holberton, *Battista Guarino's Catullus and Titian's Bacchus and Ariadne,* in «Burlington Magazine», 128, n.998, pp. 347-350.

HOLBERTON 1987
Paul Holberton, *The choice of texts for the Camerino Pictures,* in *Stockholm 1987,* pp. 57-66.

HOLBERTON 1993
Paul Holberton, *The* Pastorale *or* Fête champêtre *in the Early Sixteenth Century,* in *Titian 500 1993,* pp. 245-262.

HOLFORD-STREVENS 2006
Leofranc Holford-Strevens, *Sirens in antiquity and the Middle-Ages,* in *Musica of the sirens,* a cura di Linda Phyllis Austern e Inna Naroditskaya, Bloomington, Indiana University Press, pp. 16-51.

HOLOMAN E PALISCA 1982
Dallas K. Holoman e Claude V. Palisca, a cura di, *Musicology in the 1980's. Methods, goals, opportunities*, New York, Da Capo.

HONNACKER 1997
Hans Honnacker, *L'origine troiana della casa d'Este fornita nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, nelle edizioni del 1516 e del 1521: una genealogia fra leggenda e*

storia, in «Schifanoia», 17-18, pp. 125-133.

HOPE 1971
Charles Hope, *The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este*, in «Burlington Magazine», 113, pp. 641-650; 712-721.

HOPE 1987
Charles Hope, *The Camerino d'Alabastro. A reconsideration of the evidence,* in *Stockholm 1987,* pp. 25-42.

HOPE 2004
Charles Hope, *I Camerini d'Alabastro,* in *Borella e Ghinato 2003,* pp. 31-40.

HOPE 2004
Charles Hope, *I Camerini d'Alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica,* in *Ceriana 2004,* pp. 82-95.

HOPE 2004b
Charles Hope, *Cacce e baccanali nei Camerini d'Este,* in *Ferrara 2004,* pp. 168-171.

HOPE 2012
Charles Hope, *Il regno e l'arte: i Camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara,* Firenze, Olshcki.

HOPE 2012b
Charles Hope, *La collocazione e la decorazione pittorica dei camerini d'alabastro*, in *Hope 2012,* pp. 43-76.

HOURTICQ 1919
Louis Hourticq, *La jeunesse de Titien: peinture et poésie; la nature, l'amour et la foi,* Paris, Librerie Hachette.

HUMFREY 1986
Peter Humfrey, *Dosso Dossi (Giovanni di Niccolò de Lutero)*, in *The age of Correggio and the Carracci: Emilian painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries,* Washington: Board of trustees-National gallery of art, Cittadella (PD), Bertoncello Artigrafiche, pp. 111-128.

HUMFREY 1999
Peter Humphrey, *Afterthoughts on the Dosso exhibition*, in «Paragone», L, 595, s. 3°: 27, Settembre, 1999, pp. 46-62.

HUMFREY 2004
Peter Humfrey, *Titian's* Bacchanal *for Duke Alfonso's* Camerino: *a re-examination of the chronology,* in *Venturi 2004*, pp. 179-185.

HUMFREY 2007
Peter Humfrey, *Titian: the complete paintings,* London, Ludion.

HUMFREY E LUCCO 1998
Peter Humfrey e Mauro Lucco, *Dosso Dossi in 1513: A reassessment of the artist's early works and influences,* in «Apollo», 147, febbraio 1998, pp. 22-30.

IOANNIDES E QUAK 2014
Marinos Ioannides ed Ewald Quak, a cura di, *3D research challenges in cultural heritage: a roadmap in digital heritage preservation*, Berlino, Springer.

JONES 1981
Roger Jones, *'What Venus did with Mars': Battista Fieri and Mantegna's* Parnassus, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44, pp. 193-198.

KALLENDORF 1999
Craig Kallendorf, *Virgil and the Myth of Venice. Books and Readers in the Italian Renaissance,* Oxford, Clarendon Press.

KEEFER 1988
Michael H. Keefer, *Agrippa's dilemma: hermetic 'rebirth and the ambivalence of the* De vanitate *and* De occulta philosophia, in «Renaissance Quarterly», 41, pp. 614-653.′

KEYSR 1992
Dorothy Keyser, *The character of exploration: Adrian Willaert's 'Quid non ebrietas',* in *Musical repercussions of 1492: encounters in text and performance,* a cura di Carol E. Robertson, Washington, Smithsonian Institute Press, pp. 185-207.

KIRKBRIDE 2008
Robert Kirkbride, *Architecture and memory: the Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro,* New York, Columbia University Press.

KLEIN 1970
Robert Klein, *Consideration sur les fondaments de l'iconographie*, in *La forma et l'intellegible. Ecrits sur la Renaissance et l'Art moderne. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel*, Paris, Gallimard, pp. 353-374.

KOLSKY 1984
Stephen Kolsky, *Images of Isabella d'Este,* in «Italian studies», 39, pp. 47-62.

KOLSKY 1989
Stephen Kolsky, *An unnnoticed description of Isabella d'Este's Grota,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, pp. 232-235.

KOLSKY 1991
Stephen Kolsky, *Mario Equicola: the real courier,* Geneva, Droz.

KOORTBOJIAN E WEBB 1993
Michael Koortbojian e Ruth Webb, *Isabella d'Este's Philostratos,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, pp. 260-267.

KORTBEK E GRØNBÆK 2008
Karen Johanne Kortbek e Kaj Grønbæk, *Communicating art through interactive technology: new approaches for interaction design in art museums*, in *Proceedings of the 5th Nordic conference on Human-computer interaction: building bridges (20-22 ottobre 2008, Lund)*, New York, ACM Press., pp.609-618.

LADERCHI 1856
Camillo Laderchi, *La pittura ferrarese: memorie,* Ferrara, Abramo Servadio.

LAING 1980
Alastair Laing, *Dosso Dossi, Venus awakened by Cupid,* in *From Tiziano to Tiepolo,* catalogo della mostra, London, Heim Gallery, 1980.

LANDINO 1480 ED. 1980
Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses,* a cura di Peter Lohe, Firenze, Sansoni.

LAWE 1990
Kari Lawe, *La medaglia dell'amorino bendato: uno studio su una delle medaglie di Lucrezia Borgia,* in *Copenaghen 1990,* pp. 233-245.

LEHMANN 1973
Phyllis Williams Lehmann, *The sources and meaning of Mantegna's* Parnassus, in *Samothracian reflections: aspects of the revival of the antique,* Phyllis Williams Lehmann e Karl Lehmann, Princeton, Princeton University Press, pp. 59-180.

LE MUSE E IL PRINCIPE 1991
- *Le Muse e il Principe: arte di corte nel Rinascimento padano,* a cura di Alessandra Mottola-Molfino e Mauro Natali, Modena, Panini, 2 voll.

LIEBENWEIN 1988
Wolfgang Liebenwein, *Studiolo: Storia di uno Spazio Culturale,* a cura di Claudia Cieri Via, trad. di Alessandro Calefano, Modena, Panini.

LIGHTBOWN 1986
Ronald Lightbown, *Mantegna,* Oxford, Phaidon Christie's.

LIPPINCOTT 1987
Kristin Lippincott, *The frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara: style, iconography and cultural context,* 2 voll., PhD thesis, University of Chicago.

LIVERANI 1979
Francesco Liverani, *Le maioliche della Galleria Estense di Modena,* Faenza, Faenza editrice, cat. 3.

LOCKWOOD 1972
Lewis Lockwood, *Music at Ferrara in the period of Ercole I d'Este*, in «Studi musicali», 1,

pp. 101-131.

LOCKWOOD 1975
Lewis Lockwood, *Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the Fifteenth Century,* in «Rivista italiana di musicologia», 10, pp. 115-133.

LOCKWOOD 1976
Lewis Lockwood, *Josquin at Ferrara: new documents and letters,* in *Josquin des Prez,* a cura di Edward E. Lowinsky, Oxford, Oxford University Press, pp. 103-137.

LOCKWOOD 1976b
Lewis Lockwood, *Dufay and Ferrara,* in *Dufay quincentenary conference,* a cura di Allan W. Atlas, Brooklyn, Brooklyn College Dept. of music, pp. 1-25.

LOCKWOOD 1979
Lewis Lockwood, *Jean Mouton and Jean Michel: new evidence on french music and musicians in Italy, 1505-1520,* in «Journal of the American musicological society», 32, pp. 191-246.

LOCKWOOD 1981
Lewis Lockwood, *Musicisti a Ferrara all'epoca dell'Ariosto,* in «Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 5, pp. 7-29.

LOCKWOOD 1984
Lewis Lockwood, *Music in renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the Fifteenth Century,* Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

LOCKWOOD 1985
Lewis Lockwood, *Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: new light on Willaert's early career in Italy, 1515-1521,* in «Early music history», 5, pp. 85-112.

LOCKWOOD 1998
Lewis Lockwood, *A virtuoso singer at Ferrara and Rome: the case of Bidon,* in *Papal msuic and musicians in Late Medieval and Renaissance Rome,* a cura di Richard Sherr, Oxford, Clarendon Press, pp. 224-239.

LOCKWOOD 2001
Lewis Lockwood, *Bruhier, Lupus and music copying at Ferrara: new documents,* in *Essays on music and culture in honour of Herbert Kellman,* a cura di Barbara Haggh, Turnhout, Brepols, pp. 150-160.

LONDON 1984
– *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628. An exhibition in aid of the Courtland Institute of art trust appeal,* catalogo della mostra, London, Matthiesen Fine Art Ltd, giugno-agosto 1984.

LONDON 2003
- *Titian,* London, National Gallery (19 February-18 May 2003), catalogo della mostra a

cura di David Jaffé, London, National Gallery Company Limited.

LONGHI 1946
Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana,* in *Longhi 1946-1949,* pp. 3-63.

LONGHI 1946-1949
Roberto Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta 1925-1928*, Firenze, Sansoni.

LONGHI 1967
Roberto Longhi, *Saggi e ricerche, 1925-1928,* 2 voll., Firenze, Sansoni, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, II".

LONGHI 1967b
Roberto Longhi, *Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso giovine),* in *Longhi 1967*, I, pp. 306-311.

LONGHI 1967c
Roberto Longhi, *Una favola del Dosso,* in *Longhi 1967,* I, pp. 157-161.

LONGHI 1980
Roberto Longhi*, Officina ferrarese (1934-1955),* Firenze, Sansoni.

LOPEZ MENCHERO E GRANDE 2011
Victor Manuel Lopez Menchero e Alfredo Grande, *The principles of the Seville Charter*, in *XXIII CIPA Symposium Proceedings*, s. l., CIPA Heritage Documentation, pp. 2–6.

LORENZETTI 1994
Stefano Lorenzetti, '*Quel celeste cantar che mi disface': immagine della donna ed educazione alla musica nell'ideale pedagogico del Rinascimento italiano,* in «Studi musicali», 23, pp. 241-261.

LORENZETTI 2003
Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario,* Firenze, Olschki.

LOWINSKY 1968
Edward E. Lowinsky, *The Medici Codex of 1518: a choirbook of motets dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino,* 3 vol., Chicago, University of Chicago Press.

LOWINSKY 1968b
Edward E. Lowinsky, *Echoes of Adrian Willaert's* Chromatic "duo" *in Sixteenth- and Seventeenth-century compositions,* in *Studies in music history: essays for Oliver Strunk,* a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, pp. 183-238.

LOWINSKY 1982
Edward E. Lowinsky, *Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: Origin and History of the Canon Per Tonos* in *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays,* a cura

di Bonnie J. Blackburn, Chicago, University of Chicago Press, pp. 289-350 (orig. *Titian, His World and His Legacy*, a cura di David Rosand, New York, Columbia University Press, pp. 191-282).

LOWINSKY 1989
Edward E. Lowinsky, *Willaert's Chromaic "Duo" reexaminated,* in *Music in the culture of the Renaissance and other essays,* a cura di Bonnie J. Blackburn, Chicago, University of Chicago Press, pp. 681-698.

LOWINSKY 1997
Edward E. Lowinsky, *Il "Duo" cromatico di Adrian Willaert,* in *Musica del Rinascimento. Tre saggi,* Lucca, Lim Editrice, pp. 119-149.

LUCAS E PLESTERS 1978
Arthur Lucas e Joyce Plesters, *Titian's Bacchus and Ariadne,* in «National gallery technician bulletin», 2, pp. 25-47.

LUCCO 1994
Mauro Lucco, *Le siècle de Titien,* in «Paragone», n° 535-537, settembre-novembre, pp. 26-47.

LUCIANO ED. 1962
Luciano di Samosata, *I Dialoghi e gli epigrammi,* a cura di Danilo Baccini, trad. di Luigi Settembrini, Roma, Edizioni Casini.

LUZIO 1915
Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia,* in «Archivio storico lombardo», XLII, pp. 163-167.

LUZIO 1916
Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia con nuovi documenti,* Milano, Cogliati.

LUZIO E RENIER 1899
Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga,* in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII.

MACCARTHY 2010
Evan MacCarthy, *Music and learning in Early Renaissance Ferrara, c. 1430-1470,* PhD thesis, Harvard University.

MACIOCE 1983
Stefania Macioce, *La "Borsiade" di Tito Vespasiano Strozzi e la "Sala dei Mesi" di Palazzo Schifanoia*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte», n.s. 2, pp. 3-13.

MADRID 2002
- *Tiziano-Rubens: Venus ante el espejo. 24 septiembre 2002- 26 enero 2003*, catalogo della mostra, a cura di Fernando Checa Cremades, Madrid, Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza.

MADRAZO 1856
- *Catalogo de la Galeria de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo, primer Pintor de Camera de S.M.C., Director de su Real museo de Pintura y Esculptura, […],* Madrid, Lopez.

MANCA 1993
Joseph Manca, *What is Ferrarese in Bellini's* Feast of the gods?, in *Titian 500 1993,* pp. 301-313.

MARCIANÒ 1991
Ada Francesca Marcianò, *L'età di Biagio Rosseti. Rinascimenti di casa d'Este,* Ferrara, Corbo Editore.

MARCOLINI 2003
Giuliana Marcolini, *"Misura e stima" dell'"apartamento detto gli Camerini",* in *Borella e Ghinato 2003,* Appendice, pp. 53-64.

MAREK 1983
Michael Marek, *Alfonso' I d'Este e il programma del suo Studiolo,* in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita,* Venezia, Marsilio, pp. 77-83.

MAREK 1985
Michael Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie,* Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft.

MARIANI CANOVA 2003
Giordana Mariani Canova, *Guglielmo Giraldi,* in «Alumina», 1, 2003, pp. 14-21.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ 2016
Javier Martínez González, *Reflexiones sobre el papel vehicular de los Borja en la transmisión de influencias organológicas ibéricas a Italia*, in «Revista Borja. Revista del'IIEB», 5.

MATTALIANO 1993
Emanuele Mattaliano, *Il Baccanale di Dosso Dossi: nuove acquisizioni documentarie,* in *Stockholm 1993*, pp. 359-365.

MATTALIANO 1998
Emanuele Mattaliano, *La collezione Costabili,* Venezia, Marsilio.

MCIVER 1993
Katherine McIver, *Music and the sixteenth-century painter: Lappoli, Brusasorci, and Garofalo,* in «RIdIM/RCMI Newsletter», vol. 18, nº 2, pp. 49-52.

MCKINNON 1982
James W. McKinnon, *Iconography*, in *Holoman-Palisca 1982*, pp. 79-83.

MCTAVISH 1988
David McTavish, *Images revelatrices: les tableaux europeens du don Bader a l'Universite Queen's,* Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.).

MENDELSOHN 1914
Henrieta Mendelsohn, *Das werk der Dossi*, Munchen, G. Müller & E. Rentsch.

MENEGATTI 2002
Maria Lucia Menegatti, *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I (1471-1634),* in *Ballarin 2002-2007,* tomo terzo, pp. 5-340.

MENEGATTI 2002b
Maria Lucia Menegatti, *La stima di Bartolomeo Coletta, 1600,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo terzo, pp. 341-358.

MENEGATTI 2007
Maria Lucia Menegatti, *La Via Coperta a partire da una rilettura dei documenti d'archivio*, in *Ballarin 2002-2007*, tomo sesto, pp. 263-285.

MENEGATTI 2007b
Maria Lucia Menegatti, *Archivio di Stato di Modena. Archivio Gonzaga. Spigolature archivistiche (1505-1534),* in *Ballarin 2002-2007,* tomo quinto, pp. 48-102.

MESSISBUGO 1549 ED. 1992
Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti, composizioni e apparecchio generale,* a cura di Fernando Bandini, Vicenza, Neri Pozza Editore.

MEZZETTI 1965
Amalia Mezzetti, *Il Dosso e Battista Ferraresi,* Milano, Silvana Editoriale.

MEZZETTI 1965b
Amalia Mezzetti, *Le "Storie di Enea" del Dosso nel "camerino d'alabastro" di Alfonso I d'Este,* in «Paragone», XVI, 189, novembre, pp. 71-84.

MIRIMONDE 1968
Albert Pomme de Mirimonde, *Les Allégories de la Musique*, in «Gazette des Beaux-Arts», 72, pp. 295-324.

MOCHI ONORI 2002
Lorenza Mochi Onori, *Le opere ferraresi nelle collezioni della Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini,* in *Museo senza confini 2002,* pp. 57-63.

MORÁN TURINA 1993
José Miguel Morán Turina, *Tiziano,* in «El arte y sus creadores», 9 (pp. 46-51).

MOREL 2010
Philippe Morel, *Dionysisme, tempérance et épicurisme dans le Camerino d'Alfonso d'Este,* in «Studiolo», 8, pp. 57-73.

MORELLI 1991
Giovanni Morelli, *Della pittura italiana: studi storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano, Adelphi.

MUMFORD 1979
Ivy L. Mumford, *Some decorative aspects of the Imprese of Isabella d'Este (1474-1539),* in «Italian studies», 34, pp. 60-70.

MURUTES 1973
Hanry Murutes, *Personifications of laughter and druken sleep in Titian's* Andrians, in «Burlington magazine», 115, pp. 518-525.

MUSCOLINO 1989
Cetty Muscolino, *Casa Romei. Una dimora rinascimentale a Ferrara,* Bologna, University Press. Bologna.

MUSEO SENZA CONFINI 2002
- *Il museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane,* a cura di Jadranka Bentini e Sergio Guarino, Milano, Federico Motta Editore.

NATIONAL GALLERY IRELAND 1956
- *National Gallery of Ireland: catalogue of pictures of the Italian schools,* a cura di Thomas MacGreevy, Brinsley MacNamara e Marie O'Kelly, Dublino, [s.n.], p. 45.

NEPPI 1959
Alberto Neppi, *Il Garofalo: Bentvenuto Tisi,* Milano, Silvana.

NEWCOMB 1980
Anthony Newcomb, *The madrigal at Ferrara: 1579-1597*, Princeton, Princteon University Press., 2 voll.

NEWCOMB 1998
Anhony Newcomb, *Carlo Gesualdo Principe di Venosa,* Roma, ISMEZ edizioni.

ORAZIO ED. 1994
Quinto Orazio Flacco, *L'invito a Torquato. Epist. I, 5,* a cura di Francesco Citti, Bari, Edipuglia.

OVIDIO ED. 1991
Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare,* a cura di Emilio Pianezzola, Milano, Mondadori.

OVIDIO ED. 1998
Publio Ovidio Nasone, *I Fasti,* a cura di Luca Canali, Milano, BUR.

PACCHIONI 1994-1995
Giovanna Pacchioni, *Lo scultore Antonio Lombardo alla corte di Ferrara (1506-1516). Lo «studio di marmo», il primo studiolo di Alfonso I d'Este,* tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1994-1995, relatore prof. Alessandro Ballarin.

PADOVAN 1989
Maurizio Padovan, *La danza alle corti italiane del XV secolo: arte figurativa e fonti storiche,* in *Pesaro 1989*, pp. 59-111.

PAGNOTTA 1997
Laura Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa,* Firenze, Centro Di.

PALISCA 1985
Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance musical thought,* New Haven, Yale University Press.

PALISCA 1990
Claude V. Palisca, *Boethius in the Renaissance,* in *Music theory and its sources,* a cura di Andreá Barbera, Notre Dame, University of Notre Dame Press, pp. 259-280.

PANIZZA 1990
Letizia Panizza, *Italian humanists and Boethius: was Philosophy for or against Poetry?,* in *New perspectives on Renaissance thought: essays on the history of science, rhetoric and philosophy,* a cura di John Henry e Sarah Hutton, London, Duckworth, pp. 48-67.

PANOFSKY 1962
Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi.

PANOFSKY 1969
Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic,* London, Phaidon.

PANOFSKY 1975
Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi.

PARIGI 1940
Luigi Parigi, *L'allegoria della musica di Dosso Dossi al Museo Horne*, in «Rivista d'arte», 22, pp. 272-278.

PATTANARO 1989-1990 (1991)
Alessandra Pattanaro, *Il testamento Costabili: per il polittico di Dosso e Garofalo già in Sant'Andrea a Ferrara,* in «Arte Veneta», XLIII, pp. 130-142.

PATTANARO 1991
Alessandra Pattanaro, *La 'scuola' del Boccaccino a Ferrara*, in «Prospettiva», 64, ottobre 1991, pp. 60-74.

PATTANARO 1994
Alessandra Pattanaro, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in «Prospettiva», 73-74, Gennaio-Aprile, pp. 97-110.

PATTANARO 1995
Alessandra Pattanaro, *La maturità del Garofalo. Annotazioni ad un libro recente*, in

«Prospettiva», 79, luglio, 1995, pp. 39-53.

PATTANARO 2002
Alessandra Pattanaro, *Garofalo: il terzo decennio e la difficile cronologia di un nuovo disegno,* in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni,* a cura di Tiziana Franco e Giovanna Valenzano, Padova, Il Poligrafo, pp. 295-305.

PATTANARO 2004
Alessandra Pattanaro, *Garofalo e Raffaello nel secondo e terzo decennio del Cinquecento,* in *Venturi 2004,* pp. 133-142.

PATTANARO 2007
Alessandra Pattanaro, *Garofalo e la corte negli anni di Alfonso I (1505-1534),* in *Ballarin 2002-2007,* tomo sesto, pp. 77-102.

PATTANARO 2016
Alessandra Pattanaro, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento,* in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630,* a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di pagina, pp. 156-176.

PEDROCCO 2001
Filippo Pedrocco, *Titian,* New York, Rizzoli. (140)

PENNY 1999
Nicholas Penny, *Ferrara, New York and Los Angeles: Dosso Dossi,* in «The Burlington Magazine», CXLI, 1153, aprile, pp. 250-254.

PERRY 1986
Jon Pearson Perry, *A Fifteenth-Century dialogue on literary taste: Angelo Decembrio's account of playwright Ugolino Pisani at the court of Leonello d'este,* in «Renaissance Quarterly», 39, pp. 613-643.

PESARO 1989
- *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo,* Pesaro, a cura di Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi e Maurizio Padovan, Pesaro, Gualtieri.

PETRIS 2003
Loris Petris, *Vita contemplativa ed apologia della poesia nella prima parte delle "Disputationes Camaldulenses" di Cristoforo Landino,* in «*Lettere Italiane*», Vol. 55, No. 4 (Ottobre-dicembre 2003), pp. 569-585.

PEVERADA 1994
Enrico Peverada, *Un organo per Leonello d'Este,* in «L'Organo», 28, pp. 3-30.

PEVERADA 1996
Enrico Peverada, *Documenti per la storia organaria dei monasteri femminili ferraresi (sec. XVI-XVII),* in «L'Organo», 30, pp. 119-193.

PICCIRILLO 1985
Federica Piccirillo, *Dossi, Dosso,* in *Enciclopedia virgiliana* a cura di Francesco Della Corte, 5 voll. in 6 tomi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II (1985), pp. 135-137.

PICCOLPASSO 1556 ED. 1976
Cipriano Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio, nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti gli secreti di essa cosa che persino al dì d'oggi è stata sempre tenuta nascosta,* a cura di Giovanni Conti, Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio.

PINACOTECA NAZIONALE FERRARA 1992
- *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale,* a cura di Jadranka Bentini, Andrea Emiliani e Federico Zeri, Bologna, Nuova Alfa Editrice.

PIOVAN 2003
Francesco Piovan, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, in «Italia medioevale e umanistica», vol. 44, pp. 249-270.

PIRROTTA 1966
Nino Pirrotta, *Music and cultural tendencies in 15th-Century Italy,* in «Journal of the American musicological society», 19, pp. 127-161.

PIRROTTA 1976
Nino Pirrotta, *Musiche intorno a Tiziano,* in *Venezia 1976,* pp. 29-34.

PIRROTTA 1994
Nino Pirrotta, *Before the Madrigal,* in «Journal of musicology», 12, pp.59-77.

PISTOFILO 1533 C. ED. 1865
Bonaventura Pistofilo da Pontremoli, *Della vita di Alfonso I d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio scritta da Bonaventura Pistofilo da Pontremoli segretario di esso duca,* a cura di Antonio Cappelli, in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», III, pp. 481-554.

PRAY BOBER E OLITSKY RUBINSTEIN 1986
Pray Phyllis Bober e Ruth Olitsky Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London-Oxford, Harvey Miller.

PRIZER 1980
William F. Prizer, *Courtly pastimes: the Frottole of Marchetto Cara,* Ann Arbor, UMI Research Press.

PRIZER 1982
William F. Prizer, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, "Master Instrument-Maker",* in «Early music histoy», pp. 87-127.

PRIZER 1985
William F. Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as patron of music: the Frottola at*

Mantua and Ferrara, in «Journal of the American musicological society», 38, pp. 1-33.

PRIZER 1986
William F. Prizer, *The Frottola and the unwritten tradition,* in «Studi musicali», 15, pp. 3-37.

PRIZER 1991
William F. Prizer, *Games of Venus: secular music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento,* in «Journal of musicology», 9, pp. 3-56.

PRIZER 1993
William F. Prizer, *Renaissance women as patrons of music: the North-Italian courts*, in *Rediscovering the Muses: Women's musical traditions*, a cura di Kimberly Marshall, Boston 1993, pp. 186-205.

PRIZER 1998
William F. Prizer, *Music in Ferrara and Mantua at the time of Dosso Dossi: interrelations and influences,* in *Dosso's fate 1998*, pp. 290-308.

PRIZER 1999
William F. Prizer, *Una "Virtù molto conveniente a madonne": Isabella d'Este as a musician,* in «Journal of musicology», 17, pp. 10-49.

PROCOPIO 2010
Patrizia Procopio, *"Danzare per fantasmata": l'immagine del movimento nell'arte coreutica del primo Rinascimento,* in «Bruniana & Campanelliana», XVI, 2, pp. 561-570.

PROCOPIO [DOMENICO DA PIACENZA] 2014
Patrizia Procopio, *Il* De arte saltandi et choreas ducendi *di Domenico da Piacenza: edizione e commento,* Ravenna, Longo.

PUPPI 1963
Lionello Puppi, *I pittori italiani nella rinnovata Pinacoteca di Dresda,* in «Emporium», 127, pp. 243-253.

PUPPI 1964
Lionello Puppi, *Dosso al Buonconsiglio,* in «Arte Veneta», XVIII, pp. 19-36.

PUPPI 1965
Lionello Puppi, a cura di, *Dosso Dossi*, Milano, Fabbri, I Maestri del Colore*,* 78.

PUPPI 1968
Lionello Puppi, *A monograph on Dosso Dossi*, in «Burlington Magazine», 110, pp. 360-361.

PUTTFARKEN 2003
Thomas Puttfarken, *Reconstructing Titian,* in «Art History», vol. 26, n° 5, pp. 752-784.

RAGGIO 1996
Olga Raggio, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio,* in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., 53, nº4, pp. 3-35.

RAGGIO 1999
Olga Raggio, *The Gubbio Studiolo and its conservation,* 2 vol., New York, Metropolitan Museum of Art.

RAWSKI 1967
Conrad H. Rawski, *Petrarch: four dialogues for scholars,* Cleveland, Press of Western Reserve University.

RAWSKI 1971
Conrad H. Rawski, *Petrarch's diaologue on music,* in «Speculum», 46, pp. 302-317.

REESE 1965
Gustav Reese, *Musical compositions in Renaissance intarsia,* in «Bulletin of American Academy of Arts and Sciences», 19, pp. 74-97.

REGIUS 1506
Raphael Regius (Raffaele Regio), *Quintiliani Istitutiones cum enarrationibus*, Parigi, Ascensium.

REMINGTON 1941
Preston Remington, *The private Study of Federigo da Montefeltro: a masterpiece of XV Century trompe-l'oeil,* in «The Metropolitan Museum of Art bulletin», 36, pp. 1-13.

REYNOLDS 2000
Margaret Reynolds, *The Sappho companion,* London, Chatto & Windus.

RICCI [EQUICOLA] 1999
Laura Ricci, a cura di, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola,* Roma, Bulzoni.

RICCI 2007
Laura Ricci, *L'amore a corte:* Gli Asolani *di Pietro Bembo e il* De natura de amore *di Mario Equicola,* in *Ballarin 2002-2007,* tomo sesto, pp. 245-262.

RICCOMINI 1973
Eugenio Riccomini, *Affreschi ferraresi restaurati ed acquisizione per la Pinacoteca Nazionale di Ferrara,* Ferrara, Pinacoteca Nazionale, pp. 29-35.

RIFKIN 2002
Joshua Rifkin, *Jean Michael, Maistre Jhan and a chorus of beasts: old light on some ferrarese music manuscripts,* in «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 52, pp. 67-102.

RIGHI GUERZONI 2000
Lidia Righi Guerzoni, *"Vostra altezza vedrà cose assai belle". Collezionismo ceramico estense tra Ferrara e Modena,* in *Trevisan 2000,* pp. 68-91.

RINASCIMENTO SINGOLARE 2003
- *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara,* catalogo della mostra (Bruxelles 2003-2004) a cura di Jadranka Bentini e Grazia Agostini con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Milano, Silvana Editoriale.

RIPA 1976
Cesare Ripa, *Iconologia,* New York, Garland.

ROBERTSON 1968
Giles Robertson, *Giovanni Bellini,* Oxford, Oxford University Press.

ROGERS 1988
Mary Rogers, *The decorum of women's beauty: Trissino, Firenuola, Luigini and the representation of women in Sixteenth-Century painting,* in «Renaissance studies», 2, pp. 47-88.

ROLI 1960
Renato Roli, *Recensione a G. Mazzariol, Il Garofalo,* in «Arte antica e moderna», 3, pp. 461-462.

ROMANI 1993
Vittoria Romani, *Titien, portrait de Laura Dianti,* in *Le siècle de Titien: l'age d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di Michel Laclotte, Paris, Réunion des musées nationaux.

ROMANI 1996
Vittoria Romani, *Alfonso I, Dosso e la maniera moderna,* in *Fortunati 1996*, II, pp. 88-104.

ROMANI 1999
Vittoria Romani, *Il risveglio di Venere di Dosso Dossi,* in *Ballarin-Romani 1999,* pp. 45-62.

ROSAND 1987
David Rosand, *An arc of flame: on the transmission of the pictorial knowledge,* in *Stockholm 1987,* pp. 81-92.

ROSEN 2008
Valeska 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 *Programme et invention dans l'art de la Renaissance,* a cura di Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérèmie Koering e Philippe Morel, Roma-Paris, pp. 311-351.

ROSENBERG 1982
Charles M. Rosenberg, *Courtly decorations and he Decorum of Interior Space,* in *La Corte e lo Spazio: Ferrara Estense,* a cura di Giuseppe Pagano e Amedeo Quondam,

Roma, Bulzoni, 2 voll., II, pp. 529-544.

ROSENBERG 1997
Charles M. Rosenberg, *The monuments and urban development in Renaissance Ferrara,* Cambridge, Cambridge University Press.

ROSENBERG 2000
Charles M. Rosenberg, *Alfonso I d'Este, Michelangelo and the man who bought pigs,* in *Revaluing Renaissance art,* a cura di Gabriele Neher e Rupert Shepherd, Aldershot, Ashgate, pp. 89-100.

ROSSI 1966
Filippo Rossi, *Il Museo Horne a Firenze*, Milano, Electa.

RUBSAMEN 1943
Walter H. Rubsamen, *Literary sources of secular music in Italy c. 1500,* Berkely, University of California Press.

SAMBIN DE NORCEN 2003
Maria Teresa Sambin de Norcen, *"Certe compositione de marmoro pisto": sui primi stucchi rinascimentali a Mantova,* in «Italia medioevale e umanistica», vol. 44, pp. 199-225.

SAMBO 1995
Elisabetta Sambo, *Niccolò Pisano pittore, (1470-post 1536),* Rimini, Luisé.

SAN GIORGIO E LA PRINCIPESSA 1985
- *San Giorgio e la principessa di Cosmé Tura. Dipinti restaurati per l'officina ferrarese,* a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa.

SAN JUAN 1991
Rose Marie San Juan, *The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and art collecting in the Renaissance,* in «Oxford art journal», 14, pp. 67-78.

SANTORO 1906
Domenico Santoro, *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Jecco, Chieti 1906.

SANUDO 1496-1533 ED. 1879-1902
Marino Sanudo, *Diari,* a cura di Federico Stefani, Venezia, Visentini, 58 voll.

SARCHI 2004
Alessandra Sarchi, *The Studiolo of Alberto Pio da Carpi,* in *Drawning Relashionships in Northern Italian Renaissance art: patronage and theories of invention,* a cura di Giancarla Periti, Aldershot, Ashgate, pp. 129-152.

SARCHI 2008
Alessandra Sarchi, *Antonio Lombardo,* Venezia, Istituto Veneto di Scienze.

SARDI 1556
Gasparo Sardi, *Historie ferraresi,* Ferrara, Rossi da Valenza.

SAVY 2007
Barbara Maria Savy, *Il "Bagno" di Dosso Dossi in Castel Sant'Angelo: le fonti antiche e moderne,* in *Ballarin 2002-2007*, tomo sesto, pp. 103-118.

SAXL 1934 ED. 2017
Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi: interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina,* Roma, Bardi.

SAXL 1954
Fritz Saxl, *English Sculptures of the Twelfth Century*, Londra, Faber&Faber.

SAXL 1957
Fritz Saxl, *Lectures,* Londra, The Warburg Institute. University of London, 2 voll.

SAXL 2000
Fritz Saxl, *La storia delle immagini,* introduzione di Eugenio Garin, Roma-Bari Laterza.

SAXL E PANOFSKY 1933
Fritz Saxl, *Classical mythology in mediaeval art*, in «Metropolitan museum studies», vol. 4, pt. 2, Marzo 1933.

SAXL E WITTKOWER 1948
Fritz Saxl, *British art and the mediterranean*, Oxford, Oxford University Press.

SCALABRINI 1773
Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie istoriche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi: munite, ed illustrate con antichi inediti monumenti, che ponno servire all' istoria sacra della suddetta città,* Ferrara, Carlo Coatti. [copia fotostatica disponibile online]

SCANDIANO 2009
- *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato,* catalogo della mostra (Scandiano, Rocca dei Boiardo, 2009) a cura di Angelo Mazza e Massimo Mussini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale

SCAVO 2016
Enrico Scavo*, Allegoria della musica di Dosso Dossi. Quando l'arte indaga la musica,* in «L'Ippogrifo, Bimestrale di Letteratura e Cultura dell'Associazione Gruppo Scrittori Ferraresi», 40, pp. 15-16.

SCHERLIESS 1972
Volker Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der Italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17 Jahrhunderts,* Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung.

SCHWARZENBERG 1967
Erkinger Schwarzenberg, *Le lunette della Stanza del Tesoro nel Palazzo di Ludovico il*

Moro a Ferrara, in «Atti e Memorie della Deputazione Prov. Ferrarese di Storia Patria», Nuova serie – vol. XX, Ferrara, pp. 45-96.

SCHWARZENBERG 2005
Erkinger Schwarzenberg, *La gelosia di Vulcano alle corti di Mantova e di Ferrara,* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIX, pp. 289-322.

SEEBASS 1983
Tilman Seebass, *Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista*, in «Rivista Italiana di Musicologia», anno 18, n.1, pp. 67-86.

SEEBASS 1987
Tilman Seebass, *Introduzione all'iconografia musicale*, in *Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Della Porta ed Ezio Genovesi, Assisi 1987, Assisi, Laboratorio di musica medievale, pp. 9-15.

SEEBASS 1991
Tilman Seebass, *Iconography and Dance Research*, in «Imago Musicae», pp. 33-51.

SEEBASS 1995
Tilman Seebass, *Une brève histoire de l'iconographie musicale: contribution des chercheurs français*, in «Musique – Images – Instruments», I, 1995, pp. 9-20.

SEEBASS 1996
Tilman Seebass, *Il contribuito italiano all'iconografia musicale*, in *Zannoni 1996*, pp. 13-22.

SEEBASS 1997
Tilman Seebass, *Musikiconographie*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* a cura di Ludwig Finscher, Kassel-BaselLondon-Stuttgart etc., Barenreiter/Metzler, 15 voll., VI, pp. 1319-1343.

SEEBASS 1999-2000
Tilman Seebass, *Giorgiones und Tizians fantasie mit Musik. Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance*, in «Imago Musicae», 16-17, pp. 25-60.

SEEBASS 2001
Tilman Seebass, *Iconography*, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, Mac Millan, pp. 54-71.

SGARBI 1982
Vittorio Sgarbi, *1518: Cariani a Ferrara e Dosso,* in «Paragone», n. 389, luglio, pp. 3-18.

SHAPLEY 1968
Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XV-XVI Century,* London-New York, Phaidon Press.

SHEARD 1993
Wendy Stedman Sheard, *Antonio Lombardo's reliefs for Alfonso d'Este's* Studio di

Marmi: *their significance and impact on Titian,* in *Titian 500*, pp. 315-358.

SHEARMAN 1983
John K. G. Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge e New York, Cambridge University Press, pp. 91-92.

SHEARMAN 1987
John K. G. Shearman, *Alfonso d'Este's Camerino,* in "*Il se rendit en Italie": Etudes offerts à André Chastel,* Roma, Edizioni dell'Elefante, pp. 209-230.

SHEARMAN 1993
John K. G. Shearman, *The Vatican Stanze: Functions and Decoration,* in *Art and Politics in Renaissance Italy: British Academy Lectures,* a cura di George Holmes, Oxford, Oxford University Press., pp. 185-240.

SHEARMAN 1993b
John K. G. Shearman, *The Apartments of Julius II and Leo X,* in *Raphael in tha Apartmens of Julius II and Leo X,* a cura di Giulio Cornini et al., Milano, Electa, pp. 15-37.

SHEARMAN 2003
John K. G. Shearman, *Raphael in early modern sources,* 2 vol., New Haven, Yale University Press.

SHEPHARD 2010
Tim Shephard, *Constructing identities in a music manuscript: the Medici Codex as a gift,* «Renaissance Quarterly», 63, pp. 84-127.

SHEPHARD 2010b
Tim Shephard, *Alfonso I d'Este: music and identity in Ferrara,* PhD thesis, University of Nottingham, disponibile online.

SHEPHARD 2012
Tim Shephard, *Finding fame: fashioning Adrian Willaert c. 1518,* in «Journal of the Alamire Foundation», 4, pp.12-35.

SHEPHARD 2014
Tim Shephard, *Echoing Helicon: Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530,* Oxford, Oxford University Press.

SHEPHARD 2015
Tim Shephard, *Noblewomen and music in Italy, ca. 1430-1520: looking past Isabella,* in *Gender, age and musical creativity,* a cura di Lisa Colton e Catherine Howarth, Aldershot, Ashgate.

SHINNEMAN 1974
Dalyne Shinneman, *The Canon in Titian's Andrians: a Reinterpretation*, in Philip 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», 6, pp. 37-95*,* Appendix IV.

SILVA 2008
Romano Silva, *Musica e pittura fra innovazione e tradizione a Ferrara nel primo Cinquecento,* in *Musica e arti figurative – Rinascimento e Novecento,* a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, pp. 101-113.

SIMAR 1911
Théophile Simar, *Christophe de Longueil, humaniste 1488-1522*, Lovanio, Editions Bureaux de Recueil, 1911.

SLIM 1965
Colin H. Slim, *Musicians on Parnassus,* in «Studies in the Renaissance», 12, pp. 134-163.

SLIM 1990
Colin H. Slim, *Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music*, in «Journal of the American Musicological Society», 43, pp. 43-98.

SMITH 1953
Gertrude Smith, *The Canon in Titian's Bacchanal*, in «Renaissance News», 6, pp. 52-56.

SOLERTI 1891-1892 (MOSTI 1584)
Angelo Solerti, a cura di, *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosexto descritta da Agostino Mosti,* in «Atti e Memorie della Deputazione Prov. Ferrarese di Storia Patria», Terza serie, 10, pp. 164-203.

STAITI 1992
Nico Staiti, *Tempo della musica e tempo delle immagini. Raffigurazioni della musica e tradizione orale*, in *Antropologia della musica e culture mediterranee*, a cura di Tullia Magrini, Bologna, Il Mulino, pp. 183-204.

STAPULENSIS 1496
Jacobus Faber Stapulensis (Jacques Lefèvre d'Ètaples), *Arithmetica et musica,* Parigi, Ioannes Higman.

STARN 1989
Randolph Starn, *Seeing culture in a room for a Renaissance Prince,* in *The new cultural history*, a cura di Lynn Hunt, Berkeley, University of California Press, pp. 205-232.

STOCKHOLM 1987
– *Bacchanals by Titian and Rubens: papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987,* a cura di Gören Cavalli-Bjorkman, Stockholm, Nationalmusei skriftserie, nuova serie, 10.

SYSON 1997
Luke Syson, *Reading faces: Gian Cristoforo Romano's medal of Isabella d'Este,* in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna, 1450-1550,* a cura di Cesare Mozzarelli, Robert Oresko e Leandro Ventura, Roma, Bulzoni, pp. 281-294.

SYSON 2002
Luke Syson, *Tura and the "Minor arts": the School of Ferrara,* in *Cosmé Tura: paintings and design in Renaissance Ferrara,* a cura di Stephen J. Campbell et al., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pp. 31-70. (55-61)

SYSON E THORNTON 2001
Luke Syson e Dora Thornton, *Objects of virtue: art in Renaissance Italy,* London, British Museum.

TANZI 1986
Marco Tanzi, *Rinascimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in «Bollettino d'arte del Ministero per i Beni culturali e ambientali», n. 37/38 (mag.-ago. 1986), pp. 75-94.

TEMISTIO 1995
Temistio, *Orazioni,* a cura di Riccardo Maisano, Torino, UTET, testo greco a fronte.

TERVARENT 1965
Guy de Tervarent, *Eros and Anteros or Reciprocal love in Ancient and Renaissance art,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 28, pp. 205-208.

THOMPSON 1956
Graves H. Thompson, *The literary scources of Titian's* Bacchus and Ariadne, in «The classical journal», 1, pp. 259-264.

THORNTON 1997
Dora Thornton, *The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy,* New Haven, Yale University Press.

THUOY 1991
Thomas Thuoy, *Recensione di* "*Le Muse e il Principe: arte di corte nel Rinascimento padano" a cura di Alessandra Mottola-Molfino e Mauro Natali*, in «Apollo», 134, pp. 425-426.

THUOHY 1996
Thomas Thuoy, *Herculean Ferrara: Ercole I d'Este, 1471-1505, and the invention of a ducal capital,* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 82-83.

TIETZE-CONRAT 1949
Erica Tietze-Conrat, *Mantegna's Parnassus: a discussion of a recent interpretation,* in «Art bulletin», 31, pp.126-130.

TIHON 1994
Anne Tihon, *Études d'astronomie Byzantine*, Londra, Routledge, Variorum Collected Studies.

TITIAN 500 1993
- *Titian 500,* a cura di Joseph Manca, Washington, National Gallery of Art.

TIZIANO 2005
- *Tiziano y el legado veneciano,* Barcellona, Galaxia Gutenberg.

TOKIO-ROMA 2001
- *Rinascimento: Capolavori dei musei italiani,* catalogo della mostra a cura di Elisabetta Nardinocchi, Tokio-Roma, Skira.

TRENTO 2014
- *Dosso Dossi - Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio,* a cura di Vincenzo Farinella, Lucia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Milano, Silvana Editoriale.

TREVISAN 2000
Filippo Trevisan, *Le ceramiche dei Duchi d'Este. Dalla guardaroba al collezionismo,* Milano, Federico Motta Editore.

TRINCHIERI CAMIZ 1983
Franca Trinchieri Camiz, *Due quadri "musicali" del Dosso,* in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita* – catalogo della mostra a cura di Jadranka Bentini, Adriano Cavicchi, Oscar Mischiati, Luigi Spezzaferro, Ferrara - Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale, 13 settembre – 31 ottobre 1983*,* Venezia, Marsilio*,* pp. 85-91.

UGHI 1804
Luigi Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 2 voll.

VALENTINI 2013
Anna Valentini, *Musicians in early seventeenth-century banqueting scenes in Ferrara*, in «Music in art», vol. 38, n° 1-2, pp. 37-.48.

VANDER STRAETEN 1969
Edmond Vander Straeten, *La musique au Pays-Bas avant le XIXe Siècle,* 8 vol., New York, Dover, 6, pp. 94-102.

VASARI 1568 ED. 1967
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* Novara, Istituto Geografico De'Agostini, 9 voll.

VENEZIA 1955
- *Giorgione e i giorgioneschi – catalogo della mostra*, a cura di Pietro Zampetti, Venezia, Arte Veneta.

VENEZIA 1976
- *Tiziano e Venezia: Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976,* Vicenza, Neri Pozza Editore.

VENTURI 1890
Adolfo Venturi, *Ludovico Mazzolino,* in «Archivio Storico dell'Arte», pp. 449-464.

VENTURI 1893
Adolfo Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese,* Roma, Collezione Edelweiss.

VENTURI 1913
Lionello Venturi, *Giorgione e Giorgionismo,* Milano, Hoepli.

VENTURI 1914
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* VII, 3, Milano, Hoepli.

VENTURI 1925
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* IX, 1, Milano, Hoepli.

VENTURI 1928
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* IX, 3, Milano, Hoepli.

VENTURI 1929
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* IX, 4, Milano, Hoepli.

VENTURI 1932
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* IX, 5, Milano, Hoepli.

VENTURI 1882 ED. 1989
Adolfo Venturi, *La Regia Galleria Estense di Modena,* Modena, Panini.

VENTURI 2004
Gianni Venturi, a cura di, *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Modena, Franco Cosimo Panini.

VERHEYEN 1971
Egon Verheyen, *The paintings in the 'Studiolo' of Isabella d'Este at Mantua,* New York, New York University Press.

VICENTINI 2009
Cecilia Vicentini, *Bacco e Arianna fra Ferrara, Roma e Napoli. La fortuna di un mito fra parole ed immagini*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, a cura di Gianni Venturi e Francesca Cappelletti, Firenze, Olschki, pp. 247-262.

VICENTINI 2011
Cecilia Vicentini, *I Baccanali nella collezione Aldobrandini: indiscrezioni di un diplomatico estense,* in *Fare e disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo,* a cura di Loredana Lorizzo, con introduzione di Mario Alberto Pavone, Roma, Campisano Editore, pp. 35-43.

VICENTINI E CAPPELLETTI 2012
Cecilia Vicentini e Francesca Cappellette, Fortuna e spettatori dei Baccanali fra Cinque e Seicento. Dalla Via Coperta all'Europa, in *Hope 2012*, pp. 268-274.

VILLA 2008
Renzo Villa, *Gli invitati di Giovanni Bellini al "Festino" per Alfonso d'Este,* in «Belfagor», vol. 63, n. 6, pp. 633-653.

VOLPE 1961
Carlo Volpe, *La grande officina ferrarese,* in *Tuttitalia: Enciclopedia dell'Italia antica e moderna, Emilia Romagna,* Milano, Sadea, vol. 2, pp. 472-488.

VOLPE 1974
Carlo Volpe, *Dosso: segnalazioni e proposte per il suo primo itinerario*, in «Paragone», 293, luglio, pp. 20-29.

VOLPE 1981
Carlo Volpe, *Una pala d'altare del giovane Dosso*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo: in memoria di Giacomo Bargellesi*, vol. I Arte e grafica, Venezia, Corbo e Fiore, 1981, pp. 135-155. Ristampato in «Paragone», n. 383-385, gennaio-marzo 1982, pp. 3-14.

VOLPE 2016
Alessandro Volpe, a cura di, *La casa di Nostra Donna: immagini e ricordo di Santa Maria in Porto Fuori*, Imola, Manfredi edizioni.

WADDINGTON 2000
Raymond B. Waddington, *Pisanello's* Paragoni, in *Perspectives on the Renaissance medal,* a cura di Stephen K. Scher, New York Garland, pp. 27-45.

WALKER 1956
John Walker, *Bellini and Titian at Ferrara,* London, Phaidon.

WARBURG 1966
Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura,* a cura di Gertrude Bing, Firenze, Nuova Italia.

WATERHOUSE 1984
Ellis Waterhouse, *Mazzolino & Co.,* in *Da Borso a Cesare 1985,* pp. 159-164.

WEBB 1992
Ruth Webb, *The transmission of the Eikones of Philostratos and the development of ekphrasis from late antiquity to the Renaissane,* PhD thesis, Warburg Institute.

WETHEY 1969-1975
Harold E. Wethey, *The paintings of Titian,* 3 vol., London, Phaidon.

WILLIAMS 2005
Allyson Burgess Williams, «Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori»: *Artistic patronage at the court of Alfonso I d'Este, Duke of Ferrara,* tesi di dottorato, University of California, Los Angeles.

WILLIAMS 2012
Allyson Burgess Williams, *Rewriting Lucrezia Borgia: propriety, magnificence, and piety in portraits of a Renaissance duchess*, in *Wives, widows, mistresses, and nuns in early modern Italy: making the invisible visible through art and patronage*, a cura di Katherine McIver, Farnham-Burlington, Ashgate, pp. 77-97.

WIND 1948
Edgar Wind, *Bellini's Feast of the Gods,* Cambridge (MA), Harvard University Press.

WIND 1949
Edgar Wind, *Mantegna's* Parnassus*: a reply to some recent reflections,* in «Art bulletin», 31, pp. 224-231.

WINTERNITZ 1942
Emmanuel Winternitz, *Quattrocento science in the Gubbio Study,* in «The Metropolitan Museum of Art bulletin», n. s., 1, pp. 104-116.

WINTERNITZ 1946
Emmanuel Winternitz, *A* Lira da braccio *in Giovanni Bellini's* The feast of the gods, in «Art bulletin», 28, 2, pp. 114-115.

WINTERNITZ 1982
Emmanuel Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri.

WOODFIELD 1984
Ian Woodfield, *The early history of the viol,* Cambridge, Cambridge University Press.

WOOLFSON 1998
Jonathan Woolfson, *Padua and the Tudors: English Students in Italy, 1485-1603*, Toronto: University of Toronto Press.

WRIGHT 1998
Alison Wright, *Dancing nudes in the Villa Lanfredini at Arcetri,* in *With and Without the Medici: Art and Patronage in Tuscany, 1434-1494,* a cura di Alison Wright ed Eckart Marchand, Aldershot, Ashgate, pp. 47-77.

ZACCARINI, IANNUCCI, ORLANDI, VANDINI E ZAMBRUNO 2013
Matteo Zaccarini, Alessandro Iannucci, Marco Orlandi, Mariangela Vandini, Simone Zambruno, *A multi-disciplinary approach to the preservation of cultural heritage: a case study on the Piazzetta degli Ariani, Ravenna,* in *Digital Heritage 2013, Conference proceedings (Marseille, 28 oct. – 1 nov. 2013),* New York, IEEE Press., 2, pp. 337-340.

ZAMBONI 1968
Silla Zamboni, *Ludovico Mazzolino,* Milano, Silvana editoriale d'arte.

ZAMBONI 1975
Silla Zamboni, *I pittori di Ercole I,* Ferrara, Cassa di risparmio di Ferrara.

ZAMBRUNO IN STAMPA
Simone Zambruno, *La Computer Grafica per lo studio del patrimonio culturale. Teoria, metodi, case studies, prospettive*, PhD thesis, Università di Bologna.

ZANIBONI 1987
Mario Zaniboni, *Gli Estensi nelle loro Delizie: Ferrara Medievale e Rinascimentale, mura, torrioni, castelli e delizie,* Ferrara, Giovanni Vicentini.

ZANNONI 1996
Francesca Zannoni, a cura di, *Le immagini della musica. Atti del seminario di iconografia musicale metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica, Roma, 31 maggio – 3 giugno 1994*, Roma, Palombi.

ZAPPATERRA 1993
Notizie storiche sul Palazzo Comunale di Ferrara, in «Bollettino della "Ferrariae Decus"», 3, 31 maggio 1993, pp. 9-15.

ZARRI 2004
Gabriella Zarri, *Tra monache e confessori: la corte di Lucrezia Borgia*, in *Venturi 2004*, pp. 103-118.

ZARRI 2006
Gabriella Zarri, *La religione di Lucrezia Borgia: le lettere inedite del confessore,* Roma, Roma nel Rinascimento.

ZEVI 2006
Bruno Zevi, *Saper vedere la città: Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Torino, Einaudi.

ZORZI 1997
Niccolò Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle "Imagines" di Filostrato per Isabella d'Este,* in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, 568, pp. 522-572.

VOL. II

CATALOGO ICONOGRAFICO-MUSICALE

PREFAZIONE

Il catalogo raccoglie sessanta opere, in cui figurano elementi musicali, prodotte a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I d'Este, dal 1505 al 1534.

In quasi tutti i casi si tratta di dipinti; fanno eccezione l'altorilievo di Antonio Lombardo proveniente dallo Studio dei Marmi di Alfonso raffigurante una *Panisca con due ittiocentauri alati, cornucopie e strumenti musicali* (scheda 1), la *Medaglia dell'Amorino bendato* appartenuta a Lucrezia Borgia (scheda 15) ed infine uno fra gli elementi più noti della collezione ceramica della Galleria Estense di Modena, la coppa in berettino con la *Morte di Didone* del Maestro Verde (scheda 28).

Le schede sono organizzate in cinque gruppi, sulla base della committenza: aprono il catalogo le opere commissionate dal Duca Alfonso (schede 1-14) seguite da quelle riconducibili più genericamente alla famiglia ducale (schede 15-20); entrambe le sezioni rispettano al loro interno l'ordine cronologico di esecuzione delle opere. I due gruppi successivi si riferiscono invece alla committenza nobiliare (schede 21-32) e religiosa (schede 33-38) e presentano le opere seguendo l'ordine alfabetico dei cognomi dei committenti e delle chiese di provenienza. Infine, le schede dal n° 39 al n° 60 riguardano le opere di committenza ignota, organizzate anch'esse in ordine cronologico.
La committenza ducale si caratterizza per la forte predilezione verso temi mitologici, predominanti tanto nella produzione di Dosso Dossi - esponente di spicco della seconda generazione della Scuola ferrarese e pittore di corte dal 1514 - quanto nei due cicli pittorici che decoravano lo studiolo personale del Duca, il celebre Camerino delle Pitture. Il registro superiore dell'ambiente era infatti ornato da dieci pannelli con *Storie di Enea* realizzati da Dosso Dossi, mentre nel registro inferiore erano collocate le cinque splendide tele che formavano il cosiddetto "ciclo dei baccanali" realizzate da Dosso, Giovanni Bellini e Tiziano – a queste, nelle intenzioni iniziali del Duca, dovevano affiancarsi opere di Fra Bartolomeo e Raffaello che tuttavia non furono mai realizzate. Significativamente in tutti i baccanali (schede 3, 4, 5, 6, 8, 11) sono presenti elementi musicali: gli strumenti musicali come attributi del corteggio dionisiaco - *Partenza di Bacco per l'India* di Dosso (scheda 4), *Bacco e Arianna* di Tiziano (scheda 8) - e di Apollo - scheda la lira nel *Festino degli dei* di Bellini (scheda 3) -, l'armonia pura poeticamente evocata nel *Giardino di*

Venere di Tiziano (scheda 6) e la musica in tutte le sue sfaccettature nel *Baccanale degli Andrii* sempre di Tiziano (scheda 11), capolavoro del maestro veneziano in cui sono ritratti uomini che cantano, fanciulli danzanti, strumenti musicali ed infine, fulcro musicale dell'opera e dell'intero Camerino, un cartiglio notato contenente un canone a quattro voci attribuito ad Adrian Willaert.

L'aristocrazia e gli ordini religiosi si rivolgevano soprattutto a Benvenuto Tisi detto il Garofalo, autore di dipinti in prevalenza di carattere sacro – in cui figurano ricchi e particolari concerti angelici – e di due importanti cicli di affreschi: l'uno, oggetto di attento restauro fra il 2000 e il 2006, è situato nella famosa Sala del Tesoro di Palazzo Costabili detto di Ludovico il Moro (oggi sede del Museo Archeologico Nazionale di Ferrara (schede 22-26)); l'altro, di dimensioni più ridotte, si trova in una sala a pianterreno del Palazzo del Seminario Vecchio, all'epoca appartenente alla famiglia Sacrati (schede 29-31).

La musica notata è attestata quattordici volte nel catalogo. La forma del canone, emblema del prestigio musicale estense, ricorre tra le opere commissionate dal Duca: è presente non solo nel *Baccanale degli Andrii* ma anche nell'*Allegoria della musica* di Dosso Dossi (scheda 9) in cui figurano l'*Agnus Dei II* dalla *Missa l'Homme armé super voces musicales* di Josquin Desprez e un secondo canone a quattro voci il cui autore non è stato finora identificato.

Oltre ai dipinti di Dosso e Tiziano, musica notata leggibile è raffigurata nella già citata coppa di Modena (scheda 28), nella *Vergine adorante il Bambino con Santa Cecilia* di Domenico Panetti (scheda 39) e nell'*Autoritratto in veste di Re David* di Garofalo (scheda 53). Infine, sono presenti nel catalogo nove attestazioni di musica notata illeggibile o indecifrabile (schede 7, 9, 14, 22, 37, 45).

Notevole anche la varietà degli strumenti musicali raffigurati: si riconoscono alcuni strumenti antichi, come la lira e la cetra (schede 1, 33), ma soprattutto una molteplicità di strumenti contemporanei, primi fra tutti il liuto e la lira/viola da braccio che insieme al flauto e all'arpa sono i protagonisti della quasi totalità dei concerti angelici. In alcuni casi sembra che i committenti abbiano voluto omaggiare la famiglia ducale dimostrando il loro legame privilegiato con gli Estensi attraverso la raffigurazione di specifici strumenti come l'organo con disposizione elicoidale delle canne, strumento particolarissimo che ricorda quello attestato nella collezione privata estense fin dai tempi di Leonello (schede 21, 33, 58), o la coppia di viole da gamba che compaiono in due pale

del Garofalo (schede 20, 59) datate tra il 1530 e il 1533 ossia negli ultimi anni di ducato di Alfonso, quando suo figlio Ercole, che amava suonare la viola da gamba in *consorts* di viole, si preparava a raccoglierne l'eredità e a divenire Quarto Duca di Ferrara.

Il *corpus* descritto offre, dunque, un'ampia panoramica di temi iconografici sia sacri, sia profani e mitologici, in cui sono presenti elementi musicali a differenti livelli di significato e con distinte funzioni. La varietà e l'alto profilo dei committenti e degli artisti riflettono, nel complesso, l'interesse per la musica profondo e diffuso in maniera capillare, un fenomeno peculiare della Ferrara di Alfonso I.

Le schede iconografico-musicali si basano sul modello elaborato nell'ambito della sezione Sources Iconographiques del progetto Ricercar del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) di Tours e attualmente in uso in *Erato* - Archivio dell'Immaginario musicale del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna.

