

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE, FILOLOGICHE, STORICHE

Ciclo 27

Settore Concorsuale di afferenza 10/F1

Settore Scientifico disciplinare L-FIL-LET/10

RACCONTARE GLI ANTICHI: LE “IMAGINI” DI VINCENZO CARTARI

Presentata da ELISABETTA CALDERONI

Coordinatore Dottorato

LUISA AVELLINI

Relatore

BRUNO BASILE

Esame finale anno 2015

PREMESSA

Le Imagini con la spositione de i Dei de gli antichi. Raccolte per Vincenzo Cartari, gentiluomo estense, vengono pubblicate per la prima volta a Venezia nel 1556, presso l'editore Francesco Marcolini. Rivaleggiando con la successiva *Iconologia* di Cesare Ripa, quest'opera mitografica godrà ancora per tutto il Seicento di una nutrita serie di aggiornamenti, ristampe e traduzioni in latino e nelle diverse lingue volgari. Da Padova e Venezia a Londra, passando per Lione e Tournon, Francoforte, Magonza e Rothenburg, l'avvicinarsi di editori e curatori sancisce un successo tutto divulgativo: il lavoro di Cartari intende schiudere le porte del favoloso mondo classico a chiunque ne subisca il fascino, ma sia privo della speciale formazione linguistica dell'umanista.

Eppure, l'unica edizione di valore critico risulta piuttosto recente, affiancata soltanto da alcune riproduzioni anastatiche¹. Curata da Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi e Paola Rigo, esce a Vicenza nel 1996 per i tipi di Neri Pozza. Prende le mosse dal volume pubblicato a Venezia, da Francesco Ziletti, nel 1587: gli studiosi vi riconoscono l'«estrema seppur imperfetta

¹ Si tratta di: V. CARTARI, *Imagini delli dèi de gl'antichi*, a cura di W. KOSCHATZKY, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963 (da Venezia, Tomasini, 1647); ID., *Le imagini... degli dei*, New York, Garland, 1976 (da Venezia, Valgrisi, 1571); ID., *Imagini delli dèi de gl'antichi*, a cura di M. e M. BUSSAGLI, Genova, Nuova Stile Regina, 1987 (da Venezia, Tomasini, 1647; d'ora in avanti, IMB); ID., *Imagini delli dèi de gl'antichi*, a cura di A. GROSSATO, Milano, Luni, 2004 (da Venezia, Tomasini, 1647; d'ora in avanti, IMG).

volontà» dell'autore, entro un processo di revisione interrotto probabilmente soltanto dalla sua morte, ed in ogni caso «il testo base più fortunato nelle edizioni del Seicento»².

Al centro del loro interesse si colloca una proposta innovativa per l'*élite* umanistica. Il manuale cartariano suggerisce una più ampia partecipabilità della cultura alta: non ridotta a mero repertorio ma illustrata con gusto, sebbene senza pretese di tipo estetico. I curatori vicentini mettono in luce l'autonoma ed intelligente mediazione svolta dall'erudito reggiano mentre «disegna queste immagini con la penna», dopo averle «raccolte da molti e diversi scrittori», perché «i poeti et i dicitori di prose ne trarranno giovamento» per i loro affreschi letterari³. E corredano il loro volume di un puntuale commento delle fonti classiche, oltre che di un profilo biografico. Condannato a scontare la scarsità di documenti riguardanti l'«umbratile vita» del gentiluomo⁴.

L'edizione rischia, tuttavia, di accantonare uno degli aspetti più interessanti del lavoro dello scrittore estense: gl'importanti scambi con l'ambito artistico. Ne restringe l'orizzonte di riferimento – fonti, ma anche pubblico – al mondo letterario. Certo, dà il giusto rilievo alla fiducia ecfrastica del testo, che si propone in modo del tutto autosufficiente rispetto a qualsiasi icona visiva. Soltanto le fonti libresche paiono davvero imprescindibili al gentiluomo. Le note archeologiche non si rivelano mai decisive, spesso risultano di seconda mano. Inoltre, gli studiosi veneti rintracciano una frequenza maggiore di appelli rivolti ai poeti, anziché agli artisti. E segnalano come il primo corredo xilografico faccia la sua comparsa solo nella terza edizione, datata 1571, con mero valore esornativo.

L'immediata fortuna del libro stimola, infatti, un'accurata revisione testuale ed editoriale. Cartari fin dalla dedica del suo lavoro d'esordio, la prima versione in volgare italiano dei *Fasti* ovidiani, si paragona ad un «buon dipintore»⁵. Mostra di ritenere veramente «immagini» soltanto quelle delineate con efficacia iconica dalla propria penna. Le altre, consegnate alle stampe del «diligente e fedele» Bolognino Zaltieri, non sono che subalterni «ornamenti»⁶. Spiega, nella dedica d'apertura al cardinale Luigi d'Este:

² V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. AUZZAS, F. MARTIGNAGO, M. PASTORE STOCCHI, P. RIGO, Vicenza, Neri Pozza, 1996 (d'ora in avanti, IMA), p. 615.

³ Ivi, pp. 180, 601-602.

⁴ Ivi, p. XXIII.

⁵ OVIDIO, *I Fasti tratti alla lingua volgare per V. CARTARI reggiano*, Venezia, Marcolini, 1551 (d'ora in avanti, FA), c. 2r.

⁶ IMA, p. 604.

Il libro delle *Imagini de i dei de gli antichi*, ch'io publicai già sotto il nome vostro, Illustrissimo e Reverendissimo Signor mio, è stato così caro e tanto ben visto da ognuno, che, avendo indotto chi lo stampò la prima volta a stamparlo anco una altra, ha mosso me parimente a fargli nuove carezze. Onde per alcuni pochi mesi ch'io sono stato in Vinezia a mio piacere me gli sono messo attorno e l'ho non solamente accresciuto di molte imagini, ma ancora abbellito di alcuni ornamenti delle cose antiche pertinenti a quelle, il che spero che così l'abbi da rendere più dilettevole assai da leggere che non era prima, come senza dubbio alcuno lo faranno più bello da vedere le belle e bene accommodate figure delle quali l'adorna M. Bolognino Zaltieri⁷.

L'importanza concreta delle *Imagini*, però, risiede proprio nel loro riuscire intreccio di sapienza letteraria e artistica. Il secolo infittisce i dibattiti sulla concorrenza tra le arti sorelle, tra pittura e poesia. Ed il volume cartariano si distingue, fra le opere di tema analogo, per il timbro nettamente iconologico. Diventa subito, per gli artisti, un manuale di pronto riferimento, nota Marco Bussagli sulla scia di Jean Seznec, quasi uno degli «strumenti di mestiere»⁸. Così, dopo aver ispirato talenti di prima grandezza quali i Carracci, Nicolas Poussin o Pieter Paul Rubens, oggi è noto soprattutto agli studiosi d'arte, alla filologia dell'immagine. Caterina Volpi, addirittura, sfronda le ponderose ecfrafi delle parti meno attinenti all'ambito decorativo. Sempre nel 1996, ma per il romano De Luca, giunge a pubblicarne una ricostruzione ecdotica e figurativa⁹.

Del resto, il grande utilizzo delle *Imagini* direttamente nelle botteghe artigiane misura quanto l'effettivo pubblico di lettori superi le originarie intenzioni di Cartari. Senza implicare in alcun modo l'abbassamento della qualità di fruizione. Al contrario, gli artisti ed il loro linguaggio d'immagini godono d'indiscussa stima nel mondo post-rinascimentale e barocco, attratto dal bello ma malato di un analfabetismo diffuso. Con il suo linguaggio di parole, il mitografo appresta vocaboli adatti anche a tipi di discorso non verbale, chiamando davvero a nuova vita le antiche favole. La ricchezza aneddotica del testo costituisce una miniera preziosissima, tanto per il grande affresco quanto per il pregiato riuso iconografico nelle ceramiche o negli effimeri, ma spettacolari apparati delle feste teatrali e signorili.

L'accurata descrizione di atteggiamenti ed attributi fa di ogni divinità un veicolo di significati precisi, pronto per opere e tempi nuovi. E proprio il fascino delle arti visive consente agli uomini del Rinascimento grande efficacia nella trasmissione del patrimonio letterario degli Antichi, mentre

⁷ *Ibid.*

⁸ IMB, p. XI, n. 28.