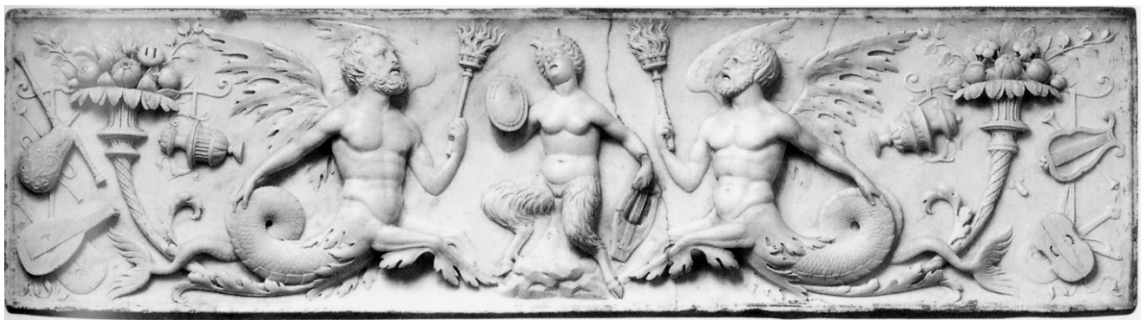
OPERE DI COMMITTENZA DUCALE

1

Antonio Lombardo

Panisca tra due ittiocentauri alati, strumenti musicali e cornucopie

Altorilievo in marmo bianco, 26,7 x 100,7 x 4 cm. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage



Produzione

Autore	Antonio Lombardo (Venezia, 1458 – Ferrara, 1516)
Data dell'opera	1508-1509 c.
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino dei Marmi

Soggetto

L'altorilievo rappresenta una panisca fiancheggiata da due ittiocentauri alati con orecchie faunesche che brandiscono delle torce fiammeggianti inclinandole verso la satiressa.
Questa, seduta scompostamente su un tronco in modo da lasciar vedere il sesso tra le gambe caprine e con un'espressione disperata, solleva con la mano destra uno specchio e con la sinistra afferra il giogo di una cetra.
Dalle zampe degli ittiocentauri sono generati racemi vegetali terminanti in cornucopie, ricolme di frutti e di foglie d'alloro e di edera, cui sono appesi una brocca all'antica e degli strumenti musicali: a sinistra, una cornamusa, una tromba, un liuto e una lira da braccio; a destra, una lira, una sorta di oboe, una viola da braccio e una lira da braccio.

Temi	Soggetto mitologico non identificato, panisca, ittiocentauri, trofei con strumenti musicali, cornucopie.
Nº Iconclass	*92 : 92LL41 : 92H1911 : 92B11221 : 48A9874 : 48C73* (Scena dalla mitologia classica con panisca, ittiocentauri, cornucopie e trofeo con strumenti musicali).
Commenti	L'opera è caratterizzata da un intaglio molto fine, che fa pensare alla mano di Antonio Lombardo piuttosto che alla sua bottega. Le due eleganti brocche (quella di destra presenta l'iscrizione "ALF[onsus] D[ux] IIII") e i frutti che riempiono le cornucopie sono raffigurati minuziosamente, così come gli strumenti musicali. A sinistra, in alto, sono scolpiti una cornamusa e una tromba (dalla forma un po' arcaizzante, probabilmente per via del ristretto spazio disponibile), due strumenti appartenenti alla "cappella alta", impiegati nelle occasioni pubbliche, nelle feste e in tutte le occorrenze che richiedevano sonorità smaglianti; in basso figurano un liuto e una lira da braccio, strumenti della "cappella bassa", dalle sonorità tenui ed eleganti e per questo utilizzati in occasioni più riservate, da soli, accompagnando il canto o in piccoli *ensembles.* Le due coppie di strumenti a destra, invece, sembrerebbero un'idealizzante allegoria della musica: mentre la ciaramella, di ambito dionisiaco e popolare, e la nobile lira, attributo di Apollo,

evocano la musica antica, la lira da braccio e la viola richiamano la moderna prassi del canto accompagnato che tanto appassionava il Duca.
Il volto della panisca, in preda all'angoscia e al tormento, riprende quello del figlio più giovane del Laocoonte vaticano, approfonditamente studiato da Lombardo durante il suo soggiorno romano del 1508.
Nonostante si tratti di un pannello minore, questo rilievo presenta una delle scene iconograficamente più complesse e problematiche dell'intera decorazione del Camerino d'alabastro.
Giovanna Pacchioni (1994-1995) ha alternativamente interpretato la panisca come "simbolo di fertilità che dipende dalla pace politica" o "quale simbolo dei vizi che sono allontanati con la salutare e virtuosa pratica della musica", teoria – quest'ultima – ripresa da Farinella che riconduce la satiressa a due principali fonti iconografiche: la *Minerva che scaccia i Vizi dal giardino della Virtù* di Mantegna (realizzato nel 1502 per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova) e un sarcofago dionisiaco oggi al Museo Nazionale di Napoli e all'epoca nel Giardino di Palazzo Venezia a Roma. Nel dipinto mantegnesco ritroviamo la figura femminile semi-ferina, le due torce fiammeggianti (nelle mani di un amorino) e un possente centauro, motivi iconografici ripresi da Lombardo per alludere al medesimo contesto di vizio e impudicizia. Ancor più esplicitamente erotico è il sarcofago romano, in cui compaiono una satiressa scandalosamente eccitata e le fiaccole brandite da ibride creature per illuminare l'orgiastica scena scolpita. Nel rilievo ferrarese, tuttavia, gli elementi dionisiaci delle esuberanti creature maschili e delle torce avvampanti vengono riletti in chiave moralizzante - sulla scia della *Minerva* del Mantegna - e riproposti come rappresentazione della punizione e della sconfitta del vizio e dell'eccesso, incarnati dall'oscena panisca (che non a caso tiene in mano uno specchio, noto simbolo di vanità e lussuria). La scena avrebbe quindi un intento moraleggiante: ammonire il Duca dall'eccedere nei piaceri carnali onde garantire prosperità (rappresentata dalle cornucopie) al popolo e prestigio alla corte attraverso l'arte (simboleggiata dagli strumenti musicali). Farinella ipotizza anche una contrapposizione della "musica terrena […] assordante ed inebriante, tipica dei seguaci più scomposti di Dioniso, alla musica pura e virtuosa suonata da e per il duca di Ferrara", ma la scelta di raffigurare una cetra quale emblema della musica dionisiaca è piuttosto distante dalla tradizione iconografica di questo strumento, legato usualmente all'ambito apollineo e dunque ai concetti di equilibrio ed armonia. L'espressione tormentata della panisca mi spinge ad escludere l'ipotesi che si tratti di un caso di nobilitazione di un personaggio del mondo dionisiaco attraverso un elemento apollineo, come accade per il satiro con lira da braccio nella *Festa di Cibele* di Dosso Dossi (scheda 44) o per i

satiri danzanti negli affreschi di Garofalo in Palazzo Sacrati (cfr. schede 29 e 30).
Osservando attentamente la scena mi sembra che il gesto della panisca potrebbe offrire un'ulteriore chiave di lettura: se da un lato solleva lo specchio, dall'altro sembra abbandonare la cetra, sorretta appena per il giogo e ormai quasi in terra. La scelta dello specchio, emblema del vizio, in favore della cetra, simbolo di virtù, potrebbe essere la causa della sofferenza della panisca ed essa stessa potrebbe essere il risultato di una drammatica e punitiva metamorfosi.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	La panisca con la mano sinistra tiene una cetra.
Oggetti musicali - strumenti	Cetra (321.22), lira da braccio (321.322-71), viola da braccio (321.322-71), lira (321.2), ciaramella/bombarda (422.112), cornamusa (422.112), liuto (321.321-5), tromba (423.1).

Dettaglio della porzione sinistra

Dettaglio delle porzioni centrale e destra

Riferimenti bibliografici

Androsov 2008, p. 129 cat. 134; Ceriana 2004, pp. 164-167 cat. 14; Farinella 2015, pp. 78-212 (183-189); Pacchioni 1994-1995, pp. 343-353, cat. 10; Schwarzenberg 2005, p. 299; Williams 2005, p. 180.

2

Dosso Dossi

Bagno

Olio su tela, 108,5 x 163 cm. Roma, Museo di Castel Sant'Angelo

Produzione

Autore	Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)
Data dell'opera	1512
Committente	Alfonso I d'Este
Collocazione originaria	Castello Estense

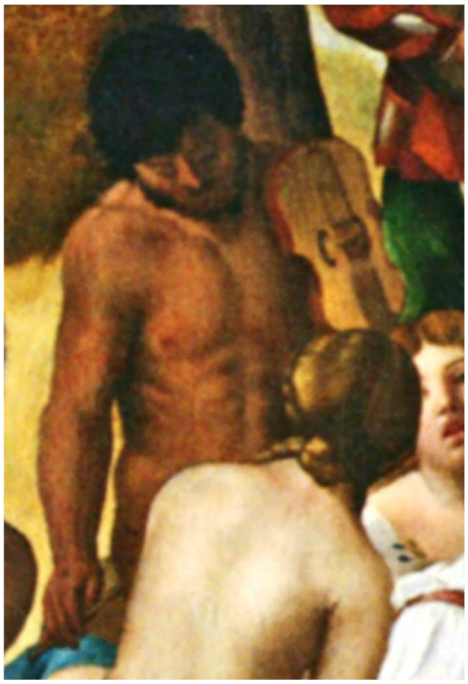
Soggetto

L’opera raffigura un concerto campestre.
In primo piano una fanciulla in veste rossa siede lungo il corso d’acqua che si intravede sul margine inferiore del dipinto immergendo il piede sinistro mentre asciuga con un telo bianco il destro. Alle sue spalle, disposti in gruppetti di due o tre persone, alcuni uomini – tutti completamente svestiti – e delle giovani donne conversano serenamente. A sinistra, un ragazzo si torce verso una fanciulla in veste gialla al suo fianco, al centro due donne chiacchierano tra loro (una è quasi nuda, di spalle all’osservatore) e a destra una coppia di amanti si scambia tenere effusioni. Poco più dietro, un uomo entra in scena dal margine sinistro del dipinto portando sulle spalle un pesante tino ricolmo d’uva mentre un altro, in piedi dietro le due fanciulle al centro, tiene una lira da braccio poggiata in spalla e un archetto nella mano destra come se avesse appena terminato di suonare; a destra, infine, una donna in veste azzurra si china sorridente verso un uomo con barba seduto in terra alle spalle della coppia di amanti.
Fra gli alberi che delimitano la radura si vedono tre giovani uomini, in abiti rinascimentali, impegnati in un piccolo concerto: il musico di sinistra, frontale all’osservatore, suona un piccolo liuto (di cui è visibile solo la cassa) tenendo la bocca aperta come se stesse cantando; gli altri due suonano invece dei flauti.
Nell’angolo in basso a destra due bambini seduti in terra giocano con un cane e una scimmietta e oltre il limite del prato, sotto un cielo azzurro intenso coperto da gonfie nubi bianche, si apre un luminoso paesaggio: un fiume costeggia una collina sovrastata da una città e lungo la riva, fra alti cipressi, si assiepa una folla di personaggi.

Temi	Festa campestre, concerto campestre.
Nº Iconclass	*43B12* (festa campestre), *48CC753* (concerto campestre).
Commenti	Citato come *Baccanale* nei cataloghi secenteschi, a lungo è stato confuso con *La festa di Cibele* (scheda 44) e variamente datato. Più volte ne è stata messa in dubbio la paternità, anche in tempi recenti

(Ferrara 1998), ma l'ampia disamina di Ballarin (2002) sull'opera giovanile di Dosso ha sciolto ogni contesa a favore di un'attribuzione al maestro ferrarese.
Per quanto concerne la committenza e la collocazione originaria del dipinto, Ballarin (1987, 1993) aveva inizialmente ricondotto l'opera al mecenatismo di Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, ma gli studi successivi di Eidelberg e Rowlands (1994) hanno smentito tale possibilità. Barbara Maria Savy (2007) ha ipotizzato una committenza estense evidenziando come l'edonismo e la disinvoltura sensuale del dipinto siano frequenti nelle opere commissionate dal Duca e ricordando la predilezione di Alfonso per il tema del bagno o giardino d'amore, al centro anche della decorazione del suo studiolo (cfr. schede 3, 6, 7, 11). La studiosa, infine, sottolinea anche la ricorrenza del tipo iconografico del cane con la scimmia nelle opere di committenza estense (cfr. scheda 17).
Iconograficamente, l'opera presenta una complessa trama di riferimenti alla cultura figurativa antica e moderna. La coppia seduta sulla destra rimanda chiaramente ai giovani delle *Tre età dell'uomo* di Tiziano, mentre il ragazzo della coppia di sinistra riprende un *ignudo* della Cappella Sistina (ulteriori riferimenti michelangioleschi, in particolare al cartone della *Battaglia di Cascina*, si riscontrano nelle pose e nei volti). Il nudo femminile di spalle, invece, richiama l'incisione del *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi da Raffaello.
Innumerevoli le riprese dall'antico: ad esempio, la posizione della figura maschile della coppia di destra e l'erotismo esplicito della scena recuperano modelli della statuaria antica come l'*Ara Grimani* o il gruppo *Pan e Ninfa* oggi al Museo Vaticano. Per l'uomo che avanza da sinistra con il cesto sono stati proposti vari modelli (il carnefice del *Giudizio di Salomone* di Sebastiano del Piombo, il gladiatore Borghese al Louvre) ma il più antico è un frammento di sarcofago oggi conservato a Berlino e certamente noto in Italia settentrionale già dalla metà del Quattrocento, come dimostra un disegno di Jacopo Bellini che lo riprende in uno studio per un portatore di un capitello. Anche il motivo della fanciulla che nel *Bagno* si asciuga il piede non è altro che una traduzione in termini naturalistici del tipo classico della *Ninfa*, divenuta "spinaria" attraverso una sintesi di due temi classici, quello della Ninfa appunto e quello dello *Spinario*, spesso associati nelle collezioni rinascimentali, incluse quelle degli Este.
Rispetto alle consuete riprese dall'antico, tipiche dell'epoca, è da notare l'assoluta libertà con cui Dosso adatta i modelli classici, epurandoli da ogni riferimento mitologico e letterario, per creare un frammento di semplice natura, come colta dal vero: il nuovo naturalismo rinascimentale supera definitivamente il linguaggio cortese tardomedievale per introdurre il mondo ideale dell'Arcadia dove la parola è musica, l'amore – anche quello carnale – è ascesi, il giardino è *locus amoenus* e il nudo è natura, in una complessa

operazione di sintesi culturale e appropriazione di valori. Tuttavia, il classicismo di Dosso qui è ancora “timido” e molto naturalista, un *pastiche* di esempi illustri privo però di quel vigore fisico e volumetrico che gli venne dall’osservazione diretta di Michelangelo e di esemplari della statuaria classica riscoperti proprio in quegli anni, come il *Laocoonte*, poté ammirare nel suo viaggio a Roma databile probabilmente intorno al 1515 (e forse ripetuto nel 1517).



Dettagli con trio di musici (in alto) e suonatore di lira da braccio (sinistra)

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	In secondo piano, tre giovani suonano un piccolo liuto e due flauti. L'uomo con barba, fra le tre ragazze in primo piano e i tre musicisti tra gli alberi, tiene nella mano sinistra una lira da braccio poggiata sulla spalla e nella destra l'archetto, come se si accingesse o avesse appena terminato di suonare.
Oggetti musicali - strumenti	Liuto (321.321-5), flauto (421.111.12), lira da braccio (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

Antonelli Trenti 1964, p. 407; Ballarin 1987; Ballarin 1993; Ballarin 1994-1995; Ballarin 2002; Battisti 1954, p. 197; Bayer 1998; Brown 1987; Calvesi 1969; Cavalli-Bjorkman 1987; Ciammitti 1998; De Castris 1988; De Marchi 1986; Dreyer 1965, pp. 24, 26; Eidelberg e Rowlands 1994; Fehl 1974b; Ferrara 1998, pp. 264-267, cat. 55; Gibbons 1968, pp. 203-204, cat. 64; Hope 1971, p. 641, nota 4; Holberton 1993, p. 250; Longhi 1967b; Longhi 1980; Mendelsohn 1914; Mezzetti 1965, p. 114, cat. 168; Pray Bober e Olitsky Rubinstein 1986; Puppi 1964, p. 20; Puppi 1965; Puppi 1968; Savy 2007; Trento 2014, pp. 54-55, cat. 1; Venezia 1955, p. 270, cat. 129; Venturi 1928; Volpe 1961; Volpe 1974; Walker 1956; Wind 1948, p. 62.

3

Giovanni Bellini

Il festino degli dei

Olio su tela, 170,2 x 188 cm. Washington, National Gallery

Produzione

Autore	Giovanni Bellini (Venezia, 1433 c. – 26 novembre 1516)
Data dell'opera	1514
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino delle Pitture
Commenti	Lo sfondo è stato modificato da Tiziano nel 1529

Soggetto

In un assolato prato, sullo sfondo di una rupe boscosa, sta banchettando un gruppo di dei, satiri e ninfe.
All'estrema sinistra, un satiro esce di scena volgendo le spalle all'osservatore e tenendo sollevata sulla testa una sorta di brocca; alla sua destra, Sileno – in veste arancio – accudisce il suo asino mentre un anziano, col capo cinto da una corona di pino, siede accucciato dietro l'animale; completa il gruppetto "dionisiaco" il piccolo Dioniso accovacciato in terra che spilla vino bianco da una botte.
Al centro siedono quattro divinità: Hermes con elmo, caduceo e calzari, Zeus – affiancato da un'aquila – intento a bere un bicchiere di vino, Afrodite seduta davanti a un piatto ricolmo di frutta con una mela cotogna in mano, ed infine Poseidone, identificabile dal tridente in terra ai suoi piedi. Alle spalle di Zeus un satiro e una ninfa portano libagioni in preziosi piatti in ceramica decorata mentre un altro satiro, che suona un sottile flauto, se ne sta seduto in disparte poco dietro. Più a destra, due figure femminili avanzano verso il banchetto: una, in veste gialla, ha una coroncina fiorita fra i capelli e l'altra, in veste azzurra, porta un vaso in equilibrio sulla testa aiutandosi con la mano sinistra. Semi-inginocchiata in terra, davanti alla fanciulla in azzurro, la bionda Cerere sorregge per il gomito il dio Apollo, seduto, che si porta alle labbra una coppa di vino benché sia già così ebbro da doversi sostenere poggiandosi alla sua lira. Il manico dello strumento si insinua maliziosamente sotto la veste di Priapo, in piedi sulla destra. Il lussurioso dio è raffigurato col capo cinto da una corona fiorita, la veste scostata dal suo notorio esuberante desiderio, mentre – appesa la sua falce all'albero cui si appoggia – solleva con la mano destra la bianca veste di Lotide: la ninfa dorme semiseduta, con la schiena poggiata ad un muretto di pietra, la gamba destra piegata, il seno scoperto e il capo sostenuto languidamente dalla mano sinistra. Un grande uccello è appollaiato fra le fronde, oltre le quali si intravedono le prime luci dell'alba.

Lungo il margine inferiore del dipinto un ruscello delimita la radura e nell'angolo destro su un grande tino è affisso un cartiglio con la firma del pittore.

Temi Festa campestre, banchetto degli dei, Priapo insidia Lotide, Sileno, Dioniso, Hermes, Zeus, Afrodite, Poseidone, Cerere, Apollo, Priapo, satiri, ninfe, naiadi.

NºIconclass *43B12 : 93A11 : 92L421 : 92L1 : 92B5 : 92B1 : 92C4 : 92H1 : 92M1 : 92B3 : 92L6 : 92L41 : 92L3 : 92L312* (Festa campestre: banchetto degli dei con Sileno, Dioniso, Hermes, Zeus, Afrodite, Poseidone, Cerere, Apollo, Priapo, satiri, ninfe e naiadi), *92L621* (Priapo insidia Lotide dormiente durante un banchetto di dei, un asino raglia nelle vicinanze).

Commenti Il *Festino degli dei* è la prima opera realizzata per il Camerino delle Pitture di Alfonso d'Este, a tre anni di distanza dall'ideazione del progetto iconografico, ed è uno degli ultimi dipinti di Giovanni Bellini nonché uno dei suoi rari soggetti profani. Con quest'opera Alfonso riesce laddove la sorella Isabella aveva fallito: avere nel proprio studiolo una tela dell'anziano Maestro, considerato l'apice della pittura veneta del Quattrocento.

Il programma iconografico del dipinto fu elaborato da Mario Equicola a partire da numerosi testi classici e volgari, in particolare il primo libro dei *Fasti* ovidiani, al centro del quale (vv. 391-440) è narrato l'episodio comico-erotico da cui sarebbe nata la tradizione di sacrificare un asino al dio Priapo. Durante una festa invernale in onore di Dioniso, dei, ninfe e satiri si ritrovano a gozzovigliare su un prato presso un ruscello in un bosco; mentre Dioniso fanciullo mesce il vino, gli altri si abbandonano all'ebbrezza e alla lascivia, soprattutto Priapo che corteggia insistentemente la altera ninfa Lotide. Quando, giunta la sera, tutti dormono di un sonno pesante, Priapo tenta di approfittare della bella ninfa dormiente e le solleva la veste, ma ecco che l'asino di Sileno emette un forte raglio svegliando Lotide che a sua volta, fuggendo, sveglia tutti; il dio dell'Ellesponto, palesemente eccitato, è oggetto dello scherno dei compagni di bagordi e decide quindi che l'asino debba pagare con la vita tanta umiliazione.

L'episodio non ha conosciuto una grande fortuna iconografica, forse a causa dell'esplicita e grottesca carnalità che lo caratterizza. La fonte principale per la raffigurazione di questo mito è l'illustrazione che ne correda la narrazione nell'edizione veneziana dell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* di Giovanni Bonsignori (Libro 9, f. LXXVIII v.) pubblicato nel 1497 e poi ristampato numerosissime volte. L'anonimo incisore segue quasi pedissequamente il testo ovidiano, rappresentando al centro l'episodio di Sileno, a sinistra il goffo approccio di Priapo e sulla destra – riprendendo l'iconografia di Dafne e Apollo – il

momento in cui Lotide viene trasformata in pianta di loto (con l'interpolazione di un passo del nono libro delle *Metamorfosi*). Assai differenti le scelte di Bellini per il primo dipinto monumentale su tale soggetto: l'intera scena è incentrata sul momento della festa – completamente assente nella xilografia (e in tutte le fonti iconografiche da essa derivate) e appena accennato nei versi di Ovidio – con particolare attenzione all'elemento bacchico (il tino, il bicchiere riverso, le espressioni ebbre e stolide degli dei, le loro mosse sconsideratamente *osé*); l'elemento pruriginoso è relegato all'estrema destra del dipinto e il finale della vicenda, con l'asino che raglia e la ninfa che fugge, completamente decurtato.

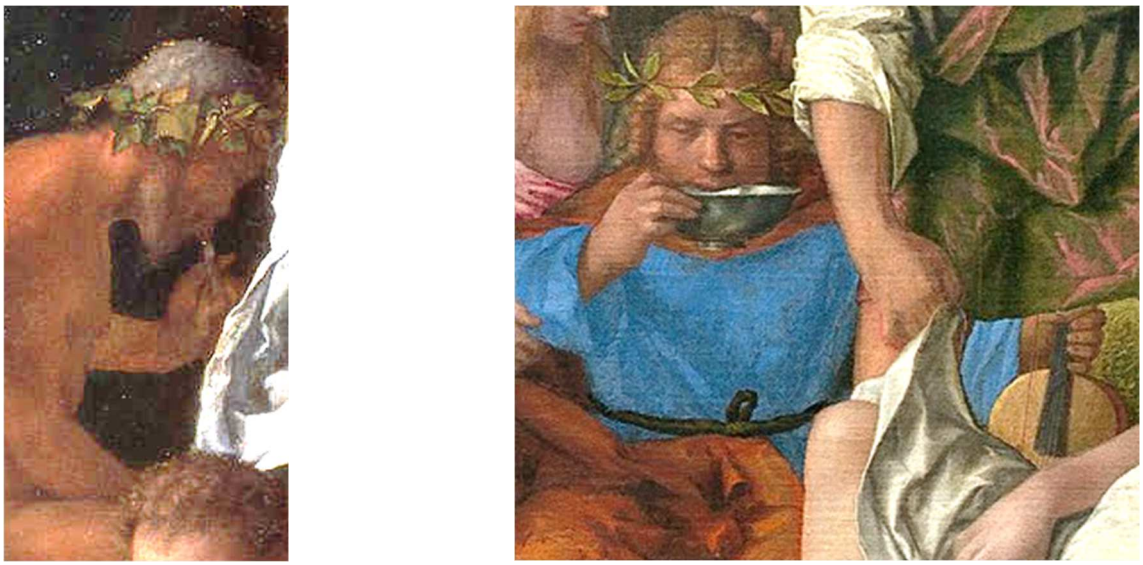
I banchettanti sono rappresentati in maniera estremamente realistica come un gruppo di comuni mortali che, dopo lunga festa, sono ormai completamente ebbri. Da tempo la critica ha sottolineato la natura ammiccante e così marcatamente "terrena" del *Festino* – Stendhal nel 1835 descriveva il gruppo di dei come "une halte de Bohémiennes" (in Anderson 1993), Edgar Wind (1948) li vedeva come "a company of rustics" impegnati in una *fête champêtre* e ricordava come Burckhardt nel 1860 avesse accostato il dipinto all'*Opus Macaronicum* del Folengo e nel *Cicerone* avesse parlato di "festa di contadini italiani" – e il suo aspetto farsesco, parodistico, quasi si trattasse di una favola pastorale messa in scena dai buffoni di corte o da attori girovaghi di passaggio a Ferrara (Walker 1956, Robertson 1968, Fehl 1974b, Agosti-Farinella-Settis 1987, Manca 1993, Ceriana 2008, Farinella 2015). La commedia del resto, come sottolinea Joseph Manca, era il genere più frequentemente rappresentato a corte e nelle delizie estensi. Ecco allora che con l'ausilio di qualche attrezzo di scena (un forcone trasformato in tridente, una scodella in elmo) viene allestita una satira classica un po' salace, con l'asino di Sileno che invece di ragliare guarda dalla parte sbagliata forse distratto dall'attore vestito da fauno che esce di scena per fare rifornimenti.

Nel contesto del Camerino, incentrato sul valore positivo della figura di Dioniso quale civilizzatore di popoli e portatore di vita e di gioia attraverso il generoso dono del vino, il dipinto di Bellini, in cui le divinità olimpiche si abbandonano sconvenientemente ai bagordi sotto l'effetto negativo del vino elargito da un pestifero Dioniso bambino, risulta alquanto contrastante. Decisiva per la corretta comprensione del ruolo del *Festino* nel programma iconografico dello studiolo alfonsino è la lettura in parallelo col *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11), opera che affiancava il *Festino* come dimostrano i successivi interventi di Dosso e Tiziano sul paesaggio belliniano finalizzati ad una maggiore continuità tra gli sfondi dei due dipinti. Come fossero due facce della stessa medaglia, il dipinto tizianesco esalta gli effetti benefici del vino quale fonte di gioia e di arte,

mentre l'opera di Bellini ammonisce dagli eccessi di piacere e dal vizio, esaltando la *moderatio* quale virtù imprescindibile per un buon principe (un concetto rafforzato dalla presenza del pio Enea nelle tele di Dosso nel registro superiore, altro specchio ideale per Alfonso, cfr. Farinella 2015). Entrambe le tele sembrano raffigurare, in modo speculare, momenti di intrattenimento presso i giardini delle delizie di Alfonso: mentre il *Baccanale degli Andrii* include l'osservatore – il Duca stesso – in un clima di raffinato e sensuale classicismo attraverso il dispositivo del cartiglio col canone leggibile sia dal punto di vista di chi osserva che da quello dei personaggi nel dipinto (cfr. scheda 11 e Parte II .4 .2), il *Festino*, in quanto "messa in scena", offre un *exemplum* in negativo ponendo una distanza ontologica fra personaggi e osservatori, che diventano quindi veri e propri spettatori. Se, inoltre, la musica è raffigurata negli *Andrii* sotto molteplici aspetti – canto, danza, musica strumentale – e in una delle forme più complesse ed emblematiche dell'epoca (un canone a quattro voci scritto utilizzando i più complessi artifici contrappuntistici), nel *Festino degli dei* l'unico suono udibile è quello semplice e rustico del piccolo flauto del satiro in secondo piano. L'altro strumento musicale raffigurato nel dipinto, la nobile lira da braccio di Apollo, tace: anziché accompagnare il canto divino di Apollo, viene utilizzata dal dio ebbro come sostegno. Emmanuel Winternitz in un breve articolo del 1946 sottolinea l'estremo realismo della parte visibile della lira e si meraviglia della scarsa presenza della musica in questa *fête champêtre.* Se però si tiene presente che in nessuna delle fonti letterarie reinterpretate da Equicola per ideare il dipinto si fa menzione della musica, direi che al contrario la presenza di questa nel *Festino* non sia affatto un elemento banale. Infine, mi sembra significativa la scelta di tacitare e quasi mutilare proprio lo strumento che meglio rappresenta il recupero dei valori classici, fulcro della politica culturale di Alfonso, in un'opera considerata un *exemplum* di comportamento sconveniente.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Apollo tiene per il manico una lira da braccio poggiata in terra e un satiro suona seduto in secondo piano al centro.
Oggetti musicali - strumenti	Lira da braccio (321.322-71), flauto (421.111.12).



Dettagli con satiro che suona un flauto (sinistra) ed Apollo ebbro (destra)

Riferimenti bibliografici

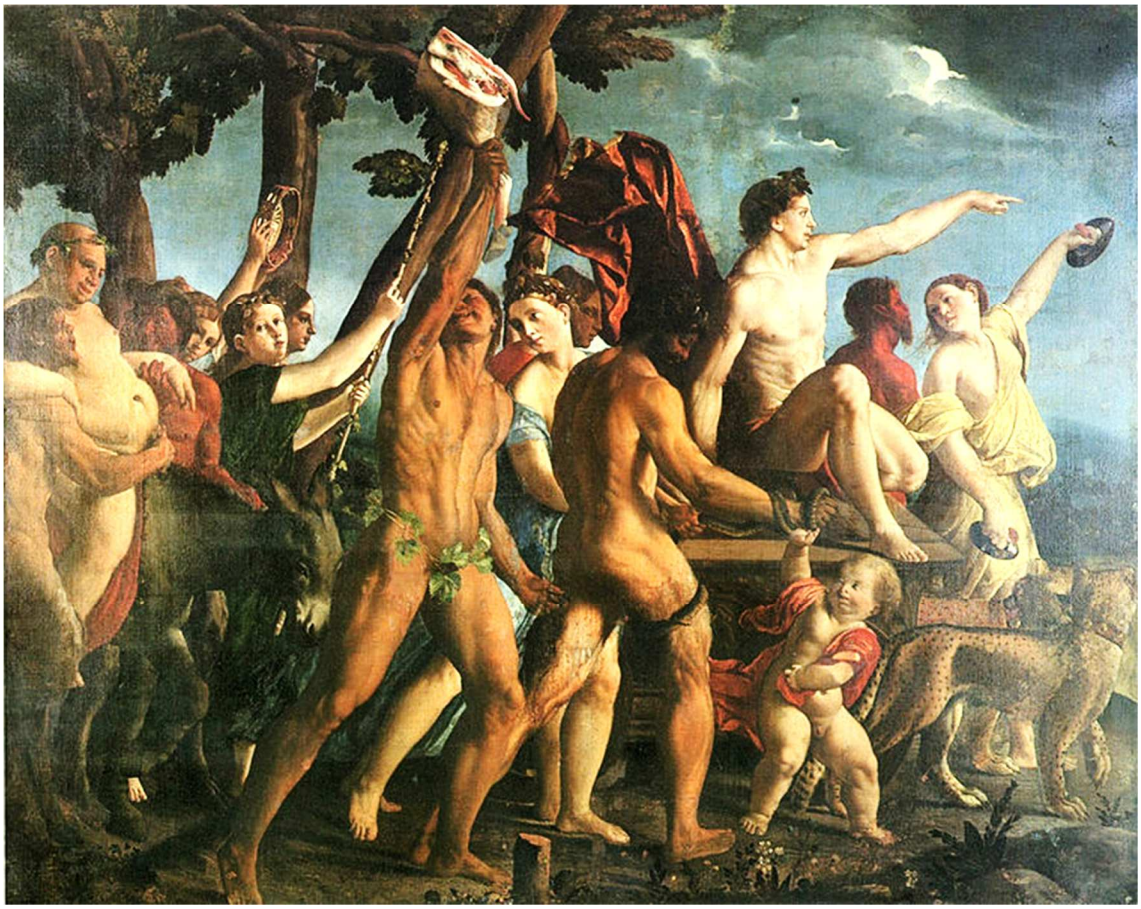
Agosti, Farinella, Settis 1987, p. 1107; Anderson 1993; Ballarin 2002b; Bätschmann 2008, pp. 208-209; Battisti 1954; Brown 1987; Brown 1993; Bull e Plesters 1990; Cavalli-Bjorkman 1987; Centanni 2012; Ceriana 2008, p. 100; Colantuono 1991; Edinburgh 2004, p. 88 cat. 17; Emmerling-Skala 1994, I, pp. 536-556, II, pp. 801, 1031; Farinella 2015, pp. 542-563; Fehl 1974b; Goffen 1989; Goodgal 1978; Goodgal 1987; Gopnik 1995; Green 2004, pp. 182-184; Guthmüller 2008; Holberton 1986; Holberton 1987; Holberton 1993; Hope 1971; Hope 1987; Hourticq 1919, pp. 148, 256-257; Longhi 1946; Longhi 1980, p. 80; Manca 1993; Menegatti 2002, pp. 108-109; Morel 2010; Plesters 1993; Robertson 1968; Rosen 2008; Shearman 1987; Walker 1956; Wind 1948; Winternitz 1946.

4

Dosso Dossi

Partenza di Dioniso per l'India

Olio su tela, 129 x 167 cm. Bombay, Prince of Wales Museum



Produzione

Autore	Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)
Data dell'opera	1515
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino delle Pitture

Soggetto

Sullo sfondo di un cielo cupo, un corteo dionisiaco esce da un bosco di olmi e avanza da sinistra verso destra. In testa al corteo una menade con i cimbali in mano si volge indietro verso Dioniso aprendo le braccia con slancio. Segue il carro, trainato da due ghepardi, su cui siede il dio con il piede destro poggiato sul bordo, il ginocchio sporgente, e la gamba sinistra piegata; con la mano destra (di cui possiamo solo intuire la posizione perché coperta da un satiro) si sorregge, mentre protende il braccio sinistro in avanti puntando il dito verso qualcosa davanti a lui, oltre il limite del dipinto. Dioniso, con una corona di foglie sulla testa, è praticamente nudo: un manto rosso parte dall'anca destra e si innalza alle sue spalle stropicciato dal vento; tra il dio e la menade in apertura, un satiro rosso, visibile solo dalle spalle in su, si staglia contro il cielo grigio-azzurro.

Un imponente satiro dalla pelle scura, con serpenti attorcigliati alle gambe e alle braccia cammina di fianco al carro; lo precede un bambino con una mantellina rossa che si volta ad afferrare uno dei serpenti. La testa rubescente del satiro si insinua nella zona d'ombra della mantella di Dioniso, di poco più scura. Alle sue spalle un uomo vigoroso con un ghigno solleva al cielo il coscio della giovenca sacrificale: il pezzo di carne colpito dalla luce spicca sulle fronde scure degli olmi fra cui si intravedono tralci di vite e grappoli d'uva. Tra i due baccanti, in secondo piano, una menade indossa una veste azzurra che le lascia scoperto il collo e volge la testa, su cui è raccolta una treccia bionda, verso il fondo del corteo. La testa e la spalla di un altro satiro rosso si scorgono appena fra la fanciulla e un tronco d'albero.

Il tirso portato dalla menade in verde, che guarda l'osservatore e apre il gruppo finale, riprende il movimento del braccio alzato dell'uomo al centro del corteo. Fra i tronchi si intravedono le teste di altre tre ragazze e una mano (appartenente alla meno visibile delle tre) solleva un tamburello a cornice, dettagliatamente raffigurato, oltre la testa della menade col tirso. In coda al corteo, Sileno ebbro, con la corona di vite in testa,

procede seduto su un asino coperto da un drappo rosso e sorretto da due satiri.

Temi Baccanale, Trionfo di Dioniso, satiri, menadi, Sileno.

Nº Iconclass *92L1791 : 92L178 92L41 : 92L1911 : 92L421 :* (Baccanale: trionfo di Dioniso con satiri, menadi e Sileno).

Commenti Il dipinto è stato rinvenuto da Lorenzo Finocchi Ghersi e Giuseppe Pavanello (1999) ma è apparso ufficialmente sulla scena internazionale grazie al reportage dall'India di Alberto Arbasino (2000) che ne racconta la scoperta del tutto casuale durante una visita al Prince of Wales Museum di Bombay nel 1999 e lo identifica come un'opera del giovane Dosso, di stile "mantegnesco", con figure muscolose e di un vivace colorito. Alessandro Ballarin (2000) lo ha immediatamente riconosciuto come il dipinto raffigurato in una foto proveniente dalla Witt Library di Londra, un'opera classificata fra gli anonimi di scuola italiana (un'annotazione a matita riporta l'attribuzione a Dosso da parte di Wilhelm von Bode).

Il percorso che ha portato la tela da Ferrara in India è assai tortuoso ma è stato quasi del tutto ricostruito grazie allo studio delle fonti documentarie e inventariali. Dopo la spoliazione di Ferrara l'opera giunge a Roma e compare nell'inventario Ludovisi del 1633 (come *Trionfo di Sileno*) insieme agli altri quadri del Camerino ma, a differenza delle altre tele, non v'è traccia di un suo passaggio nella collezione Aldobrandini. Dunque resta da chiarire per quale via sia arrivato a Roma come pure in quale modo sia pervenuto dalla famiglia Ludovisi ai Lanci, cui sappiamo essere appartenuto grazie all'inventario dei conti Hercolani di Bologna che lo ereditarono a metà Settecento. Quando i conti bolognesi si trovarono in gravi difficoltà economiche circa un secolo dopo, il dipinto fu messo in vendita presso il Monte di Pietà di Roma, dove Otto Mündler lo vide nel 1856 ritenendolo una timida imitazione di Tiziano. Da Roma il dipinto raggiunse Londra, acquistato da Charles Dowdswell e quindi, attraverso un'asta di Christie's, passato ad un certo F. Howard che probabilmente lo ha immediatamente rivenduto a sir Ratan Tata, ricco collezionista indiano che all'epoca risiedeva a Londra. A quegli anni risale la foto della Witt Library. Alla morte di sir Tata, nel 1917, grazie alle disposizioni testamentarie l'intera collezione viene lasciata alla città di Bombay insieme con il denaro necessario alla costruzione del museo destinato a contenerla: il Prince of Wales Museum, inaugurato nel 1922.

Il tema del dipinto ben si adatta al Camerino delle Pitture di Alfonso e il gesto di Dioniso, che richiama l'attenzione verso qualcosa al di fuori del quadro, potrebbe essere messo in relazione con un altro dipinto, correlato e giustapposto alla tela di Dosso, o con la città di Ferrara che si scorge oltre la finestra del Camerino (Farinella 2015). Ballarin (2002), che interpreta il dipinto come *L'arrivo di Bacco a Nasso,* sottolinea alcuni evidenti rimandi che intercorrono fra un

baccanale e l'altro nel Camerino(probabilmente fu per questo che Mündler lo ritenne una copia da Tiziano): nel *Bacco e Arianna* di Tiziano (scheda 8) ad esempio, ricorrono la stessa mantellina rossa di Dioniso, tutti i motivi del *thiasos* bacchico e la caratteristica apertura delle braccia a mo' di forbice della menade in apertura di corteo, gesto riscontrabile anche in una delle ninfe dell'*Offerta a Venere* (scheda 6), sempre di Tiziano.
Se le misure della tela, più piccole di quelle degli altri dipinti del Camerino, possono rappresentare un argomento a sfavore di tale collocazione è certamente vero che la tela indiana è stata tagliata, come si può dedurre dal tronco che compare in basso senza alcuna base e dalla vite nel bosco che sembra appesa al nulla. Anche la figura di Sileno e i due ghepardi, ai due margini laterali del dipinto, sono troppo a ridosso della cornice per essere stati concepiti così originariamente. Dunque, è molto probabile che le dimensioni reali non fossero quelle attuali (che sono stabili però almeno dal tempo della foto della Witt Library); del resto negli inventari Ludovisi ed Hercolani il dipinto risulta essere molto vicino in grandezza al *Festino degli dei* di Bellini (scheda 3), proveniente certamente dal Camerino di Alfonso I.
Nella ricostruzione degli anni giovanili di Dosso, proposta da Ballarin in occasione del convegno *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I* (Padova, 2001), la tela di Bombay viene ad assumere un ruolo decisivo nell'evoluzione del linguaggio del pittore ferrarese ponendosi come chiave di volta fra il periodo formativo di Dosso e la sua prima maturità artistica. La datazione proposta dal Ballarin, 1515, permette di riordinare soddisfacentemente le opere degli anni 1513-1517, periodo molto dibattuto nella carriera di Dosso.
Divenuto pittore di corte presso Alfonso I nel 1514, Dosso deve venire incontro ai gusti personali del Duca e deve aggiornarsi sulle ultime novità pittoriche per poter soddisfare la sua passione antiquaria del suo mecenate: un viaggio a Roma sarebbe quindi una risposta sensata alle necessità che il nuovo ruolo gli impone. Un primo viaggio nel 1515, in occasione del quale può vedere di persona i lavori di Michelangelo, il *Laocoonte* da poco esposto in Vaticano e altri importanti ritrovamenti classici venuti alla luce in quegli anni, giustificherebbe il gusto arcaicizzante e michelangiolesco che domina la *Partenza di Dioniso* e segna un punto di svolta rispetto al timido classicismo del *Bagno* di Castel Sant'Angelo (scheda 2) e della pala Da Varano (scheda 27), di cui ripropone le teste femminili delle sante nei panni delle menadi. Più che alla morbidezza delle carni, Dosso sembra ambire alla levigatezza del marmo, all'anatomia scultorea dei torsi, dei muscoli tesi e delle vene rigonfie dei satiri; le imponenti figure contengono, in volumi ben definiti da un uso sapiente della luce, un vigore ancora inedito nei lavori immediatamente precedenti. In quest'ottica viene ribaltata l'idea comunemente diffusa di

un'imitazione del *Bacco e Arianna* tizianesco da parte di Dosso: al contrario, sarebbe Tiziano ad essere rimasto colpito dal baccanale di Bombay tanto da citarlo nella sua opera (Ballarin 2002).
Recentemente Vincenzo Farinella (2015), pur accogliendo l'identificazione della tela con "la baccanaria di Dosso" per il Camerino e la datazione al 1515 proposte da Ballarin, ha avanzato una diversa interpretazione del soggetto: la tela indiana rappresenterebbe non l'arrivo a Nasso ma la *Partenza di Dioniso per l'India*, un tema che si sarebbe ben raccordato con l'atteso ma mai realizzato *Trionfo indiano di Bacco* di Raffaello (scheda 5). L'osservazione di Farinella si basa sulla constatazione che un trionfo indiano e un arrivo trionfale a Nasso avrebbero costituito di fatto un doppione iconografico all'interno del Camerino, troppo simili per coesistere l'uno accanto all'altro, mentre sembrerebbe più logico supporre che la tela di Dosso raffigurasse l'antecedente del *Trionfo* di Raffaello.
Lo studioso ha dimostrato con argomentazioni puntuali ed esaustive che l'identificazione di Alfonso con Dioniso non fu frutto, come a lungo si è pensato, di mero edonismo, ma elaborata a partire dalla lettura dei primi quattro libri della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo – testo presente nella biblioteca di Ercole sia in greco che in volgare – in cui Dioniso è descritto non solo come il dio del vino, ma come colui che porta pace e civiltà ai popoli che lo accolgono, pone fine alle discordie insegnando la giustizia e la religione, un dio capace di inventare "tutto ciò che è utile" e di eccellere nelle arti (si pensi alla passione di Alfonso per il lavoro al tornio e per la viola da braccio), ideatore dell'agricoltura e salvatore dell'Etiopia dall'inondazioni – problema che affliggeva anche Ferrara – grazie alla progettazione di un sistema di bonifica. Il Dioniso di Diodoro, quindi, forniva un perfetto specchio mitologico dell'eclettica personalità di Alfonso e rispondeva anche alle esigenze celebrative che il delicatissimo momento politico richiedeva: la terra d'avventura e conquista verso cui Dioniso si dirige, l'India da civilizzare e pacificare, è identificata in questo modo con Ferrara, città che il suo divino Duca, grazie alle sue spiccate capacità militari e politiche, saprà risollevare dalla gravissima crisi causata dalla guerra con Venezia e con Roma e dalla peste.
Nell'efficace ipotesi ricostruttiva del Camerino proposta da Farinella, il dipinto di Dosso viene collocato sulla piccola parete d'ingresso venendo dal Castello, opposto al *Bacco e Arianna* di Tiziano, dimodoché il gesto di Dioniso, che catalizza il movimento dell'intero corteo, punti verso la parete – priva di dipinti – con le finestre che danno sulla piazza. Ne consegue una sorta di narrazione politico-allegorica in tre atti: alla *Partenza per l'India* seguono idealmente la conquista della stessa, cui corrisponderebbe l'affaccio reale sulla città di Ferrara, e la conclusione celebrativa che avrebbe dovuto essere rappresentata dal *Trionfo indiano* sulla parete opposta a quella del baccanale di Dosso. La mancata realizzazione del

Trionfo promesso costrinse tuttavia Alfonso a cambiare i progetti iconografici del Camerino; il mutato clima politico, dopo le vittorie su Roma e Venezia, indusse il Duca a commissionare il *Bacco e Arianna* a Tiziano, non più quindi un trionfo militare ma amoroso (cfr. scheda 8).

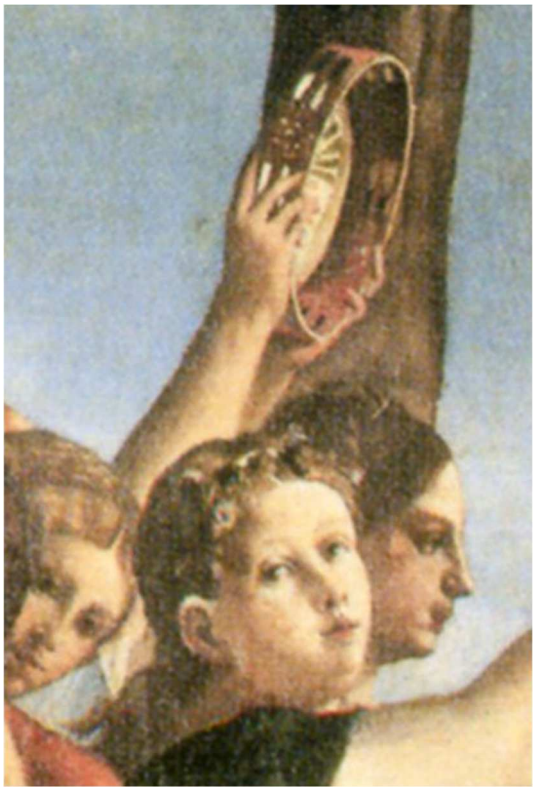
Il dipinto è pervaso da un cromatismo alquanto freddo, caratterizzato dal vivace contrasto dei colori delle vesti contro il cielo smaltato e dallo scarto fra le carni rosseggianti dei satiri e la pelle di Dioniso, fredda e candida con rifiniture quasi argentee che sottolineano l'effetto antichizzante della posa. Per la menade in apertura del corteo non è stato trovato un modello preciso ma sembra piuttosto che Dosso abbia concentrato in una sola figura le menadi con cembali e tirsi in apertura dei cortei sui sarcofagi bacchici; la sforbiciata delle braccia rende bene l'idea della *mania* del corteo e amplifica il gesto del dio alle sue spalle. La testa della fanciulla, la cui chioma raccolta si sta sciogliendo sulla nuca, è voltata indietro in un gesto che le scopre il petto florido, oscillante fra l'ispirazione decisamente classica e il naturalismo lombardo più tipico del Dosso giovane. Se le braccia della menade duplicano gli arti di Dioniso, la testa del dio (che ricalca quella dell'*Apollo del Belvedere*) è replicata alle spalle della ragazza dalla testa rossa del satiro, cui fa da contraltare la mantellina rossa al di là del busto divino. Il satiro e il bambino con i serpenti sono un richiamo al gruppo del *Laocoonte*, anche se questo non è riconoscibile in modo puntuale in nessun personaggio mentre è ovunque presente nel *pathos* formale e nel modo di legare le figure insieme. Il bambino tuttavia, se trova pure un riferimento iconografico, non trova una giustificazione letteraria. In nessuna fonte, infatti, appare un infante in un *thiasos*, mentre tutti gli altri elementi presenti sono canonici: i serpenti, i ghepardi che trainano il carro, i satiri rossi secondo Pausania, il coscio della giovenca e ovviamente le menadi e Sileno sull'asino. La presenza del bambino si spiega solo interpretandolo come un piccolo Ercole che strozza i serpenti, soggetto scelto da Ercole I per incidere una medaglia in occasione del primo compleanno del figlio Alfonso, in cui Ercole ha le sembianze del piccolo duca. Si tratterebbe quindi di un omaggio al padre del committente, e quindi alla famiglia tutta, in sostituzione del più usuale Ercole vecchio ed ubriaco, compagno abituale di Dioniso nei suoi cortei.

Il corteo ha la struttura di un bassorilievo in cui le figure, pur ciascuna con la sua personalità antichizzante, sono tutte legate l'una all'altra, divisibili in gruppi ma sempre interconnessi. Anche l'assemblaggio generale è improntato alla ricerca del carattere arcaico confacente le aspettative di Alfonso. Fondamentale per la metabolizzazione dei modelli appena scoperti fu per Dosso lo scultore di corte e creatore del Camerino dei Marmi, Antonio Lombardo, che aveva portato a Ferrara numerosi schizzi sui

sarcofagi e si cimentava già da qualche anno in una rielaborazione continua di quegli stessi modelli classici.
La luce fredda e omogenea dona alla scena un'atmosfera irreale e magica che cristallizza le pose slanciate dei baccanti e mette in risalto gli elementi più significativi, cesellandoli con piccoli riflessi o diffondendosi sulle superfici, in un tragitto che attraversa tutta la composizione ripercorrendo il corteo dall'inizio alla fine: scorre rapida sul metallo dei cembali in apertura, si espande sul petto della menade e ancor più sulla carne del dio seminudo, quindi quasi sparisce fra le pieghe della mantella per poi soffermarsi sul volto della menade che si volge indietro, attraversarne la treccia e posarsi sul coscio della giovenca (sollevato dal satiro con un gesto che anticipa di cinque anni il noto *Astronomo* col compasso); infine ricade come un filo sottile lungo il tirso della menade in verde, ne tornisce le candide braccia, rimbalza oltre la sua testa sul tamburello definendone la rotondità e si spegne sul ventre molle di Sileno che chiude la processione. La personale spinta al naturalismo di Dosso – evidente nel gruppo con Sileno – si combina ad un colorismo giorgionesco che, rispetto ai primi anni, si fa più maturo, a tratti quasi ardito: ne è un chiaro esempio la mantellina rossa che si impenna alle spalle del dio, una macchia di colore chiaroscurato stagliata su un cielo quasi notturno, nella cui nicchia d'ombra si insinua la splendida testa rubescente del satiro.
Lo stato del dipinto ne denuncia una vicenda conservativa tormentata, tuttavia la leggibilità dell'opera non risulta compromessa: l'usura è circoscritta ad alcune zone gravemente danneggiate il cui maldestro rattoppo o rifacimento è peraltro assai riconoscibile in confronto ad ampie porzioni di superficie molto ben conservate che permettono di appurare l'autografia e la qualità d'esecuzione. Le radiografie hanno evidenziato i consueti ripensamenti ed aggiustamenti tipici del maestro ferrarese; il cielo è stato steso per ultimo ed è stato usato da Dosso per alcune correzioni.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	In testa al corteo una menade tiene in mano i cimbali. A sinistra un tamburello a cornice è innalzato da un braccio femminile.
Oggetti musicali - strumenti	Cimbali (11.142), Tamburello a cornice (11.311).



Dettaglio con menadi e un tamburello sollevato

Dettaglio con menade che suona i cimbali

Riferimenti bibliografici

Arbasino 2000; Ballarin 2000; Ballarin 2002; Ballarin 2002b; Ballarin 2007; Ballarin e Menegatti 2002; Brown 1987; Cavalli-Bjorkman 1987; Diodoro Siculo ed. 1998; Farinella 2015, pp. 573-592; Finocchi Ghersi e Pavanello 1999; Finocchi Ghersi 2000; Ghelfi 2010; Goodgal 1978; Hope 1971; Hope 1987; Menegatti 2007; Shearman 1987.

5

Raffaello

Trionfo di Bacco in India

Penna a inchiostro nero su carboncino, 26,2 x 40,7 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina

Produzione

Autore	Raffaello Sanzio (Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 – Roma, 6 aprile 1520)
Data dell'opera	1517-1518
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Commenti	Studio per un dipinto destinato al Camerino delle Pitture di Alfonso I ma mai realizzato.

Soggetto

Una folla di menadi e satiri riempie completamente la scena. Il tratto rapido non permette di identificare tutti i personaggi raffigurati, ma si possono comunque distinguere tre punti focali che strutturano l'opera: sulla sinistra, Bacco e una figura femminile (Arianna o la principessa indiana), incoronati dalla vittoria alata, che avanzano su un carro trainato da due pantere; al centro, un grande elefante sormontato da satiri; in primo piano sulla destra, Sileno che a fatica si tiene in groppa ad un leone con l'aiuto di tre uomini.
Davanti al carro di Bacco un personaggio maschile, seguito da un bambino, suona un doppio aulos e una menade innalza i cimbali in un gesto impetuoso. Altre figure animano il gruppo: due sollevano una cesta di frutta e una coppa di vino, altri tre (forse bambini) procedono in sella ad un secondo elefante sullo sfondo, in secondo piano sulla destra si intravedono degli uomini su due cammelli mentre nell'angolo destro una figura forse maschile sembra sollevare un piatto o un'altra coppa.

Temi	Baccanale, Trionfo di Bacco con satiri, menadi, Sileno e animali esotici.
Nº Iconclass	*92L1791 : 92L178 : 92L41 : 92L1911 : 92L421 : 25F(ESOTICS ANIMALS)* (Baccanale: Trionfo di Dioniso con satiri, menadi, Sileno e animali esotici).
Commenti	Nel 1513 Alfonso I era a Roma, impegnato a commissionare dipinti moderni e a raccogliere pezzi antichi per la sua collezione. Fu probabilmente durante questo soggiorno romano che commissionò a Raffaello il *Trionfo indiano di Bacco*, anche se i pagamenti sono attestati a partire dall'anno seguente. Nei progetti di Alfonso, l'opera doveva essere destinata al Camerino delle Pitture, lo studiolo che stava realizzando nel suo nuovo appartamento, in *pendant* con la *Partenza di Dioniso per l'India* di Dosso Dossi (scheda 4) (Farinella 2015). Benché Raffaello non abbia mai portato a termine il lavoro commissionatogli – nonostante le lusinghe e le minacce del Duca di Ferrara – conosciamo la forma che l'opera doveva avere nelle intenzioni del Maestro grazie al disegno dell'Albertina e alle opere

di altri pittori che ad esso si ispirarono: bisogna ricordare almeno l'acquatinta di Conrad Metz oggi al British Museum, l'affresco di Perin del Vaga nel Palazzo Doria di Genova databile al 1529-1536, l'affresco nel Castello Estense attribuibile alla cerchia di Girolamo da Carpi e infine il *Trionfo indiano di Bacco* di Garofalo realizzato a partire dall'invenzione raffaellesca diversi anni dopo, nel 1540, per il figlio di Alfonso, Ercole II.

Con grande sapienza antiquaria, Raffaello fonde in questa scena alcuni sarcofagi romani (principalmente quello del Casino Rospigliosi proveniente da San Lorenzo fuori le mura e quello a Woburn Abbey, da cui riprende, rispettivamente, la strutturazione della scena in tre episodi e il movimento incrociato delle teste delle pantere), il Sileno della scena IX della Colonna Traiana e un disegno di mano tedesca con un satiro che suona un doppio flauto (Ballarin 2002, Emmerling-Skala 1994, Shearman 1987). Molteplici anche le fonti letterarie classiche elaborate dall'umanista Mario Equicola nell'ideazione del soggetto: il ritratto esaltante del Dioniso civilizzatore offerto dalla *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo è arricchito da spunti provenienti da due testi lucianei, uno dei *Dialoghi degli dei* e una *Prolalia.* Rispondendo alle osservazioni di Giunone, scandalizzata dal comportamento di Bacco, Giove difende la virilità del figlio e le sue capacità belliche sottolineando anche come il vino sia un prezioso dono se usato con la giusta moderazione. Nella *Prolalia* viene descritto l'esercito bacchico e la sua vittoria sui beffardi – e poi increduli – Indiani che, terrorizzati dal frastuono prodotto dagli strumenti tipici del baccanale (cimbali, tamburi e corni) e dalle grida delle menadi in trance, ndofuggirono evita del tutto lo scontro. Il dialogo fra Giunone e Giove, che nel disegno raffaellesco non è in alcun modo raffigurato, viene inserito sotto forma di due figure sospese fra le nuvole nell'acquatinta di Metz e nel dipinto di Garofalo.

Quando Mario Equicola e Alfonso idearono il programma iconografico del Camerino, nel 1511, il Duca era ancora lungi dall'aver provato le sue qualità di condottiero, al contrario la città era assediata ed isolata e il suo principe scomunicato. Uno specchio mitologico ideale, che restituisse un'immagine del principe forte e militarmente vincente costituito appunto dal *Trionfo indiano* doveva evocare i successi auspicati e rafforzare l'immagine del Duca attraverso l'ideale sovrapposizione di Alfonso con il giovane, vigoroso e vittorioso Dioniso. Tuttavia, quando nel 1520 Raffaello morì precocemente, Alfonso rifiutò l'offerta dei suoi allievi di realizzare rapidamente un'opera dai suoi studi essendo ormai i tempi mutati notevolmente e non essendovi più alcuna necessità per il Duca di riscattarsi da accuse di inabilità strategiche dopo i trionfi militari conseguiti contro Venezia e Roma. Secondo Farinella (2015) questo portò alla scelta di sostituire il *Trionfo indiano* con una scena di tutt'altro stampo benché sempre di contesto bacchico, il *Bacco e Arianna* di Tiziano (scheda 8).

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	All'estrema sinistra del disegno, un uomo suona un doppio aulos e poco più a destra una menade suona i cimbali. Alla sinistra di Dioniso, un satiro suona uno strumento a fiato difficilmente identificabile, forse una tromba non molto lunga.
Oggetti musicali - strumenti	Aulos (421.11), cimbali (11.142), tromba (423.1).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 2002, pp. 208-214; Diodoro Siculo 1986; Emmerling-Skala 1994, I, pp. 193-207, 643-644; Farinella 2015, pp. 573-592 (583-592); Fehl 1974b, p. 55; Luciano 1962, pp. 82-83, 751-753; Shearman 1987, pp. 214-216.

6

Tiziano

Offerta a Venere

Olio su tela, 172 x 175 cm. Madrid, Museo del Prado

Produzione

Autore	Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1488 c. – Venezia, 27 agosto 1576)
Data dell'opera	1518-1519
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino delle Pitture

Soggetto

L'opera raffigura un tripudio di amorini festanti che omaggiano la dea Venere, la cui statua si innalza su un sontuoso piedistallo sulla destra del dipinto. Ai piedi dell'effige divina vi sono due donne: una in veste azzurra si volge indietro e guarda fuori campo, l'altra – con abito rosso e camicia bianca – alza gli occhi allo specchio che solleva con la mano destra, aprendo le braccia in un ampio gesto. Sulla sinistra, un albero ricolmo di frutti maturi funge da quinta naturale. Tra la statua di Venere e il maestoso albero si ammassa la folla di piccoli putti dalle ali azzurre, bianche e rosse, impegnati a lanciarsi mele, a mangiarle o a riempirne cesti. Alcuni amorini scoccano frecce mentre altri lottano, si baciano o danzano; altri ancora volano tra le fronde più alte dell'albero per coglierne i frutti, uno è sorpreso ad arrampicarsi sul tronco e un altro al centro è crollato in un sonno pacifico mentre un compagno più indietro assale un coniglio. Una calda luce si diffonde sulla pelle rosea degli amorini fino ad illuminare la vallata sullo sfondo in cui si intravedono alcune case e, all'orizzonte, una piccola città.

Temi	Festa degli amorini in omaggio a Venere
Nº Iconclass	*92D19161* (Festa degli amorini che si tirano frecce, danzano, lottano e giocano con le mele davanti la statua di Venere).
Commenti	Il dipinto era stato inizialmente commissionato al pittore fiorentino Fra Bartolomeo, a Ferrara nel 1516, che tuttavia morì l'anno seguente, quando l'opera era ancora in fase di elaborazione. L'unica traccia del lavoro di Fra Bartolomeo pervenutaci è un disegno conservato agli Uffizi che fu collegato al Camerino di Alfonso per la prima volta da Wind (1948). Da una lettera di Jacopo Tebaldi ad Alfonso datata 9 marzo 1518 sappiamo che a quella data la commissione era già passata a Tiziano che, in una missiva di poco successiva, si dice entusiasta del programma iconografico dell'opera. Il soggetto è tratto dalle *Immagini* di Filostrato Maggiore, poema ecfrastico in forma di dialogo in cui un sofista illustra ad un allievo una serie di dipinti in una immaginaria villa napoletana. La sesta *Immagine* del primo libro descrive appunto la festa degli Amorini

per Venere; il mentore invita il discepolo a contemplare la tela attivando tutti i sensi: lo spettacolo degli Amorini infatti delizia lo sguardo, ma se si presta attenzione – ci dice il poeta – si può percepire persino l'odore delle mele che i putti si stanno lanciando e udire la musica celestiale prodotta dal trepidare delle alucce colorate.

Come ha sottolineato Farinella (2015), le ali degli amorini sono dei colori dell'araldica estense - blu, rosso e bianco - ripresi anche nei drappi morbidamente adagiati a terra in primo piano e nelle vesti delle fanciulle ai piedi del simulacro di Venere. Attraverso l'oculata scelta dei colori, dunque, Tiziano pone idealmente gli Este e Ferrara – idealizzata in forma di giardino colmo di luce e armonia divina – sotto la protezione di Venere, dea dell'amore, della bellezza e del desiderio ma anche protettrice del matrimonio, della fecondità e madre del virtuoso Enea (cui è dedicato il ciclo dossesco di dieci tele nel registro superiore e da cui, secondo la leggenda, discenderebbe la stirpe estense). Speculare alla poliedrica e benefica immagine di Dioniso nelle altre tele, la Venere dell'*Offerta* di Tiziano è nume tutelare dell'armonia nel mondo e dell'amore sia carnale che universale nonché protettrice delle arti intese quali strumento dell'elevazione umana. Mario Equicola, autore del programma iconografico del Camerino, pose un'analoga interpretazione di Venere al centro del primo libro del suo *Libro de natura de amore*, edito nel 1525 dopo una lunghissima e sofferta elaborazione.

Dettaglio con amorini danzanti

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Secondo le parole di Filostrato Maggiore, che avrebbero ispirato il dipinto, il battere delle ali degli amorini produce una celestiale armonia. Sullo sfondo un gruppo di amorini danza in cerchio.

Riferimenti bibliografici

Ballarin 2002b; Battisti 1954; Brown 1987; Campori 1874; Cavalli-Bjorkman 1987; Checa Cremades 2005; Checa Cremades 2013; Farinella 2015, pp. 592-621; Fehl 1974; Fehl 1974b; Fehl 1985; Fehl 1987; Filostrato Maggiore 2008; Goodgal 1978; Holberton 1987; Hope 1971; Hope 1987; Hourticq 1919; Humfrey 2004; Humfrey 2007; Morel 2010; Shearman 1987; Walker 1956; Webb 1992; Wind 1948.

7

Dosso Dossi

Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi

Olio su tela, 57,1 x 166,7 cm. Ottawa, National Gallery of Canada

Produzione

Autore	Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)
Data dell'opera	1520-1521
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino delle Pitture

Soggetto

La tela raffigura Enea e la Sibilla che entrano nell'ameno e luminoso Elisio, attraversato dal fiume Eridano, lungo le cui sponde si intrattengono i beati.
All'estrema sinistra la Sibilla ed Enea (che brandisce il Ramo d'oro) attraversano il fiume su un ponticello ed entrano così nei Campi Elisi; alla loro sinistra c'è una porta arcuata formata da grandi massi. Poco oltre, fra gli alberi, un personaggio in veste rossa e con una corona sulla testa (Orfeo), suona una lira da braccio seduto su un trono. Appena più a destra, al margine della boscaglia, alcuni beati seduti in terra intonano inni leggendo da un libro di formato oblungo, mentre altri danzano accompagnati da un uomo in veste gialla che suona uno strumento simile ad una lira da braccio.
Sullo sfondo, nella fascia centrale del dipinto, si scorgono i cavalli bianchi degli eroi che pascolano liberamente. Due coppie di amanti, sedute ciascuna su una sponda del fiume, si scambiano tenere effusioni, mentre, seduto a terra in primo piano, un uomo anziano dalla folta barba, con tunica e cuffia bianca (Anchise), si volta a guardare le esili ed evanescenti figurine che balenano fra gli alberi nella vallata in secondo piano a destra.
Sulla destra, lungo la riva del fiume in secondo piano, si diletta un gruppo di bagnanti. Nell'angolo in basso, siedono in terra quattro statuarie figure d'uomini (eroi, sacerdoti, poeti e inventori delle arti), nudi e con turbanti bianchi: il primo da sinistra è parzialmente coperto da un manto che sembra gonfiato dal vento e solleva il braccio sulla testa come a voler trattenere il turbante; il secondo siede di spalle all'osservatore; il terzo è il più anziano (il poeta Museo), ha una folta barba bianca e un piccolo manto blu che gli copre le nudità; infine, il quarto è semisdraiato e si volta verso i compagni, anch'egli con un manto rosso rigonfio sulla spalla destra.

Temi

Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi attraverso la Caverna dell'Averno, Campi Elisi, beati che cantano e suonano, Orfeo musico.

Nº Iconclass *96B541* (Enea guidato dalla Sibilla entra nell'oltretomba attraverso la Caverna dell'Averno), *93E7 : 11S61 : 11S62 : 94O51* (Campi Elisi con beati che cantano e suonano ed Orfeo che suona la lira).

Commenti L'opera faceva originariamente parte di un ciclo di dieci tele rappresentanti storie di Enea, disposte nel registro superiore del Camerino lungo l'intero perimetro dell'ambiente.
Nel 1964, due tele del "fregio" sono apparse sul mercato antiquario di Londra: *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi* e *L'arrivo dei Troiani sulla costa libica* (ora al Barber Institute of Fine Arts, Birmingham). La loro scoperta ha portato ad una reinterpretazione di una tela nella Kress Collection, la cosiddetta *Partenza degli Argonauti* (National Gallery, Washington, inv. no. K-448), come un frammento dello stesso ciclo il cui soggetto sembrerebbe essere *Enea e Acate sovrintendono la costruzione della loro flotta*. Altre due tele, apparse in seguito sul mercato, sono state identificate con *I giochi siciliani* e *La peste a Pergamea*, entrambe oggi in collezioni private newyorkesi. Un articolo di Christiansen del 2000 apparso su «Apollo», in cui venivano tra l'altro mostrate riproduzioni delle tele, ha permesso la scoperta in una collezione privata romana di una sesta tela integra, *La discesa agli inferi*.
Vincenzo Farinella nel 2001 ha proposto una convincente lettura dei soggetti delle quattro tele superstiti allora conosciute. Attraverso il confronto incrociato degli inventari Borghese con le fonti documentali, letterarie e iconografiche, ha avanzato un'ipotesi ricostruttiva dell'intero fregio assai plausibile e ha individuato una possibile fonte nelle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino (1474, editio princeps: 1480). Nei primi due libri vengono contrapposte la vita attiva e la vita contemplativa attraverso i dialoghi e le conversazioni tra Lorenzo e Giuliano de' Medici, Leon Battsita Alberti, Alamanno Rinuccini, Piero e Donato Acciaioli, Marsilio Ficino, Landino stesso ed altri, in gita presso il monastero di Camaldoli. Accogliendo le suggestioni del platonismo dell'Accademia di Careggi, Landino propone un ritratto del sapiente (l'umanista) lontano dagli impegni materiali e astratto nelle sue contemplazioni, svincolato da un ruolo e da una funzione precisa nella compagine sociale, il quale però non vivrà nell'isolamento ma sarà utile alla comunità con il consiglio e l'esempio. Il terzo e quarto libro costituiscono l'applicazione allegorico-morale delle conclusioni precedentemente illustrate ai primi sei libri dell'Eneide, letti come un'esemplificazione poetica dell'ascesa dell'uomo dalle occupazioni della vita attiva (il soggiorno di Enea a Cartagine) alla contemplazione e all'acquisizione del sommo bene (il colloquio con Anchise nei Campi Elisi). Questo tipo di esegesi, riproponendo una lettura del poema per sovrasensi che contava importanti precedenti tardoantichi e medievali, si ispirava soprattutto al sincretismo della filosofia ficiniana e all'idea che le opere dei poeti, in quanto divinamente ispirate, vadano lette come opere filosofiche portatrici di valori universali.

Tenendo conto della particolare organizzazione del racconto di Landino, che assecondava la sequenza cronologica delle avventure di Enea e rifiutava quindi lo schema narrativo virgiliano, il pannello con *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi* probabilmente costituiva uno degli ultimi spartimenti del ciclo (l'ottavo, nella ricostruzione del maggio 2001).
Dal punto di vista iconografico la tela non ha mai sollevato particolari difficoltà, a differenza di altre tele del ciclo. È da notare una certa libertà nella trattazione del soggetto da parte di Dosso: l'ingresso di Enea e della Sibilla è condensato attraverso riferimenti iconografici quali la porta "ciclopica" e il Ramo che nel testo originale viene affisso alla soglia del palazzo di Plutone.
Scarso il riferimento alle usuali fonti visive del tempo (le illustrazioni del *Virgilio* di Sebastian Brant e Raffaello). Più vicine appaiono invece le mirabili miniature di Guglielmo Giraldi realizzate nel 1458 per il codice virgiliano (oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi – ms.Lat.7939A) scritto da Leonardo Sanudo, raffinato umanista e rappresentante della Serenissima a Ferrara. Le vignette a piccole figure in semimonocromo poste a piè di pagina nel manoscritto, sono vicine allo stile di Cosmè Tura nel dinamismo delle figure e nella sofferta espressività degli eroi, consapevoli attori di eventi predestinati. Il testo, in cui troviamo il particolare dei cavalli sciolti e delle anime dei discendenti di Anchise nella valle del Lete riscontrabili nella tela di Ottawa, è stato utilizzato da Dosso anche per la realizzazione di altre tele del ciclo. Piuttosto che un modello nordico o uno romano, Dosso sembrerebbe dunque aver scelto una fonte vicina all'ambiente ferrarese, a lui più nota e accessibile.
Secondo la mitologia dinastica estense la casata discenderebbe direttamente da Enea. Emblema di figlio devoto, valoroso condottiero e pio salvatore della propria gente, l'eroe Virgiliano offre un secondo specchio idealizzante ad Alfonso: se Dioniso, protagonista del ciclo principale che decorava il Camerino, incarna perfettamente la complessa e inusuale personalità del Duca che attraverso il multiforme dio classico può esaltare la propria individualità (cfr. Parte II), Enea garantisce il legame con la gloriosa stirpe estense e costituisce un contrappunto moralmente inoppugnabile all'ambiguo Dioniso. In quest'ottica, come il giardino degli Amorini nell'*Offerta a Venere* di Tiziano (scheda 6) che era collocato proprio al di sotto della tela canadese, i Campi Elisi rappresentano idealmente Ferrara: il regno della beatitudine e della grazia celeste, della luce e dell'armonia, in cui Enea riceve da Anchise la profezia sulla sua progenie. Significativamente, prescindendo tanto dalle fonti letterarie quanto da quelle iconografiche, Dosso trasforma i Campi Elisi in un giardino d'amore e di musica: né gli amanti né i musici sono infatti esplicitati in alcuna fonte. Sensualità e musica sono tuttavia fortemente presenti nelle tele del "ciclo dei baccanali" nel registro inferiore del

Camerino e più in generale nella committenza di Alfonso (cfr. scheda 2); sono, cioè, gli elementi che definiscono la persona del Duca e quindi donano alla Ferrara “celestiale” di Ottawa un’identità inequivocabilmente “alfonsina”.

Dettaglio con Orfeo e un musico con strumento ad arco da braccio, beati che cantano e beati danzanti

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Orfeo, in veste rossa fra gli alberi, suona una piccola lira da braccio o una ribeca. Poco più a destra, in piedi nell'ombra della boscaglia, un altro musico, non identificato, suona uno strumento simile ad una lira da braccio accompagnando dei beati danzanti, mentre un gruppo di beati seduti in terra intona inni leggendo da un libro-parte.
Oggetti musicali - strumenti	Lira da braccio o ribeca (321.322-71), libro parte di formato oblungo.
Musica notata	
Titolo o descrizione	Non visibile.
Commenti	Lo strumento di Orfeo sembrerebbe una ribeca per via della forma della cassa e della dimensione ridotta. Anche lo strumento del secondo suonatore ha una forma non usuale: la cassa, arrotondata e terminante in due alucce laterali, ricorda quella di una citola, e la testa sembra presentare un ricciolo invertito. Considerato il contesto sovrannaturale del soggetto non si può escludere che si tratti di uno strumento di pura fantasia. La dimensione e la scarsa visibilità del dettaglio non permettono un’analisi risolutiva.

Riferimenti bibliografici

Agosti 1995; Ballarin 1993; Ballarin 1994-1995; Bayer 1998; Berzaghi 2010; Brown 1987; Camiz 1983; Cavalli-Bjorkman 1987; Christiansen 2000; Del Bravo 1994; Farinella 2007; Farinella 2015, pp. 493-542; Fehl 1974b; Ferrara 1998, pp. 147-153, cat. 24; Fiorenza 2001; Fredericksen 1998; Gibbons 1968, p. 193, cat. 50; Gibbons-Puppi 1965; Goodgal 1978; Hope 1971; Humfrey 1986; Humfrey 1999; Landino 1980; Marek 1983; Mariani Canova 2003; Mezzetti 1965, p. 105, cat. 131; Mezzetti 1965b; Penny 1999; Piccirillo 1985; Puppi 1968; Romani 1996; Romani 1999; Shapley 1968.

8

Tiziano

Bacco e Arianna

Olio su tela, 175 x 190 cm. Londra, National Gallery

Produzione

Autore	Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1488 c. – Venezia, 27 agosto 1576)
Data dell'opera	1521-1522
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino delle Pitture

Soggetto

Un fragoroso e scomposto baccanale avanza da destra, emergendo da un bosco. Su un sontuoso carro trainato da due leopardi, Bacco apre il corteo, con la testa cinta da una corona di vite e una mantellina rossa appena poggiata alle spalle che si impenna sospinta dal vento; con un balzo vigoroso, il giovane dio si slancia dal carro verso Arianna. Mentre Bacco col braccio sinistro indica qualcosa alle proprie spalle, la principessa gli va incontro torcendo il busto nel senso opposto e tendendo la mano destra verso il cielo, dove si scorge un cerchio di stelle.
In primo piano, al centro, un piccolo satiro trascina la testa di un toro legata ad una corda e un cagnolino nero lo guarda incuriosito. Subito appresso viene un poderoso fauno avviluppato da serpenti; ancora oltre, un uomo, con il tipico tirso nella mano sinistra e foglie di vite sul capo e intorno alla cintola, agita in aria una zampa di giovenca. Dietro al carro si scatenano due menadi: una suona i cimbali, con le braccia aperte a mo' di forbice e l'altra solleva sopra la testa un tamburello a cornice. Chiudono il corteo festante l'ebbro Sileno sul suo asino, sostenuto a fatica da due satiri (uno dei quali suona un corno) e un fauno che porta sulle spalle un imponente otre.
Sullo sfondo si scorge la costa frastagliata lungo la quale si distende una città; l'orizzonte è chiuso da montagne rocciose. Nell'angolo in basso a sinistra, poggiato su un drappo bianco, c'è un vaso dorato su cui è iscritto "Ticianus F.".

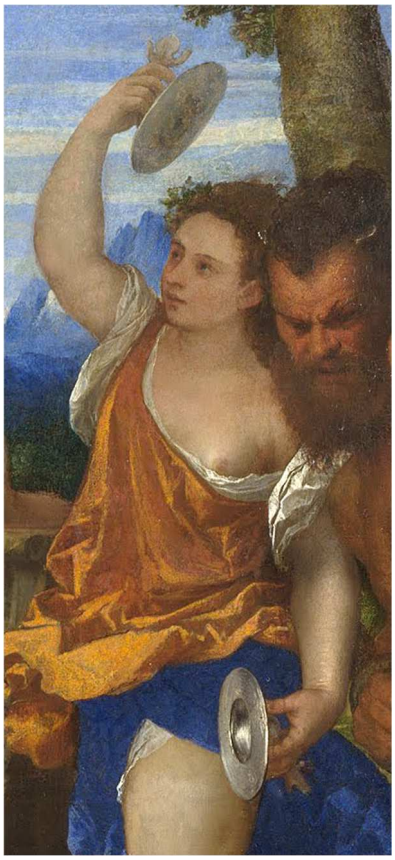
Temi	Bacco e Arianna, baccanale, satiri, menadi, Sileno, apoteosi di Arianna.
Nº Iconclass	*92L121* (Bacco e Arianna), *92L1791 : 92L41 : 92L1911 : 92L421* (baccanale con satiri, menadi e Sileno), *95B*(*ARIADNE*)*69* (apoteosi di Arianna).
Commenti	Quando Raffaello morì improvvisamente, lasciando il Duca senza il promesso *Trionfo indiano di Bacco* (scheda 5), Alfonso scelse di non far realizzare l'opera dalla bottega dell'urbinate, preferendo invece cambiare completamente soggetto a causa probabilmente del mutato clima politico e della sua situazione personale. Rispetto

all'epoca dell'ideazione dell' originario programma iconografico del Camerino (1511), non vi era più necessità di evocare le abilità guerresche di Alfonso, ormai ampiamente dimostrate sul campo contro Roma e contro Venezia; il trionfo di Bacco avrebbe ben potuto essere quindi un trionfo amoroso, anziché bellico o politico, tanto più che proprio in quegli anni Alfonso, appena rimasto vedovo e in gravi condizioni di salute, aveva trovato in Laura Dianti conforto e ristoro, instaurando una relazione che avrebbe condotto una ragazza di umili origini ad un ruolo chiave nella corte estense. Il dipinto trasuda vitalità e gioia, il dio sembra mosso da un impeto incontenibile nel suo balzo verso la fanciulla amata, quasi a voler esorcizzare attraverso l'immagine il terribile momento appena vissuto, raffigurando uno slancio amoroso irrefrenabile e ultraterreno e instaurando un parallelo legittimizzante fra le due coppie di amanti (divino-mortale e nobile-umile). Ma la scena raffigura metaforicamente anche un altro grande amore di Alfonso, quello per la sua città e la sua casata: i colori dello stemma estense tingono infatti le vesti della principessa cretese (cfr. scheda 6).

Nel Rinascimento veniva attribuito al mito di Bacco e Arianna un significato di augurio di gioia e felicità eterne, sottolineando l'apoteosi amorosa finale in cui il dio del vino ricompensa la fedeltà della principessa tramutandola in costellazione, rendendola quindi immortale e sua eterna sposa. Questa interpretazione è documentata anche nel contesto estense: ricordiamo infatti che durante un banchetto, allestito nel 1471 a Roma in onore del prossimo matrimonio di Ercole I ed Eleonora d'Aragona, andò in scena una rappresentazione di Bacco e Arianna e che, quasi mezzo secolo dopo, Mario Equicola, ideatore del programma iconografico del Camerino delle Pitture, nel suo *Libro de natura de amore* dedicò lusinghiere parole alla principessa di Creta. La tela di Tiziano, inserendosi in questo filone, ribadisce con forza il legame del signore con la sua gente, un legame imperituro, garantito dalla solidità della dinastia estense. La rappresentazione di Ferrara nei panni di Arianna, colta nel momento in cui passa dalla disperazione dell'abbandono all'estasi celestiale dell'amore divino, come dimostra la torsione del suo corpo magistralmente resa da Tiziano, è ancor più significativa se si pensa che proprio in quegli anni Alfonso era riuscito a salvare la sua città dalla distruzione grazie al suo tenace amore e agli indicibili sforzi bellici e politici sostenuti.

Per ideare il soggetto del dipinto, Tiziano ed Equicola ricorsero a numerose fonti classiche, in particolar modo Ovidio. Nel terzo libro dei *Fasti* è narrato il secondo incontro tra Bacco e Arianna (episodio narrato solo in questa fonte e mai rappresentato nell'arte antica), quando il dio ritorna dall'India giungendo alle spalle della principessa e la trasforma in costellazione, mentre nel primo libro dell'*Ars amatoria* si narra del loro primo incontro: vi sono descritti

il festante seguito di Bacco e l'aspetto di Arianna, il salto del dio giù dal carro e le nozze fra i due amanti. Un ulteriore riferimento al balzo di Bacco si trova nel LXIV carme di Catullo dove sono anche menzionati tutti gli elementi tipici del corteo dionisiaco, inclusi gli strumenti musicali, che figurano nel baccanale londinese. Altri dettagli, infine, risalgono a fonti secondarie come ad esempio Persio per la testa di vitello e Boccaccio per le otto stelle della costellazione (anziché nove, come riportato in altre fonti). Nel dipinto non viene quindi raffigurato un momento preciso del mito ma una condensazione dei suoi elementi salienti attraverso una sorta di immagine sinottica. Il principale e fondamentale riferimento iconografico moderno è senza dubbio il baccanale di Dosso (scheda 4), dal quale Tiziano riprende alcuni importanti elementi come la svolazzante mantellina purpurea di Bacco, l'uomo avviluppato dai serpenti e il gesto "a sforbiciata" della menade con i cimbali in apertura del corteo (Ballarin 2002b, Farinella 2015). Posti su ciascuna delle pareti corte del Camerino, l'uno di fronte all'altro, i due baccanali offrivano una cornice idealmente sonora alle altre tele del ciclo (schede 3, 6, 11).



Dettaglio della menade con i cimbali

Dettaglio con la coda del corteo: menade con tamburello a cornice e, alle sue spalle, satiro che suona un corno

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Una menade, in apertura del corteo bacchico, tiene in mano i cimbali mentre un'altra poco dietro innalza un tamburello e un satiro – nel gruppo con Sileno – sta suonando un corno dall'aspetto rustico.
Oggetti musicali - strumenti	Cimbali (11.142), tamburello a cornice (11.311), corno (422.111).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 2002; Ballarin 2002b; Battisti 1954; Brown 1987; Campori 1874; Cavalli-Bjorkman 1987; Checa Cremades 2005; Checa Cremades 2013; Fehl 1974b; Fehl 1987; Goodgal 1978; Gould 1969; Holberton 1986; Paul Holberton; Holberton 1987; Hope 1971; Hope 1987; Hourticq 1919; Humfrey 2004; Humfrey 2007; Lucas e Plesters 1978; Morel 2010; Panofsky 1969; Shearman 1987; Shephard 2010b; Shephard 2014, pp. 100-137; Thompson 1956; Walker 1956.

9

Dosso Dossi

Musica

Olio su tavola, 107 x 95 cm; ciascun lato 71 cm. Modena, Galleria Estense

Produzione

Autore	Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)
Data dell'opera	1520-1522 c.
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Decorazione dell'appartamento ducale nella Via Coperta.
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino dorato (camera da letto di Alfonso I)

Soggetto

Dallo sfondo nero emergono tre personaggi raffigurati a mezzobusto: a sinistra un ragazzo dai capelli castani e ricci che con la bocca socchiusa volge lievemente il capo indietro, verso il centro del dipinto, per guardare un altro ragazzo che ricambia lo sguardo.
Sulla destra, lievemente avanzata e in luce rispetto ai due giovani, una donna dalla ricca acconciatura all'antica con i riccioli biondi trattenuti da un nastrino, in una veste rossa e verde appuntata da spille dorate, guarda fuori campo, in alto a sinistra, e tiene nella mano sinistra un libro chiuso da una copertina di cuoio i cui lacci ricadono sciolti.
In primo piano, poggiato su un parapetto in marmo, spicca un testo musicale aperto, fittamente notato, di cui vediamo solo la pagina destra poiché la donna poggia il suo braccio sinistro sull'altra pagina.

Temi	Allegoria della Musica, fanciulla con libro musicale, giovani cantori.
Nº Iconclass	*48C70 : 31D13 : 48C744) : 48C75511* (Allegoria della musica con giovane donna con libro musicale e uomini che cantano senza accompagnamento).
Commenti	L'opera faceva parte di un gruppo di nove tavole ovoidali a carattere allegorico; ad oggi ne sono state identificate otto: cinque, tutte raffiguranti tre figure interagenti, si trovano alla Galleria Estense di Modena (*Conversazione*, *Ebbrezza*, *Seduzione*, *Amore* o *L'abbraccio* e *Musica*); una è conservata presso la Fondazione Cini di Venezia (*La zuffa*) e un'altra ad Eger nel Dobó István Vármúzeum (*Violenza*). L'ultima tavola, raffigurante tre fanciulli inghirlandati e convenzionalmente chiamata *L'amicizia nell'adolescenza* è apparsa sul mercato antiquario nel 2001. La questione della datazione è piuttosto controversa, anche perché le tavole presentano una notevole differenza stilistica. La *Musica* presenta la maggior dinamicità compositiva di tutta la serie e le camicie a collo alto dei ragazzi sembrerebbero far riferimento ad una moda più avanzata rispetto a quella raffigurata nelle altre

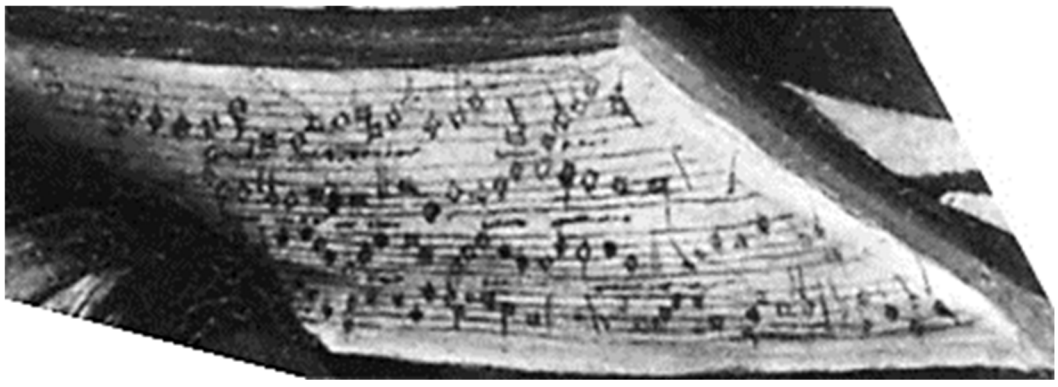
allegorie, entrambi elementi che supportano una datazione più tarda di questa tavola rispetto alle altre. A lungo si è ritenuto che la lavorazione delle tavole fosse iniziata intorno al 1516 e si fosse protratta per vari motivi per circa un decennio. Recentemente Ballarin (1994-1995) ha però ricondotto tutte le tavole agli anni tra il 1520 e il 1522, anni cui fanno riferimento i documenti relativi ai pagamenti per le decorazioni della camera da letto del Duca, attribuendo alla collaborazione di Battista le incongruenze stilistiche evidenti tra le tavole.

In questi dipinti Dosso torna alla tradizione del quadro allegorico a mezzobusto cui si era dedicato in gioventù sulla scia di Giorgione. Questo recupero è però condotto con tale carica di realismo da anticipare gli esiti di Annibale Carracci e di Caravaggio, ponendosi come punto di partenza imprescindibile per la moderna pittura di genere.

La figura femminile, che con lo sguardo volto in un punto alto e indefinito sembra incarnare l'ispirazione stessa, mette in evidenza col suo gesto il libro-parte e il libro che tiene in mano (probabilmente anch'esso musicale); la musica notata nel libro aperto, tuttavia, non risulta leggibile. Secondo Cavicchi (2004) potrebbe trattarsi del ritratto di tre esecutori di frottole, genere prediletto da Lucrezia Borgia, o altre forme vocali simili, data l'assenza di strumenti musicali che accompagnino il canto.

Da radiografie è emerso che il libro-parte in un primo momento era più piccolo.

Nel XIX secolo fu aggiunta un'iscrizione (*Musica corda levat*) cancellata poi come spuria nel 1939.



Elaborazione grafica del dettaglio con testo musicale

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	La donna tiene aperto un testo musicale poggiandovi sopra il braccio sinistro mentre il ragazzo con la bocca socchiusa sembra stia cantando.
Oggetti musicali - strumenti	Libro musicale.
Musica notata	
Titolo o descrizione	Non è visibile il titolo. Si vede un'unica pagina – che non sembrerebbe essere la pagina iniziale del brano – in formato orizzontale, composta di quattro pentagrammi notati e con del testo appena accennato sotto i righi.
Notazione	Quadrata mista (stilizzata).
Parti	Sembra esserci una parte unica.

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995; Burckhardt 1955; Cavicchi 2004, p. 84; Dosso Dossi 1998, pp. 158-170, cat. 26f; Dreyer 1965, p. 27 (nota 84); Gibbons 1968; Hochmann 1998; Hope 1971; Mendelsohn 1914, pp. 35, 85 ss; Mezzetti 1965, pp. 99-100, cat. 109; Puppi 1964, p. 31; Puppi 1965; Trento 2014, pp. 92-07, cat. 16; Venturi 1928, p. 975; Venturi 1989.

10

Dosso Dossi

Allegoria della Musica

Olio su tela, 162 x 170 cm. Firenze, Museo della Fondazione Horne

Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1522 c.

Committente Alfonso I d'Este

Collocazione originaria Ferrara, Castello Estense o Via Coperta

Commenti È stato ipotizzato (McTavish 1988) che il dipinto facesse parte di un ciclo rappresentante le sette arti liberali o che invece fosse in coppia con *Giove che dipinge le farfalle*, allegoria della Pittura (Gamba 1920).

Soggetto

Su uno sfondo di nuvole bluastre si stagliano quattro figure allegoriche. Da sinistra un genio porta la fiaccola dell'ispirazione ad un fabbro, che si volta a guardarlo mentre il drappo rosso legato in vita si gonfia alle sue spalle. Il fabbro sta forgiando con un martello le note musicali che, ad un attento esame, si vedono sprizzare dall'incudine come scintille; su altri due martelli, poggiati uno al fianco del fabbro e l'altro in terra, sono leggibili i numeri romani XII e VIII.
Al centro dell'opera, con le gambe accavallate coperte da un manto verde bordato d'oro, siede una giovane donna seminuda che si volta verso il margine destro del dipinto per guardare un'altra donna, nuda, in piedi quasi completamente di spalle all'osservatore, e con i capelli raccolti in un'acconciatura trattenuta da un fermaglio che ricorda un elmo. Entrambe le figure femminili sorreggono delle tavole rettangolari su cui sono incisi canoni musicali a quattro voci: l'uno, sorretto dalla donna seduta, di forma circolare e l'altro, al di sopra del quale si legge l'iscrizione "Trinitas in Un", di forma triangolare.
A terra accanto al piede destro della figura seduta vi è una lira da braccio di cui è visibile solo la cassa armonica.

Temi Allegoria della Musica, creazione della musica, fabbro inventore della musica (Vulcano).

Nº Iconclass *48CC70* (Allegoria della musica), *48C701 : 92B2523* (origine della musica ad opera di Vulcano forgiatore).

Commenti Il soggetto, per il quale ad oggi non sono state rintracciate fonti letterarie, è stato variamente interpretato.
Nella più antica menzione del dipinto di cui siamo a conoscenza, un inventario della collezione Borghese del 1633, il fabbro viene identificato con Vulcano. In seguito, tuttavia l'identità del fabbro è stata oggetto di lunga controversia: per Gamba (1920), Parigi

(1940), Gibbons (1968), Humphrey (1986) e Slim (1990) si tratterebbe infatti di Tubalcain, il biblico creatore della musica; l'originale identificazione con Vulcano – a mio avviso corretta – è stata ripresa da Camiz nel suo importante intervento del 1983 (in cui sottolinea l'interesse di Alfonso per il dio greco e per l'attività fabbrile), da Haar (1995) e da Bayer (1998), questi ultimi concordi nel sottolineare l'interesse di Dosso per un'unificazione delle tradizioni giudaica e classica.

Interpretando le due figure femminili come simboli della bellezza musicale, Parigi ha ipotizzato che il dipinto intendesse sostenere la superiorità della musica scritta (i canoni), basata su leggi matematiche (i numeri sui martelli), rispetto alla nascente musica strumentale improvvisata (la lira da braccio in terra).

Secondo Slim (1990), invece, la scena raffigurerebbe Tubalcain che, mosso dall'ispirazione (la torcia del putto), inventa la musica – attraverso le proporzioni matematiche prodotte dai suoi martelli numerati – e gli strumenti musicali, simbolizzati dalla viola ai suoi piedi. Dosso avrebbe anche voluto sostenere la superiorità della musica composta e dunque scritta (qui addirittura incisa su pietra) su quella strumentale improvvisata. Interessante l'ipotesi per cui la scelta delle forme geometriche andrebbe ricollegata al loro simbolismo: il cerchio evocherebbe dunque perfezione e perpetuità (il canone è appunto perpetuo) mentre il triangolo richiamerebbe la natura trinitaria del divino ma anche la struttura stessa del canone, interamente governata da rapporti mensurali ternari. A Slim si deve l'identificazione del canone triangolare con l'Agnus Dei II della celebre *Missa l'Homme armé super voces musicales* di Josquin Desprez.

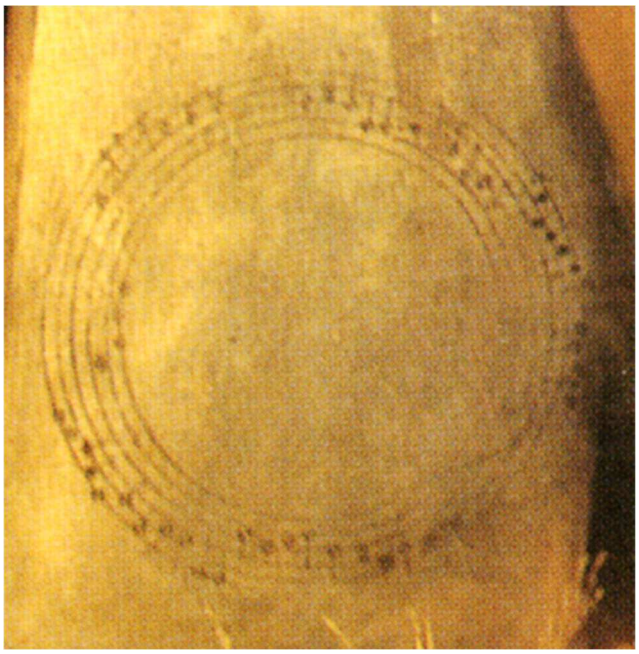
Nel 1995, James Haar, riprendendo Gibbons e Mirimonde (1968), ha inteso le due figure femminili rispettivamente come rappresentazione della musica sacra (quella in piedi nuda) e della musica profana (quella seduta semivestita) in relazione all'iconografia dell'*Amor sacro e amor profano* di Tiziano, e ha letto il quadro come un'allusione all'ascesa ininterrotta della musica dalle primitive semplici note, alla creazione degli strumenti musicali fino alla perfezione formale del canone.

In tempi più recenti, Adriano Cavicchi (2004) ha inerpretato il fabbro come Pitagora e le due figure femminili come personificazioni della musica moderna (donna seduta) e di quella passata (donna in piedi): la riconquistata scientificità della musica si rifletterebbe nella scelta della forma circolare del canone rappresentante la musica moderna e strumentale in opposizione "all'antica e trinitaria vocalità sacra". Tuttavia, creando non poca confusione, Cavicchi sostiene anche che la figura seduta abbia abbandonato la lira da braccio in terra per indagare con fascinazione i principi pitagorici incarnati dalla figura in piedi.

La più recente analisi iconografico-musicale sulla tela fiorentina di Dosso, finora anche la più articolata e complessa, è stata proposta

da Romano Silva, che identifica il fabbro con Vulcano, mettendo il dio in relazione non solo con le passioni di Alfonso ma anche con la pretesa discendenza della stirpe estense da Enea, figlio di Venere, a sua volta moglie di Vulcano. In quest'ottica, l'*Allegoria* dovrebbe quindi non solo evocare ma celebrare e nobilitare, attraverso il mito, la figura del Duca e le sue inclinazioni personali. Al tempo stesso, il dipinto – datato al 1522 c. – costituirebbe una "precoce testimonianza visiva" dell'acceso dibattito sulla natura consonante degli intervalli di terza e sesta, teoria esposta per la prima volta nella *Musica Theorica* di Ludovico Fogliano, intellettuale al servizio di Ippolito d'Este in quegli stessi anni. Riprendendo l'ipotesi avanzata da Slim sulla presenza di un numero 20 sul martello brandito dal fabbro, Silva sottolinea come mettendo in rapporto il numero 20 e i numeri raffigurati sugli altri martelli (XII e VIII) si possano ottenere proporzioni matematiche che rappresentano gli intervalli di sesta e decima maggiore, quest'ultima a sua volta ottenibile sovrapponendo una quinta e una sesta maggiore o un'ottava e una terza maggiore. Si tratta di intervalli che non rientravano nella tradizione pitagorica ma erano oggetto di speculazione da parte di musici e teorici moderni. Se Slim ha subito scartato la sua ipotesi proprio per la discordanza di questi intervalli con la teoria di Pitagora, Silva al contrario ritiene non solo che il numero 20 sia effettivamente sul martello ma che Dosso lo abbia scritto in cifre arabe – moderne – e non romane proprio per sottolineare la fascinazione del Duca per le riflessioni teoriche musicali più recenti.
Secondo Silva il cuore dell'allegoria va rintracciato nei gesti dei personaggi e nella scelta delle forme geometriche dei canoni, portatrici di peculiari significati simbolici: il triangolo simboleggerebbe l'armonia matematica dell'universo mentre il cerchio rappresenterebbe il globo terrestre e la ciclicità della vita umana. In quest'ottica le due figure femminili sarebbero quindi le personificazioni della *musica mundana* – quella in piedi che guarda al cielo – e della *musica humana* – quella seduta e più vestita – mentre Vulcano che produce musica dai suoi strumenti di lavoro (le note sull'incudine) incarnerebbe la *musica instrumentalis* e l'aspetto più materiale della musica, simboleggiato anche dalla lira da braccio in terra. In una fittissima rete di rimandi e simbologie, il dipinto di Dosso dunque fonderebbe la teoria boeziana sulla triplice natura della musica con le ricerche armoniche moderne.
Non una polemica sulle arti né una gerarchia tra forme o generi musicali si cela tra le pennellate di Dosso, ma il ritratto allegorico di un Duca sinceramente appassionato alla musica, capace anche di formulare speculazioni teoriche personali.

Le radiografie hanno rivelato numerosi pentimenti, tra cui la significativa trasformazione della forma di uno dei due canoni da rettangolare a circolare.



Dettagli con i due canoni musicali incisi sulle lapidi

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Vulcano forgia la musica sull'incudine con i martelli numerati. Le due figure femminili sulla destra tengono poggiate in terra due tavole con canoni musicali incisi.
Oggetti musicali - strumenti	Lira da braccio (321.322-71), lastre lapidee con incisioni musicali, incudine e martello.
Musica notata	
Titolo o descrizione	Poche note sparse sull'incudine e alcune "volanti", un canone di forma circolare, un canone di forma triangolare con sopra l'iscrizione "Trinitas in Un[um]".
Notazione	Quadrata bianca
Supporto	L'incudine e due lastre di roccia.
Parti	In entrambi i casi è notata solo la prima voce con i *signa congruentiae*.

Identificazione Il canone circolare è un canone all'unisono o all'ottava a quattro voci; anche il canone triangolare è a quattro voci ed è stato identificato con l'Agnus Dei II della *Missa l'Homme armé super voces musicales* di Josquin Desprez, scritta non prima del 1485 e data alle stampe nel 1502 (Slim 1990).

Compositore Il canone circolare, di stile franco-fiammingo, presenta unisoni e ottave parallele nello sviluppo delle voci. Questo ha portato ad ipotizzare che l'autore sia un maestro fiammingo di minor rilievo, attivo a Ferrara in quegli anni, o che Dosso abbia commesso errori nella trascrizione della composizione.
Il canone triangolare è opera di Josquin Desprez (c. 1440-1521).

Commenti L'angolazione e le abrasioni sulla superficie pittorica del canone triangolare ne rendono difficile la lettura, tuttavia da quel che si è riusciti a leggere risultano mancanti la chiave di mezzosoprano e alcuni segni di mensura; inoltre i *signa congruentiae* non corrispondono a quelli che si vedono in altre fonti. Iscrizioni simili a quella presente nel dipinto si trovano su due fonti: un manoscritto e un'edizione di Petrucci (Slim 1990).
Le particolari forme scelte per i canoni potrebbero avere origini simboliche: il cerchio per il canone all'ottava, intervallo perfetto, e il triangolo per un canone ad organizzazione “ternaria” (tre brevi per lato del triangolo, rapporto ritmico 3:1 fra voce superiore e mediana, rapporto 3:2 fra voce mediana e basso, l'iscrizione “Trinitas in unum”...). Non è chiaro però da quali fonti Dosso, o chi gli ha fornito la musica già scritta in queste forme, abbia tratto i canoni.
La scelta di un’opera tanto celebre come la *Missa* di Josquin denota senza dubbio l’elevato livello culturale di Alfonso. Desprez fu del resto maestro di cappella a Ferrara nel 1503-1504, un decennio prima che Dosso giungesse alla corte estense, ed è interessante notare che nel momento della realizzazione del dipinto Josquin Desprez era morto da poco.

Riferimenti bibliografici

Antonelli Trenti 1964, p. 413; Ballarin 1994-1995; Calvesi 1969; Cavalli-Bjorkman 1987; Cavicchi 2004; Dosso Dossi 1998, pp. 154-158, cat. 25; Gamba 1920; Gibbons 1968, pp. 178-179, cat. 23; González Rodríguez 2005, pp. 77-78; Haar 1995; Humfrey 1986; Longhi 1980; McTavish 1988; Mendelsohn 1914; Mezzetti 1965, p. 85, cat. 54; Mirimonde 1968; Parigi 1940; Rossi 1966; Scavo 2016; Silva 2008; Slim 1990; Tokyo-Roma 2001, pp. 196 ss., cat. IV, 7; Trinchieri-Camiz 1983; Venturi 1928, p. 976.

11

Tiziano

Baccanale degli Andrii

Olio su tela, 175 x 193 cm. Madrid, Museo del Prado

Produzione

Autore	Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1488 c. – Venezia, 27 agosto 1576)
Data dell'opera	1523-1524
Committente	Alfonso I d'Este
Circostanze	Allestimento dell'Appartamento ducale nella Via Coperta
Collocazione originaria	Ferrara, Appartamento ducale, Camerino delle Pitture

Soggetto

Lungo la riva di un fiume di vino che scorre in primissimo piano, un gruppo di uomini e donne si ristora con canti, danze e libagioni. Nell'angolo a destra una fanciulla svestita si abbandona al sonno sotto gli effetti del vino mentre un bambino con la testa coronata di fiori le urina sui piedi; in terra sono poggiati un piatto con del pollo, un bicchiere di cristallo e una coppa dorata. Al centro due donne sono semisdraiate in terra e conversano tenendo ancora in mano i loro flauti (un altro è poggiato accanto all'uomo seduto alla loro destra con lo sguardo rivoto al gruppo in secondo piano) mentre un giovane sulla sinistra riempie la sua brocca immergendola nel fiume. Un piccolo foglio con della musica notata spicca sul suolo scuro proprio davanti alle due fanciulle.

In secondo piano, tra la boscaglia all'estrema sinistra del dipinto, un uomo corpulento inginocchiato in terra, tracanna da un fiasco di vino, un altro si carica un grande vaso sulle spalle e di un terzo si intravede appena il volto nell'ombra; appoggiati agli alberi, in posizione più centrale, due ragazzi in vivaci abiti moderni cantano guardandosi negli occhi, mentre un uomo si protende in un ampio gesto per servire del vino ad una delle donne sedute in terra che gli porge un piatto.

Al centro, in piedi alle spalle del gruppo in primo piano, un uomo in veste arancione sembra barcollante o forse sta danzando anche lui con i giovani sulla destra che ballano tenendosi per mano: uno solleva una brocca di vino in aria, un altro ha una corona di vite sul capo e quello più a destra scambia un tenero sguardo con la fanciulla che danza con loro. Un albero, con una poiana su un ramo, si staglia contro il cielo alle loro spalle.

Sullo sfondo, al centro, si notano delle figure sul prato e all’orizzonte una nave che si allontana a vele spiegate; sulla destra, in cima ad un’assolata collinetta, un anziano giace su un letto di tralci di vite e pampini.

Temi Baccanale, festa degli Andrii in onore di Bacco, concerto campestre, festa campestre.

Nº Iconclass *92L1792* (Baccanale degli Andrii con la nave di Bacco sullo sfondo), *48CC753* (concerto campestre), *43AA2* (festa campestre).

Commenti Il dipinto più musicale dell'intero Camerino è senza dubbio il *Baccanale degli Andrii*. Vi sono raffigurati cantori e danzatori, tre flauti (due nelle mani delle donne semisdraiate in terra e uno poggiato poco distante) e, vero fulcro musicale del Camerino e oggetto da tempo di studi musicologici, un cartiglio con della musica notata perfettamente leggibile, trascritta per la prima volta nel 1953 da Gertrude Smith: oltre alle note, sono indicati la chiave di soprano, il segno mensurale (*tempus imperfectum, prolatio minor*), quattro *signa congruentiae* ad intervalli di una minima e il segno di ritornello; prima del rigo è scritto *Canon* e sotto le note è riportato il testo in francese "*Qui boyt et ne reboyt, Il ne scet que boyre soit"* (Chi beve e non beve ancora, non sa cosa il bere sia).
Dopo l'ultima nota vi è un altro segno sul quarto rigo, diversamente interpretato dagli studiosi. Smith lo considera un frammento di chiave di fa ed evidenzia come sia possibile eseguire il canone leggendo almeno una delle voci a partire da quella chiave: se infatti si capovolge il rigo musicale, si ottiene l'inverso del retrogrado della voce scritta, eseguibile in contrappunto e in canone con il testo originale. Nella sua soluzione, quattro voci entrano ad intervalli di quarta discendente, con l'ultima entrata affidata necessariamente ad una voce maschile per evitare l'accordo di quarta e sesta sul mi, accordo che la teoria musicale dell'epoca vietava in quella posizione; ad ogni ripetizione ciascuna voce sale di un tono modulando di volta in volta, in modo da evitare errori contrappuntistici (le quinte parallele che si creano fra terza e quarta voce sono da attribuire, secondo Smith, all'effetto intossicante dell'alcool o ad una voluta rusticità del pezzo, in linea con il contesto campestre e con l'uso di questo intervallo con tale scopo in altre forme musicali coeve come moresche e mascherate).
L'ipotesi di Smith ha incontrato alcune contestazioni: ad esempio, Dart (1954), ritenendo che il segno dopo l'ultima nota sia una pausa di breve, ha proposto una versione più semplice, a tre voci per moto retto e senza ascesa tonale, mentre Scherliess (1972) ha accolto le quattro voci di Smith e l'idea dell'ascesa di tono ma senza modulazione e senza inserire l'inverso del moto contrario, andando incontro però a quinte diminuite e tritoni, intervalli all'epoca severamente proibiti.
Edward Lowinsky (1982) ha messo in evidenza come la soluzione di Smith sia l'unica che consideri il canone nel suo contesto. In tal senso, la scelta di salire di tono modulando, che permette di evitare intervalli proibiti, sarebbe giustificata anche dalla ricerca sul genere cromatico che si stava diffondendo all'epoca nonché dall'idea di "ascesa" legata al vino, intesa sia come ebbrezza crescente che come svelamento progressivo di verità (*in vino veritas…*).

La paternità del canone viene attribuita da Smith e Lowinsky ad Adrian Willaert (al servizio di Ippolito dal 1515 al 1520, poi presso la Cappella ducale), autore di numerosi canoni cromatici e di una canzone "bacchica" del 1520 su un testo tratto dalla quinta epistola di Orazio ("… Quid non ebrietas dissignat? Operta recludit, / spes iubet esse ratas, ad proelia trudit inertem, / sollicitis animis onus eximit, addocet artes. / fecundi calices quem non facere disertum?"), anche nota come *duo cromatico* benché sia in realtà una composizione per quattro voci, al centro di un grande dibattito fra i suoi contemporanei: il *tenor* infatti, compie l'intero giro delle quinte modulando continuamente (cosa mai fatta prima di allora) e, in corrispondenza delle parole *addocet artes*, termina in mi *bb* mentre il soprano canta un re, cosicché quella che in teoria sarebbe una settima dissonante, diventa - grazie all'enarmonia - un'ottava. Sotto l'ispirazione benefica del vino, Willaert ci proporrebbe dunque una *nuova musica*, per eseguire la quale bisogna necessariamente abbandonare il sistema pitagorico e adottare il temperamento equabile teorizzato da Aristosseno di Taranto nel IV sec. a. C., secondo cui ogni ottava è suddivisibile in sei toni e ciascun tono a sua volta in due semitoni uguali. Anche nel caso del canone degli A*ndrii*, per poter compiere le modulazioni senza dissonanze fra le voci, bisogna ricorrere alla teoria armonica di Aristosseno.

La coppia *canone/"Quid ebrietas…?"* sarebbe quindi, secondo Lowinsky, la dimostrazione pratica, attraverso una musica moderna, di una teoria antica che, insieme al mondo mitico ritratto nei baccanali, torna a risplendere nel ducato di Alfonso.

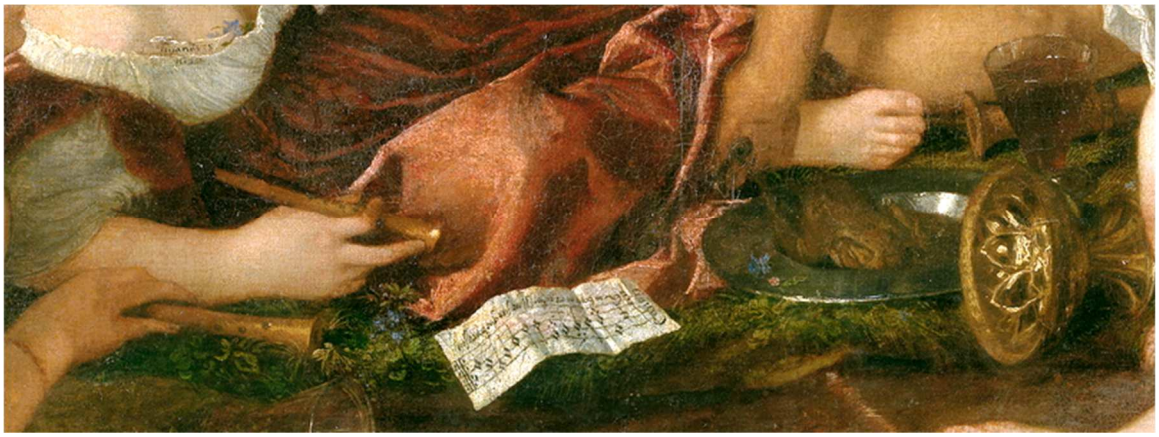
Il ruolo di mediazione tra età del mito e presente mitizzato affidato al canone è ribadito dal fatto che, come sottolineato da Smith e Lowinsky, questo è congegnato in modo da poter esser letto dall'interno del dipinto così com'è scritto, mentre dall'esterno si legge l'inverso del retrogrado. Il cartiglio – che, come dimostrano le radiografie della tela, fu aggiunto in un secondo momento presumibilmente su esplicita richiesta del Duca – sarebbe quindi il dispositivo attraverso cui l'osservatore competente e "iniziato", Alfonso stesso, entra in contatto con il mondo del mito: il Duca quindi idealmente può cantare con le donne in primo piano – non a caso vestite in abiti moderni – così come usava fare con gli ospiti delle feste pastorali nelle sue Delizie, evocate anche dalla presenza di una faraona, uccello che abitava stabilmente l'isola del Belvedere su cui Alfonso aveva fatto costruire una delle sue dimore estive predilette. Come nel caso del *Festino degli dei* di Bellini (3), sembra dunque che sia raffigurata sulla tela una scena che potrebbe esser tratta dalla vita reale di Alfonso: una compagnia di attori girovaghi nel dipinto belliniano, una festa con musica in una *delizia* nel baccanale di Tiziano. I due dipinti sono del resto strettamente legati e certamente erano accostati sulle pareti del Camerino, raffigurando le due facce della stessa medaglia, ovvero

gli effetti indesiderabili (Bellini) o benefici (Tiziano) del potente dono del vino.
La fonte principale per il soggetto della tela è stata individuata in una delle *Immagini* di Filostrato Maggiore (la venticinquesima del primo libro), poema ecfrastico trasposto in volgare da Demetrio Mosco per Isabella d'Este nel 1508 e quindi facilmente accessibile ad Alfonso e a Mario Equicola, ideatore del programma iconografico del Camerino. Il dipinto, tuttavia, presenta numerose differenze rispetto alla lettera del testo. Dioniso non è rappresentato in carne ed ossa come non lo sono i satiri, le menadi e le divinità del suo seguito, che stanno lasciando l'isola a bordo della nave che si vede uscire dal porto sullo sfondo; l'unica presenza divina nel dipinto è quella della personificazione del fiume sdraiato sul letto di pampini e grappoli d'uva sull'altura in secondo piano. I tritoni sono stati trasformati in festanti abitanti dell'isola, raffigurati mentre bevono, raccolgono il vino e lo trasportano in ampi e splenditi vasi, lo versano con gesti ampi e solenni o lo sollevano in una splendida caraffa di cristallo, proprio al centro del dipinto.
Il vino e la musica sono dunque i veri protagonisti del dipinto, causa ed effetto, fonte ed espressione di una vitalità dirompente che supera i confini ideali del mondo mitico per concretizzarsi nel ducato estense, sotto la guida sapiente di Alfonso.

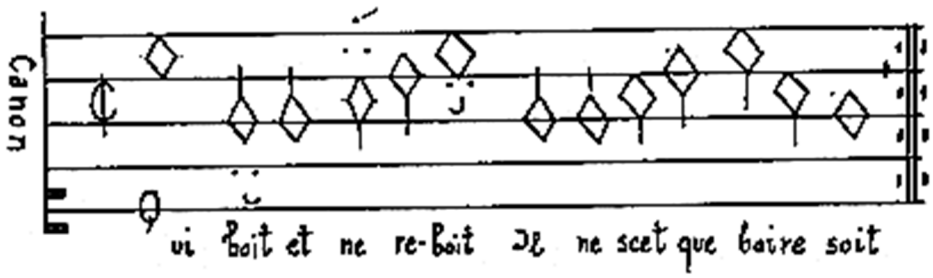
Dettaglio con due cantori in secondo piano e gruppo danzante sulla destra

Dati musicali

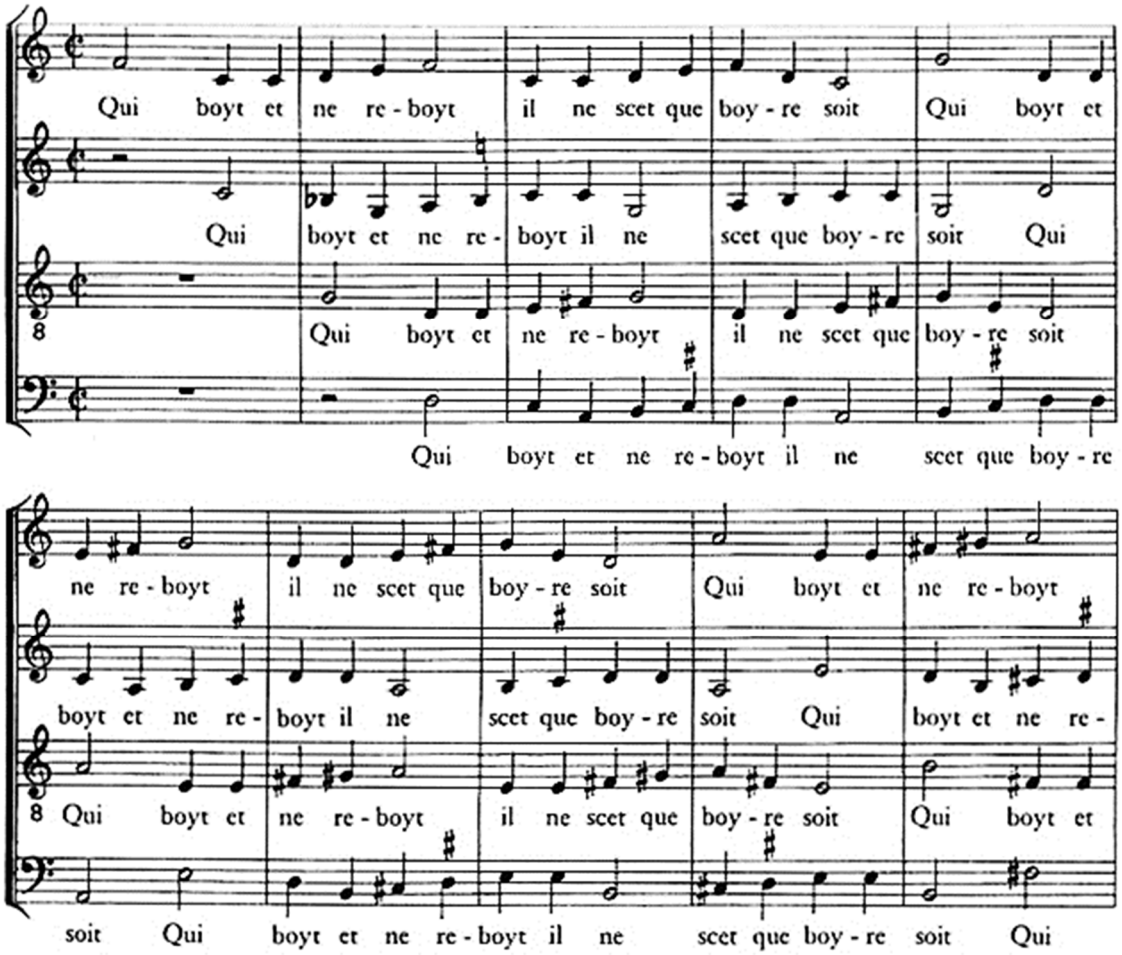
Esecutori, partecipanti	In piedi vicino agli alberi in secondo piano, due uomini in abiti contemporanei cantano. Le due donne semisdraiate in terra al centro del dipinto tengono in mano ciascuna un flauto (un terzo flauto è poggiato in terra e potrebbe appartenere all'uomo seduto con loro o alla donna addormentata). Sulla destra una ragazza e due giovani danzano.
Oggetti musicali - strumenti	Flauto (421.111.12), cartiglio notato.
Musica notata	
Titolo o descrizione	Su un pentagramma sono indicati la chiave di soprano, il segno mensurale (*tempus imperfectum, prolatio minor*), tre *signa congruentiae* ad intervalli di una minima e un trattino sul quarto rigo prima del segno di ritornello. In apertura si legge: *Canon*; sotto le note c'è un breve testo in francese: *"Qui boyt et ne reboyt, Il ne scet que boyre soit"*. Secondo Smith (1953) e Lowinsky (1982) si tratta di un canone a quattro voci, eseguibile anche intonando l'inverso del retrogrado; per altre interpretazioni si veda la voce "Commenti" nella sezione "Soggetto".
Notazione	Quadrata nera.
Compositore	Sulla base dell'analisi stilistica e della coincidenza cronologica tra la datazione dell'opera e la presenza del musico fiammingo a Ferrara, il canone è stato attribuito ad Adrian Willaert da Smith e Lowinsky; l'attribuzione è stata accolta unanimemente dalla letteratura.