⁹ C. VOLPI, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma, De Luca, 1996 (d'ora in avanti, IMV).

progressivamente l'affrancano da interpolazioni ed esegesi medievali. Le *Imagini* possono venir lette, perciò, anche come documento antropologico. Riescono anzi utilissime allo storico delle idee, testimoniando di una cultura in evoluzione. Già gli studiosi del Warburg Institute hanno messo in luce l'incerta convivenza, moderna, di ricercata autenticità classica e sopravvissute sovrastrutture dell'Età di Mezzo. L'indagine è la più suggestiva: permette di risalire i secoli attraverso la lunga tradizione mitografica e filosofica in cui Cartari s'inserisce saldamente, oltre che di tentare qualche ragguaglio erudito in relazione al bacino culturale estense e veneziano cui attinge.

Le stesse *Imagini*, inoltre, danno vita ad una propria linea di studio. Non si fermano alle revisioni dell'autore, ma si arricchiscono d'interventi esterni e successivi. E la continua ripresa svela da sé modi e motivi del successo. L'opera diviene testo d'obbligo in campo mitologico, compendio onnicomprensivo d'una colta *curiositas*. Sopravvivendo per più di un secolo a Cartari, spalanca davvero al lettore di oggi le porte dell'Età Moderna. Lo illumina sulla maturazione intellettuale stimolata dai grandi mutamenti intercorsi tra Cinquecento e Seicento. Tanto, che tre delle quattro versioni anastatiche esistenti propongono non il mero testo redatto dal gentiluomo estense, bensì una delle ultime edizioni italiane, quella veneziana edita presso Cristoforo Tomasini nel 1647.

Fondamentale allora, soprattutto secondo un'ottica comparatistica, un particolare intervento sul trattato, divenuto manuale d'arte. L'«ottimo Lorenzo Pignoria» vi aggiunge pagine nuove, escluse dall'edizione critica vicentina con rigore ecdotico¹⁰. L'erudito padovano non si limita, infatti, a correggere in senso filologico ed antiquario le *Imagini*. Le provvede pure, grazie a Filippo Ferroverde, di un diverso corredo illustrativo. E soprattutto, sin dalla pubblicazione delle *Vere e nove imagini de gli dèi delli antichi* del 1615, nella propria città per Pietro Paolo Tozzi, introduce una rivoluzionaria appendice *intorno le Deità dell'Indie Orientali, et Occidentali, con le loro Figure tratte da gl'originali, che si conservano nelle Gallerie de' Principi, et ne' Musei delle persone private*¹¹.

Facendo tesoro delle notizie recate dai missionari gesuiti dal Messico, dall'India, dal Giappone, spinge lo sguardo del lettore europeo oltre i confini delle mitologie tradizionali. Lo inizia a mondi esotici e misteriosi. Cartari, in una «filologia dell'immaginario» legata alle *auctoritates* classiche, mira ad un'apertura di tipo sociale¹². Incardina il proprio discorso lungo un asse platonico e petrarchesco inverso, discendente dalle divinità uranie sino a quelle dell'amore umano. Pignoria propone invece un allargamento geografico. Lo guida il riferimento costante, ordinatore, alla

¹⁰ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 119.

¹¹ IMA, p. 610.

¹² IMB, p. XIII.

mitologia egiziana, di cui è grande esperto. E forse già la ricerca, come suggerisce Alessandro Grossato, di «una teoria universale della religione» attraverso la collazione del «linguaggio visivo del sacro»¹³.

Le *Imagini*, nella loro storia complessiva, si rivelano perciò animate da molteplici fermenti di cambiamento. Esprimono la contraddittorietà tipica dell'Età Moderna, riflettendo la nostalgia del passato e l'avventuroso spirito di conquista, il geloso ed elaborato sistema del sapere insieme al moltiplicarsi dei canali atti alla sua diffusione. Il mondo si rimpicciolisce, ma pullula di meraviglie. E l'opera di Cartari e successori invita all'esplorazione, con ingenuo ma curioso piglio analogico. Questa ricerca si propone allora di analizzarla come punto di snodo. La diffusa cultura antiquaria ed ovidiana nutrita dal gentiluomo estense, gl'ingenti debiti da lui intrattenuti con la tradizione mitografica latina rappresentano tasselli necessari alla *facies* originaria dell'opera. Si darà traccia però, anche, delle nuovissime fonti orientali ed americane di Pignoria. Senza dimenticare i derivati pittorici e vascolari delle *Imagini*, loro privilegiata forma di lettura.

¹³ IMG, p. XIV.

1. CORTE ESTENSE E TIPOGRAFIE DI LAGUNA

«Non deve restar sepolto nell'estinzione della sua famiglia il nome dell'eruditissimo Vincenzo Cartari, che non so come qualcheduno abbia messo in dubbio se sia di questa patria; mentre nell'opere infrascritte, da lui stampate quando visse, si nominò Reggiano»: così Giovanni Guasco introduce la figura del mitografo estense nella sua *Storia litteraria del principio e progresso dell'Accademia di Belle Lettere in Reggio* del 1711, riportandola all'attenzione degli studiosi¹. Soprattutto, si premura di recuperarla alla memoria della città, a fronte di un presunto omonimo «giurisconsulto ed istorico ravennate»².

Il colto monsignore ascrive senza dubbi Cartari alla locale Accademia degli Accesi. E ne rimarca l'appartenenza all'*entourage* dei principi di Ferrara, destinatari delle opere di cui fa breve menzione: i *Fasti*, dai quali trascrive anche i versi d'esordio, e le *Imagini*. Tuttavia, pecca d'inesattezza proprio riguardo allo scritto più noto e vulgato del letterato reggiano. Oltre a confondere il dedicatario delle *Imagini*, Luigi II d'Este, con il più anziano cardinale Ippolito II, dà segno di conoscerne solo due edizioni: la prima illustrata del 1571, scambiata per la *princeps*, e la revisione di Lorenzo Pignoria del 1615.

¹ G. GUASCO, *Storia litteraria del principio e progresso dell'Accademia di Belle Lettere in Reggio*, Reggio Emilia, Vedrotti, 1711, p. 101.

² *Ibid.*

La sollecitudine confusa, l'esigua rapidità della sua segnalazione denunciano efficaci la penuria di notizie esistenti circa Vincenzo Cartari e la sua «nobile famiglia», da cui pure «sono usciti uomini dotti»³. Pochi studiosi se ne sono occupati. Guasco sembra, anzi, il primo a tentar di riscoprirne i contorni. La stessa Accademia degli Accesi, d'interessi storico-letterari ed ispirazione neoplatonica, costituisce pista labile. Anche Michele Maylender ascrive il giovane erudito a quest'evanescente raduno d'ingegni, preposti di nobilitare l'*otium* dei giovani della loro città. «Onorati d'altri impieghi», si allontanano però spesso da Reggio Emilia⁴.

Maylender deve precisare:

Sebbene nessuna traccia sia rimasta degli atti degli Accesi e dei nomi di coloro che all'Accademia furono ascritti, tuttavia il sullodato autore [fonte è sempre la *Storia litteraria* di Guasco, membro a sua volta della successiva Accademia reggiana dei Muti] giustamente ritenne che vi abbia avuto loco tutta l'accolta di quei giovani distintissimi, i quali all'epoca in cui il Corrado insegnava vacavano in Reggio agli studi⁵.

Persino lo scrupoloso Girolamo Tiraboschi non può che lamentare, nella *Biblioteca modenese*, quanto

poco sappiamo della vita da lui condotta, e pochi sono gli scrittori di que' tempi, che di lui ci ragionino. Solo da una lettera senza data a lui scritta da Bartolommeo Ricci apprendiamo, ch'egli era assai accetto al cardinale Ippolito d'Este il giovane, da cui per alcuni suoi affari fu una volta spedito in Francia⁶.

L'abate fa riferimento all'epistola citata anche da Guasco per testimoniare il favore goduto dallo scrittore presso gli Este. In essa, Ricci si felicita con Cartari, «cum omnibus amicis, eum esse in maxima gratia apud Cardinalem Hippolytum Atestium»⁷.

³ *Ibid.*

⁴ M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, I, p. 36.

⁵ Sebastiano Corrado, il fondatore, era pubblico professore di lettere greche e latine. *Ibid.*

⁶ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, Modena, Società tipografica, 1781-1786, I, pp. 411-412.

⁷ B. RICCI *Opera*, Padova, Manfrè, 1748, II, p. 167.

Gli amici sono tutti uomini di cultura, impegnati in incarichi di rilievo nelle magistrature, nella diplomazia e nello studio di Ferrara. Si tratta dei gentiluomini Gian Antonio Rondanelli e Camillo Gualenghi, del filosofo bresciano Vincenzo Maggi, dell'ecclesiastico Francesco Martelli⁸. Rintracciabile negli *Opera* del precettore dei figli del duca Ercole II, dati alle stampe nel 1748, la lettera risale probabilmente al triennio 1560-1562. Come nota Caterina Volpi nella sua accurata monografia sulle *Imagini*, essa compare infatti nell'epistolario ricciano edito nel 1562, ma non in quello del 1560.