Dettaglio del primissimo piano con tre flauti e cartiglio notato



Qui boyt et ne reboyt.…: trascrizione paleografica da Smith (1953, p. 54)



Qui boy et ne reboyt.…: risoluzione proposta da Edward Lowinsky (1982, p. 221)

Riferimenti bibliografici

Ballarin 2002b; Battisti 1954; Brown 1987; Campori 1874; Cavalli-Bjorkman 1987; Checa Cremades 2005; Checa Cremades 2013; Colantuono 2005; Dart 1954; Fehl 1974; Fehl 1974b; Fehl 1985; Fehl 1987; González Rodríguez 2005; Goodgal 1978; Holberton 1987; Hope 1971; Hope 1987; Hourticq 1919; Humfrey 2004; Humfrey 2007; Lowinsky 1982; Lowinsky 1989; Morel 2010; Murutes 1973; Scherliess 1972, p. 130; Shearman 1987; Shephard 2014, pp. 100-137; Shinneman 1974; Smith 1953; Walker 1956; Webb 1992.

12

Dosso Dossi

Apollo

Olio su tela, 191 x 116 cm. Roma, Galleria Borghese

Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara 1542)

Data dell'opera 1524 c.

Committente Alfonso I d'Este

Soggetto

Apollo domina maestosamente la scena, seduto in primo piano con la metà inferiore del corpo avvolta in un drappo verde (ora gravemente abraso) e la corona d'alloro sul capo.
Lievemente flesso in avanti e rivolto verso destra, sembra abbia appena terminato di cantare accompagnandosi con la lira da braccio: con la bocca socchiusa, nella mano sinistra tiene lo strumento ancora appoggiato alla spalla e con il braccio destro alzato brandisce l'archetto, sollevandolo in un ultimo slancio. Lo sguardo malinconico e ispirato del dio si volge in alto, verso un punto indefinito, oltre il margine sinistro del dipinto; il suo stato d'animo dolente si riflette nel cielo nuvoloso e nel paesaggio di sapore giorgionesco.
Sullo sfondo a sinistra, lungo il pendio dorato di una collina, si scorge Dafne che ha cominciato a trasformarsi in alloro; dietro di lei, sulla linea dell'orizzonte, una cittadella turrita immersa in una luce giallo-arancio.
Notevoli alcuni dettagli nella figura di Apollo: le unghie accuratamente dipinte, la macchiolina rossa nell'angolo dell'occhio, i ciuffi di capelli che ricadono morbidamente sull'orecchio sfuggendo alla corona, i peli delle sopracciglia (ormai visibili solo agli infrarossi) e la posizione estremamente realistica delle dita che tengono la lira da braccio.

Temi Apollo suonatore di lira da braccio, metamorfosi di Dafne.

Nº Iconclass *92B373* (Apollo suonatore di lira), *97AA1* (metamorfosi di Dafne).

Commenti Il dipinto è stato dapprima interpretato come *Orfeo* nei cataloghi secenteschi, ma la figura di Dafne fuga ogni dubbio circa l'identificazione del protagonista. Certamente insolita comunque la scelta di Dosso che pone come antefatto, in secondo piano, la metamorfosi della ninfa – rappresentata secondo l'iconografia classica – e si concentra decisamente sulla malinconia del dio rifiutato cui non resta che intonare un canto in memoria della sua amata ed eleggere l'alloro come pianta a lui sacra facendosene una corona. Dosso sceglie dunque di rappresentare un Apollo umanamente afflitto quanto un Orfeo, che manifesta il suo profondo tormento proprio tramite la musica; un soggetto che non trova il supporto di alcuna fonte classica né moderna ma che il pittore sceglie molto probabilmente spinto dalla grande passione di

Alfonso per la musica e in particolare per l'improvvisazione alla lira da braccio che egli stesso amava suonare.
Secondo Romano Silva (2008), lo sguardo volto al cielo alluderebbe alla connessione del dio con l'armonia cosmica: Apollo è infatti secondo la tradizione classica colui che presiede e regola l'armonia nelle sfere celesti e governa le Muse; è l'unico in grado di udire la musica celestiale e di ricondurla ad uno strumento umano.
Ma l'*Apollo* può essere interpretato anche come raffigurazione del tema petrarchesco della consacrazione del lauro: in quest'ottica risulta rilevante che l'alloro fosse il simbolo di Laura Eustochia Dianti (amante ufficiale di Alfonso dopo la morte di Lucrezia nel 1519), probabile destinataria del dipinto (Trinchieri Camiz 1983).
Il modello per Apollo è chiaramente il *Parnaso* di Raffaello ripreso però in una veste più drammatica e sensuale. La scultorea figura del dio e la cura della pennellata e del dettaglio hanno spinto gli studiosi a collocare l'opera nella tarda attività di Dosso.
Nel corso del restauro del 1982-1983 il serto d'alloro ridipinto è stato rimosso, riportando alla luce quello originale; rimuovendo la vecchia foderatura è emersa una figura di profilo sul rovescio della tela originale. La radiografia ha rivelato un certo numero di cambiamenti nella cassa della lira da braccio, nella configurazione del drappo verde, in entrambe le mani, nell'orecchio, nella corona d'alloro e in parti del paesaggio.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Apollo ha appena terminato di cantare accompagnandosi con la lira da braccio.
Oggetti musicali - strumenti	Lira da braccio (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

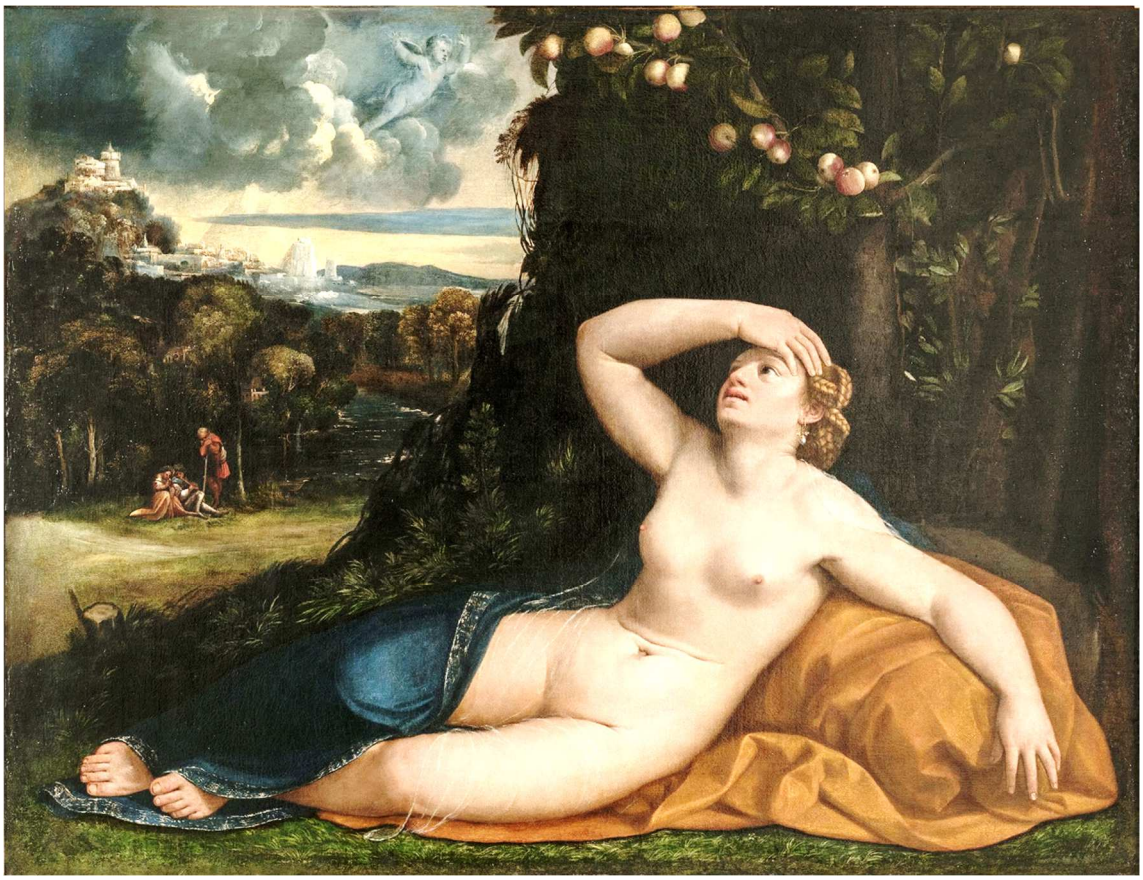
Ballarin 1994-1995; Calvesi 1969; Camiz 1983; Del Bravo 1994; Della Pergola 1955, p. 30; Dreyer 1965, p. 26; Ferrara 1998, pp. 154-158, cat. 25; Fredericksen 1998; Gentili 1988; Gibbons 1968, pp. 195-196, cat. 55; Giraud 1968; Longhi 1980; Mendelsohn 1914, pp. 72-73; Mezzetti 1965, pp. 109-110, cat. 153; Morelli 1991; *Museo senza confini* 2002, pp. 144-147, cat. 12; Puppi 1964, p. 31; Puppi 1965; Silva 2008, p. 107; Trento 2014, pp. 180-183, cat. 41; Venturi 1928, pp. 958-961.

13

Dosso Dossi

Psiche abbandonata da Cupido

Olio su tela, 121 x 160 cm. Bologna, Collezione d'Arte UniCredit Banca in Palazzo Magnani



Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1524-1525 c.

Committente Alfonso I d'Este

Soggetto

In primo piano, adagiata su un drappo arancione, è raffigurata Psiche, la cui nudità è appena celata da un velo finissimo e da un manto blu scuro con il bordo impreziosito da ricami. Psiche, dalla ricca capigliatura raccolta in trecce, appoggiata a un masso, porta la mano destra alla fronte volgendo lo sguardo al cielo, verso Cupido che emerge dalle nubi.
Dietro di lei un albero carico di frutti e una rupe bruna rivestita di vegetazione coprono circa metà dello sfondo. A sinistra il paesaggio si apre: nella vallata, un uomo e una donna, seduti in terra, suonano ciascuno un flauto, mentre un altro uomo li ascolta in piedi, appoggiato ad un lungo bastone. Alle loro spalle si estende uno scuro bosco, da cui spuntano di tanto in tanto isolati edifici, e un corso d'acqua.
Sullo sfondo, lungo un pendio, una città turrita fantastica è minacciata da incombenti nuvoloni neri.

Temi Psiche abbandonata da Cupido, concerto campestre.

Nº Iconclass *92D192135* (Cupido abbandona Psiche disperata), *48CC753* (concerto campestre),

Commenti Ballarin e Romani (1999) hanno interpretato l'opera in chiave epitalamica: la scena rappresenterebbe il momento in cui Cupido sveglia Venere per sollecitarla a partecipare ad un matrimonio garantendone così la fecondità (rappresentata dai frutti dell'albero), un episodio frequente nei poemi matrimoniali tipici della tarda latinità. La coppia di flautisti in secondo piano sarebbe appunto una coppia di sposi che indossano la consueta corona di fiori nuziale.
Vincenzo Farinella (2007) ha invece proposto una lettura tragica, a mio avviso più convincente. La fanciulla compirebbe un gesto di dolore tipico dell'iconografia classica e il cielo cupo porterebbe con sé un presagio drammatico. Questa chiave di lettura ha portato Farinella ad escludere che si tratti di Venere e ancor più che il contesto sia epitalamico. Lo studioso ha ipotizzato che la donna sia Psiche abbandonata da Cupido – che vola via fra le nubi, irritato per la curiosità della ragazza – e che la roccia sulla destra rappresenti la rupe da cui Psiche si gettò disperata nel fiume. Il testo di Apuleio sul quale si baserebbe l'iconografia del dipinto, in effetti, godè di grande fortuna figurativa nell'ambito ferrarese dove era ben noto da tempo sia nella traduzione di Matteo Maria Boiardo per Ercole I che

nella parafrasi in ottava rima di Niccolò da Correggio dedicata ad Isabella d'Este. Non è chiaro quale ruolo spetterebbe alle figure in secondo piano, sulle quali Farinella non si esprime. Sebbene non si possa affatto escludere la presenza di altre fonti letterarie ignote che ne permetterebbero un'identificazione più precisa, è assai probabile che si tratti di una delle frequenti interpolazioni musicali di Dosso, particolarmente presenti proprio in ambito campestre (si veda ad esempio il musico fra gli alberi in *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi* (scheda 6); cfr. Shephard 2014).

Il tema del nudo femminile nel paesaggio, caro alla tradizione rinascimentale veneziana, viene qui affrontato da Dosso per la prima volta con tanta ampiezza. I termini di confronto stilistico sono costituiti senz'altro dalle tele per il Camerino ducale (schede 3 e 11) ma anche dalla lezione del tardo Raffaello portata a Mantova da Giulio Romano. Il risultato è un senso nuovo della monumentalità e dell'equilibrio fra campi di colore: la grandiosità del nudo e l'enfasi del gesto sono bilanciate dalla grazia del volto, ricco di preziosi e accurati dettagli, e dalla morbidezza delle carni.

Il paesaggio è tra i più belli realizzati da Dosso e, luministicamente, il più raffinato: l'intima penombra del primo piano, i riflessi sull'acqua, l'ombra suggestiva del bosco e infine il contrasto fra i toni gialli della città fantastica e il cupo cielo turbolento suggeriscono un'intensa evocazione fantastica che si contrappone alla carica naturalistica del nudo.

Dettaglio con pastorelli che suonano il flauto mentre un anziano ascolta

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un uomo e una donna, seduti a terra in secondo piano sulla sinistra, suonano due flauti.
Oggetti musicali - strumenti	Flauto (421.111.12).

Riferimenti bibliografici

Anderson 1980; Aronberg Lavin 1975; Ballarin 1994-1995; Ballarin-Romani 1999; Ballarin 2007; Camiz 1983; Christiansen 1986; *Da Borso a Cesare* 1985; Farinella 2007; Fehl 1974b; Gentili 1988; Gibbons 1968; Laing 1980; Mezzetti 1965; Puppi 1965; Pray Bober e Olitsky Rubinstein 1986; Romani 1993; Romani 1999; Shephard 2014, pp. 108-115; *Titian 500* 1993; Trento 2014, pp. 176-179, cat. 40.

14

Dosso Dossi

Allegoria con Pan

Olio su tela, 168,8 x 145,4 cm. Los Angeles, The John Paul Getty Museum

Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1529-1532 c.

Committente Alfonso I d'Este

Circostanze Peter Meller (in Ferrara 1998), sulla base dei riferimenti nuziali rilevati dalla Ciammitti, ha ipotizzato che il dipinto sia stato commissionato da Alfonso per le nozze del figlio Ercole con Renata, figlia di Luigi XII di Francia, nel 1528. Tuttavia è possibile che Alfonso avesse commissionato il dipinto in precedenza e che tale matrimonio sia stato l'occasione per delle modifiche ad un'opera già esistente.

Collocazione originaria Castello Estense

Soggetto

In un luminoso paesaggio, davanti ad un albero carico di limoni, una fanciulla nuda dorme distesa su un letto di fiori coperti da un drappo blu scuro bordato in oro. Al suo fianco si vedono due libri di cui uno notato e aperto ma quasi completamente coperto dal drappo; nell'angolo in basso a destra un'elegante anfora rovesciata in terra riprende le tonalità blu ed oro del manto.
Subito dietro la nuda dormiente si sporge, con la testa voltata alla sua sinistra, una fanciulla vestita di verde con un drappo rosso sulle spalle gonfiato dal vento e una sorta di corpetto dorato – forse un'armatura – che lascia i seni coperti del solo abito. Seduta poco più a destra, una vecchia avvolta in un drappo rosso mattone e giallo e con una sorta di turbante in testa, si piega leggermente in avanti sulla dormiente, con lo sguardo malinconico perso davanti a sé e le mani parallele con i palmi sollevati.
Alle spalle della donna anziana e in posizione più arretrata rispetto alle tre donne, siede Pan, con le gambe da caprone rivolte a sinistra e il busto torto a destra per guardare la giovane ragazza. Con la mano sinistra tiene la sua siringa poggiata su un ginocchio e una folta pelliccia si discosta dalle sue spalle, specularmente al drappo rosso della donna sul lato opposto del dipinto.
In alto, fra soffici nuvole, un gruppo di cinque amorini sta scoccando le proprie frecce. Sullo sfondo, a sinistra, aldilà di un pendio boscoso, si erge nella foschia una città medievaleggiante.

Temi Scena mitologica non identificata dagli amori di Pan, ninfa dormiente.

Nº Iconclass *92 : 92L3(+5) : 92L52* (Scena dalla mitologia classica con ninfa dormiente: amori di Pan).

Commenti

Il dipinto è una delle opere di Dosso di più difficile interpretazione: l'unica figura chiaramente riconoscibile, infatti, è il dio Pan. Svariate le interpretazioni invece che riguardano le figure femminili.

Quando comparve, il dipinto era conosciuto come *Giove e Antiope* ma in seguito è stato battezzato *Vertumno e Pomona:* questa sarebbe, secondo il libro XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio, una ninfa dedita alla coltivazione di alberi da frutta insidiata da Pan ma conquistata invece dal dio Vertumno travestito da vecchia. Questa interpretazione tuttavia non spiega la presenza della donna col manto rosso, né la raffigurazione di Pomona come nudo dormiente, né infine la presenza degli elementi musicali.

Ed è proprio a partire dalla presenza della musica nel dipinto che Gibbons (1968) identifica il nudo con Eco, la più musicale delle ninfe insidiate da Pan; la donna anziana sarebbe invece la Terra e la giovane rappresenterebbe Diana o la ninfa Lida. Per la sua interpretazione Gibbons abbandona le *Metamorfosi* per riferirsi ad un numero eccessivamente elevato di fonti letterarie sicché i successivi studi faranno ritorno al testo ovidiano come fonte principale.

Per Maurizio Calvesi (1969) la ninfa è Canente, dolce cantatrice che dopo la morte del marito si sdraia lungo le rive del Tevere e si lascia morire di pianto, mentre la vecchia sarebbe la personificazione del tempo.

Infine, secondo Gentili (1988) si tratterebbe della vicenda di Pan e Siringa: a sostegno di questa tesi, oltre ai riferimenti musicali, è l'osservazione di Bayer (1998) secondo cui il modo di Pan di scrutare la ninfa richiamerebbe l'incisione *Pan e Siringa* di Marco Dente del 1516 circa (The Elisha Whittelsey Collection, 49.97.113). Gentili si basa sui *Dialoghi dell'amore* di Leone Ebreo per giustificare i particolari non citati da Ovidio: brocca, musica, fiori e posizione del nudo evocherebbero la voluttà amorosa di Pan, la vecchia sarebbe invece simbolo dell'assopirsi del desiderio col passare del tempo ed infine la donna più giovane rappresenterebbe il controllo della virtù e della ragione.

Analoga interpretazione, basata stavolta sul *De Natura de Amore* di Mario Equicola, è stata proposta da Del Bravo (1994): il nudo simboleggerebbe la Natura innocente, la donna anziana la Filosofia, la compagna con l'armatura sarebbe la Virtù mentre Pan incarnerebbe il Vizio. Il messaggio sarebbe dunque un invito a cercare la virtù nell'equilibrio tra anima e corpo.

Varie le ipotesi anche per quanto riguarda la datazione: Mezzetti (1965) la riteneva opera successiva al 1538, anno della *Venere di Urbino* che sarebbe stata d'ispirazione; Gibbons la data invece ai primissimi anni Venti contrapponendo l'eccessiva regolarità dei lineamenti alla plastica anatomia della Pala di Modena (1522). In tempi più recenti studiosi come Ballarin e Bayer hanno interpretato la calcolata raffinatezza e la precisione di dettaglio nella natura

morta come appartenenti ad uno stadio successivo nell'evoluzione di Dosso, collegato all'interesse crescente per quanto accadeva ad opera di Giulio Romano e Correggio alla corte di Mantova: in quest'ottica l'opera si pone tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta (Ballarin 1994-1995, Bayer 1998). Tuttavia, è possibile che l'opera sia stata portata a termine nel corso di molti anni: la donna col manto rosso presenta infatti affinità stilistiche con i *Santi Cosma e Damiano* e la *Conversazione* del 1521-1522 e la sua mantella rossa gonfiata dal vento ricorda il manto del fabbro della *Allegoria della Musica* della Fondazione Horne (scheda 10) (1522 c.) e la mantellina di Dioniso nella *Partenza di Bacco per l'India* di Dosso Dossi (scheda 4) (1515) e nel *Bacco e Arianna* di Tiziano (scheda 8) (1521-1522). Tale ipotesi è avvalorata dai numerosi ripensamenti evidenziati durante i restauri (effettuati dal 1983 al 1986) che rendono ancor più complessa l'interpretazione del quadro. Non si tratta infatti solo di modifiche marginali – come l'avanzamento della posizione della siringa e il cambiamento nella mano sinistra dell'anziana, prima orizzontale – ma anche di modifiche iconograficamente rilevanti. Alcuni elementi sono stati eliminati: un uomo con uno strumento a corde simile ad un liuto era presente in secondo piano sulla sinistra, una spada e una cotta di maglia erano appese all'albero, la donna col manto rosso impugnava con la mano sinistra una grande viola da gamba e teneva nella destra l'archetto, il nudo portava una corona d'alloro. La brocca di lapislazzuli e la figura di Pan sono invece delle aggiunte posteriori.

Il fatto più significativo emerso dalla pulitura è che la figura col manto rosso fu coperta con un paesaggio dallo stesso Dosso e riportata alla luce da un restauratore nel XIX secolo (forse Raffaello Pinti) alle dipendenze del III Marchese di Northampton.

Considerando irrilevante la figura col manto rosso e concentrandosi sul soggetto finale dell'opera come lo aveva pensato Dosso, Luisa Ciammitti (1998) ha proposto un'interpretazione basata sulle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, testo che circolava in forma manoscritta nei primi decenni del Cinquecento. La ninfa sarebbe dunque Nicea che uccise il suo pretendente Inno per mantenersi vergine; Eros, infuriato, fece invaghire di lei Dioniso (simboleggiato dalla brocca) che trasformò in vino la fonte dove la ninfa si abbeverava. Nicea quindi si addormentò sotto gli effetti del vino su un'alcova di fiori e di frutti che sarebbe poi diventata il suo letto nuziale mentre Pan, geloso e frustrato, la ammirava di nascosto suonando una melodia nuziale per la coppia. Tuttavia, Nicea non si arrese al suo destino e dopo aver dato alla luce una figlia si suicidò: la città sullo sfondo sarebbe appunto Nicea, fondata da Dioniso in memoria dell'amata. L'anziana donna in questa interpretazione diventa Melia, figlia di Oceano, sorta da un albero per ingannare Dioniso e il suo gesto non sarebbe protettivo bensì funereo.

Certamente una lettura dionisiaca del dipinto è coerente con la predilezione di Alfonso per Dioniso; i riferimenti nuziali individuati

dalla studiosa, inoltre, hanno spinto Peter Mellers ad ipotizzare che il dipinto sia stato commissionato da Alfonso per le nozze del figlio. Anche supponendo che il dipinto sia precedente è accettabile l'ipotesi di una sua modifica in un secondo momento per tale occasione.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Prima che il dipinto fosse modificato la donna in rosso teneva in mano una viola da gamba e vi era un uomo in secondo piano con un liuto.
Oggetti musicali - strumenti	[Liuto] (321.321), [viola da gamba] (321.322-71), siringa (421.112.11), libro-parte.
Musica notata	
Titolo o descrizione	Libro-parte di formato oblungo il cui testo è scarsamente visibile.
Notazione	Quadrata nera
Parti	Una
Commenti	Sono visibili le ultime battute di cinque pentagrammi, al di sotto del primo si intravede una parola (“Tria...e”).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995; Bayer 1998; Calvesi 1969; Ciammitti 1998; Del Bravo 1994; Ferrara 1998, pp. 154-158, cat. 25; Fredericksen 1998; Gentili 1988; Gibbons 1968; Humfrey 1986; Mendelsohn 1914; Mezzetti 1965; Puppi 1968; Slim 1990; Venturi 1913; Venturi 1928.

OPERE DI COMMITTENZA ESTENSE

15

[Gian Cristoforo Romano]

Medaglia dell'amorino bendato

Bronzo a fusione, diametro 60 mm. Berlino, Munzkabinett

Produzione

Autore Gian Cristoforo Romano (Roma, 11 maggio 1456 – Loreto, 24 aprile 1512)

Data dell'opera Post 1505

Committente Lucrezia Borgia

Soggetto

Sul recto della medaglia è raffigurato il ritratto di Lucrezia Borgia, committente dell'opera, e sul verso si trova un'"impresa": un amorino alato e bendato, legato ad un albero di mirto o di alloro dalle cui fronde pendono una faretra rotta, sulla sinistra, e, sul lato opposto, una piccola tabella con iscrizione crittografica, una viola da braccio con il suo archetto, un oggetto identificato come foglio di musica o come siringa e un arco con la corda spezzata. Intorno al ritratto si legge l'iscrizione LUCRETIA BORGIA ESTEN FERRARIAE MUTINAE AC REGII DUCESSA, mentre sul verso è iscritto il motto di Lucrezia, VIRTUTI AC FORMAE PUDICITIA PRAECIOSISSIMUM.

Temi Amore bendato, trofeo con strumenti musicali e armi di Amore: arco e frecce.

Nº Iconclass *92D18*(*BLINDFOLD*) (Cupido bendato), *48A9874 : 48C73 : 92D 18 (BOW AND ARROW))* (trofeo con gruppo di strumenti musicali e armi di Amore: arco e frecce).

Commenti La medaglia, come di consueto, presenta sul recto il ritratto del committente e sul verso l'impresa che ne raffigura in maniera allegorica la personalità. L'iscrizione intorno al ritratto impone una datazione successiva al 1505, anno in cui, morto Ercole I, Alfonso I e Lucrezia diventarono Duchi di Ferrara, Modena e Reggio. La scelta dell'Amore bendato come impresa era piuttosto diffusa nel Rinascimento: Amore legato, infatti, rappresentava sia la giusta punizione per le pene che il dio imponeva agli uomini sia le sofferenze patite dal dio stesso per l'amata Psiche; inoltre, l'amore bendato nell'iconografia medievale alludeva ad un amore perverso e carnale quindi la sua versione imprigionata diveniva, al contrario, simbolo di pudicizia e castità raggiunte attraverso il dominio delle passioni. Un concetto perfettamente in linea col motto della Duchessa. Anche l'albero di alloro o di mirto e le armi spezzate di Amore, un tempo usate per indurre in desideri impuri, evocano i valori di pudicizia e castità.
Più criptico il ruolo degli strumenti musicali, non presenti in altre raffigurazioni di questo tema iconografico. Lawe (1990) ipotizza che l'oggetto sotto la viola sia un flauto di Pan a sei canne; ritenendo che le corde della viola siano rotte, la studiosa ipotizza che lo strumento danneggiato indichi la dura lotta di Lucrezia contro le

proprie passioni, a favore di un più appropriato pudore, ma, ricordando anche che la viola è attributo apollineo e quindi simbolo di raziocinio e moderazione, trova alquanto sorprendente che sia stata rappresentata in questo stato e accostata ad uno strumento connesso alla sfera campestre e dionisiaca come il flauto di Pan. Non sappiamo se già nel momento della realizzazione della medaglia Alfonso avesse manifestato la propria fascinazione per la figura di Dioniso, che sarà poi protagonista della decorazione del suo studiolo (cfr. schede 3, 4, 5, 8, 11), tuttavia da sempre il Duca era noto per la sua passione musicale e in particolare per la sua abilità nel suonare la viola da braccio: sembra quindi suggestiva – anche se non verificabile – l'idea di un monito di Lucrezia per il suo consorte mediante la raffigurazione delle corde rotte della viola, suo strumento prediletto; il tema della *moderatio*, inoltre, troverà spazio anche nel Camerino delle Pitture di Alfonso appena pochi anni più tardi (cfr. scheda 3). Nella sua disamina, Lawe solleva la questione dell'interpretazione degli strumenti musicali ma non propone soluzioni e si sofferma piuttosto sull'esame dell'enigmatico crittogramma nella tabella da cui i trofei musicali pendono, riprendendo, pur con qualche riserva, l'ipotesi della Bellonci (1935) secondo cui il crittogramma nasconderebbe un codice segreto fra Lucrezia e Pietro Bembo: una dichiarazione d'amore e al contempo la sanzione definitiva della inevitabile rottura fra i due amanti per un bene superiore.

Dettaglio con trofeo musicale

Dati musicali

Oggetti musicali - strumenti	Viola da braccio (321.322-71), tromba? (423.1), siringa? (421.112.11), musica notata?
Musica notata	
Titolo o descrizione	Non leggibile.

Riferimenti bibliografici

Bellonci 1935, p. 364; Hill 1984, p. 59; Lawe 1990; Williams 2012, pp. 81-84.

16

Niccolò Pisano

Danza di Miriam

Olio su tela, 119 x 79 cm. Londra, National Gallery

Produzione

Autore	Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia, detto Niccolò Pisano (Pisa, 1470 - post 1536)
Data dell'opera	1506 c.
Committente	Lucrezia Borgia
Circostanze	Decorazione dell'appartamento della duchessa (?)
Collocazione originaria	Ferrara, Castello Estense, Camera Marchesana (?)

Soggetto

Un corteo di uomini, donne e bambini in abiti antichi si snoda lungo un sinuoso sentiero che parte dai monti sullo sfondo. In testa, un uomo anziano dalla folta barba (Mosè) tiene in mano un lungo ed esile bastone seguito da altri due uomini: uno, più anziano, solleva l'indice destro e l'altro, con il capo inclinato come fosse completamente assorto nei suoi pensieri, suona un tamburo. Poco oltre, un gruppo di donne danza in cerchio guardando verso l'osservatore. Proseguendo lungo il sentiero si vedono un uomo su un cammello, famiglie con i propri animali al seguito e, da ultimo, un uomo che accompagna dei cavalli. In cima all'altura sulla sinistra si vede una casa o una bassa torre; fa da contraltare alla quinta montuosa, sul lato opposto, un robusto albero.

Temi Danza di Miriam.

Nº Iconclass *71E1232(+0)* (Miriam prende un tamburello e danza, tutte le donne la seguono: variante).

Commenti L'opera faceva parte di una serie di otto elementi a soggetto veterotestamentario, parte della collezione Costabili fino a metà del XIX secolo, quando la collezione fu venduta e la serie dispersa: *La danza di Miriam* e *La caduta della manna* approdano alla National Gallery dopo un periodo nella collezione Layard, *Caino che uccide Abele* è oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, mentre *La creazione di Eva, Il peccato originale, La cacciata dal Paradiso* e *Mosé fa scaturire l'acqua dalla roccia* sono nella raccolta Visconti Venosta di Roma; dispersa l'ottava tela raffigurante *Mosé che riceve la legge.*

La tela è stata attribuita tradizionalmente ad Ercole Grandi fino al 1914 quando Venturi propose il nome di Lorenzo Costa; Carlo Gamba (1920) ritenne invece che si trattasse di un pittore della sua cerchia, opinione ripresa da Gould diversi anni dopo (1962). Nel 1934 Longhi attribuì la tela al Boccaccino, un nome accolto da tutta la critica italiana finché Alessandro Ballarin, in una serie di conferenze tenute nei primi anni '80, ha sottoposto ad una scrupolosa revisione l'attività del Boccaccino espungendo dal suo

catalogo molte opere, inclusa la *Danza di Miriam.* Alessandra Pattanaro, nel 1991, è stata la prima a rilevare la disomogeneità stilistica delle otto tele, ad attribuire le due tele della National Gallery a Pisano e quella di Bergamo al Garofalo, e a proporre la pista della committenza estense, basandosi sulla provenienza delle opere dalla collezione Costabili, nata per salvaguardare il patrimonio locale ferrarese. La studiosa rileva una "sorprendente sintonia" tra le otto tele e i dati riportati da un documento del 1506 in cui si attesta il pagamento a Niccolò Pisano per alcune tele destinate a decorare il "cielo" della camera di Lucrezia nella Torre Marchesana. Altre due tele vengono pagate a Garofalo e una ciascuno a Domenico Panetti, Ludovico Mazzolino, Ettore Bonacossi e Michele Coltellini. Anche Elisabetta Sambo (1995) concorda sulla provenienza ferrarese e forse ducale delle tele e sulle attribuzioni proposte dalla Pattanaro ma, nonostante ritenga la datazione al 1506 perfettamente plausibile per l'intero ciclo, non ritiene identificabile questo ciclo con quello destinato alla camera di Lucrezia in quanto quest'ultimo doveva esser collocato in un soffitto ("cielo") mentre le tele della collezione Costabili sembrano pensate come decorazione parietale.
La *Danza di Miriam* è una delle poche opere a soggetto veterotestamentario di committenza estense e, fra queste, una delle due con contenuti musicali (insieme all'*Entrata degli animali nell'Arca di Noé*, (scheda 17) dove figura una donna con liuto); è inoltre l'unica raffigurazione di danza estranea al contesto mitologico. La natura religiosa dei soggetti dell'intera serie rafforza l'ipotesi che la *Danza i Miriam* e le altre tele fossero state commissionate da Lucrezia piuttosto che da Alfonso, indipendentemente dal fatto che fossero quelle destinate al "cielo" della sua stanza: la Duchessa, infatti, aveva aderito con fervore al progetto del suocero Ercole I di rendere Ferrara una roccaforte della cristianità, patrocinando e sovvenzionando numerosi conventi femminili. La *Danza di Miriam* sembra quasi fare da contraltare alle danze sfrenate delle menadi e dei satiri che affollano le opere commissionate da Alfonso, sempre più affascinato dal mondo classico – letterario e mitologico – che non da quello biblico.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un uomo sulla destra scandisce i passi di danza con un tamburo.
Oggetti musicali - strumenti	Tamburo (211.211).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1907, p. 212; Crowe-Cavalcaselle 1871, I, p. 52, nota 1; Frizzoni 1892, p. 27; Gamba 1920, p. 527; Gould 1962, pp. 46-47; Gregori 1985, p. 52; Longhi 1980, pp. 71, 107; Pattanaro 1991 pp. 67-70; Pattanaro 1994, p. 107, nota 2; Sambo 1995, pp. 115-116, cat. 15; Tanzi 1986, p. 94, nota 48; Venturi 1914, pp. 807-810.

17

Dosso Dossi

Entrata degli animali nell'Arca di Noé

Olio su tela, 107 x 112,4 cm. Providence, Rhode Island School of Design

Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1510 c.

Committente Famiglia d'Este

Soggetto

L'imponente mole dell'Arca occupa la quasi totalità dello sfondo; frontalmente è aperta una porta che dà sull'interno buio attraverso il quale si vedono due oblò della fiancata destra in contrappunto luminoso con i tre oblò neri della fiancata sinistra, unica parte della nave inondata di luce. Sulla passerella, che taglia diagonalmente il dipinto, alcuni animali procedono verso la porta dell'Arca: un cervo, una pecora portata in spalla da un pastore, una scimmia e un felino, forse un puma o una leonessa.
La diagonale tracciata dalla passerella è ripresa poco più avanti dalla gobba del dromedario sulla sinistra e dalle chiome di due alberelli che, costeggiando un piccolo rilievo, separano l'Arca dal folto gruppo di persone che anima la porzione del dipinto in basso a destra.
In primo piano, al centro, una donna dalla veste a righe suona un liuto; alla sua sinistra siedono una fanciulla e un anziano con barba e turbante bianchi. Sul lato opposto, due giovani stanno conversando: uno, seduto a terra di fianco alla fanciulla col liuto, indossa una camicia rossa e volge lo sguardo verso l'altro, seduto su un masso o un tronco con le mani giunte in grembo. Alle loro spalle, si vedono due donne in piedi: l'una, dalla vivace veste arancione e copricapo bianco, tiene in braccio un bambino in fasce e l'altra, in abito rosso, solleva la mano come volesse accarezzare il bambino che si aggrappa alla sua tunica. Poco dietro, una fanciulla, vestita d'azzurro con velo bianco, tiene un gatto in braccio mentre un anziano le copre le spalle con un manto rosa volgendosi ad un altro uomo di cui vediamo solo il capo.
A ridosso del margine destro del dipinto alcune persone, con abiti e copricapi variopinti, si intrattengono in una pacata conversazione. Nell'angolo in basso a sinistra siedono due bambini circondati da animali: un cane e un gallo, a destra, e una scimmia, una lepre, un coniglio, un leone e un grande uccello, a sinistra. Oltre le zampe del dromedario si intravedono una donna con due bambini e un uomo che lavora alla chiglia dell'Arca.

Temi Entrata degli animali nell'Arca di Noé, donna che suona il liuto.

Nº Iconclass *71B3222* (Entrata degli animali nell'Arca di Noè), *48CC75 : 48C7323* (persona che suona liuto).

Commenti

La donna con liuto, che vediamo al centro del dipinto in basso, è la prima e unica figura femminile dipinta da Dosso con tale strumento.
Il dipinto è stato unanimemente attribuito a Dosso, ma con differenti cronologie: antecedente il 1515 per Antonelli Trenti (1964) o da collocare negli anni immediatamente successivi secondo Mezzetti (1965) e Longhi (1967b); per De Castris (1988) risalirebbe al 1518-'19 mentre Volpe (1974) e De Marchi (1986) ampliano l'intervallo al 1515-1519. La datazione più tarda è quella avanzata da Gibbons (1968), secondo cui il dipinto andrebbe collocato subito prima del 1520. Nei primi anni Novanta, Ballarin (1993) riprese la datazione antecedente al 1515 proposta dalla Antonelli Trenti, collocando il dipinto intorno al 1510, nei primi anni di attività di Dosso.
L'opera versa in condizioni appena discrete, ma dove ben conservata rivela un'eccellente qualità, soprattutto nei dettagli degli animali. È assai facile che Dosso abbia potuto lavorare con modelli reali: gli Este, infatti, collezionavano animali rari ed esotici fin dai tempi di Leonello e Borso, come è documentato dalle scimmie che popolano gli affreschi di Palazzo Schifanoia o le incisioni che si trovano in alcuni importanti manoscritti provenienti dalla collezione estense come il *Trattato del ben governare* di Tommaso dai Liuti della Biblioteca Trivulziana. Alfonso intratteneva, per tramite di suo fratello Ippolito, di stanza a Roma, un intenso scambio di animali esotici - veri o ritratti - con papa Leone X. Dosso attinse più volte a questo bestiario figurativo e reale per alcune delle sue prime opere, in questo dipinto come nella *Sacra famiglia con gatto* di Filadelfia o nel *Bagno* di Castel Sant'Angelo (scheda 2), dove compare la coppia cane-scimmia con due bambini presente anche nella tela di Providence e in altre opere di committenza estense (ad esempio il citato *Trattato* trivulziano che presenta un cane e una scimmia proprio ai lati dello stemma estense) (Savy 2007).
Amelia Mezzetti ritiene possibile l'identificazione del dipinto con un'*Arca di Noè* citata negli inventari Aldobrandini, e prima ancora in quello di Lucrezia d'Este, con l'indicazione dell'altezza a quattro palmi: ipotizzando che nella misurazione sia stato adottato non il palmo in uso a Roma di 22,3 cm ma quello dell'Italia centrale di 26 cm si raggiungerebbe l'altezza di 104 cm, molto vicino all'altezza della tela di Providence. Secondo la studiosa dunque il dipinto sarebbe passato dalla collezione di Lucrezia d'Este al cardinale Aldobrandini (inventario del 1603), poi ad Olimpia Aldobrandini Pamphilj e infine immessa nel mercato antiquario come eredità di quest'ultima. In realtà, per gli altri dipinti degli Aldobrandini è stato evidenziato l'uso del palmo romano e quindi il quadro citato come Arca di Noè in questi inventari risulta troppo piccolo per essere quello di Providence. Sul percorso della tela la questione resta quindi aperta, benché la provenienza estense sia generalmente accettata.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	La donna seduta a terra al centro del dipinto, in basso, suona un liuto.
Oggetti musicali - strumenti	Liuto (321.321-5).

Riferimenti bibliografici

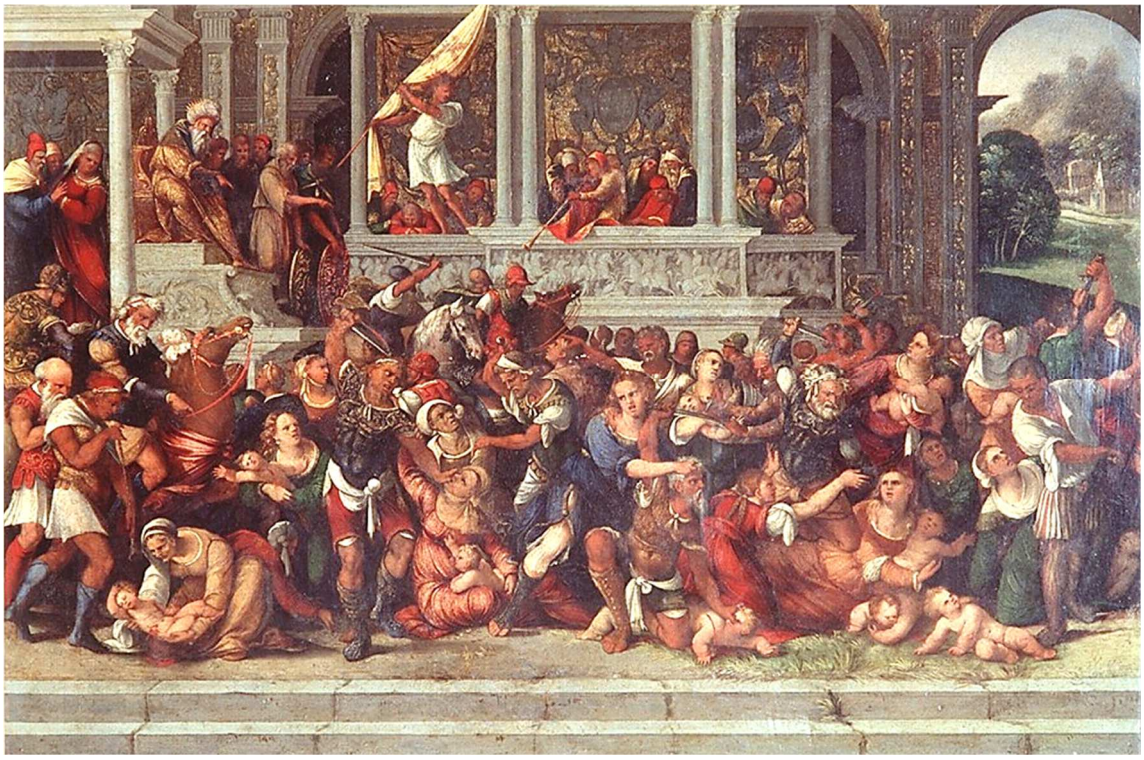
Antonelli Trenti 1964, pp. 408, 415; Ballarin 1993; Ballarin 1994-1995; De Castris 1988; De Marchi 1986; Ferrara 1998; Gibbons 1968, pp. 194-195, cat. 54; Longhi 1967b; Longhi 1980; Mezzetti 1965, pp. 108-109, cat. 151; Puppi 1968; Savy 2007; Slim 1990; Volpe 1974; Volpe 1981.

18

Ludovico Mazzolino

Strage degli innocenti

Olio su tavola, 39 x 59 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi



Produzione

Autore Ludovico Mazzolino (Ferrara, 1480 circa – 1528)

Data dell'opera Ante 1525

Committente Cardinale Ippolito II d'Este

Commenti Longhi ha attribuito il dipinto alla cerchia di Battista Dossi pur riconoscendo a Mazzolino l'invenzione dell'opera.

Soggetto

L'opera raffigura l'episodio biblico della *Strage degli innocenti.*
In primo piano, domina la scena un groviglio di corpi scomposti da gesti drammatici: i soldati brandiscono coltelli e spade mentre le donne, dai volti fortemente espressivi, cercano di proteggere i bambini o ne stringono i corpi esanimi al petto. Al centro e sulla destra tre uomini in corazza brunita e un quarto inginocchiato in terra stanno per sferrare il colpo sui bambini terrorizzati mente le madri tentano di frapporsi. A sinistra, invece, una donna più anziana depone rassegnata il corpo sanguinante di suo figlio, sotto gli occhi degli assassini in piedi al suo fianco.
In secondo piano, un sontuoso edificio porticato, adornato da colonne corinzie, paraste dorate e un parapetto scolpito, ospita la corte reale ed Erode. Questi, seduto sul suo trono, punta perentoriamente l'indice della mano destra verso la folla ai suoi piedi imitato da due uomini, uno a cavallo ai piedi del portico sulla sinistra e uno in piedi tra Erode stesso e il portico tripartito al centro dello sfondo. Tra le colonne, un ragazzo, in piedi sul parapetto, innalza un vessillo e un uomo col berretto rosso incita i soldati con squilli di tromba. Oltre un grande arco sulla destra, si scorge sullo sfondo un frammento di paesaggio con elementi architettonici.

Temi Strage degli innocenti.

Nº Iconclass *73B633* (Strage degli innocenti, Erode che guarda).

Commenti La tavola risulta variamente attribuita nei cataloghi sette e ottocenteschi: nella collezione del Granduca di Toscana è attribuita a Breughel per passare poi a Gaudenzio Ferrari e a Dosso Dossi. L'attribuzione al Mazzolino si deve ad Adolfo Venturi (1890) ma è stata messa in discussione da Longhi (1980) che ha rilevato un divario stilistico eccessivo fra le opere della maturità di Mazzolino e la tavola degli Uffizi, con particolare riferimento ad altri due dipinti dello stesso tema, la *Strage* della Galleria Doria-Pamphilj di Roma (scheda 50) e quella di Amsterdam. Secondo Longhi, ripreso poi da Silla Zamboni (1968), la *Strage* fiorentina, sebbene forse di invenzione mazzoliniana, presenterebbe un manierismo nel groviglio di corpi, una pennellata "cavillosa e calligrafica" e una vicinanza ai modi raffaelleschi tali da far pensare piuttosto alla

mano di un pittore vicino alla cerchia di Battista Dossi. Riguardo la datazione invece i dubbi sono stati dissipati sin dal principio dalla presenza del dipinto in un catalogo dei beni di Ippolito II risalente al 1525 e pubblicato da Campori nel 1870.
L'uso delle strutture architettoniche con bassorilievi all'antica sullo sfondo, presenti anche nella *Strage* Doria e caratteristico dello stile del Mazzolino in quegli anni, ha portato Ellis Waterhouse (1984) ad accostare i due dipinti a dei *tableaux vivant* ricordando anche l'importanza del teatro nelle attività di corte a Ferrara.
Dal punto di vista musicale, l'unico elemento presente è la lunga tromba suonata dall'uomo nel colonnato sullo sfondo che amplifica il gesto perentorio che sancisce l'emanazione dell'editto di Erode e sottolinea la violenza dell'azione dei soldati romani. Il medesimo dettaglio musicale si ritrova nella *Strage* Doria ma non in quella di Amsterdam.

Dettaglio con uomo che suona una tromba

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Nel colonnato sullo sfondo, un uomo suona una lunga tromba.
Oggetti musicali - strumenti	Tromba (423.1).

Riferimenti bibliografici

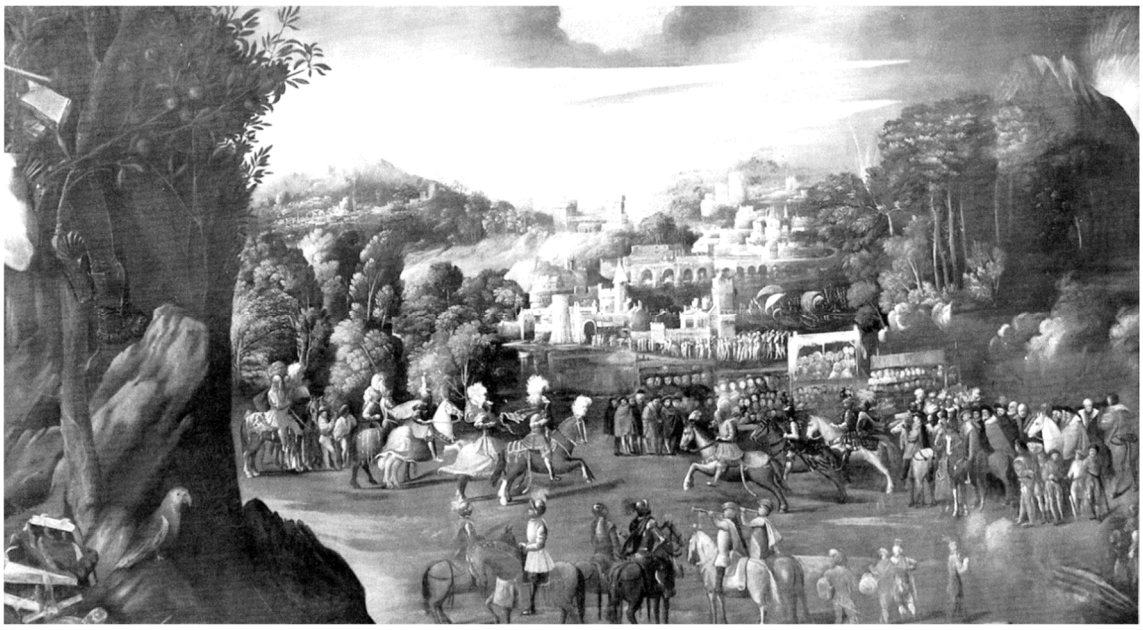
Berenson 1907, p. 256; Campori 1870, pp. 33 e segg.; Gardner 1911, p. 228; Longhi 1980, pp. 68-70; Venturi 1890; Waterhouse 1984; Zamboni 1968, cat. 26.

19

Dosso e Battista Dossi

Torneo

Olio su tela, 175 x 311 cm. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542) e Battista di Niccolò Luteri, detto Battista Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1490 c. – Ferrara, 1548)

Data dell'opera 1530-1540 c.

Committente Famiglia d'Este

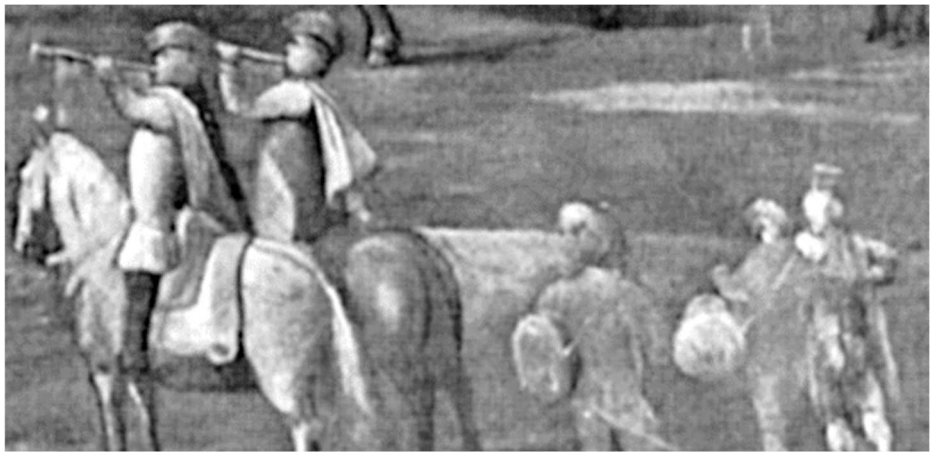
Soggetto

In una vasta radura circondata dalla boscaglia si tiene un torneo. Al centro i cavalieri si scontrano mentre altri, sul margine inferiore del dipinto, osservano affiancati da paggi a cavallo e a piedi che accompagnano lo spettacolare scontro con trombe e tamburi. Una folla assiste suddivisa in gruppi: a destra alcuni nobili a cavallo presenziano il torneo accompagnati da scudieri e paggi mentre al centro, in secondo piano, schiere di spettatori sono raccolte in baldacchini o semplicemente assiepate al margine dell'arena.
Sullo sfondo, un corteo entra nella maestosa città adagiata lungo la riva del fiume che scorre fra due colline boscose; un lungo ponte ad arcate connette la città ad altre cittadelle appena accennate sulle montagne che chiudono l'orizzonte.
In primo piano, a sinistra, alcuni massi e un grande albero carico di frutti occupano tutto il margine del dipinto. Ai piedi dell'albero si vedono dei libri chiusi e una civetta che sembra guardare l'osservatore; alle fronde sono appesi un'armatura e altri libri.

Temi Torneo, corteo, veduta con città.

Nº Iconclass *43A343(+71) : 43C3963* (Panorama con torneo).

Commenti La tela, proveniente dalla collezione Gasparini di Roma, fu segnalata da Amalia Mezzetti (1965) che riscontrava ampie ridipinture e lo datava agli anni Trenta del Cinquecento attraverso il confronto con la *Natività* di Modena e il *San Michele* di Parma, risalenti entrambi al 1533-1534. La studiosa, ripresa anche da Gibbons (1968), identificava il *Torneo* con il "quadro grande di una giostra di mano del Dossi alto palmi sette e largo palmi dodici" dell'inventario Aldobrandini del 1682 e già presente in quello del 1603, deducendone una provenienza dalla corte estense.
Non è stato ad oggi identificato il soggetto della tela, probabilmente tratto da un poema cavalleresco.



Dettaglio con paggi che suonano trombe e tamburi

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Due uomini a cavallo suonano lunghe trombe dritte mentre due o tre paggi suonano dei tamburi.
Oggetti musicali - strumenti	Tromba (423.1), tamburo (211.211).

Riferimenti bibliografici

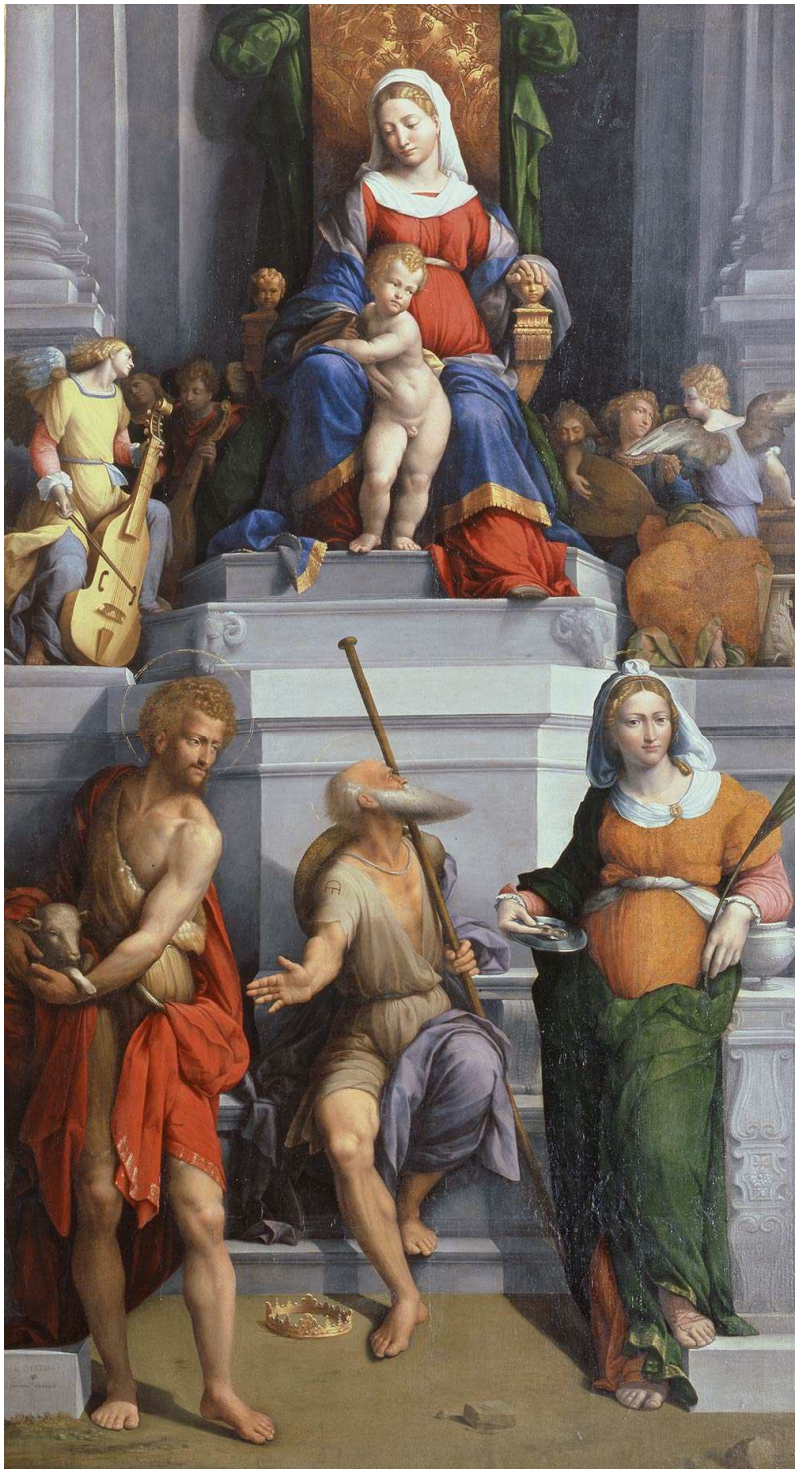
Pinacoteca Nazionale Ferrara 1992, pp. 125-126, cat. 145; Gibbons 1968, p. 252; Mezzetti 1965, p. 43, 115.