Qualche indizio concreto del viaggio oltralpe si rintraccia, ad ogni modo, sfogliando il compendio delle *Historiae* di Paolo Giovio, redatto da Cartari su invito di Vincenzo Molin. Nulla si sa dei rapporti intrattenuti dal gentiluomo con l'illustre patrizio veneziano, ma la scrittura procede «spigliata», secondo un taglio «riassuntivo»⁹. Alla sua pubblicazione dev'essersi interessato soprattutto l'editore, il celebre Gabriel Giolito de' Ferrari della prossima *Collana Istorica*, pungolato dal prestigio di Molin. Giolito stampa infatti il volume nel 1562, lontano Cartari. Stila di suo pugno la prefatoria. Anzi, mosso da intenti promozionali, giustifica la scarsità di pubblicazioni, da parte di un così valido autore, con il suo continuo impegno al séguito del cardinale estense.

Impegno davvero di lungo corso, che gli preclude svariati progetti letterari. Rimasti sconosciuti:

Essendo, magnifico Signor mio, pervenuti alle mie mani questi *Sommari* fatti dal dotto messer Vincenzo Cartari da Reggio, ho voluto darli alle stampe, giudicando che essi non possono se non recar grandissimo profitto a tutti, sì per la cognitione che io ho delle rare lettere e del gentile giudizio di questo gentiluomo, e sì anco per la eccellenza delle sue opere, che già molti anni sono in mano del mondo: come dei *Fasti* d'Ovidio ridotti da lui leggiadramente in verso sciolto volgare, del *Flavio*, e delle *Imagini de gli Dei de gli antichi*; e per la dottrina delle altre, che io intendo che egli di continuo mette ad ordine per pubblico bene. Le quali già sarebbero in luce, se il medesimo non fosse stato da molti anni in qua e non fosse ancora occupato in Francia nei negozi di Monsignor illustrissimo e reverendissimo Cardinal di Ferrara suo Signore¹⁰.

⁸ Auro Lazzari suggerisce d'identificare Francesco Martelli col coadiutore di Luigi d'Este al vescovado di Ferrara, nonché futuro vescovo di Reggio. Meno probabile l'identificazione coll'omonimo Accademico Fiorentino, uomo di fiducia dei Medici ed impegnato promotore del volgare quale lingua anche scientifica. Cfr. A. LAZZARI, *L'ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 1998, pp. 173-190.

⁹ M. PALMA, *Vincenzo Cartari*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in avanti, DBI), Roma-Catanzaro, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, vol. 20, pp. 793-796, citazione a p. 794.

¹⁰ V. CARTARI, *Dell'Historie di Monsignor Paolo Giovio*, Venezia, Giolito, 1562, c. nn. 3, con i consueti ritocchi grafici, applicati in séguito anche alle anastatiche: distinzione di *u* da *v*, eliminazione di *h* etimologica e

Del resto, anche un'altra fonte menziona Cartari a séguito di Ippolito, durante la delicata missione francese del 1561-1563: una lettera scritta il 2 luglio 1561 da Francesco Tonina al duca Guglielmo Gonzaga, oggi nel volume di Vincenzo Pacifici su *Ippolito II d'Este*. L'ambasciatore mantovano, informando della partenza del potente porporato, che lascia Roma «molto sontuosamente et con molto honorata compagnia», stila una «lista delle persone et bocche che conduce»¹¹. Vi figura il celebre umanista Marc Antoine Muret, familiare del cardinale ed animatore del cenacolo d'ingegni raccolti intorno a lui, Accademia tiburtina degli Agevoli dal 1571. Subito prima, però, è registrato proprio «Cartaro», con al séguito tre «bocche» da sfamare¹². Mancando tuttavia qualsiasi indizio sulla loro identità, comprese note su eventuali servitori o parenti, è impossibile ricavarne informazioni precise sullo *status* sociale e familiare di messer Vincenzo.

Non meno arduo risulta formulare ipotesi concrete circa la rete di conoscenze, le suggestioni intellettuali da lui sperimentate in Francia. Certo la corte d'Ippolito, cultore dell'Antico, splendido mecenate ed uomo politico di statura europea, deve avergli spalancato scenari ricchi di fascino e di opportunità. Non ultime, quelle d'ammirare gli scenografici apparati ed i costumi mitologici allestiti per i ricevimenti, le collezioni antiquarie, i lavori commissionati al genio moderno di Sebastiano Serlio, Benvenuto Cellini, Francesco Primaticcio, Niccolò dell'Abate e Rosso Fiorentino. Sorprendente, invece, la totale assenza di notizie sulle attività condotte da Cartari oltralpe, e sulla natura stessa dei servizi resi al cardinale.

«Più noto egli è per l'opere, ch'ei diede in luce», ammette Tiraboschi¹³. Per concludere la trattazione della *Biblioteca modenese* con una scarna, ma completa rassegna degli scritti del mitografo, tutti editi a Venezia. L'abate lombardo parte dai *Fasti*, volgarizzamento in versi dell'omonima opera ovidiana, stampato da Francesco Marcolini nel 1551. Non dimentica il dialogo *Flavio intorno a' Fasti volgari*, pubblicato due anni dopo da Gualtiero Scotto, né il *Compendio dell'Istoria di Monsignor Paolo Giovio* di Gabriel Giolito de' Ferrari del 1562. Per approdare infine

pseudoetimologica, risoluzione della nota tironiana e delle formule compendiarie, fusione delle preposizioni con gli articoli, normalizzazione della punteggiatura e dell'uso delle maiuscole. Circa il ruolo di Molin, «molto illustre in questa città e per le sue proprie virtù, e per quelle de' suoi maggiori: e specialmente del clarissimo Signor Luigi Molino, dignissimo Procurator di San Marco», si prosegue la lettura: «Ho voluto anco indirizzar quest'istorie a vostra Magnificentia, sapendo, che messer Vincenzo le ridusse a questa brevità per far piacere a lei, che ne lo ricercò, parendomi convenevole, che essendo ciò a un certo modo suo, abbia parimente a lasciarsi vedere sotto il suo nome, et esser la protettione sua». Ivi, cc. nn. 3v-4r.

¹¹ V. PACIFICI, *Ippolito II d'Este*, Tivoli, Società di Storia e d'Arte in villa d'Este, 1920, p. 430.

¹² *Ibid.*

¹³ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, cit., p. 412.

alle *Imagini*, varate nel 1556 di nuovo da Marcolini, delle quali indica svariate edizioni e segnala la tarda revisione di Pignoria.

Cenni ancor più brevi ne fa all'interno del settimo tomo della *Storia della letteratura italiana*. In tal sede lo menziona solo fuggevolmente fra i traduttori moderni dei poeti greci e latini, e con più nettezza in chiusa dei paragrafi dedicati agli scrittori di mitologia. La collocazione stessa tradisce la natura ibrida delle *Imagini*, divise tra mondo delle lettere e mondo delle arti. Tiraboschi si dedica a Cartari dopo aver affrontato i mitografi in lingua latina, d'impostazione tradizionale, e dopo aver citato con rapidità i successivi lavori di Giampaolo Lomazzo e Cesare Ripa, legati alla tarda temperie manieristica e tridentina.

«E qui debbonsi accennare», subito prima di passare a particolari appassionati d'arte, gli *Scrittori delle antiche medaglie* come Enea Vico e Sebastiano Erizzo:

le Immagini degli Dei di Vincenzo Cartari Reggiano, opera, che fu dapprima dal suo autor pubblicata in Venezia nel 1566, poi da lui stesso, e più ancora nel secolo susseguente da Lorenzo Pignoria ampliata e corretta. E alla mitologia giovò ancora la traduzione in versi sciolti fatta non infelicemente dal Cartari medesimo de' *Fasti* d'Ovidio stampata in Venezia nel 1551, a difesa e a spiegazione della quale ei pubblicò ivi poscia due anni appresso *Il Flavio intorno a' Fasti Volgari*, ove di molte cose ragiona appartenenti alle divinità favolose; libro rarissimo, di cui ha copia questa Biblioteca Estense. Di lui abbiam finalmente un *Compendio della Storia del Giovio* stampato in Venezia nel 1562¹⁴.