20

Garofalo

Madonna col Bambino tra angeli musicanti e i Santi Giovanni Battista, Contardo d'Este e Lucia

Olio su tela, 286 x 162 cm. Modena, Galleria Estense



Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1532-1533
Committente	Famiglia d'Este (Ercole II?)
Collocazione originaria	Modena, Chiesa di Sant'Agostino – Cappella ducale

Soggetto

Un’imponente struttura marmorea fa da sfondo alla tela e ne organizza lo spazio in due sezioni orizzontali.
Al centro del dipinto, nella parte superiore, la Vergine siede su un trono dorato poggiato su due gradini e con lo schienale parzialmente coperto da un drappo verde; il Bambino è in piedi fra le gambe della madre e si sorregge al suo ginocchio destro. Ai due lati, alti piedistalli sostengono colonne e paraste ai piedi delle quali sono disposti tre angeli per lato: due, sulla sinistra, suonano grandi viole da gamba mentre a destra uno suona un liuto e un altro uno strumento a tastiera non ben visibile.
Nella fascia inferiore, davanti al basamento del trono, sono raffigurati tre santi: San Giovanni Battista a sinistra, in veste rossa e con l'agnello in braccio; a destra, Santa Lucia con i consueti attributi della foglia di palma e del piattino con gli occhi; infine, seduto sugli scalini al centro - con un cappello appeso al collo, un bastone in mano e una corona si suoi piedi - San Contardo d'Este, con il volto canuto rivolto alla Madonna e il braccio destro teso verso l'osservatore cui mostra il palmo.

Temi	Madonna col Bambino in trono con sani e angeli musicanti, Sacra Conversazione con San Giovanni Battista, San Contardo d'Este, Santa Lucia e concerto angelico.
Nº Iconclass	*11F42* (Madonna in trono col Bambino), *11F611(+3) : 11H(JOHN THE BAPTIST, CONTARDO D'ESTE) : 11HH*(*LUCY*) (Sacra Conversazione con San Giovanni Battista, San Contardo d’Este, Santa Lucia e angeli musicanti).
Commenti	La tela fa parte del folto gruppo di Maestà e Sacre Conversazioni realizzate da Garofalo durante tutto il periodo della sua attività. In basso a sinistra si leggono la datazione e la firma dell'artista: MDXXXII / Benvenuto ferrariensis e il simbolo del garofano. La presenza dell'unico santo della famiglia estense al centro della tela, suggerisce che l'opera sia stata commissionata proprio dalla famiglia ducale anziché, come nella maggior parte dei casi, da uno degli ordini religiosi ferraresi presso cui Garofalo era molto attivo. A lungo si è pensato che l’artista avesse interrotto del tutto i rapporti

con gli Este poiché il suo nome sembra sparire dai libri camerali fra il 1509 e il 1536, ma la scoperta di un pagamento accordatogli per un piccolo dipinto a soggetto sacro destinato ad una piccola cappella di corte lascia spazio alla possibilità che vi siano altre opere commissionate dalla famiglia ducale di cui si sarebbero perse finora le tracce documentali (Pattanaro 2007).
La monumentale e un po' algida classicità della struttura architettonica, i colori mai eccessivi e sapientemente accostati, le pose accademiche e la struttura piramidale, sono elementi tipici dello stile di Garofalo.
La luce invade la tela da destra mettendo in particolare risalto il Bambino, il velo della Vergine e l'angelo in veste gialla con la viola da gamba sul margine sinistro del dipinto. Lo strumento è raffigurato in modo preciso ed elegante fin nei dettagli: le spalle morbide e il ricciolo con le chiavi perfettamente cesellato, i tagli a C, il ponticello con la sua ombra e persino le tacche sul manico. La mano sinistra dell'angelo tiene saldamente un accordo in posa estremamente verosimile mentre la destra passa l'archetto delicatamente sulle corde. La forma della cassa richiama quella della lira ma il cavigliere presenta il tipico ricciolo della viola, a differenza degli strumenti molto simili dipinti da Garofalo in tre diverse occasioni (cfr. schede 37, 49, 58) in cui sia la cassa che il cavigliere presentano caratteristiche morfologiche tipiche della lira (Woodfield 1984). La viola da gamba è uno strumento raffigurato sovente da Garofalo in varie forme e dimensioni (cfr. schede 37, 49, 53, 56, 58, 59, 60), a testimonianza della varietà di viole in circolazione all'epoca a Ferrara. Nella *Madonna* di Modena compare due volte, in una insolita combinazione strumentale – due viole, un liuto e uno strumento a tastiera – che doveva risultare timbricamente raffinata ma non troppo delicata, congeniale all'esecuzione di musiche polifoniche. La presenza di una coppia di viole da gamba in un'opera di committenza estense risalente agli ultimi anni di ducato di Alfonso I potrebbe suggerire un collegamento diretto della pala con Ercole II, grande appassionato di viola da gamba e in particolare di *consorts* di sole viole (Cavicchi 2014). Un'altra coppia di viole compare nell'*Apparizione della Madonna a San Bruno,* opera di Garofalo datata al dicembre 1530 (scheda 59).

Dettaglio con angeli che suonano viole da gamba

Dettaglio con angeli che suonano un liuto e uno strumento a tastiera

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Quattro angeli, ai due lati del trono, stanno suonando due viole da gamba (sinistra), un liuto e uno strumento a tastiera (destra).
Oggetti musicali - strumenti	Viola da gamba (321.322-71), liuto (321.321-5), strumento a tastiera (314.122)

Riferimenti bibliografici

Cavicchi 2014; Fioravanti Baraldi 1993, p. 222, cat. 152; Pattanaro 2004; Pattanaro 2007; Woodfield 1984.

OPERE DI COMMITTENZA NOBILIARE

21

Garofalo

Sant'Antonio Abate fra Sant'Antonio da Padova e Santa Cecilia

Olio su tavola, 227 x 172 cm. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1523
Committente	Famiglia Bonlei
Circostanze	Decorazione della cappella di famiglia in Santa Maria Nuova
Collocazione originaria	Ferrara, chiesa di Santa Maria Nuova, Cappella Bonlei

Soggetto

Nel dipinto sono raffigurati in primo piano tre santi con i loro attributi: a sinistra Sant'Antonio da Padova con il giglio e il libro, a destra Santa Cecilia con un organo portativo in mano e alcuni strumenti ai piedi (due flauti, una viola da braccio di cui si vede solo il ricciolo del manico e un tamburello a cornice con la pelle squarciata), e infine al centro, con una folta barba canuta, Sant'Antonio Abate appoggiato ad un lungo bastone. L'Anacoreta è in piedi su un gradino connesso ad una balaustra marmorea su cui poggiano, proprio alle spalle del Santo, due colonne tortili scanalate decorate da tralci arborei. Ai due lati, oltre due grandi aperture sormontate da archi (di cui si intravede solo il principio), si scorge un paesaggio campestre dalle tinte tenui sotto un cielo striato di giallo e attraversato da gonfie nubi. Nell'arco destro il paesaggio è arricchito da una città su una rocca e fra le nuvole, in corrispondenza di Santa Cecilia, si intravedono degli angeli musicanti con diversi strumenti (liuto, viola da gamba, organo). Ai piedi di Sant'Antonio Abate, davanti lo scalino, c'è una campanella poggiata in terra.

Temi	Sant'Antonio Abate, Sant'Antonio da Padova, Santa Cecilia, concerto angelico
Nº Iconclass	*11H(ANTHONY ABBOT)* (Sant'Antonio Abate), *11H(ANTHONY OF PADUA)* (Sant'Antonio da Padova), *11HH(CECILIA)* (Santa Cecilia), *11G21* (concerto angelico).
Commenti	Nella chiesa di Santa Maria in Nives (oggi Santa Maria Nuova), la maestosa cappella quattrocentesca dedicata a Sant'Antonio ospitava le spoglie dei membri della famiglia Bonlei, antichissima e illustre famiglia ferrarese, strettamente legata alla casata d'Este fin dai tempi di Niccolò II (1338-1388). Sull'altare maggiore trovava posto la pala di Garofalo. L'iconografia di Santa Cecilia, con gli strumenti rotti ai piedi, l'organo portativo in mano e gli occhi al cielo mentre ascolta assorta il concerto angelico che aleggia al di sopra della sua testa, è pressoché identica nella *Santa Cecilia* proveniente dalla Collezione Costabili (scheda 60) e riprende chiaramente Raffaello; nella tavola

Bonlei tuttavia l'organo raffigurato è un oggetto reale e raro, uno strumento un tempo appartenuto alla collezione di strumenti musicali della famiglia estense (Cavicchi 2014), forse proprio a testimonianza del duraturo legame fra la famiglia ducale e quella del committente. Un organo simile compare anche in altre due tavole di Garofalo, entrambe oggi a Roma: la *Madonna in gloria* della Pinacoteca Capitolina (scheda 33) e la *Sacra Famiglia* della Galleria Doria-Pamphilj (scheda 58).
Gli strumenti ai piedi della Santa sono rappresentati piuttosto dettagliatamente: due flauti di cui sono chiaramente visibili fori e imboccature; un tamburello con la tela dipinta e squarciata e i sonagli ben visibili; una viola di cui si scorge solo il ricciolo con le chiavi. Al contrario, il concerto angelico è appena tratteggiato in una spumosa nuvola che occupa l'angolo destro della tavola. Si riescono a distinguere un organo – forse anch'esso dalla caratteristica forma elicoidale –, un liuto e una viola da gamba.

Dettagli con l'organo portativo con canne in disposizione elicoidale tra le mani della Santa (sinistra), gli strumenti ai suoi piedi (in alto a destra) e il concerto angelico che la sovrasta (in basso a destra)

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Santa Cecilia tiene in mano un organo portativo con canne in disposizione elicoidale e ai suoi piedi sono poggiati due flauti, un tamburello e una viola da braccio di cui però è visibile solo il ricciolo del manico; in alto a sinistra degli angeli stanno suonando un organo, un liuto e una viola da gamba.
Oggetti musicali - strumenti	Organo portativo (412.122), flauto (421.111.12), tamburello a cornice (11.311), viola da braccio (321.322-71), organo (412.122), liuto (321.321-5), viola da gamba (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

Cavicchi 2007; Cavicchi 2014; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 165-166, cat. 100; Fioravanti Baraldi 2004; *Museo senza confini* 2002, pp. 84-85, cat. 12; Pattanaro 2007; Scalabrini 1773.

22

Garofalo e aiuti

scene di vita cortese

Affresco. Ferrara, Palazzo Costabili, soffitto della Sala del Tesoro

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559) e aiuti

Data dell'opera 1512 c.

Committente Antonio Costabili

Circostanze Decorazione del Palazzo Costabili

Collocazione originaria Collocazione attuale

Commenti Alessandra Pattanaro ha attribuito la porzione nord-ovest dello sfondato a Cesare Cesariano (Pattanaro 1995). Concordi con la Pattanaro sulla paternità di Cesariano di parte dell'affresco, Isabella Fedozzi e Barbara Ghelfi (2007) hanno ipotizzato la presenza di un'ulteriore mano nella sezione oggi più danneggiata avanzando il nome di Gabriele Bonaccioli detto il Gabrielletto, pittore attivo a Ferrara in quegli anni come dimostrano le portelle d'organo dipinte per Santa Maria in Vado nel 1512 (cfr. scheda 36).

Soggetto

Il soffitto della sala è decorato da un articolato affresco. Al centro un rosone ligneo conclude un'illusionistica cupola dodecagonale, lignea anch'essa, con finestre a mezzaluna e conchiglie; la struttura è sorretta da una fascia a grottesche, con tabelle ovali o poligonali in ciascun lato, connessa alle pareti da quattro braccia analogamente decorate innestate sulla balaustra che percorre l'intero perimetro dello sfondato.
Affacciati da questa finta balconata, gruppi di uomini e donne in abiti sontuosi sono ritratti in scene di vita cortese: alcuni conversano, altri suonano o cantano, mostrano strumenti, leggono libri. Al parapetto, su cui sono poggiate lussuose stoviglie e tappeti orientali finemente decorati, sono legate ghirlande di fiori e frutti che partono dalla cupola; alcuni piccoli putti giocano tra loro, altri si divertono con due scimmiette.
La decorazione del soffitto è collegata ai diciotto voltini nella fascia superiore delle pareti - con lunette affrescate in monocromo con storie del mito di Eros e Anteros - attraverso una serie di vele e pennacchi a grottesche con clipei dorati raffiguranti imperatori e sibille.

Temi Festa cortese, personaggi affacciati ad un balcone, concerto cortese.

Nº Iconclass *43A2 : 31A232 : 41A381 : 48C7532* (festa o ricevimento con persone che si sporgono da una loggia fra cui un piccolo gruppo di musici).

Commenti L'affresco testimonia il lusso e l'agio di casa Costabili, famiglia nobile tra le più in vista a Ferrara, da sempre legata alla casata estense. Il Conte Antonio fu braccio destro prima di Ercole e poi di

Alfonso, diplomatico, condottiero, Giudice dei Savi dal 1506 ma anche uomo di lettere, appassionato di musica e intimo amico del giurista e umanista Celio Calcagnini che per lui elaborò il programma iconografico delle diciotto lunette poste sotto la volta e scrisse una appassionata orazione funebre.
Il realismo di molti volti lascia supporre che vi siano raffigurati autentici ritratti di membri della famiglia, illustri ospiti e domestici. Gli addobbi, i sontuosi tappeti esposti, le preziose stoviglie e le ricche vesti fanno pensare ad una scena di festa, forse uno dei tanti banchetti che il Conte dava per i suoi potenti amici.
La musica è un elemento fondamentale della scena: strumenti musicali raffigurati con grande accuratezza sono mostrati o suonati da personaggi o si intravedono poggiati alla balaustra; un ragazzo legge un foglio di musica notata e un gruppo di uomini canta leggendo da un libro-parte.
Tanta centralità indica certamente una notevole passione del committente per l'arte musicale ma anche, più in generale, una temperie culturale in cui la musica occupa un posto di primissimo piano. La musica infatti non è appannaggio unicamente dei professionisti ma anche la passione prediletta di gentiluomini e nobildonne come lo stesso Duca e sua moglie Lucrezia, amanti rispettivamente della viola da braccio e del liuto. Curiosamente, proprio nella celeberrima porzione delle due donne con liuto (quadrante nord-est) si intravede proprio una viola da braccio; il dettaglio della cassa terminante in due alucce, anziché con le consuete spalle stondate che si raccordano al manico, potrebbe indicare che si tratti di uno strumento reale. Nel quadrante nord-ovest figura un altro strumento probabilmente realmente esistito: un giovane con copricapo nero mostra con disinvoltura uno strumento ad arco, chiaramente da braccio, raffigurato in un virtuosistico taglio prospettico. Sono ben visibili il cavigliere con ricciolo, la conformazione della cassa (insenature, bordatura accentuata), i tagli a *f* e la cordiera, elementi morfologici che lo classificano come uno strumento appartenente alla famiglia del violino sebbene l'opera risalga ad una datazione estremamente alta. Del resto, Ferrara era un centro di grande sperimentazione liutaia e dunque potrebbe ben trattarsi della raffigurazione di un prototipo di violino appartenuto a Costabili stesso o ad un suo ospite e di cui si vuole far bella mostra quale emblema di raffinatezza e modernità dei gusti.
Sebbene la scena non sia in senso stretto un concerto, la diffusa presenza della musica allude ugualmente ad un senso di armonia, di buon accordo fra gli animi dei signori ferraresi. Oltre alla raffigurazione - evidenziata da Cavicchioli (2012) - della "musica reservata", ossia le esecuzioni musicali di nobili di carattere privato e spesso immortalate nei cicli decorativi delle ville del Nord Italia (si pensi al ciclo di Niccolò dell'Abate per la rocca dei Boiardo a Scandiano), nell'affresco di Garofalo si possono scorgere riferimenti ad altre tipologie di esecuzioni musicali. Il fanciullo al

centro del trio con il tamburo sta leggendo un foglio notato la cui melodia presenta un andamento per terze insistente sulle note fa-la-do che ricorda una fanfara per tromba naturale, strumento che, come il tamburo, faceva parte della "cappella alta", l'insieme strumentale impiegato nelle grandi occasioni per scandirne i momenti salienti (entrate trionfali, apertura dei banchetti...). Questo dettaglio ci suggerisce quindi che la scena raffigurata si riferisca ad un ricevimento particolarmente importante, probabilmente con ospiti d'eccellenza. Sappiamo, ad esempio, che Costabili il primo aprile 1513 diede una cena in onore di Lucrezia Borgia e Francesco Colonna, dettagliatamente raccontata ad Isabella d'Este da Bernardino Prosperi: durante la serata furono suonati "liuti, violoni e cornetti" e, secondo il gusto della duchessa Lucrezia, furono cantati a voce bassa dei Salmi come forse sta facendo il gruppo che canta leggendo dal libro-parte nel quadrante nord-est. Se anche non dovesse trattarsi di questa cena in particolare, possiamo facilmente ipotizzare che eventi simili avessero luogo in casa Costabili con una certa frequenza considerato il rango del Conte Antonio.
In un fitto intreccio di riferimenti reali ed elementi simbolici, dunque, l'affresco di Garofalo ci consegna un'interessantissima testimonianza della vita dell'alta nobiltà ferrarese dell'epoca e della centralità della musica in questo ambiente, intesa sia come pratica prediletta che come metafora del benessere materiale e spirituale.

Dettaglio: quadrante nord-ovest

Dettaglio: quadrante nord-est

Dettaglio: quadrante sud-ovest

Dettaglio: quadrante sud-est

Dati musicali

Esecutori, partecipanti

Quadrante nord-ovest: alle spalle di un uomo con turbante si vede un manico con riccio - forse di viola da gamba - con un archetto, un giovane legge un foglio notato e un uomo tiene appeso alla balaustra un tamburo; al di là dell'angolo un uomo tiene in mano uno strumento molto simile ad un violino.

Quadrante nord-est: una donna tiene in mano un liuto, al suo fianco (sinistra) è poggiata una viola da braccio con delle spalle ad ala appuntita mentre al di là dell'angolo un gruppo di cinque uomini sembra cantare leggendo da un libro-parte.

Quadrante sud-ovest: una donna suona un liuto.

Quadrante sud-est: una donna suona un'arpa.

Oggetti musicali - strumenti

Viola da gamba (321.322-71), tamburo (211.211), “proto-violino” (321.322-71), liuto (321.321-5), viola da braccio (321.322-71), arpa (322.12), foglio di musica notata, libro-parte.

Musica notata

Titolo o descrizione

Sul foglio si vedono tre tetragrammi notati presumibilmente per una sola voce, senza titolo né testo, chiavi o indicazioni di tempo. La

	linea melodica sembra procedere per terze ascendenti e discendenti, con andamento sinusoidale gravitante intorno alla triade fa-la-do.
Notazione	Il foglio presenta notazione mensurale non decifrabile. La notazione del libro parte non è visibile.

Riferimenti bibliografici

Cavicchi 2009; Cavicchioli 2012; Fedozzi 1998; Fedozzi-Ghelfi 2007; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 80-87, cat. 13; Giovannucci Vigi 2008; Guidobaldi 1995b; Neppi 1959, pp. 15-16; Pattanaro 1994; Pattanaro 1995; Pattanaro 2007; Pattanaro 2016; Schwarzenberg 1967.

23

Garofalo

scene "all'antica"

Affresco, grisaille. Ferrara, Palazzo Costabili, soffitto della Sala del Tesoro (dettagli)

a: *rito pagano*

b: *scena allegorica*

c: *scena di battaglia*

d: *concerto campestre di satiri e ninfe*

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1512 c.
Committente	Antonio Costabili
Circostanze	Decorazione del Palazzo Costabili
Collocazione originaria	Collocazione attuale
Commenti	Anna Maria Fioravanti Baraldi attribuisce i monocromi alla mano di Ludovico Mazzolino (Fioravanti Baraldi 1993)

Soggetto

Il centro del soffitto della Sala del Tesoro è dominato da un'illusionistica cupola dodecagona completata da un rosone ligneo e ancorata alle pareti da un fascione in finto stucco che divide lo spazio in quattro grandi settori e presenta su ciascun lato della cupola una tabella ovale o poligonale con grisaille raffiguranti scene di sapore classico e mitologico: cacce, battaglie e riti pagani.

a: la scena si svolge all'aperto, come suggerisce l'albero che fa da quinta sulla destra; cinque personaggi si susseguono in primo piano. Un uomo seduto in terra su un dosso suona un aulos mentre un altro al suo fianco è in piedi quasi di spalle all'osservatore, rivolto verso sinistra e con il braccio alzato. Più a destra un personaggio di profilo è chino in avanti con un piede poggiato su un bacile e prende dalle mani della donna accanto a lui una sorta di conchiglia da cui esce dell'acqua. La donna è in piedi seminuda, con i capelli raccolti morbidamente sulla nuca, e sembra tenere un braccio poggiato sulla spalla dell'uomo anziano e barbuto che, avvolto in un lungo manto, chiude la fila sulla destra.

b: un satiro al centro, in piedi con una zampa poggiata su una ruota, suona un aulos mentre quattro donne sulla destra, appena coperte da morbidi drappi, sembrano danzare: una è di profilo, china verso il satiro; un'altra, in piedi con un piede su una palla, piega languidamente un braccio dietro la testa oltre la quale si scorge in secondo piano una terza donna; all'estrema destra un'ultima donna è quasi di spalle e sembra indicare proprio la donna in secondo piano. Sul margine sinistro una donna riprende quasi specularmente la posa della dona alla destra del satiro e porge verso questo un ramo di palma mentre un altro personaggio alle sue spalle porta un'insegna non leggibile.

c: tre cavalieri dominano la scena: uno è diretto verso destra seguito da un uomo in secondo piano che suona un grande corno; gli altri muovono in senso inverso, contro i nemici, uno tentando di colpire con la sua lancia un uomo in ginocchio a terra che cerca riparo dietro

il suo scudo, e l'altro brandendo una spada contro un uomo dalla folta e lunga barba che gli resiste fieramente in piedi sul margine sinistro della scena. Un altro uomo, al centro, giace in terra ormai sconfitto. Si notano sul campo di battaglia due oggetti rotondi non ben visibili, forse due elmi o due granate.

d: la superficie pittorica è seriamente danneggiata e l'intera scena risulta pertanto di difficile lettura. Quattro alberi fanno da sfondo ad una scena che sembra un giardino di ninfe e satiri: sulla sinistra una donna seduta tiene in mano un oggetto non identificabile e sembra giocare con un bambino in piedi al suo fianco. Poco oltre un satiro suona un aulos e un altro, in secondo piano e appena percettibile, suona una siringa mentre una donna e un satiro seduti sulla destra sono colti in teneri atteggiamenti, con la fanciulla volta indietro verso il satiro poggiando un braccio sulla sua zampa caprina.

Temi

a: rito pagano con satiri e ninfe

b: scena mitologica non identificata con satiri e ninfe

c: scena di battaglia

d: concerto di satiri e ninfe all'aperto

Nº Iconclass

92 (Scene dalla mitologia classica), *12E2* (rito pagano), *45H3* (battaglia), *48CC753* (concerto campestre), *92L41* (satiri), *92L3* (ninfe).

Commenti

Nelle grisailles non si riconoscono episodi particolari ma solo generiche raffigurazioni di momenti della vita tipici dell'antichità e scene riconducibili al mondo mitico (riti, cacce, battaglie, feste di fauni e satiri). Questa scelta è una testimonianza del gusto erudito e aggiornato del committente che ha voluto dare un carattere antichizzante alla sala, in linea con la ripresa dell'antico in voga presso la corte estense di quegli anni.
Su dodici tabelle, quattro presentano dei contenuti musicali: ad eccezione del corno raffigurato nella scena di battaglia, si tratta di satiri musicanti con aulos e siringa, strumenti caratterizzanti queste creature nella loro iconografia tradizionale. Il musico del *rito pagano* (a) non è in realtà un vero e proprio satiro, ma un uomo con aulos; tuttavia bisogna sottolineare come questa composizione derivi da un disegno di anonimo del Cinquecento conservato presso la Galleria degli Uffizi (n. 14848 F.) che riporta la decorazione di un sarcofago ben noto nel Rinascimento raffigurante una ninfa che deterge la statua di Dioniso aiutata da un uomo anziano mentre un satiro suona una siringa e un altro solleva in aria un globo. La ripresa è estremamente fedele, ad eccezione di alcuni dettagli: i fauni hanno perso le loro code, la siringa si è tramutata in aulos e la statua di Dioniso è divenuta un giovane attivamente coinvolto nel rito. Il medesimo disegno sarà ripreso, con omissione totale della scena della detersione della statua, in una lunetta di Palazzo Sacrati (scheda 31). Anche altri finti rilievi provengono da disegni del

Codice Wolfegg (*scena di uccisione, tre giovani e cavaliere*), in una ripesa di modelli antichi puntuale ma decontestualizzante.
Richiamandosi ad una testimonianza del febbraio 1507 di Bernardino Prosperi, corrispondente dei Gonzaga a Ferrara, in cui si allude ad imminenti nozze in casa Costabili, Alessandra Pattanaro (1994, 2007) ha interpretato in chiave epitalamica la decorazione della volta nel suo complesso attribuendo ai monocromi il ruolo di *exempla* delle virtù morali e civili dello sposo, il Conte Antonio: *concordia, virtus, clementia* e *pietas*, le quattro virtù cardinali antiche, sarebbero raffigurate – unitamente forse ad episodi autobiografici per noi indecifrabili – sotto le mentite spoglie di scene anticheggianti di battaglie, sacrifici o momenti di concordia come quello del concerto di ninfe e satiri nel bosco (d).

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	a: l'uomo seduto sulla sinistra suona un aulos b: il satiro al centro suona un aulos c: un uomo in secondo piano suona un grande corno da guerra d: il satiro al centro suona un aulos, un altro in secondo piano suona una siringa
Oggetti musicali - strumenti	a: aulos (421.11) b: aulos (421.11) c: corno (421.111) d: aulos (421.11), siringa (421.112.11)

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 80-87, cat. 13; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994; Pattanaro 2007; Schwarzenberg 1967.

.

24

Garofalo

"Evoe conclament Satyri, Nymphaeque renident
Et caelum et terras mutuus urget amor"

Affresco. Ferrara, Palazzo Costabili, Sala del Tesoro (lunetta XII)

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1517
Committente	Antonio Costabili
Circostanze	Decorazione di Palazzo Costabili
Collocazione originaria	Collocazione attuale
Commenti	Pattanaro data le lunette tra l'autunno 1508 e il 1510-11.

Soggetto

	Un gruppo di satiri e ninfe si abbandona a una danza scatenata in una radura. Una coppia sulla sinistra si tiene per mano e tre satiri danzano in cerchio sul lato opposto: quello di spalle all'osservatore suona un lungo corno vegetale attorcigliato mentre un altro, tracannando vino da un fiasco, afferra per il braccio una ninfa al centro della scena. Sullo sfondo, dietro la coppia sulla sinistra, si intravedono un'altra ninfa e la testa di un satiro.
Temi	Baccanale, scena dal poema *Anteros* di Celio Calcagnini con satiri e ninfe danzanti.
Nº Iconclass	*83(ANTEROS) : 92L191 : 92L41 : 92L3 : 43C94* (Scena dal poema *Anteros*: baccanale senza Bacco con satiri e ninfe danzanti).
Commenti	Le diciotto lunette disposte lungo il perimetro della volta della Sala del Tesoro sono decorate con scene in monocromo tratte dal mito di Eros e Anteros. Questo mito fu raccontato per la prima volta da Temistio e riportato da Mario Equicola nel suo *De Natura de Amore*. Tuttavia, il primo umanista ad attirare l'attenzione sul mito di Anteros, attribuendolo erroneamente a Porfirio ma individuandone il corretto significato di *amore reciproco,* fu Celio Calcagnini, amico personale del Costabili cui dedicò un poema sull'argomento: *Anteros, sive de mutuo amore.* Su richiesta del nobile ferrarese, Calcagnini elaborò il programma iconografico per le diciotto lunette arricchendo il mito originale di allusioni mitologiche e allegorie ed articolandolo in altrettanti distici, tutti composti da un esametro e un pentametro. Il mito di Anteros era la perfetta parafrasi dell'idea ciceroniana di reciprocità tra interesse privato e progresso civile espressa nel *De officiis,* da cui Costabili aveva tratto il suo motto personale e sulla quale aveva plasmato una brillante carriera politica. Nella dodicesima lunetta Garofalo (o, secondo Pattanaro, un pittore mantovano forse vicino a Leonbruno) raffigura la soverchiante gioia di satiri e ninfe per la nascita del nuovo amorino e la crescita subitanea dei due fratelli. L'amore che scaturisce dirompente li spinge

a danzare a coppie danze rusticane mentre uno di loro suona uno strumento che ricorda un corno ma che sembra piuttosto uno strumento improvvisato derivato da un elemento vegetale: secondo Schwarzenberg Garofalo voleva esprimere la necessità di diffondere ovunque il mutuo amore e credo che lo strumento raffigurato ben alluda ad una potenza sonora tale da propagare in ogni angolo del pianeta questo felice messaggio, grazie anche alle vibrazioni prodotte dal vigoroso calpestio dei danzatori.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un satiro sulla destra suona un lungo corno vegetale ricurvo.
Oggetti musicali - strumenti	Corno (422.111).

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 80-87, cat. 13; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994; Pattanaro 2007; Schwarzenberg 1967.

25

Garofalo

"Nec procul hinc Phoebus testudine pulsat eburna;
Ad chitaram sese frater uterque movet"

Affresco. Ferrara, Palazzo Costabili, Sala del Tesoro (lunetta XV)

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1517
Committente	Antonio Costabili
Circostanze	Decorazione del Palazzo Costabili
Collocazione originaria	Collocazione attuale

Soggetto

	Seduto sul gradino della soglia della sua dimora, di cui vediamo un pilastro sullo sfondo, Apollo accompagna con la sua lira la danza di Eros e Anteros che indossano le armi forgiate da Vulcano (una faretra e una sorta di ascia); mentre innalzano al cielo lunghe torce, uno si volge allo spettatore e l'altro, con un ginocchio sollevato, guarda verso le due ninfe, loro nutrici, che parlano tra loro in piedi sulla destra.
Temi	Scena dal poema *Anteros* di Celio Calcagnini con Apollo musico, Eros e Anteros danzanti e ninfe.
Nº Iconclass	*83(ANTEROS) : 92D19111 : 92B373 : 92L3* (Scena dal poema *Anteros* con Eros e Anteros, Apollo suonatore di lira e ninfe).
Commenti	Orgogliosi delle armi ottenute da Vulcano nella lunetta precedente, in una scena che peraltro riprende molto da vicino la *Fucina di Vulcano* che Antonio Lombardo realizzò per lo Studiolo dei marmi di Alfonso, i due fratelli esprimono la loro gioia danzando. La loro intesa, il loro felice accordo e la danza che ne scaturisce, sono accompagnati dalla lira di Apollo, divinità patrocinante l'armonia in tutti i suoi aspetti. Il dio è raffigurato nella tipica posa del virtuoso improvvisatore con la lira da braccio, consueta attualizzazione della figura dell'Apollo citaredo. Schwarzenberg evidenzia una somiglianza tra la lira qui raffigurata e quella ai piedi della *Santa Cecilia* oggi a Roma (scheda 60), realizzata da Garofalo nel 1530; la medesima lira con anse nella cassa, caratteristiche della viola, compare anche nella pala Da Varano di Dosso Dossi (scheda 27).

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Apollo seduto all'estrema sinistra suona una lira da braccio.
Oggetti musicali - strumenti	Lira da braccio (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 80-87, cat. 13; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994; Pattanaro 2007; Schwarzenberg 1967; Woodfield 1984.

26

Garofalo

"Iamque chorus longe maior succrevit Amorum,
Iamque cupidinea cuncta perusta face"

Affresco. Ferrara, Palazzo Costabili, Sala del Tesoro (lunetta XVII)

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1517
Committente	Antonio Costabili
Circostanze	Decorazione del Palazzo Costabili
Collocazione originaria	Collocazione attuale

Soggetto

	Bacco, seduto nell'angolo sinistro della lunetta, batte il tempo su un ampio e basso tamburo – poggiato in terra al suo fianco – cadenzando i passi di Eros, Anteros e altri due piccoli eroti che danzano in coppie sotto un pergolato ricolmo di grappoli d'uva, brandendo torce infuocate e tenendosi per mano.
Temi	Scena dal poema *Anteros* di Celio Calcagnini con Bacco, Eros, Anteros e amorini danzanti.
Nº Iconclass	*83(ANTEROS) : 92L1 : 92D19111 : 92D1916 : 43C9* (Scena dal poema *Anteros* con Bacco, Eros, Anteros e putti danzati).
Commenti	La lunetta diciassettesima costituisce il seguito della dodicesima, posticipato di alcune posizioni. Protagonisti sono i puttini frutto dell'amore delle ninfe e dei satiri che danzano festanti nella dodicesima lunetta. Il dio del vino scandisce il ritmo affinché non diventi sfrenato, assicurandosi che l'esuberanza degli amorini resti contenuta nei limiti opportuni determinati dalla pulsazione regolare. L'insolita connessione tra Dioniso, per solito connesso all'estasi e all'edonismo, e i concetti di moderazione e autocontrollo è solo apparentemente contraddittoria: risulta infatti perfettamente comprensibile se la si interpreta come omaggio del Conte Costabili ad Alfonso I che aveva scelto proprio Dioniso quale personale specchio mitologico idealizzante, attraverso un'elaborata rilettura politico-morale del dio del vino e della musica (cfr. schede 3, 4, 5, 6, 8, 11 e Parte II). Alla luce di questa considerazione, il Dioniso della lunetta garofalesca potrebbe quindi nascondere sotto mentite spoglie Alfonso I stesso, raffigurato nelle vesti di garante dell'ordine – politico e morale – fra i suoi felici e giubilanti sudditi-putti.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Seduto sulla sinistra della lunetta, Dioniso scandisce il ritmo della danza dei piccoli amorini con un tamburo.
Oggetti musicali - strumenti	Tamburo (211.211).

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 80-87, cat. 13; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994; Pattanaro 2007; Schwarzenberg 1967.

27

Dosso Dossi

Apparizione della Madonna con il Bambino a San Matteo
tra San Paolo e una santa, Santa Caterina d'Alessandria e San Pietro

Olio su tela centinata, 220 x 140 cm. Ferrara, Arcivescovado

Produzione

Autore	Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)
Data dell'opera	1514
Committente	Famiglia Da Varano
Circostanze	Allestimento della cappella di famiglia nella chiesa di S. Maria in Vado
Collocazione originaria	Ferrara, chiesa di Santa Maria in Vado, cappella Da Varano
Commenti	Iscrizione ai piedi della figura centrale: *S. MATEUS.* Sul rovescio della tela compare uno studio di Dosso per un'*Incoronazione della Vergine e santi*, ora coperto dalla nuova foderatura. Gli angeli negli angoli superiori sono un'aggiunta di Bastianino realizzata su tavola nella seconda metà del Cinquecento e ad oggi tenuta accostata alla tela originale da un passpartout realizzato durante il restauro diretto da Maricetta Parlatore nel 1983.

Soggetto

Le figure nel dipinto sono suddivise in due registri: in basso, in piedi, i cinque santi e in alto, fra morbide nuvole bianche, la Madonna col Bambino e quattro angeli musicanti.
In primo piano vediamo tre santi scalzi. A sinistra San Paolo dalla folta barba, in tunica verde con mantello rosso, con le mani giunte sull'elsa della grande spada nera. Al centro San Matteo, il più giovane, con la barba più corta e i capelli ricci, in veste viola e manto verde scuro sulle spalle: nella mano sinistra tiene un libro mentre solleva la destra e volge il capo leggermente indietro. Infine, a destra, San Pietro con la tipica barba bianca, in tunica arancione e con un libro in mano.
Fra San Paolo e San Matteo intravediamo in secondo piano una santa non identificata, quasi di spalle ma colta nell'atto di voltarsi verso San Matteo (è l'unica fra i santi a non volgersi alla Vergine); i capelli biondi sono raccolti in trecce sulla nuca, la veste è arancione e il mantello scuro. In posizione quasi speculare, frontale ma voltata verso la Madonna, è raffigurata Santa Caterina d'Alessandria in veste blu e mantello rosso.
La Vergine assisa col Bambino in braccio domina la scena nel registro superiore. Seduto sulla gamba sinistra della madre, Gesù si volta alle sue spalle appoggiandosi alla mano destra di Maria. Questa piega leggermente il capo sulla spalla sinistra volgendo malinconicamente lo sguardo fuori campo, nella stessa direzione del figlio.

Ai lati della Madonna stanno quattro angeli musicanti, due per parte, intenti a suonare – da sinistra verso destra – una lira da braccio, una viola da gamba, un'arpa e un liuto.
Negli angoli in alto si affacciano alcuni putti.

Temi

Madonna col Bambino in gloria fra le nuvole con angeli musicanti e i Santi Matteo, Paolo, Pietro e Caterina, visione di San Matteo (apparizione della Vergine).

Nº Iconclass

11F5(+31) : 11H(MATTHEW, PAUL, PETER) : 11HH(CATHERINE) (Madonna col Bambino in gloria fra le nuvole con angeli musicanti e i Santi Matteo, Paolo, Pietro e Caterina), *11H*(*MATTHEW)34(+2)* (Visioni di San Matteo: apparizione della Vergine).

Commenti

In questa pala è raffigurato l'unico concerto angelico dipinto da Dosso, un concerto dalla composizione alquanto tradizionale. Si nota la familiarità del pittore con gli strumenti musicali, raffigurati in modo corretto ma essenziale, con un effetto generale di innaturalezza. La cassa della lira da braccio ha le caratteristiche insenature della viola; hanno una simile forma ibrida, ma con insenature molto più marcate, anche la lira ai piedi della Santa nella *Santa Cecilia incoronata da un angelo* (scheda 60) e la lira di Apollo musico in una delle lunette della Sala della Tesoro di Palazzo Costabili (scheda 25), entrambe opere di Garofalo.
Nel Settecento l'opera veniva genericamente catalogata come appartenente ad una non meglio precisata "scuola de' Dossi".
Il dipinto è entrato nella letteratura dossesca quando Carlo Volpe (1981) lo identificò come snodo fondamentale tra il gruppo giovanile riunito nel 1927 dal Longhi e la maniera più caratteristica di Dosso, collocandolo tra il 1515 e il 1519. Il pittore vi rileggerebbe in chiave lombardo-bresciana le suggestioni veneziane. Se nella posizione dei santi che rivolgono lo sguardo in alto è esplicito il riferimento alla *Santa Cecilia* di Raffaello (arrivata nel 1514 a Bologna), gli angeli musicanti richiamano invece quelli della *Madonna col bambino in gloria e angeli musicanti* dell'Ortolano nella Pinacoteca di Bologna, databile intorno al 1515. Volpe vi riscontrò inoltre rimandi alla crepuscolare pittura bresciana di Moretto e Savoldo, dovuti, più che a contatti personali e diretti fra gli artisti, ad una vicinanza di spirito.
Humfrey e Lucco, nel catalogo della mostra ferrarese del 1998, proposero invece una datazione che portò all'esclusione della pala dal corpus dossesco. Considerando infatti che la tela di Moretto cui l'opera di Dosso fa riferimento, la tela del Carmelo alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, è datata al 1520-1522 e che Savoldo trascorse il secondo decennio del Cinquecento quasi certamente a Venezia, i due studiosi posero al 1523 il termine *ante qua non* per la realizzazione della *Madonna* da Varano: una datazione assai problematica poiché dal confronto di quest'opera con il *Polittico Costabili* del 1513 si evidenzia un marcato arcaismo della prima rispetto al secondo. I due studiosi ritennero quindi impossibile

attribuire la paternità dell'opera a Dosso e la ascrissero ad un anonimo padano, datandola al 1525 circa.
Alessandro Ballarin, durante il convegno padovano del 2001 sulla *Partenza di Dioniso per l'India* oggi a Bombay (scheda 4), ha ribadito la paternità dossesca e, attraverso un'attenta disamina stilistica delle opere giovanili di Dosso, ha retrodatato la pala al 1514. I riferimenti alla *Santa Cecilia* e alla cultura padana restano un punto fermo ma più che Moretto e Savoldo lo studioso fa il nome dell'Ortolano, artista con cui Dosso avrebbe potuto avere facilmente contatti in quanto attivo a Ferrara e "con un senso molto perspicuo della luce laterale", quella stessa luce che caratterizza anche la Pala da Varano. Il confronto con la *Partenza di Dioniso* ha permesso a Ballarin di confermare la datazione: le pose proto-classiche della *Madonna* da Varano diventano vere e proprie citazioni nella tela indiana, realizzata dopo il viaggio a Roma del 1515, e le teste delle sante ferraresi si ripresentano sui corpi delle menadi danzanti. Dunque, non solo la *Madonna* ferrarese rientra di diritto fra le opere di Dosso ma anche con quel ruolo chiave di apice della produzione giovanile che già Volpe le aveva attribuito venti anni prima.
Le indagini radiografiche eseguite durante il restauro hanno portato alla luce numerose e significative variazioni fra le quali si segnalano la posizione della testa della Vergine (inizialmente quasi frontale e leggermente inclinata verso il basso) e quella di San Pietro (rivolta in un primo momento verso l'esterno, poi nella posizione attuale ma priva di barba). La pulitura ha asportato le trasformazioni operate da precedenti interventi sugli attributi dei santi, che nel caso delle figure femminili si sono rivelati vere e proprie aggiunte: la santa di sinistra recava il piattino con i seni che la identificava con Sant'Agata, quella di destra la pinza con i denti che la trasformava in Sant'Apollonia. Costei è in realtà Santa Caterina d'Alessandria, come prova la ruota emersa ai suoi piedi. Anche l'iscrizione che identifica San Matteo è stata recuperata con il restauro.
L'opera viene trasferita in sagrestia nel 1933, quando la cappella viene trasformata per dedicarla ai caduti, quindi nella sede attuale nel 1945.

Dettaglio con concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Quattro angeli musicanti, nella fascia superiore del dipinto, suonano una lira da braccio (la cui cassa tuttavia presenta le tipiche insenature della viola), una viola da gamba, un'arpa (appena visibile) e un liuto.
Oggetti musicali - strumenti	Lira da braccio (321.322-71), viola da gamba (321.322-71), arpa (322.12), liuto (321.321-5).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995; Ballarin 1993; Ballarin 2002; Bernardini 1983; Bietti 1983; Bologna 1983; Brisighella 1990; Buzzoni 1988; Colagiovanni 1936; De Castris 1988; De Marchi 1986; Ferrara 1998, pp. 276-280 cat. 58; Ferretti 1982; Frabetti 1972; Lucco 1994; Mezzetti 1965; Romani 1996; Sgarbi 1982; Volpe 1981; Woodfield 1984.

28

"Maestro Verde" o "pittore della coppa Bergantini"

La morte di Didone

Berettino istoriato, diametro 24,4 cm. Modena, Galleria Estense

Produzione

Autore Anonimo noto come "Maestro Verde" o "pittore della coppa Bergantini" della bottega dei Bergantini di Faenza

Data dell'opera 1526

Committente Famiglia Odifredi o Marocelli ?

Commenti Lo stemma araldico in alto al centro della coppa non è del tutto leggibile a causa di un distacco dello smalto. Potrebbe trattarsi dello stemma degli Odifredi o dei Marocelli, entrambe casate molto vicine alla famiglia ducale (Trevisan 2000).

Soggetto

Dalla maestosa porta di un palazzo, la cui parete adornata da imponenti colonne chiude la scena sulla sinistra, esce un gruppo di uomini e donne in vesti rinascimentali: il gruppo è condotto da una donna, al centro della coppa, che afferra con la mano sinistra la lama di una spada puntandola contro il proprio petto. L'elsa della spada si intravede attraverso le fiamme di un fuoco acceso in terra. Una frastagliata costa, dominata in secondo piano da una città turrita, e dei rilievi montuosi chiudono la scena sulla destra lungo il margine della coppa. In primo piano, poggiati in terra, si vedono un libro chiuso, un libro-parte musicale aperto, un tronco reciso cui è poggiata una tavola con la *legenda "Novos ex (?) ceteris viri / ut vultus ad virom / vado. 1526"*.
In alto al centro campeggia uno stemma araldico.
Il verso è decorato con particolari embricazioni turchine con puntinature arancioni.

Temi Morte di Didone.

Nº Iconclass *96D(DIDO)68* (morte di Didone).

Commenti La coppa rappresenta uno dei pezzi più raffinati e preziosi della collezione estense e spicca per il gusto compositivo e l'uso di velature gialle sull'azzurro del berettino che conferiscono un'atmosfera elegante ed aurorale alla scena.
Oggi la decorazione della coppa è generalmente identificata con il passo virgiliano del suicidio di Didone. Trevisan (2000) ha sottolineato come la presenza della quinta architettonica, l'atteggiamento e la disposizione del gruppo a mo' di coro e la presenza in primo piano del libro-parte suggeriscano che si tratti della raffigurazione di uno degli eleganti drammi musicali frequentemente rappresentati nel teatro di corte, forse andato in scena nel 1526 (data riportata nell'enigmatica *legenda*).

Dati musicali

Oggetti musicali - strumenti	Libro-parte di formato oblungo.
Musica notata	
Titolo o descrizione	La musica non è ben leggibile. Secondo Righi Guerzoni (2000) si possono distinguere le parti di soprano, tenore, contralto e basso.
Notazione	Presumibilmente quadrata mista.

Riferimenti bibliografici

Liverani 1979, cat. 3; Righi Guerzoni 2000; Trevisan 2000, pp. 112-113.

29

Garofalo

danza di satiri

Affresco. Ferrara, Palazzo del Seminario, Seconda sala

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1519
Committente	Girolamo Sacrati
Circostanze	Decorazione delle sale del palazzo
Collocazione originaria	Collocazione attuale

Soggetto

Sopra una vela, in cui è ritratto David con la fionda in mano e la testa di Golia sotto il piede, una sorta di fregio in grisaille raffigura un gruppo di satiri che danzano in cerchio - le mani legate l'un con l'altro da fazzoletti annodati - animati dal ritmo del tamburo suonato da un compagno.

Temi Scena mitologica non identificata, danza di satiri.

Nº Iconclass *92 : 92L415 : 43C9* (scena mitologica: danza di satiri).

Commenti

La seconda sala di palazzo Sacrati, entrando dal cortile di destra, presenta una decorazione ad affresco ricca ed elaborata benché di dimensioni contenute. Al centro del soffitto si affacciano da una balaustra marmorea esagonale alcuni personaggi maschili e femminili, piccoli putti e una scimmia; oltre le loro teste si apre un cielo parzialmente coperto da grigie nubi mentre sulla balaustra sono poggiati un vaso, una gabbia, una collana e altri oggetti della vita quotidiana di palazzo. Intorno allo sfondato centrale lo spazio è suddiviso da cornicioni in finto stucco in scomparti di varie forme complessamente decorati: si combinano decorazioni a grottesche, busti maschili e femminili, scene bibliche e mitologiche.

Evidente, nello sfondato centrale, il richiamo alla *Camera degli sposi* di Mantegna, cui Garofalo ricorre in modo più articolato anche nella Sala del Tesoro di Palazzo Costabili (scheda 22). Della complessa decorazione restano visibili e chiaramente leggibili solo alcune porzioni: si riconoscono una scena mitologica raffigurante *Prometeo dilaniato dall'avvoltoio*, l'episodio veterotestamentario del *Giudizio di Salomone* e una scena tratta dalle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, *Mosé e la prova dei carboni ardenti*. Questa insolita combinazione di soggetti ha portato Giuseppe Agnelli a suggerire come filo conduttore del programma iconografico il tema della Giustizia come castigo e premio nelle sue diverse interpretazioni, mitologiche e religiose (Giovannucci Vigi 2008). Le scene in grisailles evocano un'atmosfera classica

che denota l'aggiornamento stilistico del committente e la sua adesione ai valori di recupero dell'antico sostenuti dalla corte.
Tenendo presente l'identificazione di Alfonso I con Dioniso, che era alla base del programma iconografico del Camerino delle Pitture, studiolo del Duca e pertanto spazio privilegiato per la sua autorappresentazione, la danza circolare dei satiri può essere interpretata come la rappresentazione dell'armonia e del benessere dei ferraresi durante il ducato di Alfonso. La scena costituirebbe quindi una particolarissima adozione a fini encomiastici di un tema iconografico di ambito "apollineo" – la danza circolare caratteristica delle Muse, delle Grazie e in generale di figure evocanti equilibrio ed armonia – in un contesto prettamente dionisiaco.

Sulla parete opposta, nella medesima posizione, si trova un simile fregio con putti danzanti (scheda 30).

Dettaglio con danza circolare di satiri

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un satiro accompagna la danza dei suoi compagni con un pipe and tabor.
Oggetti musicali - strumenti	Pipe and tabor (211.322).

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 138-142; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994.

30

Garofalo

danza di putti

Affresco. Ferrara, Palazzo del Seminario, Seconda sala

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1519
Committente	Girolamo Sacrati
Circostanze	Decorazione delle sale del palazzo
Collocazione originaria	Collocazione attuale

Soggetto

Un gruppo di piccoli putti paffuti è intento in una sfrenata danza in cerchio. Mentre gli altri si scatenano festanti, tenendosi per mano, un putto, seduto ai piedi di un albero sulla sinistra, li accompagna con un aulos le cui canne terminano con una svasatura.

Temi Scena mitologica non identificata, danza di putti.

Nº Iconclass *92 : 92D1916 : 43C94* (scena mitologica: danza di putti).

Commenti Il fregio, posto sopra la raffigurazione di una figura femminile che sorregge una tabella con la scritta "P. PATRIA", è speculare al fregio sulla parete opposta raffigurante una danza di satiri (scheda 29) collocato sopra il ritratto di *Davide che schiaccia la testa di Golia*. È assai probabile che, come nel caso della danza di satiri – possibile rappresentazione allegorica del benessere del ducato ferrarese sotto la guida di Alfonso/Dioniso –, anche questa scena avesse un significato celebrativo recondito o celasse un messaggio che oggi purtroppo non possiamo interpretare. Un aiuto potrebbe venire dall'identificazione della donna protagonista della vela sottostante che però è talmente danneggiata da essere scarsamente leggibile.

Dettaglio con danza circolare di putti

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un putto sulla sinistra suona un aulos con canne svasate mentre i suoi compagni danzano.
Oggetti musicali - strumenti	Aulos (421.11).

Riferimenti bibliografici

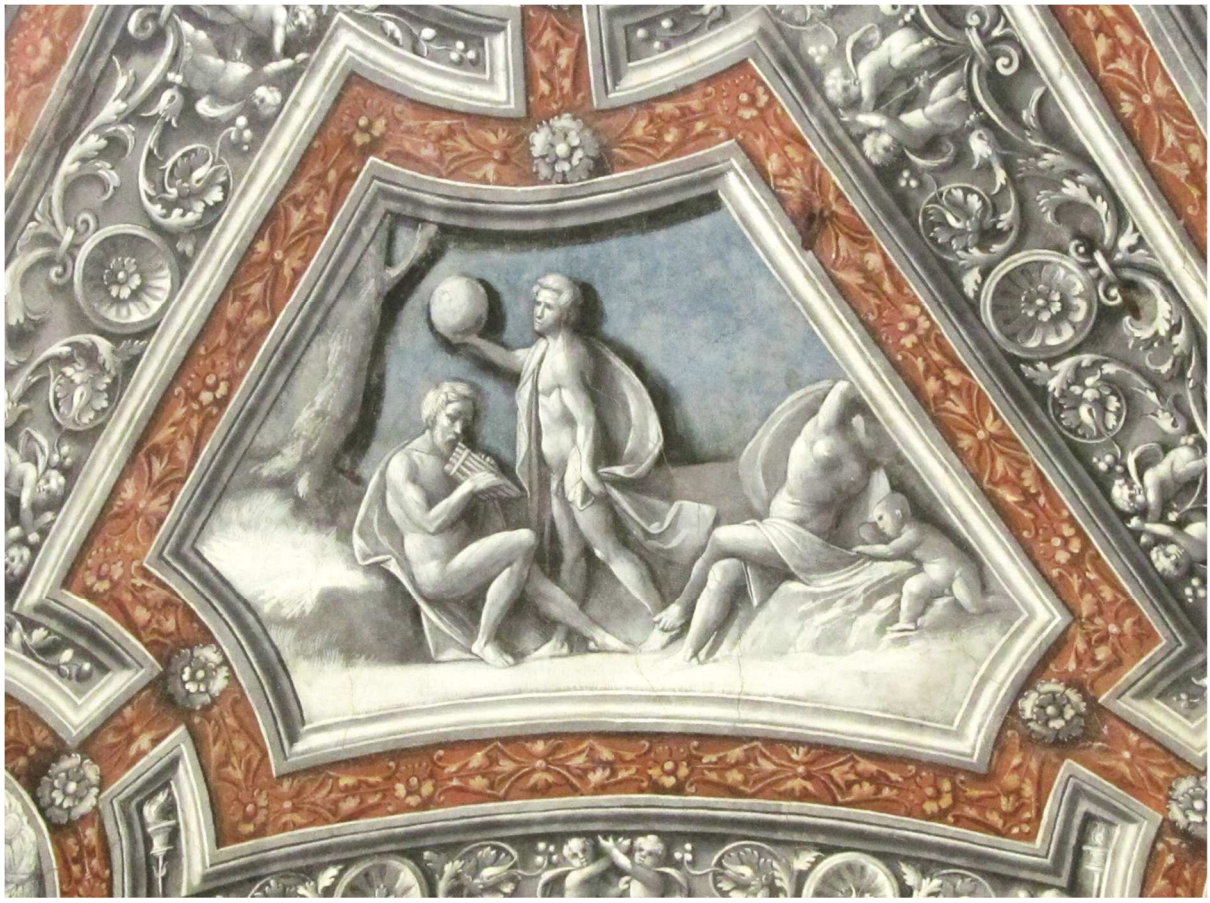
Fioravanti Baraldi 1993, pp. 138-142, cat. 70; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994.
.

31

Garofalo

scena mitologica

Affresco. Ferrara, Palazzo del Seminario, Seconda Sala



Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1519
Committente	Girolamo Sacrati
Circostanze	Decorazione delle sale del palazzo
Collocazione originaria	Collocazione attuale

Soggetto

Ai piedi di un albero, di cui è visibile solo il tronco, un personaggio maschile – forse un satiro – è seduto in terra e suona una siringa; un altro uomo è in piedi al suo fianco, di profilo, e con la mano destra solleva un globo. Seduta con le gambe accavallate, sulla destra della scena, una ninfa si volge indietro torcendo il busto e sollevando il braccio sinistro al di sopra della testa che esce dalla cornice della tabella. Nell'angolo, un putto gioca semiseduto. Tutti i personaggi, eccetto il putto, sono nudi o appena coperti da manti gonfiati dal vento.

Temi Scena mitologica non identificata con satiro, ninfa e putto.

Nº Iconclass *92 : 92L41 : 92L3 : 92D1916* (scena mitologica con satiro, ninfa e putto).

Commenti Identificato dalla Fioravanti Baraldi (1993) come *Apollo e Marsia*, la scena in realtà non presenta nessuno dei tipici elementi iconografici della mitica contesa musicale. La fonte iconografica più probabile per questa scena sembra piuttosto essere il disegno di anonimo del Cinquecento conservato presso la Galleria degli Uffizi (n. 14848 F.), già utilizzato da Garofalo – sebbene semplificato – in un ovale a grisaille nel soffitto della Sala del Tesoro di Palazzo Costabili (scheda 23a). Il disegno riporta la decorazione di un sarcofago ben noto nel Rinascimento raffigurante una ninfa che deterge la statua di Dioniso aiutata da un uomo anziano mentre un satiro suona una siringa e un altro solleva in aria un globo. La porzione sinistra del disegno è ripresa pressoché perfettamente nel monocromo di Palazzo Sacrati, dove tuttavia i satiri vengono mitigati in personaggi classici meno caratterizzati e la nudità smorzata dall'introduzione di manti appoggiati sulle spalle. La scena della detersione della statua è invece completamente omessa e sostituita dalla giovane ninfa seduta con il putto al suo fianco. Non è chiaro che cosa i due stiano facendo né a quali fonti, iconografiche o letterarie, Garofalo si sia ispirato.
In attesa di un approfondito studio sul programma iconografico dell'intera sala, ad oggi mai affrontato, non mi sembra comunque accettabile l'identificazione proposta da A. M. Fioravanti Baraldi.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un satiro suona una siringa.
Oggetti musicali - strumenti	Siringa (421.112.11).

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 138-142, cat. 70; Giovannucci Vigi 2008; Pattanaro 1994.

32

Garofalo

Madonna col Bambino in trono con i Santi Girolamo e Francesco e due devoti della famiglia Suxena ("Madonna delle nuvole")

Tavola centinata, 246 x 146 cm. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	Dicembre 1514
Committente	Famiglia Suxena
Collocazione originaria	Ferrara, chiesa di Santo Spirito, altare dell'Immacolata Concezione

Soggetto

L’opera è divisa in due registri: in quello inferiore sono raffigurati simmetricamente i due Santi in primo piano e subito dietro di loro, in ginocchio, i committenti; in quello superiore la Vergine, assisa fra due schiere di angeli musicanti, tiene in braccio il Bambino fra ovattate nuvole gremite di putti.
A sinistra, San Girolamo, nella sua ampia veste rossastra colpita dalla luce, indica con la mano destra l'uomo seduto nella radura in secondo piano esattamente al centro della tavola (San Giovanni Battista) e con la sinistra tiene un libro aperto poggiato sulla gamba; a destra, San Francesco veste il tipico saio e con la mano sul petto mostra le stimmate alzando gli occhi alla Vergine. I due anziani membri della famiglia Suxena, un uomo e una donna, sono rappresentati come di consueto in abiti dell'epoca e colti in atteggiamento devoto.
Oltre la radura, chiusa lateralmente da una fitta e oscura boscaglia, si apre una spiaggia dorata lambita da un corso d'acqua su cui si erge una città con torri, ponti e palazzi; sullo sfondo si innalza una scarpata montuosa con, a mezza costa, un'altra città turrita.
Dall'orlo della nuvola che accoglie la Vergine spuntano tante teste alate di piccoli putti; altri più in alto sostengono rami d'ulivo e tavole di pietra incise. Ai piedi della Madonna un folto gruppo di angeli è impegnato in un concerto celeste: alcuni si intravedono appena nell'ombra (uno con un'arpa, un altro con un flauto e altri due vagamente percepibili forse con delle viole da braccio) mentre sono perfettamente illuminati l'angelo all'organo, a sinistra, e quelli che suonano un liuto e un flauto, sulla destra.