Contro la fama di Cartari congiura anche l'esigua rarità degli scritti minori. Mentre l'alto numero di ristampe delle *Imagini*, più o meno affidabili, ne complica l'autorevolezza. Di fatto, dell'autore estense si disperdono le opere meno rispondenti ad un interesse mitologico e favoloso. Stimato da un pubblico di lettori in volgare, come gli artisti. Eppure, le uniche sue tracce documentarie non ci provengano da studiosi d'arte. Lo ricordano appunto i campioni settecenteschi d'erudizione, attenti alla storia ed alla letteratura, e legati al mondo padano, nei grandi manuali e nelle bibliografie ragionate. Così, le *Imagini* ed il *Compendio* compaiono anche nella classe *Istoria* – ascritte rispettivamente all'*Istoria favolosa antica* e agli *Istorici latini volgarizzati* – della *Biblioteca* di

¹⁴ ID., *Storia della letteratura italiana. Seconda edizione modenese riveduta, corretta ed accresciuta dall'autore*, Modena, Società tipografica, 1787-1794, VII, pp. 857-858, 1339.

scrittori «singolari» inserita da Giusto Fontanini nella sua celebre *Eloquenza italiana*, edita nel 1706 a Roma e vigorosamente corretta da Apostolo Zeno nel 1753, a Venezia¹⁵.

Non paiono interessare i tratti innovativi dei suoi lavori, la loro apertura ad orizzonti più ampi rispetto a quelli umanistici. Piuttosto, riemergono precisi elementi letterari: le tracce classiche disseminate nelle opere di più lunga sopravvivenza, ancora stimatissime nel diciottesimo secolo. Le storie ed i manuali di letteratura raramente attribuiscono alle *Imagini* autonomia o qualità estetica. Dalle note posteriori non affiora la fisionomia dello scrittore Cartari, bensì quella del compilatore erudito o del versatile traduttore. Così Francesco Saverio Quadrio, nei sette volumi *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia* editi tra 1739 e 1752, a Milano, e Giacomo Maria Paitoni nella *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati*, che scruta la letteratura italiana a Venezia, nel biennio 1766-1767.

Quadrio fa più volte riferimento al mitografo, precisando ch'egli «fu di Reggio di Lombardia; e fu letterato di merito»¹⁶. In un'unica occasione lo menziona però a proposito di opere italiane, e comunque non come autore creativo. Mentre stila una rassegna di poeti cimentatisi in versi chiusi da effetti d'eco, annota che «un lungo componimento in versi italiani coll'Ecco riferisce ancora il Cartari» nelle *Imagini*, lasciandolo anonimo. Rime stimate invece oggi, da Manlio Pastore Stocchi, «senza dubbio dello stesso Cartari»: le introduce una garbata e vaga «formula, tipica della *modestia auctoris*» in uso, non estranea ad altre pagine del manuale¹⁷.

Quadrio cita piuttosto, due volte, il volgarizzamento del poema ovidiano: tra i *Poemi che abbracciarono sacri e profani Fasti per istruire l'animo umano*, insieme al *Flavio*, e presentandone la riedizione all'interno della coeva *Raccolta di tutti gli antichi Poeti Latini colla loro versione nell'italiana favella*, edita a Milano da Giuseppe Richino Malatesta. Passa inoltre al setaccio le *Imagini* in cerca delle prime versioni di alcuni componimenti in vario metro di Ausonio, Marziale, Propertio, nonché l'«iscrizione posta sotto un marmo rappresentante le Grazie, il quale in Roma si vedeva in Casa Colonna» posta a chiusura del libro¹⁸.

¹⁵ G. FONTANINI, A. ZENO, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, Pasquali, 1753, p. 149. Fontanini segnala solo le *Imagini* corrette da Pignoria, mentre Zeno postilla come «la prima edizione di quest'opera del Cartari, senza giunte e figure, uscì in Venezia dalla stamperia di Francesco Marcolini nel 1566 in quarto». Lo stesso Tiraboschi dev'esserne stato indotto in errore, nella *Biblioteca modenese* e nella *Storia della letteratura italiana*. Si emenda in note, *Giunte e correzioni*, ove indica anche l'effettiva edizione veneziana del 1566: quella in ottavo presso Francesco Rampazetto, con ancora l'avviso iniziale di Marcolini: cfr. G. TRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, cit., VI, p. 56; ID., *Storia della letteratura italiana*, cit., VII, p. 858.

¹⁶ F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione d'ogni Poesia*, Milano, Agnelli, 1739-1752, III, p. 360.

¹⁷ Ivi, VII, p. 47; IMA, p. 523.

¹⁸ F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione d'ogni Poesia*, cit., III, p. 378.

Paitoni affina ulteriormente il censimento dei versi, per concentrarsi sul lavoro di esegesi divulgativa svolto da *Fasti* e *Flavio*. Pressoché irreperibili, dalle loro prefatorie è possibile ricavare alcune battute di valore metodologico. Mentre la traduzione dei *Fasti* pare «in buoni versi sciolti, ed è la sola che abbiamo di questo libro», «uno dei più belli per la stampa, e de' più preziosi per la rarità»¹⁹. Così, ancora nel 1745, la collana di Richino Malatesta si è attenuta «alla traduzione che di essi fece il dotto Vincenzo Cartari reggiano, comechè sia stata ricevuta con plauso dagli uomini savi, e che non hanno cercato un troppo scrupoloso attaccamento al testo latino» in favore di una versione abbondante ed esplicativa, «mercecchè non è questo libro tanto facile ad aversi»²⁰. Malatesta deve la copia dei *Fasti* su cui lavora alla cortesia di un privato, l'abate Filippo Sacchetti, dopo «averlo indarno cercato in varie città d'Italia», e finisce per credere addirittura non realizzato l'introvabile *Flavio*²¹.

L'unica e particolare attestazione d'interesse storico per l'autore reggiano, precedente gli ampi manuali settecenteschi, si trova nel ponderoso volume di un altro bibliofilo, appassionato di storia e numismatica. Quando Carlo Cartari, avvocato concistoriale legato ai Barberini e prefetto dell'Archivio di Castel Sant'Angelo, nel 1656 compila l'*Advocatorum Sacri Consistorii Syllabum*, stila un repertorio degli avvocati concistoriali succedutisi dal quattordicesimo al diciassettesimo secolo. Non trascura ovviamente il proprio *cursus honorum*, menzionando familiari prossimi, uomini cui è legato da vincoli di amicizia e di gratitudine, avi distinti per l'attività intellettuale.

Cospicua famiglia orvietana di giuristi, i Cartari si allontanano spesso dalla città d'origine per studi e svariati incarichi. Lo stesso Carlo è nato all'ombra delle Torri bolognesi, padrino Federico Borromeo. Tra i suoi predecessori cinquecenteschi non esita perciò ad annoverare due emiliani di spicco come Gian Ludovico, medico e docente di filosofia, ed il colto mitografo Vincenzo:

Vincentius Cartharius Regianus, eruditi operis author, cui titulus *Le Imagini de gli Dei de gl'antichi* (quod Laurentius Pignorius, et Caesar Malfattus annotationibus locupletarunt; ac Antonius Verderius in latinum sermonem vertit) et alterius *Il Flavio Dialogo*, ad explanationem *Fastorum* Ovidii, a se in maternum idioma versorum; tertium elaboraverat optatissimum opus, titulum gestans *Risorgimento dell'estinte memorie della città di Reggio*; at morte praeventus, non evulgavit: quartum quoque conscripsisse opus percepi, videlicet *L'Asinesca gloria*; sed multa, quae tantus vir lucubrerat, vel

¹⁹ G. M. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*, Venezia, Occhi, 1766-1767, III, p. 88.

²⁰ G. RICHINO MALATESTA, *Raccolta di tutti gli antichi Poeti Latini colla loro versione nell'italiana favella*, Milano, nel Regio Ducal Palazzo, 1745, XXIII, c. nn. 7r. Cfr. G. M. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*, cit., p. 90.

²¹ Ivi, c. nn. 7v.

interciderunt, vel imperfecta ad posteros transmissa, luce orbata delitescunt. Vincentius Cartharius (an idem ignoro) qui, teste Andrea Vittorello in opere Ciaconiano pag. 1711 et Francisco Stelluto viro nostri aevi erudito in Persio a se in carmen Italium verso pag. 191 *Historiam Caesiam* conscripsit²².

Eppure, dal *Syllabum* non emerge alcun rapporto di rilievo tra la famiglia di Carlo e gli Este, mai nominati. I Cartari prosperano piuttosto nell'area dell'Italia centrale, spingendosi saltuariamente sino al bolognese ed al milanese. L'omonimia viene quindi ad inficiare, con ogni probabilità, il legame tra il giurista romano ed il letterato di Reggio Emilia. Ha tratto in inganno anche le note di Francesco Stelluti al *Persio tradotto*, nel 1630, e quelle di Andrea Vittorello alla biografia del cardinale Pietro Donato Cesi, contenute entro le *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium* di Alfonso Chacón.