Temi	Madonna col Bambino in gloria fra le nuvole con concerto angelico, i Santi Francesco e Gerolamo e i committenti.
Nº Iconclass	*11F5(+31 5) : 11G21 : 11H(FRANCIS, GEROLAMO)* (Madonna col Bambino in gloria fra le nuvole con concerto angelico, i Santi Francesco, Gerolamo e Giovanni Battista e i committenti).
Commenti	La chiesa di Santo Spirito con l'annesso monastero dei Minori Osservanti di San Francesco, è stata uno dei centri religiosi più ricchi e importanti di Ferrara, patrocinata da importanti famiglie nobiliari e dagli Estensi stessi. Nel 1508 venne consacrata la

splendida cappella della famiglia Suxena, costruita nel 1494 da Biagio Rossetti e pochi anni dopo (nel dicembre 1514, come sappiamo dalla datazione autografa visibile sulla pietra sotto il piede di San Girolamo) la famiglia poneva sull'altare dell'Immacolata Concezione questa pala di Garofalo come espressione di forte devozione ed esplicita testimonianza dell'impegno dei Suxena verso il santuario francescano. L'opera, una delle più note ed apprezzate di Garofalo, costituisce uno dei massimi vertici del percorso artistico del pittore, ponendosi in perfetto equilibrio fra il classicismo romano di Raffaello (con esplicito riferimento alla *Madonna di Foligno*) e il colorismo poetico di Giorgione mediato dal linguaggio di Dosso che Garofalo aveva conosciuto un anno prima quando avevano lavorato insieme al Polittico Costabili. Se l'attribuzione non ha conosciuto incertezze grazie alla testimonianza di Vasari – che la descriveva come una "Vergine in aria col figliuolo in collo e di sotto alcun'altre figure" – sulla datazione vi sono stati alcuni dubbi: a partire dalla testimonianza fuorviante dello stesso Vasari che voleva Garofalo in viaggio a Roma nel 1500 e nel 1505, molti studiosi avevano inizialmente datato la pala tra il 1505 e il 1510 per l'evidente influenza di Raffaello (che giunse a Roma solo nel 1508); ma quando la tavola venne smontata dall'altare, in occasione di alcuni interventi di restauro alla chiesa, fu possibile leggere la data esatta – completa di mese, "DEZE" – apposta da Garofalo sulla pietra sotto il piede di San Girolamo (Laderchi 1856). Il concerto angelico che accompagna l'apparizione della Vergine è tra i più eleganti raffigurati da Garofalo e tra i più riccamente strumentati: un organo sostiene ed accompagna le delicate note dell'arpa, del liuto e dei flauti arricchite, forse, da strumenti ad arco da braccio (il dettaglio è poco visibile). I due strumenti più in risalto, l'organo e il liuto, sono raffigurati in modo preciso e dettagliato, come sempre in Garofalo, nonostante le ridotte dimensioni. Sono ben distinguibili le varie parti della struttura lignea dell'organo, i tasti visti frontalmente e gli intagli delle canne come pure le corde e il foro sulla cassa del liuto. Di notevole realismo anche le mani dell'angelo col liuto - sia la destra che pizzica le corde, sia la sinistra che tiene l'accordo - e quelle dell'angelo col flauto sulla destra le cui dita premono delicatamente sui fori; la posizione del flauto sembra invece un po' troppo parallela al busto perché l'angelo possa suonare davvero, ma le dimensioni ridotte e l'ombreggiatura accentuata potrebbero impedire una corretta visione.

Particolare con concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Gli angeli fra le nuvole ai piedi della Vergine suonano (da sinistra a destra) un'arpa, un organo portativo, un flauto, viole da braccio (poco visibile), un liuto e ancora un flauto.
Oggetti musicali - strumenti	Arpa (322.12), flauto (421.111.12), organo (412.122), viola da braccio ? (321.322-71), liuto (321.321-5).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995, II, p. 284; Berenson 1907, p. 225; Berenson 1936, p. 187; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 118-119, cat. 43; Ferrara 2008, pp. 150-151, cat. 12; Fioravanti Baraldi 2004; Gardner 1911, pp. 174-175, 236; Laderchi 1856, pp. 78, 84; Longhi 1980, p. 107; Mezzetti 1965, p. 19; Pattanaro 1995; Pattanaro 2004; Pattanaro 2007; *Pinacoteca Nazionale Ferrara* 1992, p. 130, cat. 150; Scalabrini 1773; Vasari 1568, VII, p. 325; Venturi 2004.

OPERE DI COMMITTENZA RELIGIOSA

33

Garofalo

Madonna col Bambino in gloria
e i Santi Francesco e Antonio da Padova nel paesaggio

Olio su tavola, 120 x 80 cm. Roma, Pinacoteca Capitolina

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1528 c.
Committente	Ordine delle Clarisse di San Bernardino
Collocazione originaria	Chiesa di San Bernardino

Soggetto

L’imponente figura della Vergine domina la scena. Maria, in una semplice veste rossa avvolta da un manto bianco e blu, sostiene il Bambino in piedi accanto a lei e sembra discendere dal cielo sorretta dalle soffici nubi sotto di lei. Il capo, con i capelli delicatamente raccolti da un nastro bianco, si staglia su uno sfondo di dorata luce divina che conferisce solennità alla composizione. Alle spalle di Maria e del Bambino, una folta schiera di angeli dalle vesti colorate è impegnata in un celestiale concerto: a sinistra tre angeli suonano una cetra, un flauto e un liuto mentre sulla destra uno accarezza le corde di un'arpa e due compagni suonano un organo caratterizzato dalla particolare disposizione elicoidale delle canne.
In basso, San Francesco e Sant'Antonio da Padova sostano conversando lungo una strada che costeggia l'insenatura marittima che si apre sullo sfondo. La strada porta, sulla sinistra, ad alcuni caseggiati con un piccolo boschetto mentre a destra una roccia e un folto cespuglio costituiscono una piccola quinta naturale. Al centro, una città – dotata di porto, ponti, torri e palazzi – si affaccia sul mare e al di là di essa, l'orizzonte è chiuso da un colle erboso e da bianche svettanti montagne rocciose.

Temi	Madonna col bambino in gloria fra le nuvole con concerto angelico e i Santi Francesco e Antonio da Padova.
Nº Iconclass	*11F5(+31) : 11G21 : 11H(FRANCIS, ANTHONY OF PADUA)* (Madonna col bambino in gloria fra le nuvole con concerto angelico e i Santi Francesco e Antonio da Padova).

Commenti

La tavola proviene dal monastero delle Clarisse di San Bernardino (governate da Religiosi Minori Osservanti detti di Santo Spirito). Il monastero fu fondato da Lucrezia Borgia nel 1520 per sua nipote Camilla, figlia del Valentino, che qui si trasferì come Suor Lucrezia con altre venti compagne sotto la guida di Suor Barbara Boiardi de Conti di Scandiano e Suor Giustina.

L'organo elicoidale raffigurato a destra nel concerto angelico corrisponde ad uno strumento reale, attestato nella collezione di strumenti musicali della famiglia ducale (Cavicchi 2014) e molto simile a quello tenuto in mano da Santa Cecilia nella Pala Bonlei (scheda 21) e all'organo nel concerto angelico della *Sacra Famiglia* oggi alla Galleria Doria-Pamphilj di Roma (scheda 58). La presenza di un così particolare strumento potrebbe essere un omaggio da parte delle committenti alla famiglia ducale, un modo per evidenziare lo stretto legame esistente tra le Clarisse e gli Este fin dalla nascita della loro comunità.

Ragguardevole anche il livello di precisione nella raffigurazione della cetra, di cui sono visibili nel dettaglio il gioco e la cassa, finemente decorata. Secondo Romano Silva (2008) è quanto mai singolare e interessante il connubio di strumenti musicali antichi e moderni in un contesto non classicheggiante e che quindi non giustifica la presenza di strumenti all’antica come accade in altre celebri opere del Rinascimento quali il *Parnaso* di Raffaello o gli affreschi di Filippino Lippi nella Cappella strozzi in Santa Maria Novella a Firenze. Il Garofalo sembrerebbe dunque essere personalmente interessato alla disputa sulla musica antica che tanto appassionava gli intellettuali dell’epoca e lo stesso Duca.

La presenza dei Santi Antonio e Francesco e la posa della Vergine col Bambino a lato, hanno portato Sergio Guarino a leggere nell’opera la raffigurazione dell'Immacolata Concezione, un tema assai caro all'Ordine francescano (*Museo senza confini* 2002).

Dettaglio con concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Cinque degli angeli fra le nuvole ai lati della Madonna stanno suonando, in ordine da sinistra a destra, una cetra, un piccolo flauto e un liuto (nel gruppo di sinistra), un'arpa e un organo (nel gruppo di destra).
Oggetti musicali - strumenti	Cetra (321.2), flauto (421.111.12), liuto (321.321-5), arpa (322.12), organo (412.122).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995, I, cat. 320; Cavicchi 2014; Fioravanti Baraldi 1993, p. 213, cat. 144; Fioravanti Baraldi 2008; *Museo senza confini* 200Cavicchi 2007; 2, pp. 296-297, cat. 13; Pattanaro 2004; Silva 2008, pp. 108-109.

34

Garofalo

Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento

Olio su tela, 318 x 257 cm. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (*Garofolo*, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1531-1535
Committente	Ordine delle Clarisse di San Bernardino
Collocazione originaria	Chiesa di San Bernardino

Soggetto

La scena è divisa verticalmente in due sezioni dall'imponente Crocifisso da cui partono quattro braccia che tengono in mano i simboli del potere soprannaturale di Cristo.
A sinistra sta seduta trionfante l'Allegoria della Chiesa di Roma, circondata dai simboli degli Evangelisti. La donna è raffigurata mentre tiene il globo con la mano sinistra e, col braccio destro sollevato, raccoglie il sangue di Cristo per spargerlo sulle figure ai suoi piedi, allegorie dei Sacramenti del Battesimo, della Confessione e dell'Eucarestia. In secondo piano si vede San Paolo predicare agli Aeropagiti e sullo sfondo la parete di un edificio diroccato.
Sul lato opposto dell'affresco è raffigurata una anziana bendata su un asino, l'Allegoria della Sinagoga, trafitta da una lancia che parte da uno dei bracci della croce. La vecchia tiene in mano uno scettro spezzato e ha in testa una corona cadente. Ai suoi piedi, accanto all'Arca dell'Alleanza, un sacerdote levita accoglie alcuni fedeli e due montoni da sacrificare. Sullo sfondo, delle strutture lignee e due colonne evocano il fatiscente tempio di Salomone.
Ai piedi della croce si aprono le porte del Purgatorio mentre dai bracci pendono due tabelle incise e tre rotoli con versetti si snodano sinuosamente a mezz'aria. Una lunetta con la raffigurazione del Paradiso sovrasta il Crocifisso: al centro, dalle mura merlate si sporge Dio Padre, a sinistra un concerto angelico celebra il trionfo della Chiesa mentre a destra una schiera di angeli arcieri attacca l'allegoria della Sinagoga.

Temi	Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento, Allegoria della Chiesa e della Sinagoga (la Chiesa raccoglie il sangue di Cristo nel calice), San Nicola da Tolentino impartisce i Sacramenti, Dio Padre, concerto angelico.
Nº Iconclass	*11L1* (Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento), *11P1181* (Chiesa e Sinagoga: la Chiesa raccoglie il sangue di Cristo nel calice), *11H(NICHOLAS OF TOLENTINO)4 : 11Q732* (San Nicola da Tolentino impartisce i Sacramenti), *11C23* (Dio in forma di uomo anziano con barba), *11G21* (concerto angelico).
Commenti	Il monastero di San Bernardino fu fondato da Lucrezia Borgia nel 1520 per sua nipote Camilla, figlia del Valentino, che qui si trasferì col nome di Suor Lucrezia insieme ad altre venti monache sotto la guida di Suor Barbara Boiardi de Conti di Scandiano e Suor Giustina. Garofalo, la cui figlia era una delle monache residenti, vi lavorò continuativamente

stabilendo una collaborazione proficua con l'Ordine e uno stretto legame con la Duchessa.
La tela riprende quasi alla lettera il grande affresco realizzato da Garofalo circa dieci anni prima per il refettorio di Sant'Andrea (scheda 37). Come l'affresco per gli Agostiniani, anche la tela di San Bernardino sembrerebbe raffigurare una celebrazione della Chiesa Romana e del suo trionfo sulla fede ebraica.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un angelo nella schiera di sinistra suona uno strumento ad arco da braccio non perfettamente visibile.
Oggetti musicali - strumenti	Viola da braccio? (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

Fioravanti Baraldi 1993, pp. 234-235, cat. 168; Fioravanti Baraldi 2008; Ferrara 2008, pp. 166-167, cat. 42; Pattanaro 2002.

35

Garofalo

Nozze di Cana

Olio su tela, 306 x 248 cm. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (*Garofolo*, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	Settembre 1531
Committente	Ordine delle Clarisse di San Bernardino
Collocazione originaria	Chiesa di San Bernardino, refettorio

Soggetto

L’opera raffigura il banchetto nuziale tenutosi a Cana e descritto da Giovanni nel suo Vangelo.
Una tavola imbandita occupa la zona centrale del primo piano: ai suoi piedi un putto gioca con un cane, a capotavola siedono gli sposi in sontuosi abiti rinascimentali. Sulla destra si vedono degli invitati – una fila seduta al tavolo e un’altra in piedi subito dietro – e alcuni domestici impegnati a servire il banchetto. Il primo posto a sedere è occupato da San Giovanni, colto nell’atto di alzarsi e sporgersi per guardare dall’altra parte della tavolata dove Gesù sta compiendo il suo primo miracolo. A sinistra infatti, oltre alle due file di invitati disposti quasi specularmente al gruppo di destra, Cristo, seduto in primo piano rivolto all’osservatore, porge pacatamente la mano sinistra verso sei grandi anfore ai suoi piedi mentre un servo lo osserva a capo chino e una donna bionda indica il suo gesto miracoloso.
In secondo piano, la fascia superiore del dipinto è dominata da una struttura architettonica imponente, con maestose colonne sovrastate da arcate a tutto sesto a dividere lo spazio. Nell’arcata sinistra, si assiepa una folla di servitori fra cui due musici con un’arpa e un piccolo strumento ad arco con la cassa piriforme che ricorda una ribeca. L’arcata destra è invece occupata da una scalinata sotto la quale si vede una porticina. Al centro, attraversando il cortile che si apre oltre il porticato, altri domestici, guidati da un anziano con bastone, vengono verso la tavolata con ciotole colme di frutta e brocche.

Temi	Banchetto nuziale, Nozze di Cana, Cristo ordina sei otri d'acqua, concerto cortese.
Nº Iconclass	*42D25 : 48C7532* (banchetto nuziale con piccolo gruppo di musici), *73C6112* (Durante le Nozze di Cana Cristo ordina sei otri d'acqua).
Commenti	La tela, la cui parte superiore era originariamente centinata, proviene dal refettorio della chiesa di San Bernardino, monastero di clarisse (governate in Spirituale da Religiosi Minori Osservanti detti di Santo Spirito) fondato da Lucrezia Borgia nel 1520 per sua nipote Camilla, figlia del Valentino, che qui si trasferì col nome di Suor

Lucrezia insieme ad altre venti monache sotto la guida di Suor Barbara Boiardi de Conti di Scandiano e Suor Giustina. L'opera rimase a San Bernardino fino al 1792 quando fu venduta a Papa Pio VI Braschi; dalla collezione Braschi passò quindi all'Ermitage, poi al Palazzo di Gatcina e infine di nuovo all'Ermitage dove è tutt'ora custodita.

In basso a destra si trovano data e firma dell'artista: M.D.XXXI SEPTEMBRIS HAS GRATIS PINXIT BENVENVTVS DE GAROFALO.

Secondo Fioravanti Baraldi (1993) l'opera inizia il momento di maggior adesione di Garofalo alla maniera romana che sarà caratteristica della sua maturità artistica. La struttura architettonica che domina lo sfondo richiama infatti quella del tempio raffigurato nella *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello nelle Stanze Vaticane.

La scena ha una struttura marcatamente teatrale: l'episodio evangelico è spinto in primo piano dall'imponenza delle colonne del tempio, i personaggi sono rivolti allo spettatore come attori sul palcoscenico, la posa di San Giovanni che si alza per osservare il miracolo e il gesto della donna alle spalle di Cristo che convogliano lo sguardo sulle anfore sono fortemente drammatici ed infine i musici in secondo piano, seminascosti tra le arcate, sembrano evocare i musici che accompagnavano le rappresentazioni dell'epoca.

Come di consueto per le raffigurazioni di questo tema nel XVI secolo al capotavola non siede Cristo ma la coppia di sposi i cui preziosi abiti moderni, come le ricche stoviglie in tavola, sono raffigurati nei minimi dettagli; tipica è anche la presenza di domestici e musici. Esiste un'altra opera con lo stesso soggetto di mano di Garofalo, conservata nella Galleria Borghese di Roma, di dimensioni assai più modeste – 40x50 cm – e in cui il secondo piano è molto semplificato.

Dettaglio con suonatore d'arpa e, in secondo piano, una ribeca

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	In secondo piano, nel gruppo di personaggi sulla sinistra, un uomo suona un'arpa e un altro una sorta di ribeca piriforme.
Oggetti musicali - strumenti	Arpa (322.12), ribeca ? (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1968, p. 155; Gardner 1911, p. 239; Ferrara 2008, p. 218, cat. 41; Fioravanti Baraldi 1993, p. 218, cat. 147; Fioravanti Baraldi 2008; Scalabrini 1773; Valentini 2013, p. 38; Venturi 1929, p. 318.

36

Gabrielletto

Vergine Annunciata

Olio su tela, 440 x 225 cm. Ferrara, Basilica di Santa Maria in Vado – controfacciata

Produzione

Autore	Gabriele Bonaccioli, detto il Gabrielletto (Ferrara ?, notizie a partire dal 1479 – ante 1533)
Data dell'opera	1516
Committente	Canonici di Santa Maria in Vado
Collocazione originaria	Portella destra dell'organo
Commenti	La portella sinistra contiene l'*Angelo annunciante* dello stesso autore, secondo una tradizione decorativa delle portelle consolidata e particolarmente rilevante a Ferrara.

Soggetto

	La scena è ambientata in un porticato lineare e classicheggiante: sulla sinistra, su un piedistallo decorato, si erge una colonna perfettamente tornita; sulla destra si apre una porta. Al centro della tavola, al di sotto di un arco a tutto sesto, la Vergine siede su un semplice scranno con un libro in grembo e la mano sinistra sollevata avendo appena ricevuto l'Annunciazione. Nella volta c'è un gruppo di angioletti fra morbide nuvole: quello al centro solleva una corona sul capo di Maria, due sulla sinistra suonano un piccolo liuto e un flauto mentre un terzo, proprio al margine, sembra tenere in mano l'archetto di uno strumento non visibile.
Temi	Vergine Annunciata, Annunciazione, concerto angelico.
Nº Iconclass	*73A51(+3)* (Annunciazione con concerto angelico).
Commenti	Le portelle dell'organo di Santa Maria in Vado, oggi collocate sulla controfacciata, sono le uniche opere del Gabrielletto pervenuteci in uno stato di conservazione che ne permetta la lettura. Bonaccioli lavorò anche all'organo della Cattedrale, come riportato nei documenti pubblicati da Cittadella nel 1864. Lo stesso Cittadella rese noto un documento del 28 ottobre 1516 in cui si afferma che l'affresco nella sagrestia in Santa Maria in Vado e il lavoro per l'organo (non solo la doratura e pittura delle portele ma anche delle fiancate e della cassa armonica) sono scontati dall'affitto di una casa che il pittore doveva ai canonici della chiesa. Jadranka Bentini ha messo in risalto la somiglianza degli angioletti musicanti con quelli dell'abside di Santa Maria della Consolazione, che la studiosa attribuisce a Benedetto Coda, risalente ai primissimi anni del Cinquecento.

Dettaglio con angeli musicanti

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Due angioletti suonano un flauto e un piccolo liuto e un altro sembra tenere in mano l'archetto di uno strumento non visibile.
Oggetti musicali - strumenti	Archetto di strumento non visibile ?, liuto (321.321-5), flauto (421.111.12).

Riferimenti bibliografici

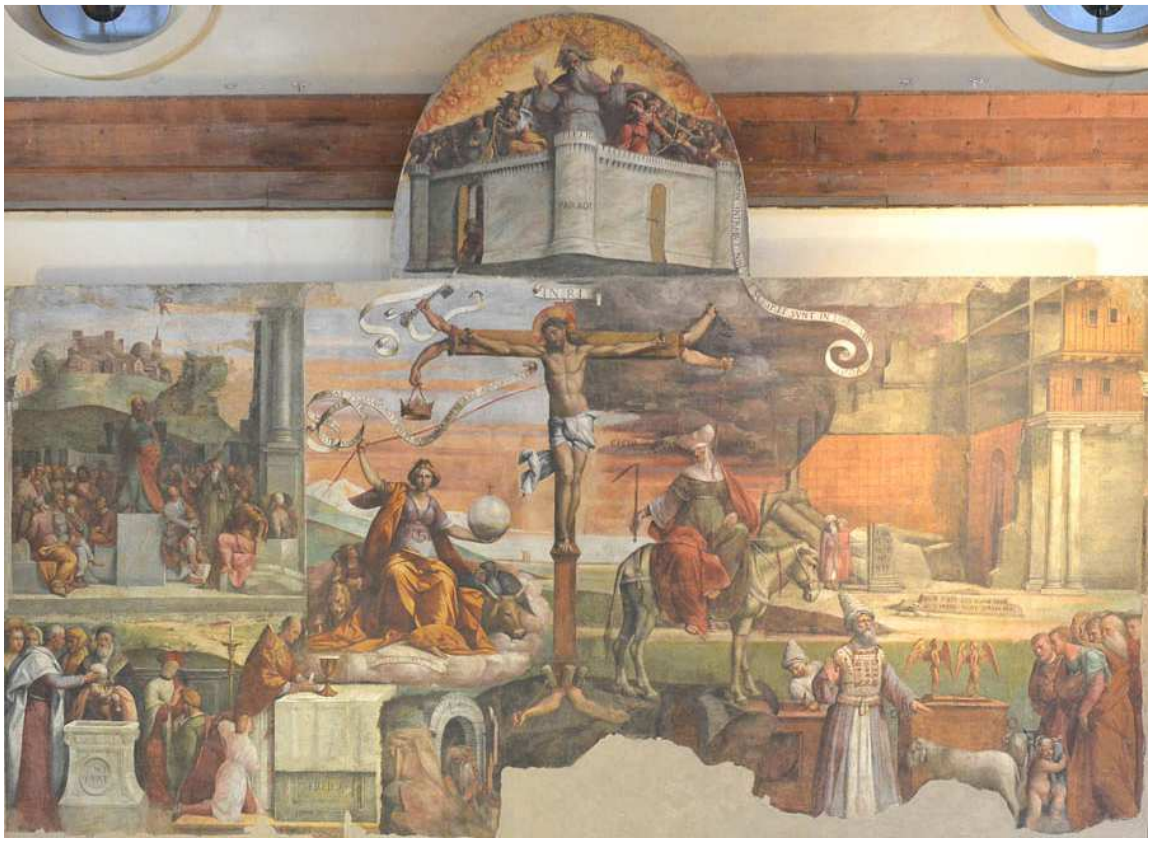
Cittadella 1864, I, p. 54 e II, p. 289; Fedozzi-Ghelfi 2007; *San Giorgio e la principessa* 1985.

37

Garofalo

Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento

Affresco. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Produzione

Autore	Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)
Data dell'opera	1523
Committente	Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino
Collocazione originaria	Chiesa di Sant'Andrea degli Eremitani, refettorio

Soggetto

La scena è divisa verticalmente in due sezioni dall'imponente Crocifisso da cui partono quattro braccia che tengono in mano i simboli del potere sovrannaturale di Cristo.
A sinistra siede trionfante l'Allegoria della Chiesa di Roma, attorniata dai simboli degli Evangelisti. La donna è raffigurata mentre tiene il globo con la mano sinistra e, col braccio destro sollevato, raccoglie il sangue di Cristo per poi spargerlo nell'angolo in basso sui personaggi delle tre piccole scene raffiguranti San Nicola che impartisce i Sacramenti. Ai piedi della Chiesa si aprono le porte del Purgatorio mentre in secondo piano si vede San Paolo predicare agli Aeropagiti, all'interno di una cornice architettonica delimitata sulla destra da una colonna; oltre la folla che ascolta il Santo, si innalza sullo sfondo una collina erbosa con una cittadella adagiata sulla cima.
Sul lato opposto dell'affresco è raffigurata una anziana bendata su un asino, l'Allegoria della Sinagoga, trafitta da una lancia che parte da uno dei bracci della croce. La vecchia tiene in mano uno scettro spezzato e ha in testa una corona cadente. Ai suoi piedi, accanto all'Arca dell'Alleanza, un sacerdote levita accoglie dei fedeli e due montoni da sacrificare. Sullo sfondo si staglia il fatiscente tempio di Salomone.
Come sospesi a mezz'aria, nella zona centrale del dipinto si snodano quattro rotoli con versetti mentre una lunetta con la raffigurazione del Paradiso sovrasta il Crocifisso. Dalle mura merlate si sporge Dio Padre al centro, circondato da schiere di angeli: quelli di destra sono armati di arco e frecce che puntano verso la Sinagoga, gli angeli a sinistra sono invece festanti e tre di loro suonano una viola da gamba, un flauto e un'arpa.
Una pletora di cherubini corona la scena.

Temi	Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento, Allegoria della Chiesa e della Sinagoga (la Chiesa raccoglie il sangue di Cristo nel calice), San Nicola da Tolentino impartisce i Sacramenti, Dio Padre, concerto angelico.
Nº Iconclass	*11L1* (Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento), *11P1181* (Chiesa e Sinagoga: la Chiesa raccoglie il sangue di Cristo nel

calice), *11H(NICHOLAS OF TOLENTINO)4 : 11Q732* (San Nicola da Tolentino impartisce i Sacramenti), *11C23* (Dio in forma di uomo anziano con barba), *11G21* (concerto angelico).

Commenti

L'affresco fu staccato dalle pareti del refettorio nel 1841 e collocato presso la Pinacoteca nel 1855. La chiesa, già adibita a caserma in età napoleonica, fu chiusa al culto e svuotata nel 1866; a causa di crolli e demolizioni succedutisi nel tempo, oggi non ne restano che ruderi. Un tempo, tuttavia, era una delle chiese più importanti di Ferrara: solennemente consacrata da papa Eugenio IV nel 1438, ospitava numerose opere d'arte – tra cui il *Polittico Costabili* di Dosso Dossi e Garofalo – e le spoglie di personaggi illustri quali Biagio Rossetti e Giovan Battista Aleotti.

La scena è una chiara celebrazione della Chiesa di Roma. Secondo Riccomini (1973) l'intento dei padri agostiniani, committenti dell'opera, era quello di ribadire la supremazia del Cattolicesimo sul Protestantesimo, una problematica molto sentita dall'Ordine in quegli anni. Di diverso avviso Bensi e Montiani Bensi (1984) che vi leggono un monito contro la ben radicata comunità ebraica di Ferrara che godeva dei favori della corte. Certamente la mano di Garofalo doveva essere guidata da un esperto teologo, oggi purtroppo sconosciuto, che assemblò per il pittore una serie di passi dalle Sacre Scritture.

Il medesimo soggetto fu nuovamente raffigurato da Garofalo circa dieci anni più tardi per le Clarisse di San Bernardino (scheda 34).

Sebbene parzialmente coperta dalla merlatura e dall’arpa, la viola da gamba mostra chiaramente la cassa e il cavigliere tipici della lira. Questa stessa forma ibrida si trova raffigurata anche nelle *Sacre Famiglie* di Roma e Londra e nella *Madonna col Bambino* di Modena, tre importanti pale garofalesche (schede 58, 49, 20).

Dettaglio con concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Alla destra di Dio Padre tre angeli suonano una viola da gamba dalla forma di lira (cassa stondata e cavigliere a foglia), un'arpa e un flauto.
Oggetti musicali - strumenti	Viola da gamba (321.322-71), arpa (322.12), flauto (421.111.12).

Riferimenti bibliografici

Bensi e Montiani Bensi 1984; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 163-165, cat. 99; *Pinacoteca Nazionale Ferrara* 1992, pp. 135-137, cat. 156; Riccomini 1973.

38

Niccolò Pisano

Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Giacomo Maggiore ed Elena

Olio su tela, 225 x 173 cm. Milano, Pinacoteca di Brera

Produzione

Autore	Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia, detto Niccolò Pisano (Pisa, 1470 - post 1536)
Data dell'opera	1512-1514
Committente	Confraternita della Morte o dei Battuti neri
Circostanze	Decorazione Oratorio della Morte di Ferrara
Collocazione originaria	Oratorio della Morte di Ferrara, altare maggiore

Soggetto

All'interno di un'articolata struttura architettonica, caratterizzata da ampi archi a tutto sesto finemente decorati a bassorilievo, si colloca il trono lapideo su cui siede la Madonna. La Vergine tiene in braccio il Bambino che, teneramente, con la mano sinistra sfiora l'indice destro della madre e con l'altra manina cerca di afferrarne il manto. In primo piano, San Giacomo e Sant'Elena sono in piedi ai lati del trono e tre angeli sono seduti sul gradino che collega il trono al pavimento marmoreo dalla decorazione geometrica: i due angioletti laterali, in pose speculari, suonano due flauti (o bombarde, la terminazione è svasata ma non è chiaro se gli strumenti abbiano doppia ancia) mentre quello al centro, di aspetto più fanciullesco, suona una *vihuela de mano*.
Al di là della Vergine, oltre l'alto pannello verde e oro e il drappo rosso che decorano il trono, si apre una grande arcata che incornicia un paesaggio luminoso e verdeggiante, coronato da cime montuose.

Temi	Madonna col Bambino in trono con santi e angeli musicanti, Sacra Conversazione con San Giacomo Maggiore, Santa Elena e angeli musicanti.
Nº Iconclass	*11F42* (Madonna in trono col Bambino), *11F611(+3) : 11H(JAKOB MAJOR) : 11HH(HELEN)* (Sacra Conversazione con San Giacomo Maggiore, Santa Elena e angeli musicanti).
Commenti	La pala fu commissionata dalla Confraternita dei Battuti Neri a Pisano nel 1512 e completata due anni dopo, come dimostrano i documenti pubblicati da Cittadella (1868). Tra il 1570 e il 1580 fu spostata nel coro e sostituita dall'*Esaltazione della Vera Croce* del Bastianino. Coronava la tavola del Pisano un tondo raffigurante una *Pietà* che fu separato dalla pala prima del 1811, quando la pala giunse all'Accademia di Brera. L'opera è stata variamente attribuita e giudicata dai critici, nonostante l'accorta ricostruzione della sua creazione ad opera di Brisighella (Sambo 1995). Agli influssi veneti e ferraresi si uniscono richiami alla pittura dei romagnoli Benedetto Coda e Niccolò Rondinelli e una certa tendenza anticheggiante rilevata da Venturi (1929) e sottolineata da Sambo (1995). Longhi

(1980) ne apprezzava il “pacato clima morale” che secondo Sambo costituisce proprio la cifra stilistica di Pisano, lontano “dalla colma retorica del Garofalo come dall’atteggiamento sentimentale più intenso e con apici di fiera drammaticità dell’Ortolano”. Sambo inoltre evidenzia il forte legame della pala con la Spagna: San Giacomo ne è il patrono e Sant’Elena evoca la presenza nell’Oratorio di una reliquia della Vera Croce donata da Isabella del Balzo, moglie dello spagnolo Federico d’Aragona re di Napoli e ospite di Alfonso I dopo l’esilio imposto a suo marito nel 1501. La connessione con la Spagna è sottolineata dalla presenza di una *vihuela de mano* (Woodfield 1984), strumento simbolo della liuteria spagnola, importato in Italia dal territorio valenciano attraverso i musici al servizio dei papa Borgia, Callisto III (1455-1458) e Alessandro VI (1492-1503), la cui figlia Lucrezia fu seconda moglie proprio di Alfonso I. In questo modo, attraverso la raffigurazione della *vihuela*, il committente rende omaggio ad un’illustre ospite del Duca e al contempo celebra le origini iberiche della Duchessa.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Due putti e un angelo ai piedi della Vergine suonano rispettivamente due strumenti a fiato con svasatura finale (flauti o bombarde, non è visibile l’imboccatura) e una *vihuela de mano*.
Oggetti musicali - strumenti	Flauto ? (421.111.12), bombarda ? (422.112), *vihuela de mano* (321.322)

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995, II, fig. 352; Cittadella 1868, II, p. 73; Fabris 2007; Ferretti 1984, p. 261; Longhi 1980, p. 74; Sambo 1995, p. 44, cat. 28 (con ampia bibliografia precedente); Scalabrini 1773; Venturi 1929, pp. 347, 349, 355; Woodfield 1984.

OPERE DI COMMITTENZA IGNOTA

39

Domenico Panetti

Vergine adorante il Bambino e Santa Cecilia

Olio su tavola, 41 x 31 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts

Produzione

Autore Domenico Panetti (Ferrara, 1470 c. – ante 1513)

Data dell'opera 1510-1512 c.

Soggetto

Al centro della tavola la Vergine è in adorazione del Bambino adagiato sulle sue ginocchia. Dietro di lei, Santa Cecilia, guardando vagamente verso l'osservatore, tiene nella mano sinistra un ramo di palma cui è legato un cartiglio notato, posizionato in modo che la musica e il testo sotto di essa siano perfettamente leggibili: su due righi di pentagramma è disposta un melodia per una voce e sotto è leggibile il testo *Fiat Dominem cor meum imaculatum ut non confundar,* parole di preghiera di Santa Cecilia prima del martirio tratte dal Salmo 118 verso 80 ma con l'omissione di *et corpus meum* dopo *cor meum*; in armatura sono leggibili la chiave di soprano e l'indicazione di *tempus perfectum cum prolatio minor* mentre su tre *brevis* è riportato un simbolo simile ad un punto interrogativo rovesciato sovrastato da un punto. Alle spalle della santa si intravedono quattro canne d'organo.
Sulla sinistra, al di là della finestra aperta nella quinta verde che fa da sfondo, si dipana un paesaggio dominato in primo piano da un sinuoso ed esile albero oltre il quale si vede una città adagiata su una riva e montagne rocciose che movimentano l'orizzonte.

Temi Vergine adorante il Bambino, Santa Cecilia.

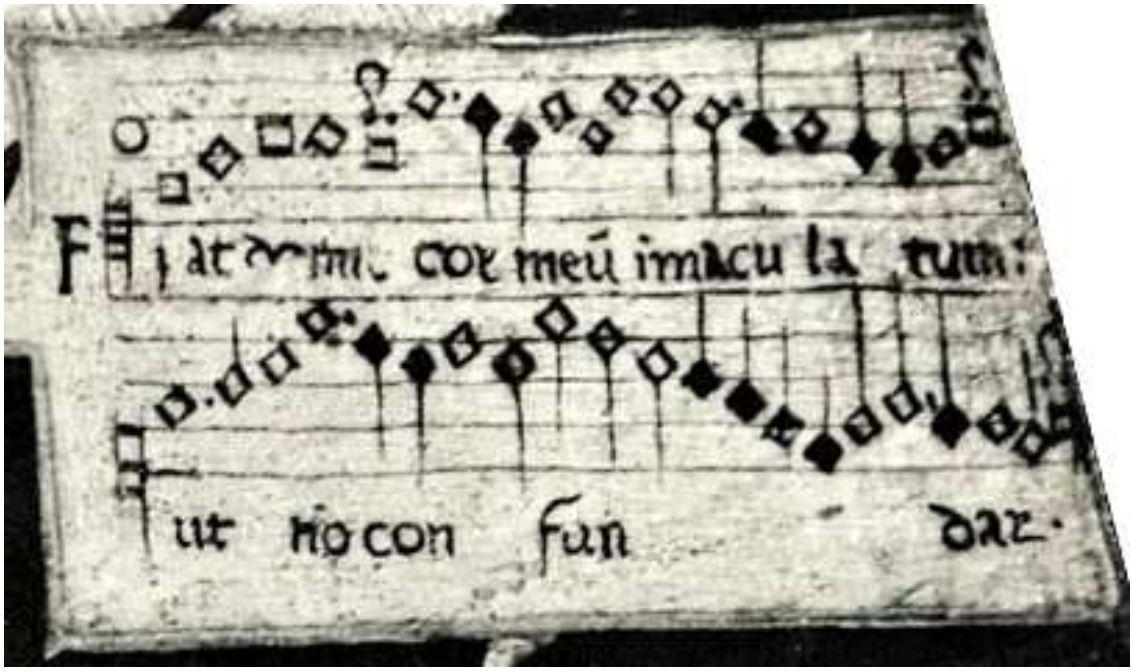
Nº Iconclass *73B21* (Vergine adorante il Bambino), *11HH(CECILIA)* (Santa Cecilia).

Commenti Il dipinto veniva riferito a Lorenzo Costa nei vecchi cataloghi del museo, Berenson (1968) invece lo collocava in area cremonese. L'attribuzione al Panetti spetta a Longhi (1980) che lo collocava nella maturità dell'artista; anche Zamboni (1975) concorda con l'attribuzione e la datazione tarda del Longhi.
Panetti fu artista molto attivo sia presso la corte ducale che, specialmente negli ultimi anni, presso la Confraternita della Morte e quella del Corpo di Cristo. Il suo stile dal tono pacatamente devozionale andava perfettamente incontro al gusto borghese delle Confraternite e delle Corporazioni ma anche della piccola committenza privata cittadina. Non si hanno notizie sulla provenienza di questa piccola tavola ma il soggetto e le dimensioni fanno pensare ad una destinazione domestica.
Il cartiglio mostrato da Santa Cecilia contiene della musica notata con testo latino e dei segni che parrebbero essere *signa congruentiae*. In tal senso li ha interpretati Scherliess (1972) che, pur evidenziandone la posizione incongrua, ha proposto una lettura del cartiglio come canone a quattro voci. Concordo tuttavia con Lowinsky (1982) secondo cui i simboli visibili sulle tre *brevis* – la

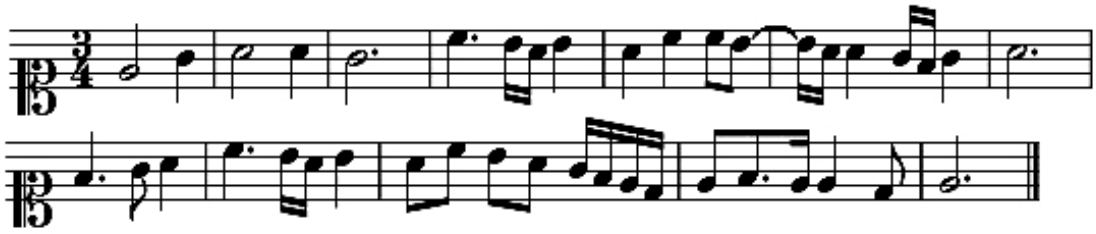
terza e le ultime di ciascun rigo – non sarebbero *signa congruentiae*, ma piuttosto delle *fermatas* che assegnano alla *brevis* sottostante un regolare valore ternario che sarebbe altrimenti ridoto dalla posizione che occupano e dalle note precedenti o successive. La linea melodica sembra quindi essere una melodia di soprano, leggermente fiorita, in *tempus perfectum cum prolatio minor*, come ci è segnalato in armatura.

Anche il testo solleva delle questioni: si tratta delle parole pronunciate, secondo le Scritture, dalla Santa prossima al martirio presentate però in una variante di cui resta sconosciuta la fonte. Il testo, infatti, dovrebbe essere "Fiat Domine cor meum *et corpus meum* immaculatum ut non confundar" come recita la seconda parte dell'antifona "Cantantibus organis". L'unica versione di questo testo privo di *et corpus meum* si trova nella prima antifona delle Lodi nel Liber Usualis, canti destinati a piccoli uffici per esecuzioni private, destinazione coerente con l'ipotetica collocazione domestica della tavola. Tuttavia, nel testo delle Lodi non compare la parola *Domine.* La forma definitiva del testo nel dipinto potrebbe essere frutto di un errore di trascrizione o di un adattamento del testo stesso alla musica. Questa, però, non corrisponde a nessuna delle melodie abbinate ai versi di Cecilia nelle fonti note né ad alcun mottetto dell'epoca fatta eccezione per una vaga somiglianza con l'incipit del soprano in *Gaude Barbara beata* di Jean Mouton datato 1514. Sebbene la data sia molto vicina alla datazione dell'opera e Jean Mouton sia uno dei nomi principali della scena musicale ferrarese dell'epoca, mi sembra che non ci siano elementi concreti per stabilire una solida connessione tra il cartiglio di Panetti e *Gaude Barbara,* per altro dedicato ad una santa differente.

La presenza di una musica notata così facilmente leggibile è comunque un elemento di grande interesse poiché implica un'istruzione musicale da parte del committente tale da permettergli di leggere e interpretare la musica. Questo cartiglio rappresenta infine uno dei pochi casi di musica notata perfettamente decifrabile in opere pittoriche ferraresi dell'epoca: gli altri due esempi sono infatti gli illustrissimi canoni dipinti per Alfonso I da Dosso Dossi nell'*Allegoria della musica* oggi alla Fondazione Horne di Firenze (scheda 10) e da Tiziano nel *Baccanale degli Andrii* (scheda 11).



Elaborazione grafica del dettaglio con il cartiglio notato



Trascrizione in notazione moderna

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	La Santa mostra un cartiglio con musica notata e testo; alle sue spalle si intravedono le canne di un organo.
Oggetti musicali - strumenti	Cartiglio con musica notata, organo (412.122).
Musica notata	
Titolo o descrizione	Due righi di pentagramma con composizione monodica, sono visibili la chiave di soprano e l'indicazione del *tempus perfectum cum prolatio minor*. Al di sopra di tre *brevis* – la terza e le ultime di ciascun rigo – compaiono dei segni simili a punti interrogativi

	rovesciati seguiti da un punto che sembrano ristabilire il valore ternario della nota (*fermatas*). Sotto il rigo è riportato il testo: *Fiat Dominem cor meum imaculatum / ut non confundar*.
Notazione	Quadrata mista

Riferimenti bibliografici

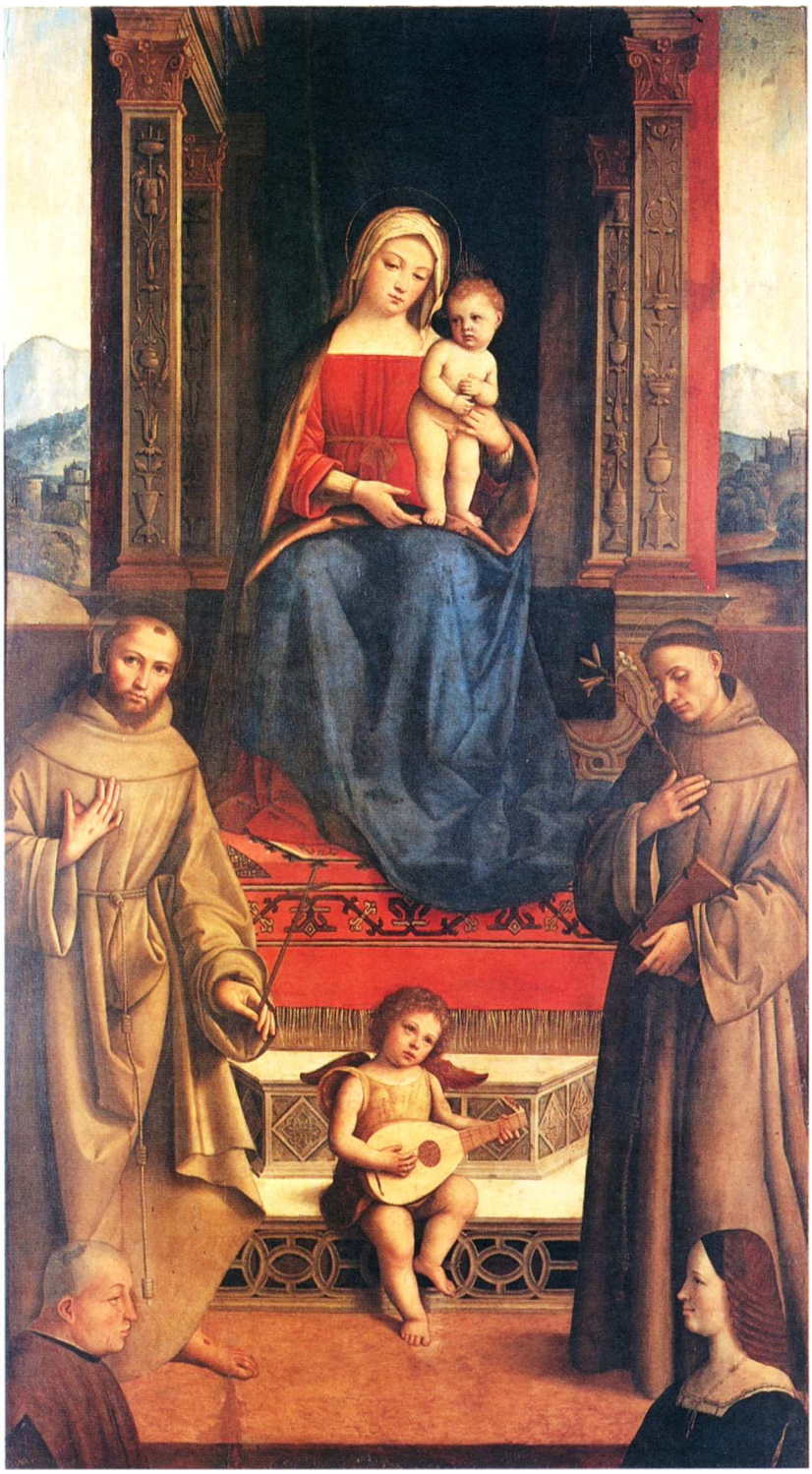
Berenson 1968, I, p. 1 e III, tav. 1639; Longhi 1980, p. 155; Lowinsky 1982, p. 265; Scherliess 1972, II, p. 77; Zamboni 1975, cat. 73.

40

Niccolò Pisano

Madonna col Bambino in trono fra i Santi Francesco e Antonio da Padova e i ritratti dei committenti

Olio su tavola, 200 x 112 cm. Chantilly, Musée Condé



Produzione

Autore Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia, detto Niccolò Pisano (Pisa, 1470 - post 1536)

Data dell'opera 1510 c.

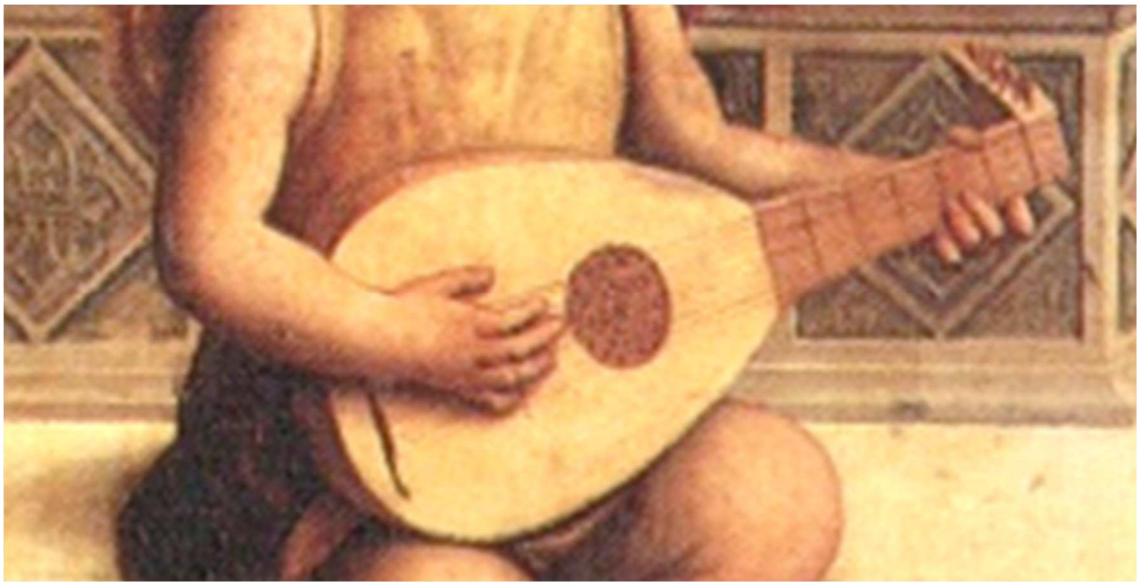
Soggetto

Seduta su un alto trono dall'imponente struttura marmorea, decorata a bassorilievo, la Vergine sostiene il Bambino in piedi sulla sua gamba destra.
Ai piedi del basamento, seduto sull'ultimo dei tre gradini finemente decorati e parzialmente coperti da un tappeto rosso, un angioletto suona un piccolo liuto.
Ai due lati sono raffigurati San Francesco, con in mano una croce, e Sant'Antonio da Padova, con i caratteristici attributi del libro e del giglio, mentre negli angoli in basso si possono vedere i ritratti di un uomo e una donna, committenti dell'opera.
Al di là del trono, sotto un cielo pallido, si apre un vasto paesaggio con una grande città adagiata sulle colline e innevate montagne azzurrine sullo sfondo.

Temi Madonna col Bambino in trono con santi, angeli musicanti e committenti, Sacra Conversazione con San Francesco, Sant'Antonio da Padova, angelo musicante e committenti.

Nº Iconclass *11F42* (Madonna in trono col Bambino), *11F611(+3 5) : 11H(FRANCIS, ANTHONY OF PADUA)* (Sacra Conversazione con San Francesco e Sant'Antonio da Padova, un angelo musicante e i committenti).

Commenti I ritratti dei due committenti restano purtroppo non identificati.
Bargellesi rintraccia nella pala elementi tipici della cultura estense intorno al 1510, ne stabilisce così la provenienza ferrarese e la attribuisce a Pisano ponendo fine ad un lungo dibattito sulla paternità dell'opera che ne aveva accompagnato le innumerevoli peregrinazioni da una collezione all'altra.
La tavola, in cui influssi veneti si mescolano ad accenti boccaccineschi, presenta un'impostazione piuttosto tradizionale che caratterizza anche altre opere di Pisano, come la pala di Brera (scheda 38), di poco successiva, e la coeva pala di Gallarate (scheda 41) da cui però si distanzia per la resa artistica, molto più efficace in questa tavola.
L'angelo con liuto è vicino a quello di Gallarate nella posa ma più aggraziato e naturalistico sia nella resa delle carni e della posa che nella raffigurazione dello strumento.



Dettaglio dell’angelo suonatore di liuto

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	L'angelo seduto ai piedi della Vergine suona un piccolo liuto.
Oggetti musicali - strumenti	Liuto (321.321-5).

Riferimenti bibliografici

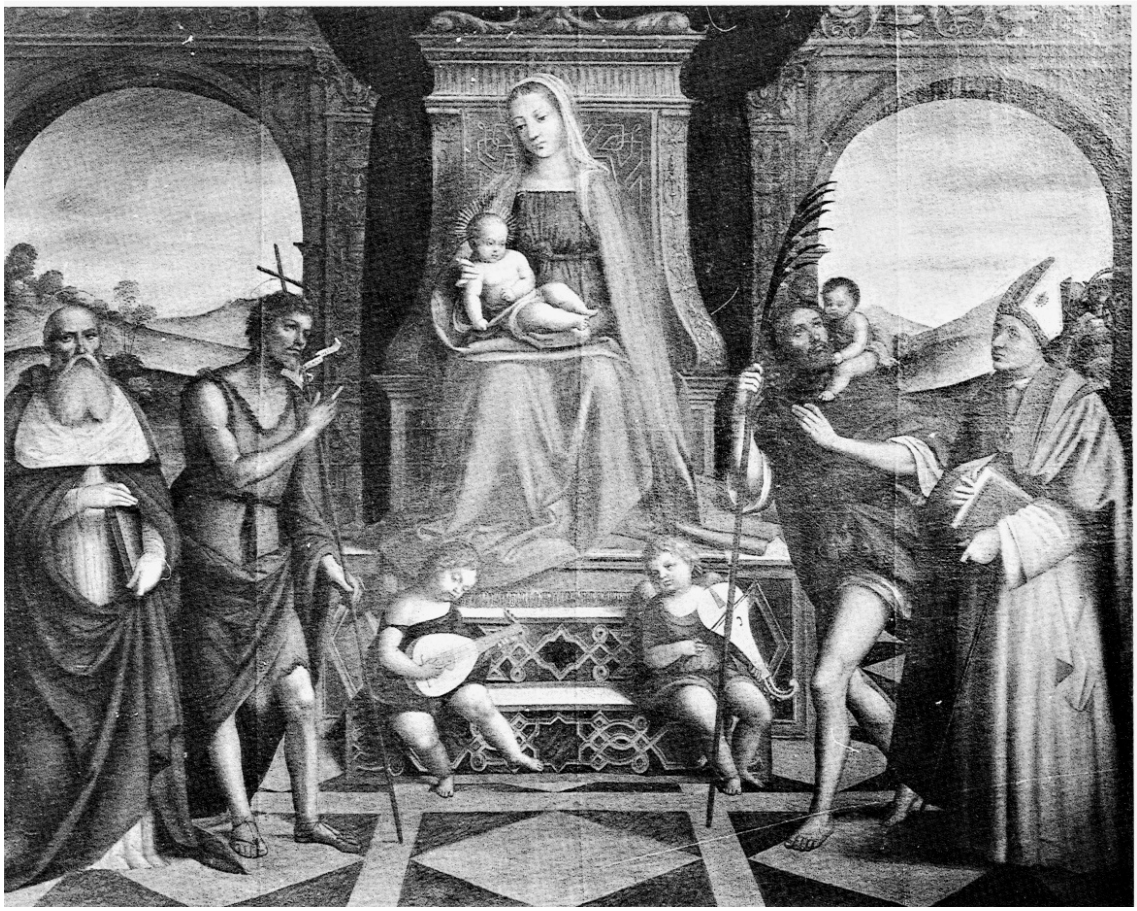
Ballarin 1994-1995, II, fig. 351; Ferretti 1984, p. 262; Sambo 1995, p. 44, cat. 24. (con bibliografia precedente); Venturi 1914, p. 834.

41

Niccolò Pisano

Madonna col Bambino in trono fra i Santi Benedetto, Giovanni Battista, Cristoforo, un santo vescovo e angeli musicanti

Olio su tela, 200 x 245 cm. Gallarate, Museo della Società gallaratese per gli Studi patrii



Produzione

Autore Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia, detto Niccolò Pisano (Pisa, 1470 - post 1536)

Data dell'opera 1510-1512 c.

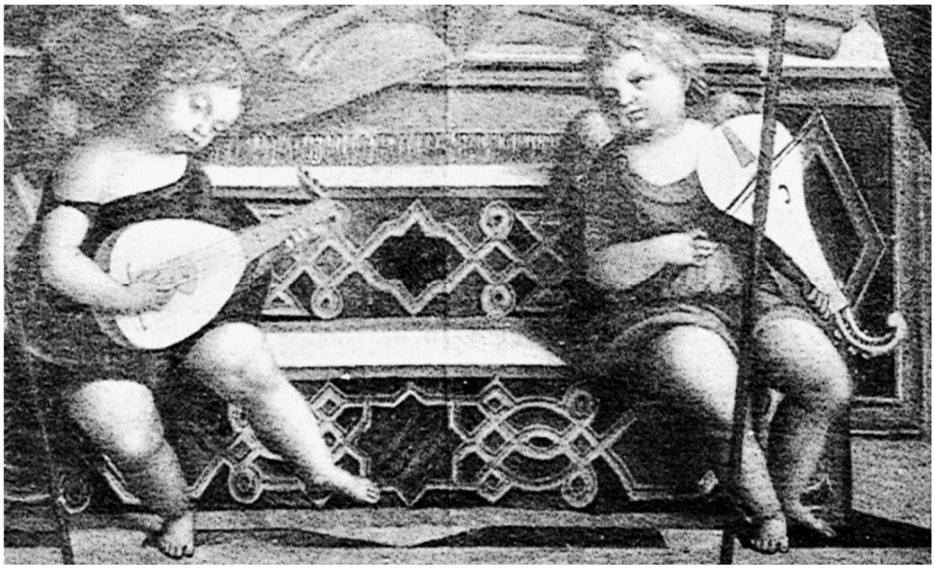
Soggetto

Al centro della scena, su un maestoso trono scolpito, siede la Vergine con il Bambino in braccio. Ai suoi piedi, seduti sul primo dei due gradini del trono, due angioletti alati suonano un piccolo liuto e una ribeca. Sulla sinistra, San Benedetto guarda l'osservatore mentre San Giovanni Battista si volge alla Madonna; sul lato opposto stanno San Cristoforo col Bambino sulle spalle e un santo vescovo. Lo spazio è delimitato in secondo piano da una parete in cui si aprono, in corrispondenza delle coppie di santi, due grandi arcate sormontate da un lungo fregio decorato. Al di là di queste si scorge un ampio panorama collinare.

Temi Madonna col Bambino in trono con santi e angeli musicanti, Sacra Conversazione con San Benedetto, San Giovanni Battista, San Cristoforo e angeli musicanti.

Nº Iconclass *11F42* (Madonna in trono col Bambino), *11F611(+3) : 11H(BENEDICT, JOHN BAPTIST, CRISTOPHE)* (Sacra Conversazione con San Benedetto, San Giovanni Battista, San Cristoforo e angeli musicanti).

Commenti Elisabetta Sambo (1995) concorda con Longhi nel ritenerla una prova di stile non particolarmente riuscita, senza tuttavia condividere la tarda datazione di Longhi ed anzi proponendo una datazione addirittura precedente le pale di Brera (scheda 38) e di Chantilly (scheda 40), intorno quindi al 1510-1512: le tre ancone sono molto simili nell'impostazione tradizionale, nell'uso della struttura architettonica classicheggiante per scandire ritmicamente lo spazio e nelle pose degli angeli musicanti (in particolare dei due con liuto, che la Sambo erroneamente identifica come viole) mentre l'impianto marcatamente orizzontale la avvicina alla pala dei Francescani di Greenville (scheda 45), di poco successiva.



Dettaglio con angeli musicanti

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	I due angeli seduti sui gradini del trono stanno suonando un piccolo liuto, quello a sinistra, e una sorta ribeca – con un ricciolo particolarmente grande – quello di destra.
Oggetti musicali - strumenti	Liuto (321.321-5), ribeca (321.322-71).

Riferimenti bibliografici

Ferretti 1984, p. 262; Longhi 1980, pp. 74, 104; Sambo 1995, p. 44, cat. 23; Venturi 1929, pp. 351, 353.

42

Dosso Dossi

Ritratto d'uomo in armi accompagnato da una suonatrice di flauto

Olio su tela, 84 x 74 cm. *Localizzazione ignota*

Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1513

Soggetto

L’opera raffigura due personaggi ritratti fino ai fianchi e con le teste inclinate l'una verso l'altra fino quasi a sfiorarsi: un uomo in armatura, dalla folta barba, sulla sinistra e una giovane donna con i capelli raccolti e la veste scollata, sulla destra. L'uomo tiene i guanti nella mano sinistra mentre la ragazza ha in mano un flauto piuttosto grande, con le dita ancora in posizione sui fori. Ognuno guarda indefinitamente davanti a sé ma i loro sguardi non si incontrano.

Temi Uomo in armi, donna con strumento a fiato (musico in scena cortese).

Nº Iconclass *46A124* (cavaliere), *48C751 : 48C735* (persona con strumento a fiato).

Commenti Il tema del cavaliere gentile così come i particolari dettagli nella raffigurazione della fanciulla (la bocca semi aperta con i denti appena visibili e l'acconciatura raccolta e garbata) sono tipici di Dosso. Ma la durezza nelle linee e nel colore hanno spinto molti studiosi, fra cui Gibbons (1968), ad ipotizzare che si tratti di una copia secentesca da Dosso. L'opera è per altro molto danneggiata e ridipinta. Una copia del dipinto si trova nella Royal Collections ad Hampton Court (inv. 773): entrambi i dipinti furono inizialmente attribuiti a Giorgione.

Gibbons datava l'opera ai primi anni Venti notando una vicinanza stilistica con la *Ninfa e satiro* dello stesso Dosso e con Giorgione nella delicatezza delle figure e dei gesti e nell'indeterminatezza dello sguardo di entrambi.