L'autore dell'*Historia Caesia* dev'essere infatti Vincenzo Carrari, erudito ravennate di origini bolognesi, ma laureatosi *in utroque* proprio a Ferrara. Coevo uomo di legge e di Chiesa, reso sospetto già dalla *Storia letteraria* di Guasco, nutre svariati interessi letterari ed antiquari. Lo scritto indicato da Carlo Cartari, sarebbe allora riconducibile alla «Genealogia, o sia Commentario della Famiglia Cesi»²³. Ovvero, ad uno dei molti lavori di Carrari sull'origine delle casate cittadine, mai pubblicati. Mentre del vero Vincenzo Cartari sembra sopravvivere davvero soltanto il profilo erudito, di mitografo e traduttore.

Già confuso è il ricordo della sua attività di storiografo e di professionista della penna. Carlo dimentica il compendio gioviano, accennando piuttosto a scritti sconosciuti rimasti inediti, ma pure ad altri quasi certamente spuri. Se mancano altre testimonianze di ricerche sulla storia reggiana, è Anton Francesco Doni a garantire al gentiluomo la paternità dell'*Asinesca Gloria*. La incasella sotto il suo nome nell'edizione Giolito del 1557 della *Libreria*, all'interno della *Prima Parte del Primo Trattato, con tutti i nomi de' compositori con le opere loro e i discorsi sopra cento autori e più*. Essa precede le «*Imagini di Dei*» ed il «*Comento sopra i Fasti*», la cui volgarizzazione Doni lascia invece, *more solito*, anonima, collocandola all'interno della *Quinta Parte* dedicata all'*alfabeto di tutti i libri generalmente cavati da tutte l'altre lingue e i composti ancora nella vulgare*²⁴.

L'Asinesca gloria è un'operetta paradossale e faceta, arrestatasi alla *prima parte* ed ispirata alle *Metamorfosi* di Apuleio. L'imprimono gli stessi torchi marcoliniani dei *Fasti* e delle *Imagini*.

²² C. CARTARI, *Advocatorum Sacri Consistorii Syllabum*, Roma, Alma in Urbe, 1656, p. 272.

²³ P. P. GINANNI, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Faenza, Archi, 1769, I, p. 126.

²⁴ A. F. DONI, *La Libreria*, a cura di V. BRAMANTI, Milano, Longanesi, 1972, pp. 169, 211.

Publicata a Venezia nel 1553, cinque anni più tardi conosce una ristampa priva d'immagini, *Il valore de gli asini*²⁵. Un anonimo prefatore, probabilmente lo stesso tipografo, fa subito avvertenza *Alli lettori* di aver recuperato lo scritto, arricchendolo talvolta con mimetica cura. In entrambe le copertine, compare quale *nome de plume* Inasinito Academico Pellegino: in tal modo Cartari rispetterebbe il rigorosissimo vincolo al riserbo ed alla «Discretione», citata nella prima riga del suo lavoro²⁶. Ed imposta ai membri di un'Accademia europea eterodossa, con Doni attratta, secondo l'ipotesi di Claudia di Filippo Bareggi, da utopie sociali e da una «religiosità ridotta a sola etica»²⁷.

Pure, nella prefazione al lettore che apre il *Flavio*, dato alle stampe sempre nel 1553, ma presso Gualtiero Scotto, il mitografo estense afferma di non aver «ancora pubblicato altro del mio che i *Fasti* d'Ovidio per me fatti volgari»²⁸. E nel *Terzo Trattato* della *Libreria*, dedicato da Doni alle *Academie d'Italia* pure con *Titoli, cognomi e opere scritte vulgamente di coloro che gnene hanno dato cognizione* da considerarsi, secondo il curatore Vanni Bramanti, burleschi e «chiaramente di fantasia», tale pseudonimo manca completamente²⁹. Non c'è traccia nemmeno di un ironico profilo autoriale rispondente ai lavori di Cartari, neppure consultando la specifica voce *Nomi de' Pellegrini*.

Il più fitto mistero avvolge tuttora questo consesso di letterati ed artisti, pur di notevolissimo calibro, quali Pietro Aretino, Ludovico Dolce, Tiziano Vecellio, Jacopo Sansovino, facenti capo da tutt'Italia alla città di San Marco. Qui risiede il loro stampatore ufficiale, l'architetto Marcolini, segretario insieme allo stesso Doni. Di fatto, non esistono cenni concreti ad autori e lavori dei Pellegrini oltre a quelli vaghi, metaforici e divertiti, contenuti in rassegne e lettere promozionali redatte dai due letterati. Non solo non ci è giunta notizia di personaggi che abbiano dichiarato di essere Accademici Pellegrini o di conoscerne, ma le opere letterarie meglio identificabili possono venire tutte ricondotte all'estroso fiorentino:

e se l'*Asinesca Gloria* dell'Inasinito Academico Pellegrino fu veramente opera di Vincenzo Cartari, come il Doni stesso sembra accreditare nella *Libreria*, tuttavia egli sicuramente la sottopose a una

²⁵ INASINITO ACADEMICO PELLEGRINO, *Asinesca gloria*, Venezia, Marcolini, 1553; ID., *Il valore degli asini*, ivi, 1558.

²⁶ ID., *Asinesca gloria*, cit., p. 3..

²⁷ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 132; cfr. inoltre pp. 147, 149, nn. 17, 31.

²⁸ V. CARTARI, *Il Flavio intorno ai Fasti volgari*, Venezia, Scotto, 1553 (d'ora in avanti, FL), p. 3r.

²⁹ A. F. DONI, *La Libreria*, cit., p. 452, n. 43.

disinvolta revisione, come risulta dalle procedure di adattamento delle illustrazioni (tratte da Apuleio) al testo³⁰.

L'Accademia «nasce» in realtà, secondo Giorgio Masi, «nel 1549 come un'ancóra confusa idea autopromozionale del Doni, il quale, sfruttando la propria vasta rete di conoscenze e avvalendosi spregiudicatamente del mezzo tipografico, riesce a darle una parvenza di concretezza»³¹. Crea insomma «in combutta col Marcolini» un'«identificazione tipografia-accademia», esponente di quel Rinascimento eccentrico proposto con sfacciata vitalità dall'Aretino e dai poligrafi veneziani, rigorosamente in volgare³². L'Accademia, però, volta ad attirare l'interesse e la benevolenza di autori e protettori illustri, convocati in vista di collaborazioni e finanziamenti, comincia ad esaurire le proprie energie nel 1559, quando l'editore forlivese cessa la propria attività. Infine, «dopo il 1564, il sipario cala definitivamente: più nulla di nuovo né il Doni né altri scrissero riguardo l'Accademia Pellegrina, fino alla secca smentita di Bernardo Macchietta»³³.

Non vi si deve dunque far riferimento come a una società o istituzione concreta, regolata da programmi o statuti. Essa si configura piuttosto quale creativo reticolo di conoscenze, di scambio tipografico, letterario o artistico tra uomini d'ingegno, non sempre residenti in Laguna. Del resto, Doni lavora con tutti gli editori delle *principes* cartariane. È inoltre membro di numerose altre accademie, tra cui quella Fiorentina, ed ha frequentato persino Giovio. Scrive giustamente la Volpi, pure favorevole alla realtà dell'Accademia Pellegrina:

l'aura di mistero costituisce un aspetto costante di queste accademie sorte numerose nel XVI secolo, come costanti ne sono i propositi: creare dei circoli in cui gli appartenenti possano trovare un'omogeneità di interessi e cultura e un mutuo sostegno ideale ma soprattutto finanziario. Tali interessi sono perlopiù letterari e artistici, e spesso, tramite un'appassionata ricerca nel campo delle imprese e degli emblemi, tra i due campi si opera una sorta di fusione³⁴.

³⁰ G. MASI, *Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, a cura di P. PROCACCIOLI, A. ROMANO, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 45-86, citazione a p. 58.

³¹ Ivi, p. 75.

³² *Ibid.*

³³ Ivi, p. 79.

³⁴ IMV, p. 11.

La studiosa ascrive Cartari all'Accademia convinta dalla circolarità stilistica tra certe illustrazioni realizzate dal presunto Pellegrino Giuseppe Porta, il Salviati, per il libro delle *Sorti* di Marcolini ed altre di Bolognino Zaltieri per le *Imagini* del 1571. Soprattutto, coglie nell'opera velate allusioni ai *Baccanali* di Tiziano ed alla coeva raffigurazione da parte di «alcuni» pittori della «Virtù in forma di Pellegrino, come ch'ella non trovi qui stanza, e perciò se ne cammini via»³⁵. Paolo Procaccioli, d'altro canto, è convinto che «i due *excursus* asinini del *Flavio*» costituiscano «se non proprio un estratto di certo la ripresa di punti topici» del libretto³⁶. Manlio Pastore Stocchi vi riconosce una disinvolta e «blanda arguzia» non estranea alle *Imagini*³⁷. Né riesce ad immaginare «quale interesse avrebbe avuto il pur stravagante Anton Francesco nell'attribuire ad altri un innocente scritto proprio», se non «dare, con strategia contorta, una taccia di asinità al Cartari»³⁸. Mentre quest'ultimo, nelle lettere prefatorie, si mostra consapevole delle critiche di cui sono passibili le sue opere, discutendole senza mai nominare personalmente i detrattori.

Nemmeno esaminando gli scritti del mitografo si rinvengono prove vincolanti, indizi più che labili circa l'Accademia e la sua influenza. Soltanto il secondo libro del *Flavio*, coevo al libretto satirico, tradisce un criptico interesse per la figura dell'asino. Immolato al dio Priapo, l'analisi particolareggiata degli antichi sacrifici gli riserva maggior spazio e simpatia rispetto ad altre vittime. La matrice potrebbe rivelarsi, però, letteraria e novellistica. La lode dell'animale introduce la trattazione del lussurioso dio degli orti: è il somarello di Sileno a impedire a Priapo gli amori con Lotide e Vesta, ricorrenti anche nelle compiaciute *fabulae* dei *Fasti volgari*. Il protagonista dell'erudito commento teme anzi di dilungarsi troppo, vorrebbe «ragionarvi tutto oggi dell'asino solamente, tante cose sento che avrei da dire di lui, onde si potrebbe vedere, ch'ei non è così vil'animale com'è tenuto» dai moderni³⁹.

Una nobile famiglia romana vi riconduceva il proprio nome, mentre per Mecenate costituiva una delicata vivanda. Oggetto d'infinite metamorfosi, tra cui quella celeberrima narrata da Apuleio, è anche cavalcatura di Cristo. Lo scrittore lascia poi cadere un'allusione velata, magari rivolta ad un contemporaneo scomodo come il Machiavelli satirico o a se stesso:

³⁵ Ivi, p. 410.

³⁶ P. PROCACCIOLI, *Cartari autoesegeta. Il Flavio tra Fasti e Imagini*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, a cura di S. MAFFEI, Roma, Gbe, 2013, pp. 41-60, citazione a p. 45.

³⁷ IMA, p. XXIV.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ FL, p. 195.

Ricordomi d'aver letto d'un certo uomo il più incostante del mondo, qual dopo che ebbe provato molte, e diverse cose, all'ultimo venne a questo, e si fermò quivi, che desiderava di più non esser'uomo, ma un asino, quasi che sia quella la miglior vita che si possa fare, né meriti la vita asinesca d'esser cambiata per alcun'altra⁴⁰.

Il dialogo, del resto, non ignora note meglio svolte nell'*Asinesca gloria*. L'operetta pellegrina potrebbe configurarsi quale frutto di una curiosità passeggera del gentiluomo, compromessa con lo studio dell'Antico ma rapidamente abbandonata, in favore del più impegnativo *opus* mitografico. Ad ogni modo, all'Accademia veneziana non dovrebbe risultare estraneo il mondo estense. I suoi letterati, tradizionalmente, preferiscono a quelle locali le esperte tipografie lagunari, rinomate sul piano internazionale. Lo stesso Alfonso II si rivolge a Giolito col progetto, poi non realizzato, di una collana di classici. Marcolini dedica le sue *Sorti* ad Ercole II e pubblica varie volte i trattati di Sebastiano Serlio, l'architetto d'Ippolito II in Francia.

Doni, invece, cita fra i membri della presunta accademia anche Enea Vico, sommo incisore, numismatico ed antiquario al servizio di Alfonso. Col successore Pirro Ligorio, impegnato anche a Roma e a Tivoli, deve aver contatti Bolognino Zaltieri: realizza per lui una delle sue rarissime incisioni. Inoltre, alcuni tratti caratteristici attribuiti ai Pellegrini si confanno perfettamente alla cultura ferrarese, bilanciandone i severi canoni umanistici. In particolare, la *princeps* delle *Imagini* cade proprio al centro del quindicennio della presunta attività dell'Accademia. Potrebbero esserle riusciti particolarmente fecondi il vivo interesse per Petrarca, per le arti visive e dello spettacolo, la curiosità giocosa che esplora le riemerse terre classiche, la riscoperta dell'*ecfrasis* e del bizzarro, la fiducia nelle volgarizzazioni.

Ferrara tenta ancora, nel secondo Cinquecento delle crisi religiose, una ricerca d'Antico autonoma e gioiosa, d'impronta rinascimentale. Evoca affascinata favole mitologiche, per intrattenimento cortese o allegoria dinastica. Sin dal secolo precedente, trae lustro dal mecenatismo letterario ed artistico, dagli interessi collezionistici degli Este. Soprattutto il periodo coincidente con la giovinezza di Cartari, «il regno di Ercole II, che va dal 1534 al 59, rappresenta l'età dell'oro della cultura ferrarese», pure destinata ad un rapido declino⁴¹. Gli studi restano ovviamente improntati ad un forte ed elitario gusto umanistico, quale quello dei maestri Celio Calcagnini e Lilio Gregorio Giraldi, ma senza rigidità e chiusure.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ A. LAZZARI, *Bartolomeo Ricci. Un umanista romagnolo alla corte di Ercole II d'Este*, in «Atti e Memorie» della Deputazione provinciale Ferrarese di Storia Patria, I, XXI, III, a. 1913, pp. 1-248, citazione a p. 141.

L'Accademia dei Filareti, attiva tra 1554 e 1557, ha tra le sue «principali occupazioni» quella d'«interpretare passi oscuri e difficili dei classici»⁴². Rinnova però il favore alla lingua toscana già mostrato dagli Elevati, la loro «aspirazione a costituire un ceto intellettuale che affiancasse il potere politico e mettesse al servizio del bene pubblico il sapere acquisito»⁴³. La compongono i più illustri letterati d'ambito estense, alcuni familiari al mitografo, come Maggi, Muret, Ricci. Quest'ultimo, in particolare, è fiero cultore dell'uso del latino, esponente del nuovo ciceronanesimo bembesco. Avversa l'imbarbarimento della lingua classica perpetrato dai trattati medici, filosofici, giuridici, e deplora l'esiguità delle retribuzioni di scrittori e professori.

Condanna inoltre il coevo diffondersi delle traduzioni, che inducono a trascurare lo studio ed il perfezionamento della lingua degli Antichi. Eppure, deve rappresentare per Cartari un importante mediatore culturale: dall'epistolario ricciano emerge un amplissimo e sfumato spettro di conoscenze. Vi s'incontrano i nomi di tutti gl'intellettuali dell'epoca, da Pietro Bembo ed Andrea Navagero agli accademici e cortigiani ferraresi, da Aonio Paleario ed Achille Bocchi agli editori Paolo ed Aldo Manuzio. È amico ed estimatore di celebri umanisti di penna latina, tra cui figurano autori di fonti importanti per le *Imagini*: oltre ai familiari Calcagnini e Giraldi, anche l'inatteso Pierio Valeriano.

Ulteriori informazioni sull'*humus* formativo del mitografo emergono, invece, dal confronto tra i pochissimi dati d'archivio e le postille autobiografiche affioranti dalle sue lettere prefatorie. Marco Palma ne colloca così la nascita nel 1531: il 17 febbraio Vincenzo, figlio di Cesare Cartari, risulta essere stato battezzato insieme alla sorella Grazia a Reggio Emilia da «Bartolomeo Lamberti, canonico della collegiata di S. Prospero e rettore di S. Giovanni Battista *iuxta plateam*»⁴⁴. Bisogna poi aspettare un ventennio per averne altre notizie. Il primo gennaio 1550, la *Bolletta dei salariati* della Cancelleria Ducale estense assegna a «Vincenzo Cartaro da Reggio cancelier» la «spisa per bocche dua» e lo stipendio mensile di otto ducati⁴⁵. Siccome però il volume, destinato al periodo 1546-51, è conservato mutilo presso l'Archivio di Stato di Modena, Auro Lazzari suggerisce, nell'*Ideale classico*, che il gentiluomo abbia intrapreso ancor prima la carriera a corte.

Certamente, l'anno successivo il giovane erudito approfitta della sua prima pubblicazione per rendere omaggio ad Alfonso II d'Este, dedicandogli i *Fasti*. Auspica infatti, al servizio dell'erede

⁴² Ivi, p. 117.