Diversamente, Ballarin, durante la presentazione de *La partenza di Bacco per l'India* - che lo studioso titolava però *Ingresso di Bacco a Nasso* - (Padova, 2001), ricostruendo la carriera di Dosso nel secondo decennio del Cinquecento, colloca l’opera al 1513 notando sì una vicinanza al maestro veneto ma anche un posato classicismo, riscontrabile nel *Bagno* di Castel Sant’Angelo (scheda 2) e nella pala Da Varano (scheda 27), datati rispettivamente al 1512 e al 1514.

Alcuni dettagli di questa tela – come la luce che scorre sulle superfici definendo il volume del braccio dell’uomo e i particolari dell’armatura e delle dita della fanciulla o il delicato volto della flautista e la sua acconciatura elaborata – vengono confrontati da Ballarin con la pala Da Varano (scheda 27) e la *Partenza di Dioniso per l’India* (scheda 4), definendo un percorso di maturazione di

Dosso e collocando il *Ritratto d'uomo in armi* dopo il *Bagno* (scheda 2), per via di una maggiore grazia e finezza nei volti, ma prima della pala ferrarese, in cui Dosso dimostra di aver visto e studiato la *Santa Cecilia* di Raffaello giunta a Bologna nel 1514.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	La donna sulla destra tiene in mano un flauto con le dita poggiate in posizione adatta a suonare; la bocca è socchiusa come se avesse appena terminato.
Oggetti musicali - strumenti	Flauto dolce (421.111.12).

Riferimenti bibliografici

Aronberg Lavin 1975; Ballarin 1987; Ballarin 1993; Ballarin 1994-1995; Ballarin 2002; De Marchi 1986; Gibbons 1968, p. 211, cat. 76; Mezzetti 1965, p. 122, cat. 213; Shearman 1983, pp. 91-92; Venezia 1955, p. 278, cat. 133.

43

[**Dosso Dossi**]

Angelo che suona l'arpa

Olio su tavola, 27 x 27 cm. Bergamo, Accademia Carrara

Produzione

Autore Attribuito a Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1530-1540 c.

Soggetto

Un angelo, seduto di profilo, volge il capo a destra verso l'osservatore e tiene sulle ginocchia una piccola arpa. Le mani dell'angelo accarezzano le corde mentre un lieve vento solleva i soffici capelli dalla nuca. La testa è cinta da una corona di fiori e la veste è composta da una tunica riccamente decorata e un manto che copre le gambe.

Temi Angelo musicante.

Nº Iconclass *11G21* (angelo musicante).

Commenti Gustavo Frizzoni, antico proprietario della tavola, lo ritenne opera di Dosso. Venturi (1928) e Berenson (1936) accolsero tale attribuzione ma Mendelsohn (1914) e Mezzetti (1965) ritennero l'opera di fattura eccessivamente grossolana per esser di mano di Dosso, anche molto giovane.
La scarsa qualità della tavola potrebbe però essere imputata, almeno parzialmente, ai danni subiti in un incendio nel 1945.
La particolarità della raffigurazione - un angelo isolato intento a suonare una piccola arpa - rende probabile l'appartenenza ad un complesso decorativo, ma resta incerta la provenienza dell'opera, donata dagli eredi Frizzoni all'Accademia Carrara nel 1996.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti Un angelo suona un'arpa.

Oggetti musicali - strumenti Arpa (322).

Riferimenti bibliografici

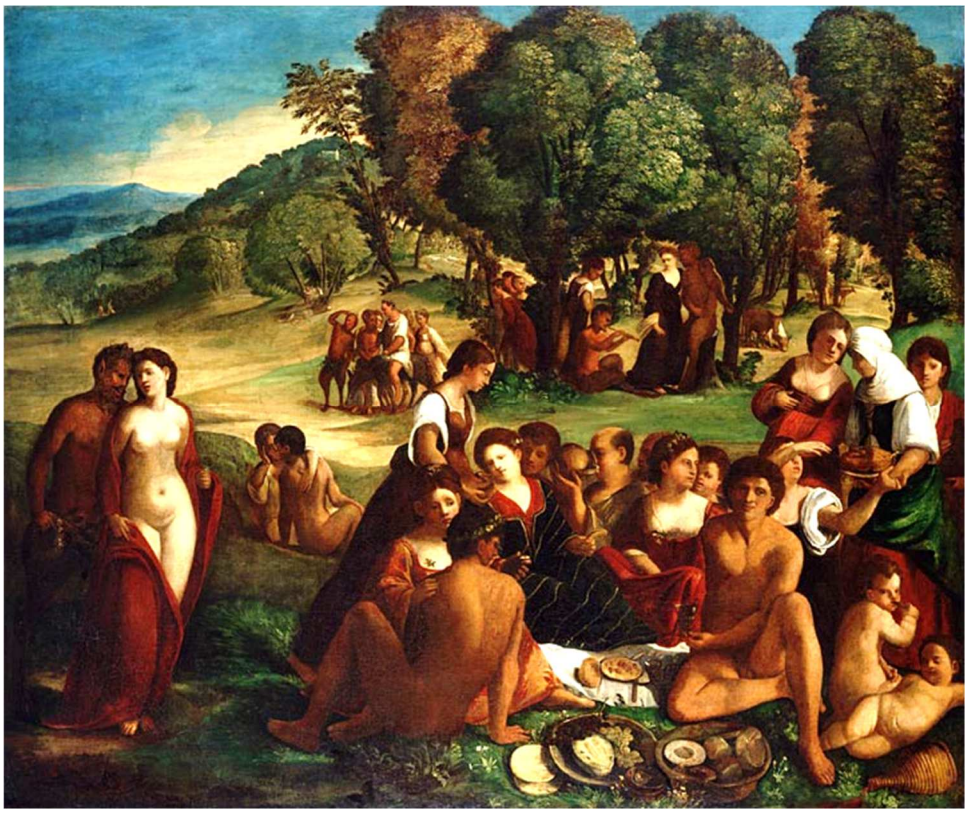
Berenson 1936, p. 149; Frizzoni 1908, p. 203; Mendelsohn 1914, p. 192; Mezzetti 1965, p. 72, cat. 12; Venturi 1928, pp. 942-943.

44

Dosso Dossi

Festa di Cibele

Olio su tela, 140,9 x 168,2 cm. Londra, National Gallery



Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1515 c.

Soggetto

Il dipinto raffigura una festa campestre che si svolge in una radura assolata, chiusa sul fondo da un morbido profilo collinare e da una quinta d'alberi fra cui si intravedono degli animali.
In primo piano, a sinistra, un satiro insinua una giovane che indossa unicamente un manto rosso poggiato sulle spalle e sulle braccia lasciandola scoperta davanti; nella mano sinistra tiene un fiore mentre il satiro tiene nella destra una corona.
Sulla destra, un gruppo di uomini e donne è intento in un banchetto. Ai due margini della compagnia due donne in piedi, muovendosi quasi specularmente, porgono del cibo a due donne sedute in terra fra le quali siede una terza fanciulla in veste rossa e con la testa cinta di fiori; alle sue spalle di quest'ultima si vedono un bambino e tre uomini, uno dei quali sorseggia vino da una brocca.
In primissimo piano sono poggiati in terra una tovaglia e dei vassoi con cibo e stoviglie intorno ai quali sono seduti tre personaggi. A destra, un giovane uomo, nudo e con un bicchiere di vino in mano, accenna un sorriso distratto mentre, a sinistra, una giovane in veste rossa porge un piccolo specchio al suo compagno, nudo anch'egli e seduto di spalle all'osservatore.
Nell'angolo in basso a destra ci sono un fiasco di paglia riverso da cui esce del vino e due putti: uno dorme sdraiato supino, l'altro, seduto di spalle, si volge a guardare l'osservatore mentre suona una sorta di piccolo piffero.
In secondo piano un'altra coppia di amanti è colta in un tenero bacio. In lontananza Sileno o un anziano Bacco, ubriaco, vestito solo con una camicia bianca e con una corona di vite sulla testa quasi calva, avanza incerto su un asino accompagnato da tre donne e due satiri. Sullo sfondo un uomo anziano copre con un mantello un giovane disteso in terra che dorme.
Fra gli alberi si scorgono tre donne che sembrano dirigersi verso il corteo di Bacco e altre due, fra cui Cibele con la caratteristica corona turrita, intente ad ascoltare due satiri che suonano un flauto e una lira da braccio.

Temi Baccanale, festa campestre, concerto campestre, Cibele, satiri, Sileno, ninfe, putti.

Nº Iconclass *92L1791* (baccanale), *43AA2* (festa campestre), *48CC753* (concerto campestre), *92L2* (Cibele), *92L41* (satiri), *92L421* (Sileno), *92L3* (ninfe), *92D1916* (putti).

Commenti

Personaggi in abiti rinascimentali e figure mitologiche si mescolano in questa festa di sapore bacchico il cui nome, *Festa di Cibele*, oggi comunemente accettato dalla critica, è stato introdotto da Wind (1948) e da Battisti (1954) in riferimento ai *Fasti* ovidiani.

La commistione di personaggi in abiti rinascimentali e nudità classica nell'ambito di una festa campestre musicale ricorre anche nel *Bagno* di Castel Sant'Angelo, sempre di Dosso (scheda 2), e nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano (scheda 11), entrambe opere commissionate da Alfonso I. Potrebbe dunque trattarsi di uno dei primi dipinti per la corte ferrarese presso cui Dosso comincia a lavorare come pittore di corte dal 1514 ma con la quale aveva già importanti contatti da qualche anno, come dimostra la realizzazione del *Bagno* intorno al 1512. Le tre opere sembrano evocare le feste campestri dal gusto anticheggiante che il Duca era solito ospitare presso le sue dimore fuori città, le Delizie, intrattenendo gli invitati con musiche e danze. In tal senso è interessante notare che il satiro sullo sfondo suona una lira da braccio, strumento nobile ed emblema musicale di Apollo e quindi dei concetti stessi di armonia, proporzione ed equilibrio. Tale ossimoro tra strumento (apollineo) e musico (dionisiaco) troverebbe una giustificazione nella passione di Alfonso per Dioniso e il suo mondo, nobilitato in questa tela proprio attraverso la raffigurazione della lira da braccio tra le mani di un membro del corteggio bacchico.

Ad ogni modo, per la *Festa* londinese non vi sono documenti che ne attestino la provenienza e la critica non ha trovato ad oggi un parere unanime sulla sua originaria collocazione. Negli anni Cinquanta era diffusamente considerata il perduto baccanale di Dosso per il Camerino di Alfonso ma gli studi di Mattaliano (1993) e di Heidelberg e Rowlands (1994) hanno smentito tale provenienza e il baccanale dossesco è stato poi identificato da Ballarin nella *Partenza di Dioniso per l'India* oggi a Bombay (scheda 4).

L'opera ha subito numerose peregrinazioni passando da una collezione all'altra e cambiando sovente paternità: identificata dapprima come dossesca è stata attribuita a Moretto da Brescia, Raffaello e Giulio Romano nel corso del Settecento. Compare quindi in un inventario del 1830 come opera di Giorgione per riprendere poi posto nel catalogo del Dossi e rimanervi stabilmente. Gli studiosi sono generalmente concordi nel considerarla un'opera giovanile, come dimostrerebbero il trattamento del colore, la staticità eccessiva delle pose di alcuni personaggi e il paesaggio meno caratterizzato rispetto ad opere successive. Tuttavia, le cattive condizioni del dipinto potrebbero falsare il giudizio, come è stato evidenziato da Gibbons (1968) che ipotizzava anche una partecipazione di Battista nella realizzazione dello sfondo e degli alberi.

Dettaglio con Cibele che ascolta due satiri musicanti

Dettaglio del primo piano con due putti

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un satiro suona un flauto e un altro tiene una lira in spalla con l'archetto poggiato sulle corde, forse ha appena terminato di suonare o sta per cominciare. Seduto in terra, nell'angolo in basso a destra, un bambino suona un piccolo piffero (sibiolo).
Oggetti musicali - strumenti	Flauto (421.111.12), lira da braccio (321.322-71), sibiolo (piccolo piffero) (421.111.1)

Riferimenti bibliografici

Antonelli Trenti 1964, p. 407; Ballarin 1993; Ballarin 1994-1995; Battisti 1954; Berenson 1968; Brown 1987; De Castris 1988; De Marchi 1986; Dreyer 1965, p. 26; Eidelberg e Rowlands 1994; Gibbons 1968; Goodgal 1978; Gould 1962, p. 53 ss.; Holberton 1993, p. 250; Hope 1971, p. 641 (nota 4); Mattaliano 1993; Mezzetti 1965; Puppi 1968; Volpe 1974; Walker 1956; Wind 1948, p. 62.

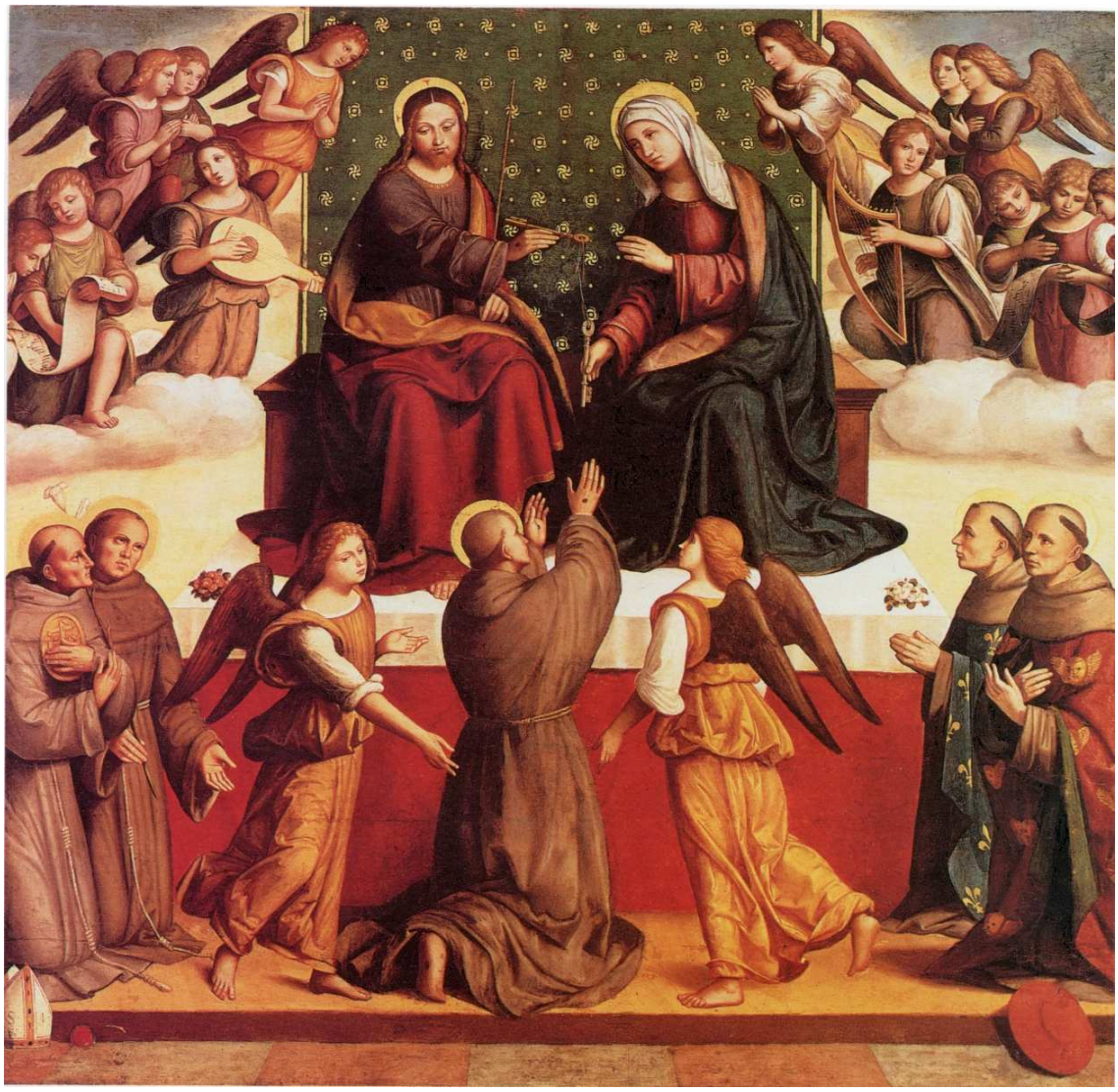
45

Niccolò Pisano

Cristo e la Madonna consegnano le chiavi a San Francesco alla presenza dei Santi Bernardino da Siena, Antonio da Padova, Ludovico da Tolosa e Bonaventura

(Pala dei santi francescani)

Olio su tavola, 205,7 x 213,4 cm. Greenville, Bob Jones University



Produzione

Autore Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia, detto Niccolò Pisano (Pisa, 1470 - post 1536)

Data dell'opera 1515-1520 c.

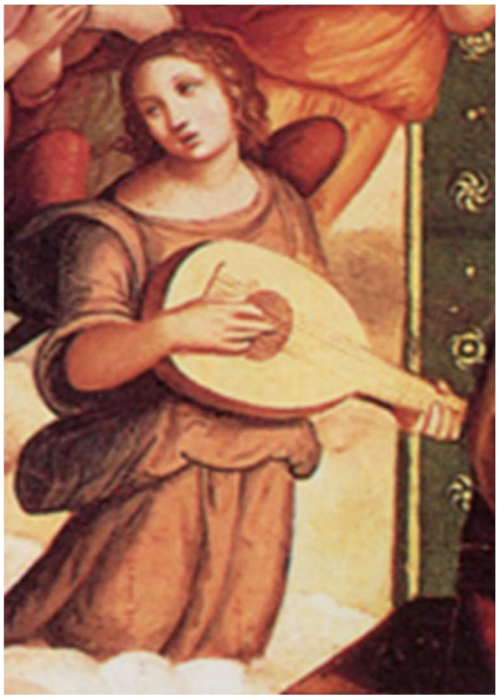
Soggetto

La pala è suddivisa orizzontalmente in due fasce: in alto, al centro, la Vergine e Cristo sono seduti su un largo trono; Maria riceve dal figlio delle grosse chiavi che a sua volta porge a San Francesco, inginocchiato al centro di spalle all'osservatore nella parte inferiore. Due angeli alati fiancheggiano il Santo che riceve l'autorizzazione divina alla fondazione dell'Ordine francescano mentre i suoi confratelli – San Bernardino da Siena e Sant'Antonio da Padova a sinistra, San Ludovico da Tolosa e San Bonaventura a destra – sono in ginocchio, raccolti in preghiera.
In alto, ai due angoli, partecipano al momento mistico due schiere di angeli fra le nuvole, suddivise in due gruppi da sei perfettamente speculari: in secondo piano tre angeli pregano, i due centrali leggermente discostati e rivolti verso Cristo o la Vergine; la schiera più avanzata è invece impegnata in un concerto angelico in cui le due coppie esterne cantano leggendo da rotoli notati e i due angeli centrali suonano un liuto (a sinistra) e un'arpa (a destra).

Temi Fondazione dell'ordine francescano con la benedizione di Cristo e della Vergine e alla presenza di San Francesco, San Bernardino da Siena, Sant'Antonio da Padova, San Ludovico da Tolosa, San Bonaventura; concerto angelico.

Nº Iconclass *11H(FRANCIS)13 : 11D331 : 11H(BERNARDINO, ANTHONY OF PADUA , LOUIS OF TOULUSE, BONAVENTURE)(+3) : 11G21* (Fondazione dell'ordine francescano con la benedizione di Cristo e della Vergine e alla presenza di San Francesco, San Bernardino da Siena, Sant'Antonio da Padova, San Ludovico da Tolosa, San Bonaventura con angeli e concerto angelico).

Commenti La pala proviene chiaramente dall'ambiente francescano ma ad oggi non è stato possibile stabilire esattamente a quale monastero ascriverne la committenza. Collocata da Ferretti (1984) e Sambo (1995), per ragioni stilistiche, alla seconda metà del secondo decennio, l'opera è caratterizzata da una luminosità diffusa che accentua il calore delle tinte dominanti e da un nitore formale che anticipa il preziosismo del Pisano maturo. Sia Sambo che Jones (1968) attribuiscono a Zeri il merito di aver correttamente individuato la paternità della pala, oggi in South Carolina.
Sia l'arpa che il liuto sono raffigurati in modo piuttosto stereotipato e sono caratterizzati da una certa rigidezza. La musica dei rotoli risulta stilizzata e completamente illeggibile.



Dettaglio con angelo che suona il liuto

Dettaglio con angelo che suona l’arpa

Dettagli con coppie di angeli che cantano leggendo da rotoli musicali

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Cinque angeli, due alla sinistra e tre a destra del Cristo e della Vergine, cantano tenendo in mano due lunghi rotoli; un angelo, a sinistra, suona il liuto e un altro, a destra, suona l'arpa.
Oggetti musicali - strumenti	Liuto (321.321-5), arpa (322.12), rotoli di musica notata.
Musica notata	
Titolo o descrizione	Ogni rotolo è occupato da un singolo pentagramma, a tratti non visibile per la torsione del rotolo stesso. Non si vedono altri segni che singole note disposte in sequenze per lo più per grado congiunto.
Notazione	Quadrata nera

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995, II, fig. 540; Ferretti 1984, p. 262; Jones 1968, pp. 12, 80; Sambo 1995, p. 44, cat. 30 (con bibliografia precedente).

46

Garofalo

Adorazione dei pastori

Olio su tavola, 40 x 56 cm. Cento, collezione privata

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1516 c.

Soggetto

In primo piano, Giuseppe e Maria sono in adorazione del Bambino sdraiato in una cesta; Gesù sembra giocherellare col muso dell'asino accovacciato insieme al bue accanto alla sua culla. Sulla destra, in secondo piano, si vedono due pastori, uno suona una cornamusa e l'altro tiene in braccio una pecora. Al centro, al di là di una staccionata lignea, incorniciata da una grande struttura architettonica ad arcate che articola l'intero spazio, si erge un'ingombrante rupe erbosa che richiama la collina che si intravede sullo sfondo oltre i pastori. Il cielo presenta strisciate contrastanti di blu e arancio in un meraviglioso tramonto.

Temi Adorazione dei pastori, Sacra Famiglia.

Nº Iconclass *73B25* (Adorazione dei pastori alla presenza di Maria e Giuseppe), *73B8* (Sacra Famiglia).

Commenti La tavola, datata concordemente intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, rivela l'influenza su Garofalo della pittura veneta - e in particolare di Giorgione - nell'uso del colore e negli effetti luministici del tramonto; sono di chiara ascendenza dossesca, invece, la mantella arancione di Giuseppe, le preziose bordature del manto della Vergine e la caratteristica stesura finemente granulosa del colore.
La scena è stata più volte interpretata da Garofalo. Questa tavola, di dimensioni contenute e dal carattere così intimo, sembra rientrare in quelle piccole opere devozionali che spesso venivano commissionate dalle famiglie nobili per piccoli ambienti privati destinati al raccoglimento spirituale.
Di tutte le Adorazioni e Natività raffigurate da Garofalo l'*Adorazione* di Cento è l'unica in cui compaia uno strumento musicale, una cornamusa. Come di consueto, Garofalo restituisce con attenzione i dettagli, resi con pochi tocchi di pennello, anche se la porzione visibile dello strumento è minima e in ombra: si notano le chiavi sulla parte terminale della canna e il tipico laccio legato subito prima della strombatura.

Dettaglio con canna della cornamusa

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Il pastore in secondo piano suona la cornamusa.
Oggetti musicali - strumenti	Cornamusa (422.112).

Riferimenti bibliografici

Ballarin 1994-1995, II, p. 285; Ferrara 2008, p. 155, cat. 20; Fioravanti Baraldi 1993, p. 119, cat. 44.

47

[**Dosso Dossi**]

Madonna col Bambino in trono fra le Sante Caterina d'Alessandria e Cecilia

Olio su tavola, 36 x 27 cm. Bergamo, collezione privata

Produzione

Autore Attribuito a Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1514-1518 c.

Soggetto

Seduta su un trono rialzato al centro dell'opera, la Vergine tiene in braccio Gesù. A sinistra, Santa Caterina d'Alessandria, in piedi e leggermente voltata a sinistra, poggia il braccio destro su un frammento della ruota dentata. A destra, Santa Cecilia, quasi frontale all'osservatore, tiene nella mano destra un organo portativo e nella sinistra una foglia di palma.
Il quadro è pervaso da una luce calda amplificata dal colore del legno della ruota di Santa Caterina, dal manto arancione di Santa Cecilia, dal pavimento e dai gradoni del trono e soprattutto dal grande drappo ocra che, alle spalle della Vergine, copre gran parte del muro grigio che fa da sfondo.

Temi Madonna col Bambino in trono con santi, Sacra Conversazione con Santa Caterina d'Alessandria e Santa Cecilia.

Nº Iconclass *11F42* (Madonna in trono col Bambino), *11F611 : 11HH(CATHERINE, CECILIA)* (Sacra Conversazione con Santa Caterina d'Alessandria e Santa Cecilia).

Commenti Secondo Antonelli Trenti, che la rese nota su suggerimento di Volpe, è opera di Dosso al limite della prima esperienza veneziana mentre Ballarin la attribuisce – non senza riserve – al fratello Battista. De Castris sembra accettare l'attribuzione dossesca, collocandola fra il 1516 e il 1518 e riconoscendovi una forte influenza dell'arte veneta, dovuta ai frequenti viaggi di Dosso a Venezia documentati in quegli anni.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti Santa Cecilia tiene in mano un organo portativo.

Oggetti musicali - strumenti Organo portativo (412.122).

Riferimenti bibliografici

Antonelli Trenti 1964, pp. 408-409 e 415 (nota 26); De Castris 1988; Mezzetti 1965, p. 73, cat. 13.

48

Ludovico Mazzolino

Sacra Famiglia con San Nicola da Tolentino, la Trinità e angeli

Olio su tavola, 80,3 x 60,6 cm. Londra, National Gallery

Produzione

Autore Ludovico Mazzolino (Ferrara, 1480 circa – 1528)

Data dell'opera 1518 c.

Soggetto

L’opera si articola in due registri, raccordati da un imponente porticato marmoreo ad arcate decorato da bassorilievi con scene all'antica.
Seduta su un trono ligneo, Maria sorregge delicatamente il Bambino che tiene un piede sul trono e uno sulla gamba della madre. A destra, San Giuseppe, affacciandosi dalla spalliera del trono, porge la mano a Gesù che tiene in mano grappoli d'uva. Sul lato opposto, trafitto da un raggio di luce, con il saio nero e il giglio bianco, San Nicola da Tolentino si inginocchia portandosi una mano al petto. Alle sue spalle, due angeli, specularmente opposti a San Giuseppe sia per il cromatismo delle vesti e delle ali che per la posizione, si appoggiano alla struttura lignea del trono – ricoperta da un ampio manto arancio – per pregare o cantare leggendo dal rotolo che tengono in mano. Appena al di sopra della Vergine sono raffigurati Dio e la colomba dello Spirito Santo emergenti da una corona di nuvole.
La struttura del portico, che chiude lo sfondo, rientra in corrispondenza del trono della Vergine ed è conclusa da un cornicione leggermente aggettante al di sopra del quale, sui margini, si intravedono ulteriori strutture proseguire in altezza.
Stagliati contro un cielo pallido, si affacciano dalla balaustra marmorea al centro sei angeli musicanti, disposti in due gruppi simmetrici da tre: due al centro e a ridosso del parapetto suonano un elegante organo; appena più arretrati, altri due sembrano cantare ed infine i più esterni suonano, rispettivamente a sinistra e a destra, un'arpa e un liuto.

Temi Sacra Famiglia con San Nicola da Tolentino, Dio Padre e lo Spirito Santo, concerto angelico.

Nº Iconclass *73B8211H(NICHOLAS OF TOLENTINO)* (Sacra Famiglia con San Nicola da Tolentino), *11C23 : 11E1 : 11G21* (Dio in forma di uomo anziano con spirito Santo in forma di colomba e concerto angelico).

Commenti La tavola ha dimensioni contenute, come molte altre opere di Mazzolino, destinate molto probabilmente alla devozione privata domestica piuttosto che agli altari delle cappelle di famiglia.
La composizione è molto equilibrata, sia spazialmente che cromaticamente. Allo sfondo grigiastro del finto marmo della quinta architettonica si contrappongono le due fasce colorate del concerto angelico e della Sacra Famiglia con San Nicola, costruite

per campi giustapposti di rosso, blu, verde e arancio (cui va aggiunto il saio nero del Santo). Strutturalmente la scena è costruita intorno all'asse verticale costituito da Maria, dalla Trinità e dall'organo e suddivisa orizzontalmente in due zone, l'una in basso col fondo scuro che ospita la Sacra Conversazione e l'altra in altro con il portico marmoreo e gli angeli. Il portico con i finti bassorilievi è un elemento tipico dello stile di Mazzolino a metà del suo percorso formativo, visibile anche in altre opere presenti in questo catalogo (cfr. schede 18, 50).
Gli strumenti musicali raffigurati, i più frequenti nei concerti angelici, sono piuttosto dettagliati dal punto di vista decorativo: si notino i riccioli dell'arpa e soprattutto l'intaglio dell'organo, ripreso più modestamente anche nella *Strage degli innocenti* della Galleria Doria-Pamphilj di Roma (scheda 50).

Dettaglio del concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	I due angeli alle estremità del gruppo suonano un'arpa (sinistra) e un liuto (destra) mentre i due al centro suonano un organo. Due angeli nella parte inferiore, sulla sinistra, sembrano cantare.
Oggetti musicali - strumenti	Arpa (322.12), liuto (321.321-5), organo (412.122).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1907, p. 257; Berenson 1936, p. 307; Gardner 1911, pp. 141, 230; Gould 1962, pp. 88-89; Venturi 1890; Waterhouse 1984, pp. 159-164; Zamboni 1968.

49

Garofalo

Sacra Famiglia con i Santi Zaccaria, Elisabetta, Giovannino e Francesco

Olio su tela, 60,3 x 47,8 cm. Londra, National Gallery

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1518-1524 c.

Soggetto

In primo piano, la Vergine sostiene il Bambino in piedi sulla culla e Santa Elisabetta, più a sinistra e appena più indietro, sorregge il piccolo Giovannino; i due cugini sono protesi l'uno verso l'altro e Giovanni, col capo cinto da una benda bianca e un ciuffetto fiorito sull'orecchio destro, porge un cardellino a Gesù. Santa Elisabetta si volge alla sua sinistra verso suo marito Zaccaria mentre alle sue spalle si scorge il busto di un santo in saio, probabilmente Francesco. La composizione è chiusa a destra da San Giuseppe che, con fare pensieroso, adagia il capo sul braccio piegato appoggiandosi ad un sostegno appena visibile.
Una candida parete marmorea chiude lo sfondo: poderose semicolonne sovrastano una balaustra e incorniciano al centro una grande apertura al di là della quale si vede una collina con una stradina che conduce ad una grande città e, sulla destra, un boschetto e delle montagne.
Nella parte superiore, da una corona di nubi dorate, emerge Dio Padre affiancato da due gruppi di angeli musicanti che suonano, da sinistra a destra, un liuto, un'arpa, una viola da gamba, un triangolo, un flauto con tamburo e uno strumento a tastiera appena visibile.

Temi Sacra Famiglia con San Giovanni bambino, San Zaccaria, Santa Elisabetta, San Francesco, Dio Padre, concerto angelico.

Nº Iconclass *73B8212 : 11H(FRANCIS)* (Sacra Famiglia con San Giovannino, Santa Elisabetta e San Zaccaria insieme a San Francesco), *11C23* (Dio in forma di uomo anziano con barba), *11G21* (concerto angelico).

Commenti L'opera presenta evidenti richiami alla *Madonna di Francesco I di Raffaello* in Santa Elisabetta, in San Giuseppe e nel dettaglio di Gesù in piedi sulla culla, motivo per cui Pattanaro (1995) colloca la pala subito dopo il 1518, anno della realizzazione della *Madonna* raffaellesca. La datazione è accettata comunemente con qualche oscillazione temporale: Danieli (Ferrara 2008) la ritiene successiva la *Sacra Famiglia* di Padova del 1523, Cavicchi (2014) la colloca intorno al 1520.
Il concerto angelico raffigurato nella tela di Londra è particolarmente variegato, evocante una sonorità ricca e raffinata in cui l'eleganza dell'arpa, del liuto e della viola da gamba – *ensemble* noto come "Bassa cappella" – è vivacizzata dalle sonorità limpide del triangolo, dello strumento tastiera (forse un clavicordo) e del

flauto e dal ritmo del tamburo. La viola da gamba presenta caratteristiche morfologiche tipiche della lira sia nella cassa, priva delle insenature nei larghi fianchi proprie della viola, che nel cavigliere a forma di foglia. Simili forme ibride di viola da gamba si trovano raffigurate anche in altre tre opere di Garofalo: la *Sacra Famiglia* di Roma, l'*Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento* oggi alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara e la *Madonna col Bambino* di Modena (schede 58, 37, 20).

Dettaglio con Dio Padre e concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Gli angeli fra le nuvole suonano (da sinistra verso destra) un liuto, un'arpa, una viola da gamba, un tamburino, un triangolo, un pipe and tabor uno strumento a tastiera non chiaramente visibile.
Oggetti musicali - strumenti	Liuto (321.321-5), arpa (322.12), viola da gamba (321.322-71), strumento a tastiera (314.122), triangolo (111.211) e pipe and tabor (211.322).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1936, p. 187; Berenson 1968, p. 156; Cavicchi 2014; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 158-159, cat. 94; Gould 1962, p. 63; Pattanaro 1989-1990 (1991), p. 140; Pattanaro 1995, p. 44; Venturi 1929, p. 288.

50

Ludovico Mazzolino

Strage degli innocenti

Olio su tavola, 137,8 x 113,2 cm. Roma, Galleria Doria-Pamphilj

Produzione

Autore Ludovico Mazzolino (Ferrara, 1480 circa – 1528)

Data dell'opera 1519 c.

Soggetto

L’opera raffigura due episodi biblici: la *Strage degli innocenti*, che domina la scena, e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, che appare come in contrappunto sullo sfondo a destra.
In primo piano si ammassano aggrovigliandosi i corpi delle madri che stringono a sé i propri figli e dei soldati che compiono la strage, creando un fitto puzzle di vesti colorate, braccia levate e volti distorti dal dolore. Da destra irrompono sulla scena un gruppo di uomini a cavallo con ricche vesti e turbanti piumati.
Al centro, su tre gradoni di marmo, si vedono tre uomini bizzarramente abbigliati: quello più a sinistra, con un insolito copricapo, osserva la tragedia che si svolge appena sotto i suoi piedi, quello a destra suona una lunga tromba dirigendola verso i soldati sotto di lui e l'uomo al centro brandisce un vessillo arancione.
In secondo piano, sulla sinistra, Erode con i suoi uomini osserva la scena dalla sua loggia, un’articolata struttura architettonica decorata da bassorilievi con scene di battaglie.
Sulla destra, invece, al di là di una sorta di parapetto marmoreo che delimita lo spazio della tragedia, in una radura ai piedi di un gruppo di palme, la Vergine, Giuseppe e il Bambino riposano durante la fuga in Egitto e vengono visitati da tre angeli. Al di sopra delle palme, tra nuvole rigonfie, Dio Padre emerge con una mantella rossa agitata dal vento e un braccio levato quasi furentemente. Due gruppi di angeli, dalle sembianze molto umane, sono disposti ai suoi lati: il gruppo di sinistra sembra stia cantando o pregando, leggendo da una grande tavola o da un grande libro aperto, mentre due angeli sulla destra stanno suonando un organo.

Temi Strage degli innocenti, Riposo durante la fuga in Egitto, Dio Padre, concerto angelico.

Nº Iconclass *73B63* (Strage degli innocenti), *73B65* (Riposo durante la fuga in Egitto), *11C23* (Dio in forma di uomo anziano con barba), *11G21* (concerto angelico).

Commenti È probabile che il dipinto, come moltissime opere di Mazzolino, sia riconducibile alla committenza di un membro della famiglia d'Este, ipotesi rafforzata dal fatto che la tavola era parte del lascito di Lucrezia d'Este al cardinal Aldobrandini al momento della caduta di Ferrara nel 1598.

La scena è molto simile alla *Strage degli innocenti* (scheda 18) oggi alla Galleria degli Uffizi, di poco successiva e di certa committenza estense. In entrambi i dipinti, Erode e i suoi uomini assistono alla carneficina da una loggia architettonica che chiude lo sfondo sulla sinistra ed è decorata da finti bassorilievi con scene anticheggianti, una caratteristica presente in molte opere di Mazzolino in quegli anni che, secondo Ellis Waterhouse (1984), potrebbero suggerire un richiamo alla ricca attività teatrale della corte ferrarese. In particolare, lo studioso ha notato una similitudine tra questa tavola e una sacra rappresentazione tenutasi a Ferrara nell'aprile 1503 – descritta da Isabella d'Este in una lettera a suo marito (Mrs. Ady I. 251 ss.) – durante la quale entrarono in scena un Dio Padre sulle nuvole e un gruppo di angeli che suonavano un organo molto simili al Dio e agli angeli dipinti da Mazzolino nella porzione destra del dipinto, sopra l'episodio del *Riposo durante la fuga in Egitto*.
L'organo ricorda quello della *Sacra Famiglia* della National Gallery di Londra (scheda 48), sempre di Mazzolino, mentre il personaggio con la lunga tromba riprende quasi esattamente quello della già citata *Strage* degli Uffizi (scheda 18).

Dettaglio con uomo che suona una tromba

Dettaglio con angeli che suonano un organo

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un uomo sulle scale al centro della scena suona una tromba; due angeli fra le nuvole che circondano il Padreterno suonano un organo mentre altri quattro sembrano cantare.
Oggetti musicali - strumenti	Tromba militare (423.1), organo (412.122).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1907, p. 258; Berenson 1936, p. 307; De Marchi 2004, pp. 42, 69; Gardner 1911, p. 229; Longhi 1980, pp. 116-117; *Museo senza confini* 2002, p. 268, cat. 18; Venturi 1890, Venturi 1914, p. 746; Waterhouse 1984; Zamboni 1968.

51

Dosso Dossi

Scena con giocatori

Olio su tela, 52,2 x 51,2 cm. Localizzazione sconosciuta

Produzione

Autore Giovanni di Niccolò Luteri, detto Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, 1486 c. – Ferrara, 1542)

Data dell'opera 1520-1525 c.

Soggetto

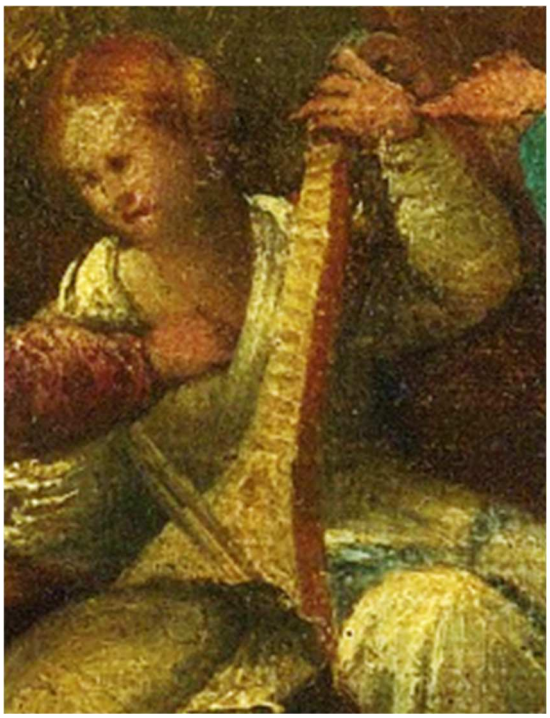
La scena si svolge all'aperto, in una radura stretta fra il bosco sullo sfondo e un corso d'acqua che scorre sulla sinistra.
In primo piano, seduti intorno ad un tavolo, tre uomini armati e una donna sono assorti in una partita a carte. Indossano vesti variopinte e molto decorate con copricapi e mantelle. Alle loro spalle ci sono due gruppi di persone. A destra due donne in piedi, una in veste gialla e l'altra in rosso, versano da bere a due uomini seduti in terra che si danno le spalle l'un l'altro. Il gruppo di sinistra è composto di due uomini canuti seduti sul prato e una fanciulla fra di loro: l'uomo sulla sinistra, in veste rossa e manto ocra, ha capelli bianchi e ricci, come la folta barba, che lasciano ampio spazio ad una forte stempiatura; è seduto di profilo e infila la mano nella scollatura della fanciulla seduta affianco a lui che, mentre si protende verso l'anziano, suona uno strumento ad arco poggiato in terra contro la sua gamba; la cassa, parzialmente coperta dal cappello di uno dei giocatori, sembra avere forma tondeggiante e si collega morbidamente al lungo collo dalla testa a ricciolo. A destra della ragazza, quasi di spalle all'osservatore, siede un vecchio con un rosso turbante piumato in testa, pantaloni bianchi, casacca azzurra e un drappo bianco sulle spalle. L'uomo tiene un oggetto non identificabile sollevato con la mano sinistra.
A sinistra, sotto uno squarcio di cielo, camminano lungo la riva due pellegrini, riconoscibili dai loro bastoni e dalla conchiglia appuntata alla spalla della figura maschile. La donna indossa una veste color vinaccia con mantella, porta legate in vita due bisacce – una bianca, l'altra sembra in corda – e ha il capo completamente coperto da un vistoso turbante bianco. L'uomo veste i panni tipici dell'epoca, con ghette bianche e abito scuro, e indossa un cappello con ricche decorazioni; un manto verde gli avvolge il braccio destro con cui tiene il bastone. La loro immagine appare poco più sotto riflessa nell'acqua del ruscello in cui si specchia, nell'angolo in basso, anche un piccolo frammento di qualcosa che si trovava sulla parte di tela oggi mancante.

Temi Festa campestre, concerto campestre.

Nº Iconclass *43AA2* (festa campestre), *48CC753* (concerto campestre).

Commenti Il dipinto è stato riconosciuto da Bayer, Christiansen e Ballarin come opera di Dosso Dossi: il paesaggio è infatti tipicamente dossesco così come lo è il fascino eccentrico dell'accostamento fra

la partita a carte, i bagordi sullo sfondo e i pellegrini. Come si evince dalla scheda di catalogo di Sotheby's, che ha venduto il dipinto il 30 gennaio 2014 a pochi giorni dalla segnalazione ufficiale, l'opera è stata identificata da Christiansen e Ballarin come parte del fregio con storie di Enea in origine collocato nel Camerino delle Pitture di Alfonso I. Tuttavia, Farinella (2015), sulla base anche della lettura del catalogo della collezione Madrazo del 1856 in cui sono descritte brevemente tutte le tele del fregio virgiliano, esclude la possibilità di tale provenienza per questa intrigante opera di Dosso, avanzando – pur con qualche riserva – una possibile identificazione del dipinto come un frammento del ciclo di paesaggi che decoravano le pareti del Camerino Dorato (camera da letto del Duca da cui proviene la *Musica* di Modena, vedi scheda 9). La parte mancante del dipinto avrebbe forse potuto offrire maggiori informazioni sul reale soggetto dell'opera, sul suo committente e sulla sua collocazione originaria ma allo stato attuale delle conoscenze su questa tela non si possano avanzare ipotesi concrete.
La ragazza in bianco, seduta in terra tra i due anziani in secondo piano, suona uno strumento ad arco dal manico molto lungo: la cassa (quasi del tutto coperta) è caratterizzata da spalle molto morbide, confluenti nel lungo collo senza soluzione di continuità. Il vistoso ricciolo all'indietro e la posizione estremamente alta della mano che tiene l'accordo non sembrano riconducibili a nessuno strumento reale; del resto, uno strumento di fantasia, dall'aspetto vagamente esotico, ben si inserirebbe nella bizzarria fantasiosa che caratterizza la scena.



Dettaglio con donna che suona strumento ad arco

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Una donna suona uno strumento ad arco da gamba, poco visibile
Oggetti musicali - strumenti	Strumento ad arco dal manico molto lungo terminante in un grande ricciolo all'indietro. La cassa è quasi del tutto coperta (321.321).

Riferimenti bibliografici

Christiansen 2000; Farinella 2015, p. 18 n. 54 e pp. 493-542.

52

Ludovico Mazzolino

Passaggio del Mar Rosso

Olio su tavola, 125 x 157 cm. Dublino, National Gallery of Ireland

Produzione

Autore Ludovico Mazzolino (Ferrara, 1480 circa – 1528)

Data dell'opera 1521

Soggetto

La scena è divisa verticalmente in due dalla linea della costa. A sinistra, i soldati egiziani sono travolti dalle acque del Mar Rosso: il panico e la confusione sono palpabili, uomini e cavalli annegano con gesti convulsi, i carri sono rovesciati. A destra, guidati da Mosè che punta il bastone nell'acqua, sono raffigurati gli Ebrei in fuga: una donna allontana un bambino dall'acqua, piccoli gruppi di uomini si raccolgono in conversazione mentre altri trasportano i pochi beni di valore prelevati prima della fuga, due uomini suonano piccoli flauti accompagnati da una donna con un tamburo. In secondo piano a sinistra si intravede una città mentre da destra emerge dalle nubi Dio Padre con fare imperioso e poco più in là un angelo a cavallo brandisce una spada.

Temi Passaggio del Mar Rosso, Dio Padre.

Nº Iconclass *71E122* (passaggio del Mar Rosso), *11C23* (Dio in forma di uomo anziano con barba).

Commenti Il fitto brulicare di personaggi caratterizza tutta la tavola, ma al caos della fascia sinistra con gli uomini e i cavalli terrorizzati e moribondi, sparpagliati dall'impeto dell'acqua, si contrappone sulla destra una folla raccolta, compatta, composta anche nelle manifestazioni di apprensione. Il dinamismo è sottolineato dall'accentuato contrasto cromatico che pervade l'opera e richiama quello della quasi contemporanea *Strage degli Innocenti* della Galleria Doria-Pamphilij di Roma (scheda 18). Il livello dei dettagli è notevole: nella porzione egiziana spiccano i decori dei carri e le espressioni terrorizzate dei soldati agonizzanti, fra gli Israeliti invece si notano brocche e vasi, copricapi eccentrici e, nel gruppetto a metà costa, due flauti e un tamburo suonati da due uomini e una donna.

Dettaglio con due uomini che suonano il flauto e una donna che suona un tamburo

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Tra gli Israeliti, due uomini suonano due sottili flauti e una donna al loro fianco tiene in mano un tamburo.
Oggetti musicali - strumenti	Flauto (421.111.12), tamburo (211.211).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1936, p. 307; *National Gallery Ireland* 1956, p. 45; Venturi 1925, p. 105; Waterhouse 1984; Zamboni 1968.

53

Garofalo

Autoritratto in veste di Davide salmista

Olio su tavola, 90 x 80 cm. Localizzazione sconosciuta

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1525 c.

Soggetto

Un uomo con folta barba è in piedi dietro un parapetto marmoreo su cui è inciso "[FOMR]AE EST GAROFOLUS AUC[TOR]". Indossa una veste all'antica preziosamente decorata, un ampio mantello e un sontuoso cappello con una corona e un garofano appuntato. Con la mano destra impugna una grande viola da gamba e con la sinistra, adagiata sul parapetto su cui sta poggiato anche l'archetto, tiene aperto un rotolo di musica notata.

Temi Autoritratto dell'artista, ritratto di musico, Davide salmista.

Nº Iconclass *48B3 : 48C723 : 11I62*(*DAVID*)*33* (autoritratto dell'artista come musico nelle vesti di Davide salmista).

Commenti Il dipinto è indicato dal Cittadella nella collezione della Galleria del Granduca di Firenze dove giunse dalla Collezione del Cardinal Onorati, vescovo di Senigallia. La tavola è stata quindi pubblicata da Renato Roli nel 1960 come proveniente da una collezione romana, venduta da Sotheby's nel 1984 e quindi individuata da Katherine McIver nel 1993 in una collezione di Channel Islands. La confusione creatasi tra questo dipinto e una sua copia di ignoto proveniente dalla collezione Canani, segnalata da Berenson e pubblicata dalla Fioravanti Baraldi come autoritratto, ha fatto sì che si siano perse le tracce di entrambi i dipinti. La vicenda delle due opere è stata ricostruita da Camilla Cavicchi (2014) parallelamente ad un'attenta analisi dell'autoritratto.
La studiosa ha evidenziato come l'autentico autoritratto presenti dettagli musicali molto più accurati, tanto nello strumento (le corde di differente spessore, le tacche sul manico, le chiavi nel ricciolo) quanto nella musica notata. Tanta precisione è dovuta certamente alla formazione musicale del Garofalo. L'autoritratto del pittore in veste di musico esprime la volontà dell'autore di collocare idealmente la propria figura nell'ambiente cortigiano: secondo Castiglione, infatti, la formazione musicale era un elemento fondamentale dell'educazione del perfetto uomo di corte. Garofalo in particolare esprime il suo legame con l'ambiente cortigiano di Ferrara, città fondamentale per lo sviluppo delle viole e del loro repertorio (era ferrarese la famiglia di virtuosi e madrigalisti Della Viola ed anche Alfonso I e suo figlio Ercole II erano appassionati violisti). A Ferrara, inoltre, era molto in voga l'esecuzione strumentale dei Salmi, in particolare per insieme di viole. Cavicchi ha anche evidenziato la presenza del Salmo *Nisi dominus*, il cui

altus presenta un incipit pressoché identico alla melodia nel dipinto, nella raccolta di Jachet da Mantova e Adrian Willaert (a Ferrara dal 1515 al 1527) *Di Adriano e di Jachet i Salmi appertinenti alli vespri per tutte le feste dell'anno* (1550).
La scelta di raffigurarsi in veste di Davide, personaggio poco frequentato dagli umanisti ferraresi, denota invece i legami di Garofalo con la pittura veneta e in particolare con Giorgione, di cui secondo il Vasari fu amico. Poiché David è tradizionalmente inteso come prefigurazione veterotestamentaria di Cristo, il pittore vestendone i panni stabilirebbe una connessione indiretta col Creatore rivendicando la propria capacità di "creare" l'uomo e la natura attraverso l'arte.
Un'altra interessante interpretazione, di cui Cavicchi non fa menzione, è stata proposta da Romano Silva in occasione del convegno fiorentino del 2005 *Musica e arti figurative: Rinascimento e Novecento* (Silva 2008). Si tratterebbe, secondo Silva, non di un vero e proprio autoritratto ma di un'*Allegoria dell'Armonia* in cui il pittore attribuisce le proprie fattezze a Davide, qui emblema della dignità della *musica instrumentorum:* la viola contrabbassa, con i suoi gravi bassi, rappresenterebbe proprio i fondamenti dell'armonia su cui poggia la musica moderna. È il concetto di numero-armonia dunque che viene a creare la base di uno stretto parallelismo tra pittura e musica, entrambe rispondenti alle leggi matematiche della natura così come lo sono l'uomo stesso e tutte le arti.
A mio avviso una lettura non esclude l'altra, ed è anzi possibile che le due ipotesi si sovrappongano in una complessa stratificazione di significati e rimandi che rende ancor più intrigante questo enigmatico dipinto, manifesto dell'adesione di Garofalo alle più avanzate concezioni musicali dell'epoca.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	L'uomo protagonista della scena tiene una viola da gamba per il manico con la mano destra e con la sinistra un cartiglio musicale.
Oggetti musicali - strumenti	Viola da gamba (321.322-71), cartiglio musicale.
Musica notata	
Titolo o descrizione	La musica è distribuita su tre righi. Si vedono la chiave di do, il si bemolle in armatura, la C barrata forse con un 3 ad indicare una *proportio* tripla e l'incipit della melodia: sol_2, sib_3, la_3, sol_3, fa_3, sol_3, re_3.
Notazione	Quadrata nera

Riferimenti bibliografici

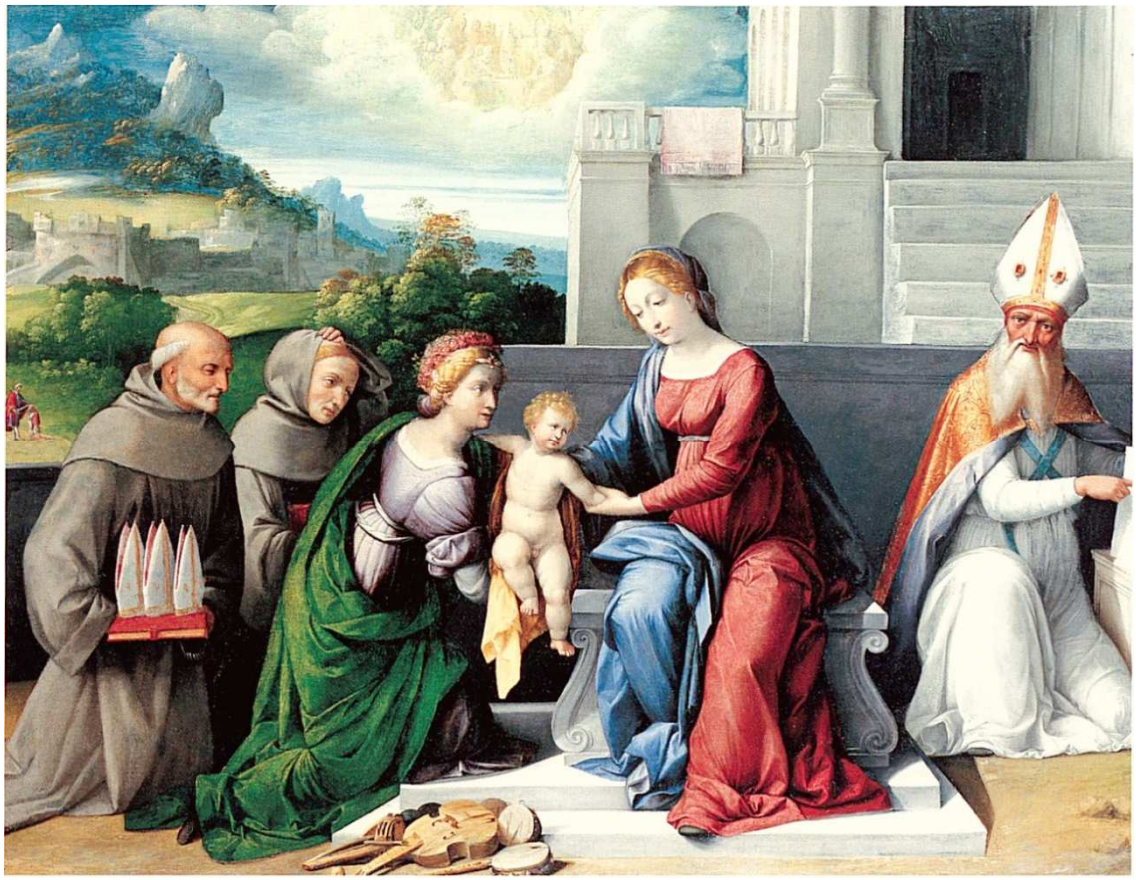
Berenson 1957, p. 156; Cavicchi 2014; Cittadella 1782-1783, II, p. 40; Fioravanti Baraldi 1993, p. 142, cat. 71; McIver 1993; Roli 1960; Silva 2008, p. 108.

54

Garofalo

Madonna col Bambino e i Santi Bernardino, Antonio da Padova, Cecilia e Geminiano

Olio su tavola, 65,5 x 85,5 cm. Dresda, Gemäldegalerie



Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1525 c.

Soggetto

Al centro, seduta su un sedile di marmo collocato su tre scalini, la Vergine sta prendendo Gesù Bambino dalle braccia di Santa Cecilia, inginocchiata davanti a lei. La Santa ha una corona di rose in capo e un gruppo di strumenti danneggiati ai suoi piedi (una viola da braccio, due tamburelli a cornice e un flauto). Alle sue spalle sono inginocchiati due santi francescani: in primo piano San Bernardino, con in mano un libro chiuso con tre mitre posate sopra, e in secondo piano Sant'Antonio da Padova, colto nell'atto di togliersi il cappuccio in segno di devozione. Sulla destra, un anziano vescovo dalla folta barba bianca tiene in mano una tavola indicando con la mano destra le parole iscritte "SAN / GEMI / NIA / NUS", identificandosi quindi come San Geminiano, patrono di Modena.
Una quinta architettonica occupa la metà destra del dipinto mentre a sinistra si scorge un clivo boscoso con una città fortificata a mezza costa e, sul margine, san Martino che taglia il proprio mantello per donarlo al mendicante.
Al centro del cielo, in corrispondenza di Santa Cecilia, un gruppetto di angeli si affaccia da nubi dorate e alcuni di loro suonano un organo portativo.

Temi Madonna col Bambino, San Bernardino, Santa Cecilia, Sant'Antonio da Padova, San Geminiano, concerto angelico.

Nº Iconclass *11F611 : 11H(BERNARDINO, ANTONY OF PADUA, GEMINIANO) : 11HH(CECILIA)* (Sacra Conversazione con i Santi Bernardino, Antonio da Padova, Geminiano e Cecilia), *11G21* (concerto angelico).

Commenti L'iconografia di Santa Cecilia riprende, nella disposizione degli strumenti musicali ai piedi della santa e il coro angelico fra le nuvole in corrispondenza della sua testa, la *Santa Cecilia* di Raffaello che sicuramente Garofalo aveva avuto modo di vedere e che riprenderà in maniera ancora più puntuale anche nella pala Bonlei (scheda 21) e nella *Santa Cecilia incoronata da un angelo,* oggi a Palazzo Barberini in Roma (scheda 60). Alla Santa, posta al centro del dipinto e raffigurata mentre porge il Bambino alla Vergine, spetta un ruolo quasi da protagonista in questa Sacra Conversazione. San Bernardino, Sant'Antonio e San Geminiano sono figure legate al territorio emiliano e godettero di grande devozione nelle terre estensi; la committenza va dunque probabilmente ricercata in una famiglia nobile legata a Ferrara e Modena.

Dettaglio con gli strumenti ai piedi di Santa Cecilia

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Tra le nuvole un gruppo di angeli suona un organo portativo.
Oggetti musicali - strumenti	Viola da braccio (321.322-71), flauto (421.111.12), tamburello a cornice (11.311), organo portativo (412.12).

Riferimenti bibliografici

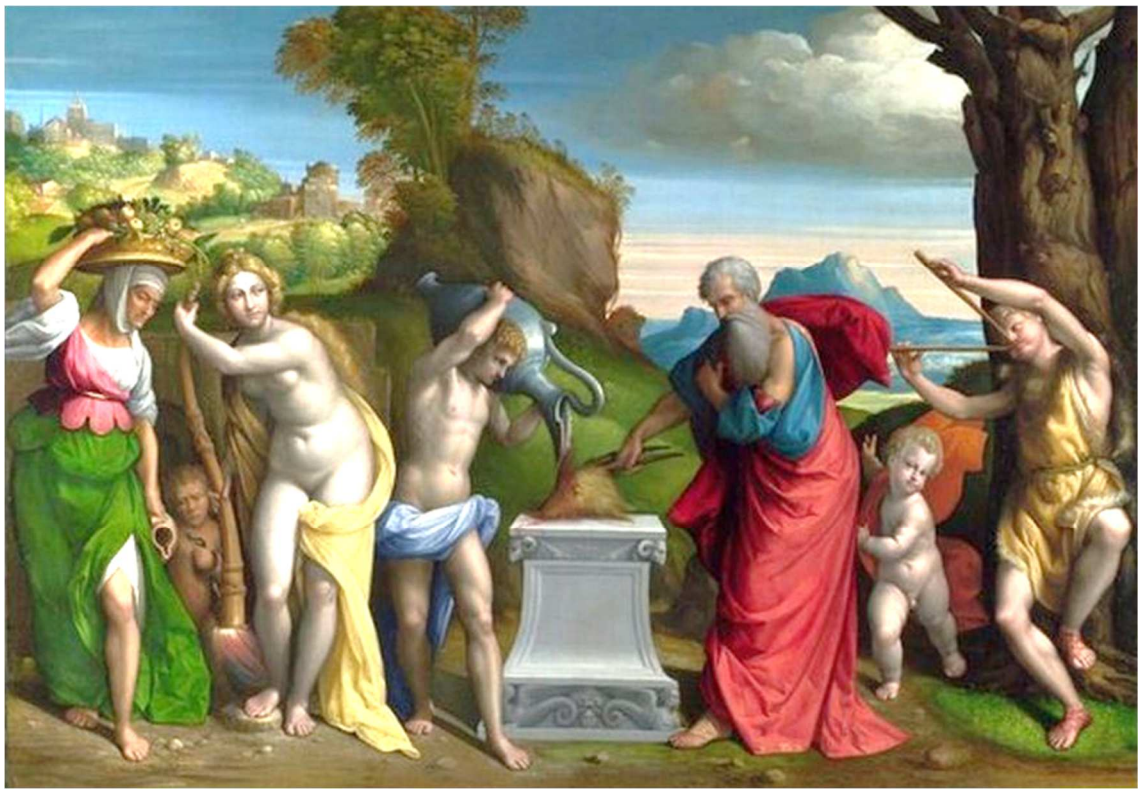
Berenson 1907, p. 224; Dresda 2002, pp. 101-102, cat. 10; Pattanaro 1995.