⁴³ V. GALLO, *Alberto Flavio Lollo*, in DBI, vol. 65, 2005, pp. 454-456, citazione p. 454.

⁴⁴ M. PALMA, *Vincenzo Cartari*, cit., p. 793.

⁴⁵ Presso Archivio di Stato di Modena (Asmo), Cancelleria Ducale, *Bolletta dei salariati*, 54, c. nn. 37v. Cfr. inoltre l'*Astratto* interno, c. nn. V; A. LAZZARI, *L'ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari*, cit., p. 174, n. 3.

del Ducato, di calcare le orme degli avi, distintisi soprattutto sotto la reggenza di Ercole I. Pure, scrive, «di tutta la mia casa sono restato quasi ultimo, e solo»:

non per ripararmi sotto il suo nome da chi mi voglia riprendere dono e consacro questa mia fatica, quale che sia, alla Eccellenza vostra, ma per venire pure in qualche cognitione appresso di quel Signore al quale, come la natura ha fatto nascere me suddito, di che ben la ringratio più che d'ogni altra cosa da lei datami, così sono stati i miei maggiori gran parte al servizio della sua illustrissima casa in ufficii dei più onorati grati, massimamente al tempo del bisavolo suo felicissima memoria, il cui glorioso nome ha ravvivato insieme con l'animo valoroso il giustissimo Ercole padre di voi, dal quale si aspetta che debba essere continuato il felicissimo governo, col medesimo senno et valore col quale egli tutto di mostra, come bene s'hanno da reggere et governare i popoli et che come avete il nome, così debbate con le gloriose opere rappresentare l'invittissimo avo vostro Alfonso, gloriosissima memoria a tutto il mondo⁴⁶.

I Cartari appartengono quindi a quel *milieu* alto-borghese o patrizio che, nelle avventurose corti italiane del Rinascimento come poi nelle grandi capitali europee d'Antico Regime, tenta l'ascesa ai vertici della società mettendosi al servizio del principe. La corte è ancora il luogo di gestione e figura del potere, mentre solo il riverbero della magnificenza signorile è in grado di obliare una nascita provinciale o poco illustre. Il «cittadino» può trasformarsi in «nobile» attraverso l'impegno del «gentiluomo»⁴⁷. Titoli, prestigio e benefici fondiari costituiscono l'auspicata ricompensa per lo svolgimento difficile e forse mal retribuito d'incarichi amministrativi, burocratici, diplomatici. Impegni affiancati, perlopiù, ad un'attività letteraria d'intrattenimento o d'encomio, se non di vero e proprio studio accademico o universitario: legatissimo, soprattutto a Ferrara, al principe.

L'«umanesimo civile» tipico delle classi dirigenti italiane assume sfumature castiglionesche, mentre la radicata tradizione feudale del ducato estense incoraggia l'impegno pratico. Che mantiene il suo privilegio pure sulla «*politia literaria*» di cui ama fregiarsi, «distintiva dell'aristocrazia che frequentava la corte degli Estensi» sin dal secondo Quattrocento⁴⁸. Scrive Marco Folin:

⁴⁶ FA, cc. 2v-3r.

⁴⁷ M. CATTINI, M. A. ROMANI, *Le corti parallele: per una tipologia delle corti padane dal XIII al XVI secolo*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. PAPAGNO, A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 47-78, citazioni a p. 67.

⁴⁸ M. FOLIN, *Rinascimento estense: politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 217.

Gli *studia humanitatis*, infatti, proprio perché segno di distinzione sociale, dovevano essere coerenti con la posizione e il ruolo nella società di chi li praticava: e la precipua funzione di un nobile – il suo *officium*, si sarebbe detto pensando a Cicerone – era di partecipare alla gestione della *res publica*. In una signoria cittadina di ascendenze feudali come quella estense, questo significava prestare al principe *auxilium et consilium*, mettere cioè il proprio braccio e la propria penna a sua disposizione: una concezione *activa* delle lettere e della stessa filosofia, dunque, come di strumenti che permettessero di conoscere l'uomo e di guidarne le azioni nel mondo, e che come tali dovessero essere utilizzati per sostenere il sovrano nei suoi compiti di governo⁴⁹.

Non si riconosce ancora stringente l'esigenza di tecnici, formati e specializzati. Sempre Folin ricorda che, nel 1504, il patrizio reggiano Andrea Cartari si propone al duca quale ambasciatore nella Repubblica di San Marco in virtù della rete di relazioni ereditate dal padre. Quest'ultimo sarà da identificare con quel Bartolomeo de Cartari registrato nell'*Elenco di Ambasciatori* ducali all'Archivio di Stato modenese. Inviato dapprima a Firenze, ove è vice oratore a cavallo tra 1490 e 1491, e poi dal 1499 al 1504 a Venezia, dà finalmente almeno un nome agli avi illustri cui il nostro mitografo accenna in apertura dei *Fasti*.

Importante per il giovane Vincenzo, magari in una situazione di disagio o lutto, dev'esser stato il «molto magnifico et nobile gentiluomo» Gian Antonio Rondanelli⁵⁰. Nelle dediche dei *Fasti* lo associa al Alfonso, se ne dichiara «servitore»⁵¹. Gli promette anzi, «quasi pegno degli obblighi infiniti ch'io ho con voi», «una espositione et quasi commento alla presente opera sotto il nome vostro, non perché a voi faccia di bisogno, perché intendete molto bene le cose latine, ma per mostrarvi, mentre mi affatico per giovare altrui, che troppo bene so quanto io vi sia obbligato»⁵². E nel 1553 lo fa destinatario unico del *Flavio*, in nome dei «beneficii ch'ella mi ha fatto già, e mi fa tutto di», «per aver'occasione di confessar'in publico il mio debito»⁵³. L'intera lettera dedicatoria omaggia la «cortesia vostra, la quale non ricusa mai di fare servizio ad alcuno che gliene chiega, e non dimandata ancora lo fa molte volte ove vede esserne bisogno», nel più completo disinteresse, «solo mosso dalla gentilezza dell'animo suo»⁵⁴.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ FA, c. 3v.

⁵¹ Ivi, c. 5r.

⁵² Ivi, c. 4.

⁵³ FL, c. nn. 3r.

⁵⁴ Ivi, c. nn. 3.

Meno sentite, più vicine alla maniera retorica, sembrano piuttosto le prefatorie con cui Cartari, già nel 1556, offre a Camillo Gualenghi l'ultima parte delle *Imagini* «perché so che voi, Signor Camillo, avete già provato molti degli affetti amorosi»⁵⁵. Incastonando i capitoli dedicati a Cupido, a Venere ed alle Grazie, la lettera al cavaliere interrompe l'altrimenti omogenea stesura del trattato. Un altro debito di gratitudine, una richiesta di protezione a corte per il nuovo volumetto, contro critici malevoli: «Et hovvi data quella» immagine «delle Gratie ancora, poi sì perché queste nelle cose amoroze hanno di bisogno sempre, sì anco perché vorrei che questa vi mostrasse ch'io so molto bene come si tenga memoria de i ricevuti benefici, e io lo faccio ancora»⁵⁶.

Nella loro interezza, invece, le *Imagini* si rivolgono all'«illustrissimo Signor mio» Luigi d'Este, che si degni di «accettare questa mia opera per la divotione almeno dell'animo mio verso voi, con la quale vi consacro la servitù mia»⁵⁷. Ignoriamo se Cartari abbia mai acquistato vera domestichezza con il giovane, irrequieto cardinale. Legatissimo alla Francia, al pari di Alfonso ed Ippolito appassionato d'antichità e superbo mecenate, Rondanelli e Gualenghi di certo compaiono tra i suoi *Salariati* dei tardi anni Cinquanta⁵⁸. Mentre Vincenzo di Reggio figura tra gli *Ambasciatori ed Agenti Ducali in Allemagna*, registrati per l'anno 1559 all'Archivio di Stato di Modena. In tale archivio si conservano anche due lettere di suo pugno – qui riportate in *Appendice I* – che confermano l'allusione di Giolito al lungo impegno oltralpe, presumibilmente in qualità di segretario con funzioni diplomatiche.

La prima epistola, siglata 22 aprile Fontainebleau, si rivolge al cancelliere e segretario di Alfonso II, lo storico Giovan Battista Pigna. Il pur devoto Vincenzo non riesce ad evaderne una richiesta:

Il favore che mi ha fatto la Signoria vostra con la sua portatami da messer Francesco ha accompagnato all'affettione ch'io le portava un obbligo grande, per lo quale io sarò presto sempre a servirla, purché a lei torni comodo a comandarmi, come la prego a fare, e spesse volte, accioché quando una non riesca, ne succeda un'altra⁵⁹.