55

Garofalo

Sacrificio pagano

Olio su tavola, 128 x 175 cm. Londra, National Gallery



Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1526

Soggetto

In una luminosa radura ai piedi di una collina, sette personaggi sono impegnati in un sacrificio pagano. Al centro del dipinto si trova l'ara sacrificale in marmo su cui è poggiata la testa di un capro tenuto per un corno da un anziano sulla destra mentre un giovane seminudo sul lato opposto dell'altare vi versa sopra del vino da una grande brocca in ceramica finemente decorata. Alle spalle del sacerdote, in tunica blu con un ampio mantello rosso, avanza un bambino dai boccoli biondi che tiene un drappo arancione svolazzante sulla spalla. Sul margine destro, davanti un possente tronco d'albero, un pastore suona un doppio flauto sollevando le ginocchia in una danza vigorosa; indossa ricchi calzari, una tunica gialla trattenuta da una cinta di vite e una mantella di pelliccia. Sulla sinistra, una giovane fanciulla, a mala pena coperta da una veste gialla, tiene in mano una grande torcia rivolgendo la fiamma verso terra mentre una donna anziana, col capo avvolto in un bianco velo, viene avanti con una brocca in mano e una cesta colma di frutta sulla testa. Fra le due donne si intravede nella penombra un bambino dai tratti vagamente ferini che tiene in mano un serpente. In secondo piano, al centro, si erge una rupe rocciosa da cui spuntano giovani alberelli; tra la vegetazione della collina sullo sfondo si scorge una città sulla sinistra mentre a destra l'orizzonte è animato da azzurre montagne rocciose.

Temi Scena mitologica non identificata, rito pagano, sacrificio.

Nº Iconclass *92* (Scena dalla mitologia classica), *12E2 : 55C221* (riti pagani: sacrificio).

Commenti La scena è tratta dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna pubblicata a Venezia nel 1499. Poliphilo visita un cimitero in cui riposano coloro che sono morti per amore e qui assiste ad un sacrificio che si svolge intorno ad una pietra tombale. Rispetto all'incisione che accompagna l'edizione veneziana, Garofalo aggiunge la ghirlanda di foglie e la tunica foderata di pelliccia del pastore sulla destra – assenti nell'incisione ma presenti nel testo – e omette l'incisione sulla tomba HAVE / LERIA / OMNIUM / AMANTISS / VALE trasformandola in un normale altare sacrificale. Saxl (1937) smentì l'interpretazione riportata nei vecchi cataloghi della National Gallery secondo cui si tratterebbe di un sacrificio a Cerere ed evidenziò come la mancanza della scritta sulla tomba slegasse la raffigurazione dal testo di Colonna rendendola

una generica scena di sacrificio pagano. L'identificazione del soggetto e dei personaggi resta tuttora irrisolta.
Si avverte, nella fisicità un po' massiccia e nel gusto archeologico nei confronti dell'antico, l'influsso di Giulio Romano che in quegli anni lavorava alla decorazione di Palazzo Te in Mantova; la donna bionda con la fiaccola rovesciata ricorda invece le fanciulle dipinte da Tiziano pochi anni prima per i baccanali del Camerino delle Pitture di Alfonso I (cfr. schede 6, 8, 11).
Sebbene la committenza del *Sacrificio* sia ignota, è interessante sottolineare come quest'opera – una delle rare opere mitologiche dell'artista – sia di poco precedente altre due misteriose scene pagane: l'*Allegoria dell'amore* sempre del Garofalo e l'*Allegoria con Pan* di Dosso Dossi (schede 14), entrambe riconducibili alla committenza di corte, in cui compaiono rispettivamente una donna bionda in veste giallo pallido, come nel *Sacrificio*, e una splendida brocca di forma e colore molto simili a quella della tela londinese. Nel *Sacrificio pagano* vi sono poi molti elementi riconducibili all'iconografia estense che ricordano i baccanali cari ad Alfonso come il vino, il piccolo putto che stringe i serpenti fra le mani che evoca il piccolo Ercole e il pastore quasi satireggiante, per altro raffigurato mentre danza, dettaglio non specificato nel testo.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Un pastore sulla destra suona un aulos danzando.
Oggetti musicali - strumenti	Aulos (421.111.12).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1936, p. 188; Berenson 1968, p. 156; Ferrara 2008, p. 164, cat. 36; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 190-192, cat. 124; Gardner 1911, p. 180; Gould 1962, pp. 65-66; Pattanaro 1989-1990 (1991), p. 132; Pattanaro 1995, p.46; Pattanaro 2002, p. 296.

56

Garofalo

Apparizione della Sacra Famiglia a Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria

Olio su tavola, 64,5 x 81,9 cm. Londra, National Gallery

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1528

Soggetto

La scena raffigura Sant'Agostino, sulla destra, intento nella scrittura dei suoi testi, poggiati sulla roccia usata come scrittoio insieme alla mitra da vescovo, e Santa Caterina d'Alessandria, in piedi alle spalle del Santo, accanto alla sua ruota: entrambi guardano il Bambino, seduto in terra vicino ad una buca. Con un drappo arancione poggiato in spalla, Gesù tiene un cucchiaio di legno nella mano destra e indica con la sinistra la profonda insenatura marina, solcata da due navi, che si apre in secondo piano. Sulla riva sinistra, oltre degli impervi scogli, passeggia un uomo in abito talare; a destra alcune imbarcazioni sostano forse in prossimità di un porto e sulla costa si scorgono delle città oltre le quali svettano alte montagne rocciose.
A mo' di quinta, lungo il margine destro del dipinto, oltre la roccia di Sant'Agostino, svetta una rupe con un piccolo villaggio ai suoi piedi; più in là si vedono campi arati e, in lontananza, cime innevate. Nell'angolo superiore sinistro è raffigurata la Sacra Famiglia in gloria su morbide nuvole, accompagnata da un folto gruppo di angeli; alcuni sono impegnati in un festante concerto suonando una viola da gamba, un liuto, uno strumento a tastiera, un'arpa e un flauto con tamburo.

Temi Visioni di Sant'Agostino (apparizione della Sacra Famiglia e incontro con il Bambino che ha fatto un buco nella sabbia e tenta inutilmente di riempirlo d'acqua), Santa Caterina d'Alessandria, concerto angelico.

Nº Iconclass *11H(AUGUSTINE)342(+0)* (visioni di Sant'Agostino: presso la spiaggia il Santo incontra un bambino che ha fatto un buco nella sabbia e tenta inutilmente di riempirlo d'acqua), *11HH(CATHERINE OF ALEXANDRIA)* (Santa Caterina d'Alessandria), *73B8* (Sacra Famiglia), *11G21* (concerto angelico).

Commenti L'episodio raffigurato è una delle visioni di Sant'Agostino: è scritto nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine e negli *Acta Sanctorum* di Pietro de Natalibus che un dì Sant'Agostino, mentre era intento alla stesura del suo rattato sulla Trinità, vide un bambino – Gesù – che, con un cucchiaio di legno, cercava di riempire una buca con acqua di mare. Quando Agostino fece notare al Bambino l'impossibilità di successo della sua impresa questi gli rispose che è altrettanto impossibile per la mente umana comprendere il mistero della Trinità.

Non sono comunemente presenti in raffigurazioni di questo soggetto né Santa Caterina né il santo in secondo piano sulla spiaggia – Santo Stefano secondo Fioravanti Baraldi (1993), Agostino stesso secondo Gould (1962).
Il concerto angelico è un'elegante "cappella bassa" (viola da gamba, liuto, arpa) rinvigorita da un flauto con tamburo e da uno strumento a tastiera, una combinazione che richiama il concerto dipinto da Garofalo nella *Sacra famiglia con San Zaccaria,* anch'essa oggi alla National Gallery di Londra (scheda 49), e della *Sacra Famiglia in gloria* di Roma (scheda 58). Gli strumenti, ad eccezione del liuto coperto da un'ala, sono raffigurati con incredibile accuratezza: notevole la viola da gamba – di cui Garofalo restituisce ogni dettaglio, dalla forma spigolosa della cassa alla struttura del ponticello, dalle singole corde alle chiavi nel ricciolo – come pure il tamburo di cui si vedono le corde lungo la cassa e i chiodi che tengono ben salda la pelle; interessante, poi, la visione frontale dello strumento di cui si distinguono i singoli tasti con una perfetta ombreggiatura e la mano dell'angelo delicatamente e realisticamente adagiata. Alla nota perizia musicale di Garofalo doveva probabilmente corrispondere in questo caso anche una notevole conoscenza degli strumenti musicali da parte del committente.

Dettaglio con concerto angelico

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Cinque angeli suonano una viola da gamba, un liuto, uno strumento a tastiera, un'arpa e un flauto con tamburo (pipe and tabor).
Oggetti musicali - strumenti	Viola da gamba (321.322-71), liuto (321.321-5), strumento a tastiera non identificabile (314.122), arpa (322.12), pipe and tabor (211.322).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1936, p.187; Berenson 1968, p. 156; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 206-207, cat. 137; Gardner 1911, p. 239; Gould 1962, p. 62.

57

Garofalo

Leggenda della vestale Claudia Quinta

Olio su tela, 129 x 175 cm. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1528-1530 c.

Soggetto

In primo piano a sinistra, una folla assiepata sulla riva assiste incredula ad un evento prodigioso: la vestale Claudia Quinta (la ragazza di spalle in veste azzurra) traina con la sua cintura la grande nave incagliata alla foce del Tevere che trasporta dalla Frigia il simulacro di Cibele. Tra la folla, un gruppetto danza accompagnato dal corno suonato da un uomo. In primo piano due cani sono accucciati in terra accanto alla vestale. Sullo sfondo, a destra si scorge la raffigurazione immaginaria della città di Roma – di cui si riconoscono il Colosseo e Castel Sant'Angelo – e a sinistra si innalza una rupe erbosa con alberi e case. Alcune persone sostano lungo la riva ai piedi della rupe mentre due gruppetti animano la radura, forse banchettando.

Temi Leggenda della vestale Claudia Quinta: Claudia Quinta traina la barca con la statua di Cibele.

Nº Iconclass *98C(CLAUDIA QUINTA)51* (la vestale Claudia Quinta dà prova della sua castità trainando con la sua cintura una nave che trasporta la statua di Cibele).

Commenti Il mito della Vestale Claudia Quinta, tratto dai *Fasti* di Ovidio (IV, 255-348), racconta di come la fanciulla si sia scagionata dall'accusa di impudicizia grazie ad un'azione prodigiosa: usando la propria cintura come corda, la giovane fanciulla trascinò a riva una nave proveniente dalla Frigia, con a bordo una statua di Cibele, incagliatasi nella foce del Tevere. L'episodio è un'esaltazione della castità femminile cui fa da *pendant* l'elogio della fedeltà maschile nel mito delle *Metamorfosi di Pico*, tratto dalle *Metamorfosi* ovidiane, soggetto di un'altra tela garofalesca coeva. A partire da questa interpretazione, Diane Bodart (1992) ha suggerito che entrambi i dipinti siano stati commissionati per un matrimonio, probabilmente per una famiglia di spicco, quali *exempla* di virtù coniugali.

Le due tele ovidiane, tra le pochissime opere di Garofalo a soggetto profano, nel corso del Seicento passarono dalla collezione ferrarese di Roberto Canonici a quella del Cardinale Barberini di Roma; separate nel 1812, quando la *Vestale Claudia* passa alla collezione Sciarra, si ricongiunsero tra il 1866 e il 1867 quando furono acquistati dalla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, dove sono ancora entrambi conservati. In questa occasione Venturi li attribuì al Garofalo, recuperando l'attribuzione originaria che si era persa

nel 1812 e che oggi è pressoché unanimemente condivisa. Più critica la datazione: generalmente datata alla fine del terzo decennio del Cinquecento, Michele Danieli (Ferrara 2008) ne propone una datazione più tarda, intorno al 1535, per il panneggio delle figure allungate e lo scarso naturalismo atmosferico. Lorenza Mochi Onori adduce la varietà di datazioni e attribuzioni alla presenza di elementi tipici tanto del Garofalo quanto di Dosso o dell'Ortolano, confermando l'ipotesi della presenza di aiuti che possano aver reso meno nitida la marca stilistica di Garofalo (un'ipotesi già avanzata dalla Fioravanti Baraldi nel 1993).
Pattanaro ha avanzato l'ipotesi di una committenza estense (2007).

Dettaglio con suonatore di corno e gruppo danzante

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	L'uomo che chiude sulla destra il gruppo di personaggi sulla spiaggia suona un corno mentre alcuni compagni danzano.
Oggetti musicali - strumenti	Corno (422.111).

Riferimenti bibliografici

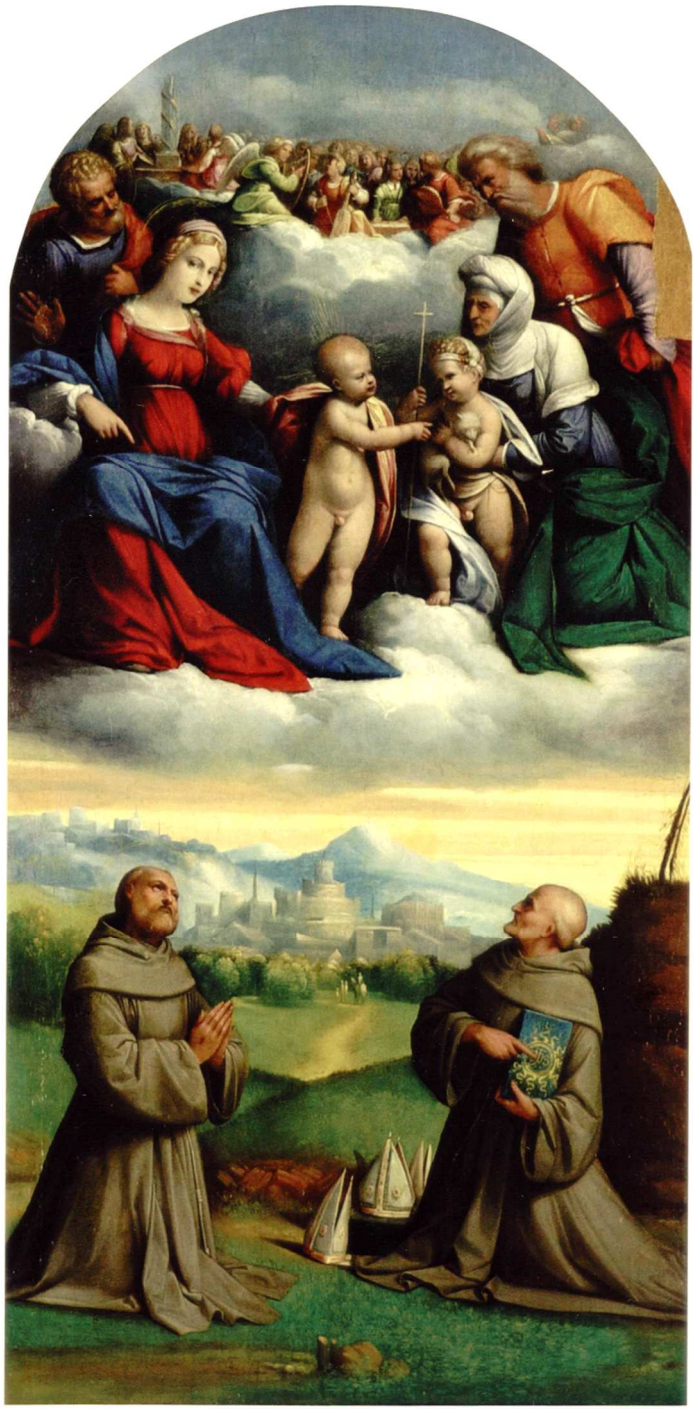
Bodart 1992; Ferrara 2008, pp. 170-171, cat. 53; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 228-229, cat. 160; *Museo senza confini* 2002, pp. 90-91, cat. 16; Pattanaro 2007, p. 92.

58

Garofalo

Sacra Famiglia con i Santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria in gloria adorati da San Francesco d'Assisi e San Bernardino

Olio su tela, 92 x 46 cm. Roma, Galleria Doria-Pamphilj



Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1530 c.

Soggetto

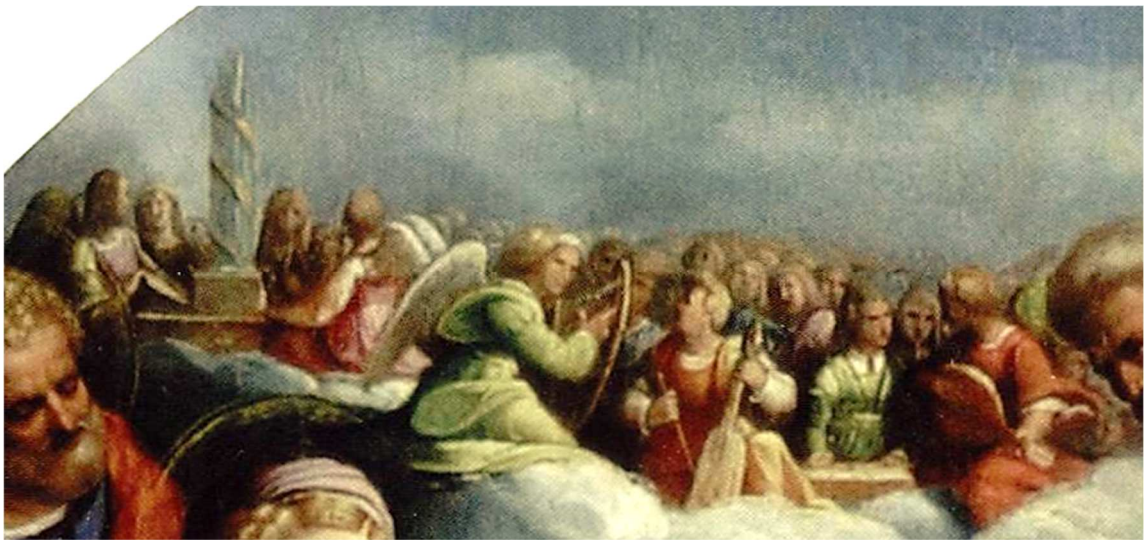
Il dipinto è suddiviso in due fasce: in basso, inginocchiati sul prato, San Francesco e San Bernardino, raffigurato con le caratteristiche tre mitra in terra ai suoi piedi, contemplano l'apparizione della Sacra Famiglia fra le nubi: Francesco volge gli occhi al cielo con le mani giunte mentre Bernardino indica con la mano destra il libro che tiene con la sinistra. Morbidi dossi erbosi attraversati da un sentiero sinuoso si susseguono fino all'orizzonte dove, oltre un bosco, si ergono una città e, al di là di essa, azzurrognole montagne in lontananza.
Nella parte superiore, tra soffici nubi bianche, sono raffigurati il Bambino e San Giovannino accompagnati dai rispettivi genitori. L'opera è coronata da una coltre di nubi brulicante di angeli, fra cui alcuni musicanti: un gruppo di quattro sulla sinistra è impegnato ad un elegante organo caratterizzato dalla insolita disposizione elicoidale delle canne; altri al centro suonano un'arpa, una viola da gamba dalla forma simile ad una lira, un liuto e forse uno strumento a tastiera.

Temi San Francesco e San Bernardino adoranti la Sacra Famiglia con San Giovannino, Santa Elisabetta, San Zaccaria; concerto angelico.

Nº Iconclass *11H(FRANCIS, BERNARDINO)3 : 73B8212* (San Francesco e San Bernardino adoranti la sacra Famiglia con San Giovannino, Santa Elisabetta e San Zaccaria), *11G21* (concerto angelico).

Commenti Come nel caso della coeva *Madonna col Bambino in gloria* proveniente dal monastero delle clarisse di San Bernardino (scheda 33), di poco più tarda, la tela presenta un'impostazione da grande pala d'altare nonostante le dimensioni abbastanza contenute.
Il concerto angelico è composto dagli strumenti della "cappella bassa" (cfr. schede 32, 33, 49, 56) a cui si aggiunge uno strumento molto particolare, l'organo con disposizione elicoidale delle canne, attestato nella collezione estense (Cavicchi 2014) e dipinto da Garofalo anche nella pala Bonlei (scheda 21) tra le mani di Santa Cecilia e nel concerto angelico della *Madonna col Bambino* di San Bernardino (scheda 33). La viola da gamba presenta la medesima forma simile ad una lira che caratterizza le viole raffigurate nella *Sacra Famiglia* di Londra, nell'*Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento* oggi alla Pinacoteca

Nazionale di Ferrara e nella *Madonna col Bambino* di Modena, tutte opere di Garofalo (schede 49, 37, 20).
La presenza dell'organo con canne a disposizione elicoidale e del Santo francescano sembrerebbe suggerire una provenienza dal convento di San Bernardino o comunque una committenza fortemente legata alla comunità delle Clarisse. Tuttavia, potrebbe anche trattarsi di un'opera commissionata dalla stessa famiglia estense poiché la tela risulta nel lascito di Lucrezia d'Este al Cardinal Aldobrandini del 1598; non sappiamo se l'opera fosse nella collezione estense fin dalla sua realizzazione o se sia stata acquisita nel corso del tempo.



Dettaglio del concerto angelico con organo elicoidale

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Nel folto gruppo di angli fra le nubi un gruppo a sinistra suona un organo elicoidale e altri al centro suonano un'arpa, una viola da gamba, un liuto; forse due cantano col compagno che suona il liuto suonando uno strumento a tastiera.
Oggetti musicali - strumenti	Organo (412.122), arpa (322.12), viola da gamba (321.322-71), liuto (321.321-5), strumento a tastiera (314.122).

Riferimenti bibliografici

Cavicchi 2007; Cavicchi 2014; Fioravanti Baraldi 1993, p. 213, cat. 143; Fioravanti Baraldi 2004; Fioravanti Baraldi 2008; *Museo senza confini* 2002, p. 254, cat. 8; Pattanaro 2004; Woodfield 1984.

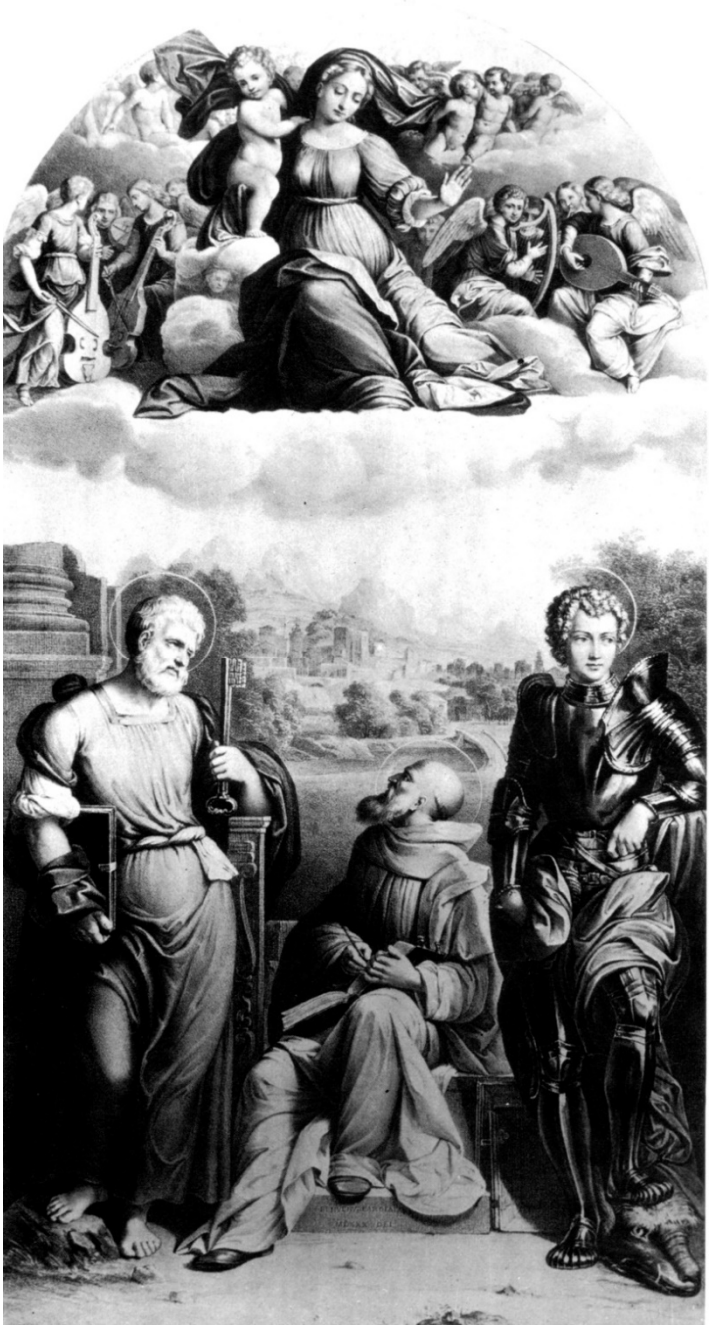
.

59

Garofalo

Apparizione della Madonna col Bambino a San Bruno tra San Pietro e San Giorgio

Tavola trasportata su tela, 282 x 147 cm. Dresda, Gemäldegalerie



Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera Dicembre 1530

Soggetto

Nel registro inferiore della pala sono raffigurati tre santi: a sinistra San Pietro con i consueti attributi del libro e delle chiavi e a destra San Giorgio in armatura con la testa del drago sotto il piede. Al centro è seduto San Bruno che scrive le regole dell'Ordine dei Certosini mentre volge il capo alla Vergine. Maria, con il Bambino in braccio, appare in cielo seduta su una coltre di nuvole, circondata da angeli musicanti: tre angeli a sinistra suonano due viole da gamba e uno strumento da braccio – di cui si vede solo la parte terminale della cassa – e tre a destra suonano un'arpa, un liuto e un flauto.
Alle spalle rispettivamente di San Pietro e San Giorgio, una colonna e un albero fanno da quinte alla scena mentre al centro si apre un ampio paesaggio con una città e un boschetto.

Temi Apparizione della Madonna col Bambino a San Bruno, Madonna col Bambino in gloria fra le nuvole, San Pietro, San Giorgio, concerto angelico

Nº Iconclass *11H(BRUNO)34* (apparizione della Madonna a San Bruno), *11F5(+31) : 11H(BRUNO, PETER, GEORGE) : 11G21* (Madonna col Bambino in gloria fra le nuvole con angeli musicanti e i Santi Bruno, Pietro e Giorgio).

Commenti Il dipinto è andato quasi completamente distrutto durante il bombardamento di Dresda del 1945. Sono giunti a noi solo due frammenti, uno con il busto di San Pietro e l'altro con la Madonna e il Bambino. Il gradino su cui poggia il piede San Bruno riportava data e firma, BENVENU GAROFALO MDXXX DEC.
La composizione segue lo schema frequentemente utilizzato da Garofalo nelle sue Madonne in gloria, con il gruppo di santi in basso e la Vergine con gli angeli nella parte superiore.
Il concerto angelico raffiguratovi corrisponde alla cosiddetta "Bassa cappella", *ensemble* dalle sonorità contenute ed eleganti. La presenza di due viole da gamba è riscontrabile anche nella quasi coeva *Madonna* di Modena (scheda 20), riconducibile certamente ad una committenza estense per via della presenza centrale di San Contardo d'Este. La scelta di raffigurare una coppia di viole da gamba potrebbe essere sintomatica della crescente influenza di Ercole II sui gusti della corte: il futuro Duca era infatti un grande appassionato di viola da gamba, come suo padre lo era di viole da braccio, ed amava suonare in *consorts* di sole viole (Cavicchi 2014).
Non disponiamo di documenti sulla provenienza di quest'opera, tuttavia credo che questo dettaglio musicale possa suggerire, se non

	una committenza ducale, quanto meno un legame tra il committente e la famiglia d’Este.

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	Gli angeli fra le nuvole, divisi in due gruppi, suonano due viole da gamba e uno strumento da braccio non perfettamente visibile (sinistra) e un'arpa, un liuto e un flauto (destra).
Oggetti musicali - strumenti	Viola da gamba (321.322-71), strumento ad arco da braccio (321.322-71), arpa (322.12), liuto (321.321-5), flauto (421.111.12).

Riferimenti bibliografici

Berenson 1936, p. 186; Berenson 1968, p. 153; Cavicchi 2014; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 210-211, cat. 142; Gardner 1911, p. 238; Puppi 1963, p. 252; Venturi 1929, p. 317.

60

Garofalo

Santa Cecilia incoronata da un angelo

Olio su tavola, 47 x 31 cm. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

Produzione

Autore Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Garofolo, 1476 o 1481 – Ferrara, 6 settembre 1559)

Data dell'opera 1530

Soggetto

Al centro dell'opera è raffigurata Santa Cecilia, in piedi vicino ad una sorta di altare o sepolcro marmoreo con una colonna e una parasta che corrono lungo tutto il margine sinistro del dipinto. Un angelo in veste rossa discende dal cielo davanti la parasta marmorea e si accinge ad incoronarla con un serto arricchito da due gigli. La Santa solleva un organo portativo dal piano di marmo al suo fianco mentre il suo sguardo si volge al lato opposto. Ai suoi piedi sono poggiati alcuni strumenti musicali, minuziosamente descritti: due triangoli con la loro bacchetta, un tamburello, una lira da braccio con una cassa molto simile a quella della viola, un flauto e uno strumento a fiato di cui si vede solo la caratteristica svasatura finale e parte del corpo. Al di là di un parapetto di pietra si apre un assolato prato con un piccolo agglomerato di case affiancate da un boschetto; più in là, morbide colline si tramutano rapidamente in montagne rocciose dalle aguzze vette innevate. Nell'angolo superiore destro, in un tripudio luminoso, una spumosa nuvola ospita un gruppo di angeli musicanti così diafani da distinguersi appena dalla nube. Uno di loro suona un'arpa, un altro un liuto e un terzo, infine, sembra impugnare una viola da gamba.

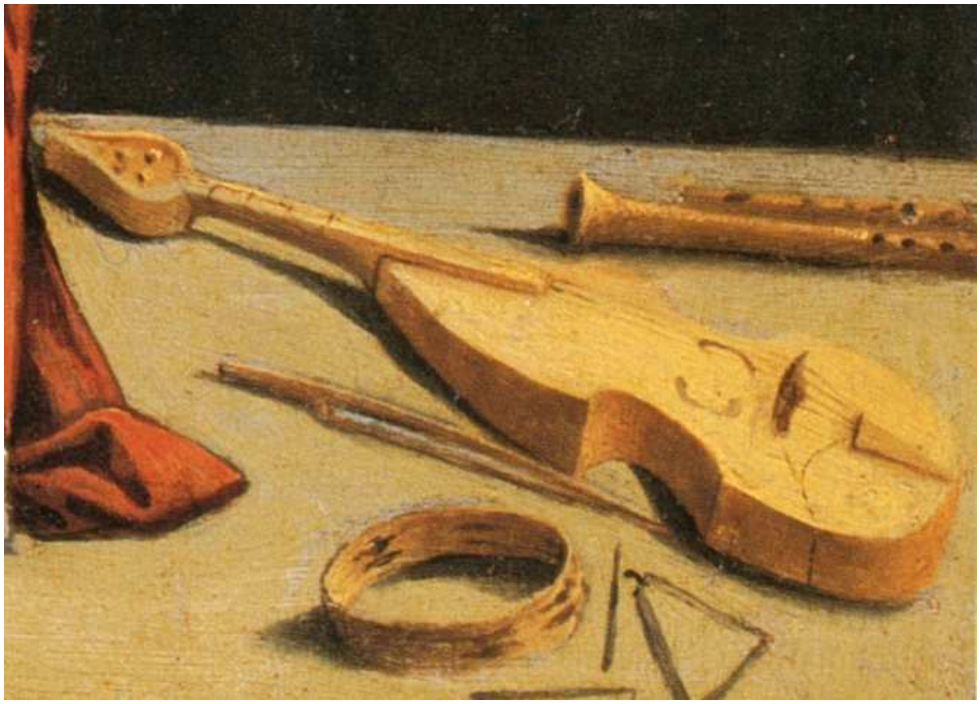
Temi Santa Cecilia incoronata da un angelo, concerto angelico.

Nº Iconclass *11G23 : 11HH(CECILIA)* (angelo con palma o giglio che incorona Santa Cecilia), *11G21* (concerto angelico).

Commenti L'impostazione iconografica, col gruppo di strumenti in terra, rievoca la *Santa Cecilia* di Raffaello che Garofalo aveva ripreso anche nella pala Bonlei del 1523 (scheda 21). Rispetto alla Cecilia dell'urbinate gli strumenti sono disposti in modo più semplice e schematico, posizionati in modo da essere ben colpiti dalla luce e tutti perfettamente visibili nella loro interezza. Un formalismo un po' pignolo particolarmente evidente nella rigidità del disegno della lira da braccio. Se gli strumenti ai piedi della Santa sono raffigurati con elevato realismo fin nei dettagli, quelli suonati dagli angeli fra le nuvole, sono appena accennati, tratteggiati rapidamente ma in modo efficace, analogamente a quanto accade nella pala Bonlei (scheda21) e nella *Sacra conversazione* di Dresda (scheda 54). La lira da braccio in terra presenta una cassa con ampie rientranze, tipiche della viola da braccio; molto simili sono le lire raffigurate da Garofalo in Palazzo Costabili (scheda 25) e da Dosso Dossi nella pala da Varano (scheda 27).

Non si conosce la collocazione originaria del dipinto ma le dimensioni contenute fanno pensare ad una destinazione domestica piuttosto che a qualche grande altare in una cappella di famiglia.

Dettaglio con concerto angelico



Dettaglio con gli strumenti ai piedi della Santa

Dati musicali

Esecutori, partecipanti	La Santa tiene in mano un organo portativo. Tra gli angeli due suonano un liuto e un'arpa e un terzo sembra suonare un flauto.
Oggetti musicali - strumenti	Organo portativo (412.122), triangolo (111.211), tamburello (11.311), flauto (421.111.12), bombarda ? (422.112), lira da braccio (321.322-71), liuto (321.321-5), arpa (322.12).

Riferimenti bibliografici

Baroncini 2001, pp. 35-45; Berenson 1936, p. 189; Fioravanti Baraldi 1993, pp. 222, 224, cat. 153; Mattaliano 1998, cat. 142; *Museo senza confini* 2002, p. 87, cat. 14; Pattanaro 2004; Pattanaro 2007.

INDICI

Indice delle schede

Opere di committenza ducale

1. Antonio Lombardo, *Panisca tra due ittiocentauri alati, cornucopie e strumenti musicali* 8
2. Dosso Dossi, *Bagno* 14
3. Giovanni Bellini, *Festino degli dei* 20
4. Dosso Dossi, *Partenza di Bacco per l'India* 26
5. Raffaello, *Trionfo di Bacco* 34
6. Tiziano, *Offerta a Venere* 38
7. Dosso Dossi, *Enea e la Sibilla entrano nei Campi Elisi* 42
8. Tiziano, *Bacco e Arianna* 48
9. Dosso Dossi, *Musica* 54
10. Dosso Dossi, *Allegoria della musica* 58
11. Tiziano, *Baccanale degli Andrii* 64
12. Dosso Dossi, *Apollo* 72
13. Dosso Dossi, *Psiche abbandonata da Cupido* 76
14. Dosso Dossi, *Allegoria con Pan* 80

Opere di committenza estense

15. [Gian Cristoforo Romano], *Medaglia dell'amorino bendato* 86
16. Niccolò Pisano, *Danza di Miriam* 90
17. Dosso Dossi, *Entrata degli animali nell'Arca di Noè* 94
18. Ludovico Mazzolino, *Strage degli innocenti* 98
19. Dosso e Battista Dossi, *Torneo* 102
20. Garofalo, *Madonna col Bambino tra angeli musicanti e i Santi Giovanni Battista, Contardo d'Este e Lucia* 106

Opere di committenza nobiliare

21. Garofalo, *Sant'Antonio Abate tra Sant'Antonio da Padova e Santa Cecilia* 112
22. Garofalo e aiuti, *scene di vita cortese* 116
23. Garofalo, *scene "all'antica"* 124

24. Garofalo, *"Evoe conclament Satyri, Nymphaeque renident / Et caelum et terras mutuus urget amor"* 130
25. Garofalo, *"Nec procul hinc Phoebus testudine pulsat eburna; / Ad chitaram sese frater uterqu e movet"* 134
26. Garofalo, *"Iamque chorus longe maior succrevit Amorum, / Iamque cupidinea cuncta perusta face"* 138
27. Garofalo, *Apparizione della Madonna con il Bambino a S. Matteo tra S. Paolo e una santa, S. Caterina d'Alessandria e S. Pietro* 142
28. "Maestro Verde", *La morte di Didone* 148
29. Garofalo, *danza di satiri* 152
30. Garofalo, *danza di putti* 156
31. Garofalo, *scena mitologica* 160
32. Garofalo, *Madonna col Bambino in trono con i Santi Girolamo e Francesco e due devoti della famiglia Suxena ("Madonna delle nuvole")* 164

Opere di committenza religiosa

33. Garofalo, *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Francesco e Antonio da Padova nel Paesaggio* 170
34. Garofalo, *Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento* 174
35. Garofalo, *Nozze di Cana* 178
36. Gabrielletto, *Vergine Annunciata* 182
37. Garofalo, *Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento* 186
38. Niccolò Pisano, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Giacomo Maggiore ed Elena* 190

Opere di committenza ignota

39. Domenico Panetti, *Vergine adorante il Bambino e Santa Cecilia* 194
40. Niccolò Pisano, *Madonna col Bambino in trono fra i Santi Francesco e Antonio da Padova e i ritratti dei committenti* 200
41. Niccolò Pisano, *Madonna col Bambino in trono fra i Santi Benedetto, Giovanni Battista, Cristoforo, un santo vescovo e angeli musicanti* 204
42. Dosso Dossi, *Ritratto d'uomo in armi accompagnato da una suonatrice di flauto* 208
43. [Dosso Dossi], *Angelo che suona l'arpa* 212
44. Dosso Dossi, *Festa di Cibele* 214
45. Niccolò Pisano, *Cristo e la Madonna consegnano le chiavi a San Francesco alla presenza dei Santi Bernardino da Siena, Antonio da Padova, Ludovico da*

Tolosa e Bonaventura (Pala dei santi francescani) 218

46. Garofalo, *Adorazione dei pastori* 222
47. [Dosso Dossi], *Madonna col Bambino in trono fra le Sante Caterina d'Alessandria e Santa Cecilia* 226
48. Ludovico Mazzolino, *Sacra Famiglia con San Nicola da Tolentino, la Trinità e angeli* 228
49. Garofalo, *Sacra Famiglia con i SS. Zaccaria, Elisabetta, Giovannino e Francesco* 232
50. Ludovico Mazzolino, *Strage degli innocenti* 236
51. Dosso Dossi, *Scena con giocatori* 240
52. Ludovico Mazzolino, *Passaggio del Mar Rosso* 244
53. Garofalo, *Autoritratto in veste di Davide salmista* 248
54. Garofalo, *Madonna col Bambino e i Santi Bernardino, Antonio da Padova, Cecilia e Geminiano* 252
55. Garofalo, *Sacrificio pagano* 256
56. Garofalo, *Apparizione della Sacra Famiglia a Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria* 260
57. Garofalo, *Leggenda della vestale Claudia Quinta* 264
58. Garofalo, *Sacra Famiglia con i Santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria in gloria adorati da San Francesco d'Assisi e San Bernardino* 268
59. Garofalo, *Apparizione della Madonna col Bambino a San Bruno tra San Pietro e San Giorgio* 272
60. Garofalo, *Santa Cecilia incoronata da un angelo* 276

Indice dei temi e degli elementi iconografici

Iconografia profana

Afrodite 3, 6
Allegoria della musica 9, 10
Amore e Psiche 13
Amore bendato 15
Amorini 6, 25, 30, 31, 44
Amorini musicanti e/o danzanti 6, 25, 30, 44
Apollo 3, 12, 25
Apollo musico 12, 25
Arianna, incontro con Dioniso e apoteosi 8
Armigero 42
Autoritratto dell'artista 53
Baccanale 4, 5, 8, 11
Banchetto degli dei 3
Banchetto nuziale 35
Battaglia 23c
Beati che cantano/danzano/suonano 7
Canto 7, 9, 11, 12
Cerere 3
Cibele 44
Statua di Cibele 57
Claudia Quinta, leggenda di 57
Concerto campestre 2, 11, 13, 23d, 44, 51
Concerto cortese / Musici in scena cortese 22, 35, 42
Cornucopie 1
Creazione della musica 10
Dafne 12
Danza

danza circolare 6, 29, 30
danza dei beati 7
danza dionisiaca 4, 5, 8, 11, 24, 26, 29, 30, 55
danza di Eros e Anteros 25
danza di gruppo 57
Dioniso 3, 4, 5, 8, 26
Trionfo di Dioniso 4, 5
Donna con flauto 42
Enea 7
Enea e la Sibilla nei Campi Elisi 7
Morte di Didone 28
Eros e Anteros (mito e poema di Celio Calcagnini) 24, 25, 26
Festa campestre 2, 3, 11, 44, 51
Festa cortese 22
Hermes 3
Ittiocentauri 1
Lotide insidiata da Priapo 3
Naiadi 3
Ninfe 3, 23a, 23b, 23d, 24, 25, 31, 44
Orfeo musico 7
Pan, amori di 14
Panisca 1
Poseidone 3
Priapo, amori di 3
Psiche abbandonata 13
Rito pagano 23a, 55
Ritratto di musico 53
Sacrificio pagano 55
Satiri musicanti e/o danzanti 3, 4, 5, 8, 23a, 23b, 23d, 24, 29, 31
Scena mitologica non identificata 1, 14, 23, 29, 30, 31, 55
Sibilla 7
Sileno 3, 4, 5, 44
Torneo 19

Trofeo con strumento/i musicale/i 1, 15
Vulcano 10
Zeus 3

Iconografia sacra

Adorazione dei pastori 46
Adorazione della Sacra Famiglia 58
Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento 34, 37
Allegoria della Chiesa e della Sinagoga 34, 37
Angelo musicante 40, 43
Annunciazione 36
Arca di Noè 17
Concerto angelico 20, 21, 27, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 41, 45, 48, 49, 54, 56, 58, 59, 60
Cristo ordina sei otri d'acqua (Nozze di Cana) 35
Danza di Miriam 16
Davide salmista 53
Dio Padre 34, 37, 48, 49, 52
Entrata degli animali nell’Arca di Noè 17
Fondazione dell’Ordine francescano 45
Madonna con il Bambino
in trono con Santi 20, 38, 40, 41, 47
in trono con Santi e Angeli musicanti 20, 38, 40, 41
in trono con Santi, Angeli musicanti e Committenti 40
in gloria fra le nuvole con Angeli musicanti e Santi 27, 32, 33, 59
in gloria fra le nuvole con Angeli musicanti, Santi e Committenti 32
Nozze di Cana 35
Pastori musicanti 46
Passaggio del Mar Rosso 16, 52
Riposo durante la fuga in Egitto 50
Sacra Conversazione 20, 38, 40, 41, 47, 54
con angeli musicanti 20, 38, 40, 41
con angeli musicanti e committenti 40
Sacra Famiglia 46, 48, 49, 56, 58

San Benedetto 41
San Bernardino 45, 54, 58
adorante la Sacra Famiglia 58
San Bonaventura 45
San Bruno, apparizione della Madonna a 59
San Contardo d’Este 20
San Cristoforo 41
San Francesco 27, 45, 49, 58
adorante la Sacra Famiglia 58
San Giacomo Maggiore 38
San Geminiano 54
San Giorgio 59
San Giovanni Battista 40, 41
San Giovanni Battista bambino 49
San Ludovico da Tolosa 45
San Matteo, apparizione della Madonna a 27
San Nicola da Tolentino 34, 37, 48
impartisce i Sacramenti 34, 37
San Paolo 27
San Pietro 27, 59
San Zaccaria 49
Santa Caterina d’Alessandria 27, 47, 56
Santa Cecilia 21, 39, 47, 54, 60
Santa Elena 38
Santa Elisabetta 49
Santa Lucia 20
Sant’Agostino, visioni di 56
Sant’Antonio abate 21
Sant’Antonio da Padova 21, 33, 40, 45, 54
Strage degli innocenti 18, 50
Vergine adorante il Bambino 39

Indice degli strumenti e degli elementi musicali

Arpa 22, 27, 32, 33, 35, 37, 43, 45, 48, 49, 56, 58, 59, 60
Aulos 5, 23a, 23b, 23d, 30, 55
Bombarda/Ciaramella 1, 38 ?, 60 ?
Cetra 1, 33
Cimbali 4, 5, 8
Cornamusa 1, 46
Corno 8, 23c, 24, 57
Flauto 2, 3, 11, 13, 21, 32, 33, 36, 37, 38 ?, 42, 44, 49, 52, 54, 59, 60 ?
Lira antichizzante 1
Lira da braccio 1, 2, 3, 10, 12, 25, 27, 44, 60
Liuto 1, 2, [14], 17, 20, 21, 22, 27, 32, 33, 36, 40, 41, 45, 48, 49, 58, 59, 60
Musica notata 7, 9, 10, 11, 14, 15 ?, 22, 28, 38, 39, 45, 53
- su cartiglio 11, 39, 53
- su foglio/rotolo 15 ?, 22, 38, 45
- su libro-parte 7, 9, 14, 22, 28
- su supporto lapideo 10

Organo 21, 32, 33, 39, 48, 50, 58
Organo portativo 21, 47, 54, 60
Pipe and tabor 29, 49, 56
Proto-violino 22
Ribeca 7 ?, 35 ?, 41
Sibiolo 44
Siringa 14, 15 ?, 23d, 31
Strumento a tastiera 20, 49, 56, 58 ?
Strumento ad arco 7, 36, 37, 51, 59
Tamburello a cornice 4, 8, 21, 54, 60
Tamburo 16, 19, 22, 26, 52
Triangolo 49, 60
Tromba / tromba ricurva 1, 5, 18, 19, 50

Vihuela de mano 38
Viola da braccio 1, 15, 21, 22, 54
Viola da gamba [14], 20, 21, 27, 37, 49, 53, 56, 58, 59

Indice dei committenti

Canonici di Santa Maria in Vado 36
Confraternita dei Battuti Neri 38
famiglia Bonlei 21
famiglia Costabili (conte Antonio) 22-26
famiglia Da Varano 27
famiglia d’Este 17, 19, 20
    Alfonso I d’Este 1-14
    Ippolito II d’Este 18
    Lucrezia Borgia 15, 16
famiglia Marocelli o Odifredi 28
famiglia Sacrati 29-31
famiglia Suxena 32
Ordine delle Clarisse di San Bernardino 33-35
Ordine degli Eremitani di Sant’Agostino 37
committenza ignota 39-60

Indice degli autori

Bellini, Giovanni 3

Dosso Dossi 2, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 19, 42, [43], 44, [47], 51

Gabrielletto, Gabriele Bonacioli detto il 36

Garofalo, Benvenuto Tisi detto il
20, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 46, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60

Lombardo, Antonio 1

Maestro Verde 28

Mazzolino, Ludovico 18, 48, 50, 52

Panetti, Domenico 39

Pisano, Niccolò 16, 38, 40, 41, 45

Raffaello 5

Romano, Gian Cristoforo [15]

Tiziano (3), 6, 8, 11

Indice topografico attuale

Bergamo
Accademia Carrara 43
Collezione privata 47

Berlino
Munzkabinett 15

Bologna
Collezione Palazzo Magnani 13

Bombay
Prince of Wales Museum 4

Cento
Collezione privata 46

Chantilly
Musée Condé 40

Dresda
Staatliche Kunstsammlungen - Gemäldegalerie Alte Meister 54, 59

Dublino
National Gallery of Ireland 52

Ferrara
Arcivescovado 27
Chiesa di Santa Maria in Vado 36
Palazzo Costabili detto di Ludovico il Moro 22, 23, 24, 25, 26

Palazzo del Seminario Vecchio 29, 30, 31
Pinacoteca Nazionale 19, 32, 37

Firenze
Galleria degli Uffizi 18
Museo della Fondazione Horne 10

Gallarate
Museo della Società Gallaratese per gli Studi Patri 41

Greenville
Bob Jones University 45

Lille
Musée des Beaux-Arts 39

Londra
National Gallery 8, 16, 44, 48, 49, 52, 55, 56

Los Angeles
John Paul Getty Museum 14

Madrid
Museo del Prado 6, 11

Milano
Pinacoteca di Brera 38

Modena
Galleria Estense 9, 20, 28

Ottawa
National Gallery of Canada 7

Providence
Rhode Island School of design 17

Roma
Galleria Borghese 12
Galleria Doria-Pamphilj 50, 58
Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini 21, 57, 60
Museo di Castel Sant'Angelo 2
Pinacoteca Capitolina 33

San Pietroburgo
Museo Statale Ermitage 1, 34, 35

Vienna
Graphische Sammlung Albertina 5

Washington
National Gallery 3

Localizzazione ignota 42, 51, 53

Indice topografico originario

Ferrara

Appartamento ducale – Camerino delle Pitture 3, 4, 6, 7, 8, 11

Appartamento ducale – Studio dei Marmi 1

Appartamento ducale – Camerino dorato (camera da letto) 9

Castello estense 2, 10, 12 ?, 13 ?, 14, 15, 16, 17, 18, 19

Chiesa di San Bernardino 33, 34

Chiesa di San Bernardino – refettorio 35

Chiesa di Santa Maria in Vado – Cappella Da Varano 27

Chiesa di Santa Maria in Vado – portelle dell'organo (dx) 36

Chiesa di Santa Maria Nuova – Cappella Bonlei 21

Chiesa di Sant'Andrea – refettorio 37

Chiesa di Santo Spirito – altare dell'Immacolata Concezione 32

Dimora di Laura Dianti 12 ?, 13 ?

Dimora Marocelli o Odifredi 28

Oratorio della Morte – altare maggiore 38

Palazzo Costabili – Sala del Tesoro 22, 23, 24, 25, 26

Palazzo del Seminario Vecchio 29, 30, 31

Modena

Chiesa di Sant'Agostino – Cappella Ducale 20

provenienza ignota 39-60

Dottorato di Ricerca in Studi sul Patrimonio Culturale – XXXI ciclo

Gaia Prignano

Iconografia musicale nella Ferrara di Alfonso I d'Este (1505-1534)

Abstract

La tesi si prefigge di far maggior luce sulla proliferazione di immagini musicali che caratterizza il ducato di Alfonso I d'Este (1505-1534), fenomeno peculiare della Ferrara alfonsina che rispecchia la centralità della musica a corte e nell'ambiente cittadino. La ricerca ha infatti evidenziato una diffusione straordinaria di elementi musicali non solo nelle opere di committenza ducale ma anche in quelle riconducibili agli altri membri della famiglia (Ippolito I, fratello del Duca, e la duchessa Lucrezia Borgia in particolare), dei nobili in vista in città e degli ordini religiosi più altolocati.

Il lavoro svolto ha portato all'individuazione di 60 opere finora mai analizzate da un punto di vista iconografico-musicale, ad eccezione di pochissimi casi, e alla creazione del primo catalogo iconografico-musicale sulla Ferrara di Alfonso I. Il corpus offre un'ampia panoramica di temi iconografici, sia sacri che profani, in cui la musica è presente a vari livelli e in varie forme, veicolando portati encomiastico-celebrativi, morali, identitari ed allegorici, spesso mescolati in complesse stratificazioni semantiche che determinano la molteplicità di possibili letture.

Il catalogo, che costituisce il secondo volume di questa tesi, rappresenta la base per gli approfondimenti critici esposti nel primo volume. Questo è articolato in tre parti, precedute da una breve introduzione in cui viene tracciato il profilo culturale della Ferrara estense ed è esposto lo stato dell'arte degli studi iconografico-musicali sugli anni di Alfonso I.

Le prime due parti costituiscono il cuore analitico della tesi mentre l'ultima sezione è dedicata all'aspetto metodologicamente più innovativo di questa ricerca: la ricostruzione in 3D del Camerino delle Pitture.

La prima parte, a sua volta divisa in tre capitoli, prende in considerazione il repertorio catalogato nella sua interezza. La produzione iconografico-musicale della Ferrara alfonsina è inquadrata nel suo particolare contesto culturale e ricondotta al clima di ricercata sinergia tra le arti, alla dimensione cortese del consumo musicale ma soprattutto al valore identitario che Alfonso stesso attribuiva alla musica. Nel secondo e terzo capitolo vengono delineate due aree funzionali, talvolta compresenti: da un lato, alcune di queste opere – confrontate con le fonti storiche – sembrano offrire delle testimonianze sui contesti esecutivi, sulle sonorità degli *ensembles,* sulla diffusione e l'interesse per alcuni strumenti e sul loro valore di emblemi dell'elegante ed armonica vita cortese; dall'altro, elementi musicali diversi, reali o fantastici, sono utilizzati col medesimo fine di omaggiare il Duca, i suoi gusti artistici e le sue vedute culturali.

Al Duca e alle sue identificazioni mitologiche è dedicata la seconda parte. Un accurato profilo caratteriale, basato su fonti biografiche coeve o poco più tarde, prelude all'analisi di alcune delle opere più significative della committenza alfonsina: i rilievi del

primo studiolo di Alfonso, lo Studio dei Marmi, l'*Allegoria della musica* di Dosso Dossi – opera dal forte valore identitario – e i capolavori di Giovanni Bellini, Dosso Dossi e Tiziano che un tempo adornavano le pareti del pregiatissimo Camerino delle Pitture, secondo studiolo del Duca, vertice del suo mecenatismo e autentico *speculum principis.*

Il Camerino, smantellato alla caduta di Ferrara nel 1598, è al centro anche della terza ed ultima parte della tesi che ne propone, in conclusione, un'originale elaborazione 3D basata, per quanto riguarda la disposizione dei dipinti, sull'ipotesi ricostruttiva di Vincenzo Farinella (2015). Grazie al contributo del dott. Marco Orlandi del FrameLab – Laboratorio Fotografico e Multimediale per i Beni Culturali è stato infine realizzato il Virtual Tour del Camerino in cui è possibile interrogare le opere ricevendo informazioni storico-critiche e, soprattutto, ascoltare una registrazione professionale e inedita del celebre canone di Adrian Willaert raffigurato nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano, autentico manifesto identitario e culturale di Alfonso.

La ricerca quindi, coniugando metodologie tradizionali e nuove tecnologie, offre una panoramica dell'iconografia musicale ferrarese dell'epoca, originali approfondimenti musicali su capolavori rinomati e la possibilità di esplorare in modo del tutto nuovo il Camerino delle Pitture, cuore pulsante di una delle più vive e significative capitali della cultura rinascimentale a livello europeo: la Ferrara di Alfonso I.

PhD in Cultural Heritage Studies – 31st cycle

Gaia Prignano

Musical iconography in Ferrara under Alfonso I d'Este (1505-1534)

Abstract

The thesis aims to cast further light on the proliferation of musical images that characterised the ducal reign of Alfonso I d'Este (1505-1534), a distinctive phenomenon reflecting the central role played by music at his court and in the city of Ferrara at the time. The research undertaken highlighted the extraordinary dissemination of musical elements in works commissioned by the Duke himself, other members of his family (above all Ippolito I, the Duke's brother, and Duchess Lucrezia Borgia), visiting nobles and the highest-ranking religious orders.

With the exception of a few cases, the 60 works identified had never previously been analysed in terms of musical iconography. This led to the creation of the first musical-iconographical catalogue about Ferrara under Alfonso I. The corpus offers a broad overview of iconographic themes – whether sacred or profane – in which music is present at different levels and in various forms, conveying laudatory-celebrative, moral, identity and allegorical factors, often blended into complex semantic layers with multiple possible readings.

The catalogue constitutes the second volume of the thesis. It is also referred to in the three-part critical analysis in the first volume, which is preceded by a brief introduction outlining the cultural profile of Ferrara under the Este family and the state-of-the-art of musical iconography studies on the period of Alfonso I's reign.

Parts I and II constitute the analytical core of the thesis, while the final section focuses on the most innovative methodological aspect of the research: the 3-D reconstruction of the *Camerino delle Pitture* (Picture Gallery).

The three chapters in the first part focus on the complete catalogue. The production of musical iconography in Alfonso's Ferrara is framed within its specific cultural context and related to the climate of refined synergy between the arts, the consumption of music at the court and, above all, the value that Alfonso attributed to music in terms of his identity. The second and third chapters outline two functional areas which sometimes co-exist. Firstly, when compared with historical sources, some of these works seem to offer accounts of performative contexts, the resonance of the ensembles, the spread and interest in certain instruments and their value as emblems of the elegant and harmonious courtly life. Secondly, various musical elements – both real and imaginary – are used for the purpose of paying homage to the Duke, his artistic tastes and cultural perspectives.

The second part concentrates on the Duke and his identification with mythology. An accurate character profile based on biographical sources written at the time or shortly thereafter is followed by analysis of some of the most significant works he commissioned: Alfonso's first study with its marble relief sculptures (*Studio dei Marmi*), the painting *Allegory of music* by Dosso Dossi – with a strong identity value – and the masterpieces by Giovanni Bellini, Dosso Dossi and Titian which once decorated the walls of the highly refined *Camerino delle Pitture*, the Duke's second study, a veritable *speculum principis* that marked the zenith of his work as a patron.

The *Camerino*, which was dismantled after the fall of Ferrara in 1598, also forms the focus of third and final part of the thesis, which presents original 3D processing work based on Vincenzo Farinella's hypothetical reconstruction of the layout of the paintings (2015). Collaboration with Marco Orlandi at FrameLab – Photo and Multimedia Laboratory for Cultural Heritage – led to the creation of a Virtual Tour of the *Camerino*. This interactive tool provides historical and critical information about the works and, above all, offers a previously unavailable professional recording of the celebrated canon by Adrian Willaert depicted in Titian's *Bacchanal of the Andrians*, which serves as a blueprint of Alfonso's identity and culture.

By combining traditional methodology with new technology, the research therefore offers an overview of musical iconography in Ferrara at the time with original musical analysis of renowned masterpieces and the unprecedented opportunity to explore the *Camerino delle Pitture*, the nerve centre of Alfonso I's city, one of the liveliest and most important European capitals of Renaissance culture.