⁵⁵ ID., *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia, Marcolini, 1556 (d'ora in avanti, IM), c. XCVIIIr.

⁵⁶ Ivi, c. XCVIIIv.

⁵⁷ Ivi, c. 2v.

⁵⁸ Cfr. ad esempio, presso Asmo, la *Bolletta dei salariati* 61, per il biennio 1558-1559.

⁵⁹ ID., *Lettera a Giovan Battista Pigna*, Fontainebleau, 22/04/1559, presso Asmo, *Ambasciatori Carteggio*, Germania, 21, cc. nn. 1-2, citazione a c. nn. 1r. Caterina Volpi rintraccia e segnala le due lettere, pure con qualche inesattezza: cfr. IMV, p. 7.

La seconda, datata 21 maggio Bruxelles, informa lo stesso principe di Ferrara, Alfonso II, dei movimenti intercorrenti nella cittadina belga, lasciando intendere una certa regolarità nello svolgimento di tale mansione: «Come per altre due mie ho dato conto alla Eccellenza vostra di ciò che si è fatto da che questi Signori partirono dalla corte e dell'andata loro in Anversa, così ho voluto farle intendere il ritorno loro»⁶⁰. E Cartari forse scrive proprio per conto di Luigi II, inviato a Bruxelles insieme al cardinale di Lorena per «definire le modalità della pace con gli Spagnoli, poi conclusa a Cateau-Cambrésis»⁶¹. Congedandosi, precisa infatti che «le bascio la mano in nome del mio Signor illustrissimo secondo che mi ha comandato di fare, per non avere egli tempo di scrivere»⁶².

D'altro canto, nota Pastore Stocchi, l'impegnato gentiluomo deve aver acquisito «qualche relazione o aderenza» nel regno dei Valois⁶³. Nel 1581 ottiene a Lione, ove Roy Strong riconosce «una grande colonia di mercanti italiani, che ebbe parte determinante nell'introdurre la cultura rinascimentale italiana in Francia», la stampa delle *Imagini* nel testo originale⁶⁴. La condividono i due editori Stefano Michele e Bartolomeo Honorati, a riprova del precoce successo riscontrato olttralpe dal manuale nella prima edizione riveduta, ampliata ed illustrata: quella veneziana del 1571. In Laguna la procurano Vincenzo Valgrisi e Giordano Ziletti, dopo la benevola, entusiastica accoglienza riservata ad un libro ch'«è stato così caro e tanto ben visto da ognuno» già al suo esordio⁶⁵.

Con una lettera dedicatoria siglata «Vinezia alli X di Settembre MDLXIX», il mitografo rinnova allora l'ossequioso omaggio a Luigi d'Este, ormai cardinale, «acciocché sotto la protezione sua ei resti sicuro di non essere offeso da i maligni, e si veggia ch'ella non solamente non isdegna, ma forse anco ha caro ch'io spenda il mio tempo in riverirla offerendole di que' pochi frutti che 'l debole terreno del mio ingegno pò produrre»⁶⁶. Lascia insomma un'ultima traccia personale, prima di eclissarsi dietro l'incredibile fortuna delle sue *Imagini de gli dei de gl'Antichi*. Il manuale diviene presto oggetto di compulsate ristampe e rimaneggiamenti, di riprese più o meno legittime ed esplicite. Utili, talora, a circoscriverne la morte.

⁶⁰ Il Principe non può essere che Alfonso II, così riverito anche nella dedicatoria dei *Fasti* cartariani. ID., *Lettera al Principe di Ferrara*, Bruxelles, 21/05/1559, presso Asmo, Ambasciatori Carteggio, Germania, 21, cc. nn. 3-5, citazione a c. nn. 3r.

⁶¹ P. PORTONE, *Luigi d'Este*, in DBI, vol. 43, 1993, pp. 383-390, citazione a p. 384.

⁶² V. CARTARI, *Lettera al Principe di Ferrara*, cit., c. nn. 3r.

⁶³ IMA, p. XXII.

⁶⁴ R. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987, p. 132.

⁶⁵ IMA, p. 604.

⁶⁶ *Ibid.*

Secondo l'edizione critica vicentina, l'anno deve collocarsi tra il 1581, in cui sono varate le copie lionesi, ed il 1587, quando Francesco Ziletti pubblica, sempre a Venezia, una versione delle *Imagini* ancora più ricca rispetto al testo rinnovato nel 1571. Gli «aggiustamenti formali», alcune riscritture e le «aggiunte spesso abbastanza ampie» al «corredo erudito dell'opera» lasciano sospettare «genuini materiali cartariani» e talvolta «l'ambizione ad una scrittura più decisamente creativa»⁶⁷. Pure, «numerosi refusi, sciatterie ed incongruenze nell'esecuzione tipografica» sono indizio d'una mancata correzione delle bozze da parte dell'autore⁶⁸. Probabilmente, «sull'esemplare di una stampa che recava la redazione 1571 (nulla vieta di pensare a un interfoliato) il Cartari è venuto segnando occasionalmente ritocchi al testo e addizioni, pur senza mai addivenire a una vera e propria revisione sistematica», il cui compimento dev'essere appunto stato impedito dalla morte⁶⁹.

Al contrario, durante il convegno bergamasco teso ad esplorare, nel maggio del 2012, *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, Massimiliano Rossi immagina un distacco pressoché completo del gentiluomo dalle riedizioni delle proprie opere. Sarebbe l'editore Marcolini, «chi lo stampò la prima volta», a lasciarsi sedurre dal successo del libro ed «a stamparlo anco un'altra», come già puntualizza Cartari al cardinale Luigi⁷⁰. Il tipografo Zaltieri, espressamente citato nella dedicatoria del 1571, non ricoprirebbe inoltre il ruolo dell'«incisore, che resta ignoto, come in tanti altri casi», bensì dello «stampatore specializzato *in formis aeneis* (“delle quali l'adorna”, scrive appunto Cartari e non altro), quindi in un corredo iconografico qualificante una nuova edizione che si vuole non solo illustrata, ma realizzata nella tecnica incisoria più costosa e pregevole»⁷¹.

Rossi suggerisce Salviati quale autore delle tavole, indipendenti e principale causa di ritardo nell'*imprimatur*. Mentre anche le collezioni del Metropolitan Museum ne rammentano il nome, Sonia Maffei ricorda righe del più illustre revisore seicentesco delle *Imagini*⁷². Nel 1615, la *Prefazione al lettore* di Pignoria misura la distanza di «questa nostra edizione con le anteriori, che tutte sono state diffettose, e manchevoli» nella cura dell'apparato illustrativo⁷³. «Non eccettuando neanche quella», prosegue, «della quale, per quello che spetta alle figure, fu l'architetto il Salviati

⁶⁷ Ivi, pp. 613, 615.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ IMA, p. 604.

⁷¹ M. ROSSI, *Cartari giolitino (1562) e giolitizzato (1577): un palinsesto, marcoliniano, mal raschiato (1571)*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 23-40, citazione a p. 26.

⁷² *Online* in www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/347175.

⁷³ IMG, p. nn. 20.

pittore valente»⁷⁴. Nel sito *web*, dedicato dall'Università di Bergamo proprio al fortunato manuale, la studiosa attribuisce con decisione

a Giuseppe Porta, conosciuto come Salviati, l'invenzione e probabilmente anche l'esecuzione dei perduti disegni preparatori per le stampe che Bolognino Zaltieri incise per la prima edizione illustrata di quest'opera (stampata nel 1571 a Venezia da parte di Vincenzo Valgrisi e di Giordano Ziletti). Fu infatti lo stesso Cartari che, nell'introduzione a questa edizione, attribuì a Zaltieri la paternità delle incisioni che accompagnavano il suo testo. Forse proprio per questa precisazione, unitamente al fatto che il soprannome "Salviati" non fu solamente associato a Porta ma in primo luogo al suo famoso maestro, Francesco de Rossi, che l'attribuzione di Pignoria sfuggì all'attenzione degli storici dell'arte e dei critici successivi. Con ogni probabilità Pignoria scrisse che Salviati (Porta) era stato solo "l'Architetto" di queste incisioni, poiché egli era ben consapevole che la responsabilità per la loro esecuzione era stata di Zaltieri. È sempre stato comunque sottolineato che quest'ultimo aveva lavorato principalmente come editore, non come incisore, per questo è presumibile che egli potesse aver seguito le istruzioni di un artista professionista. Sebbene Pignoria scrisse le sue osservazioni più di 40 anni dopo la pubblicazione del 1571, va tenuto presente che egli, visse tutta la sua vita a Padova, dove Porta lavorò per un lungo periodo di tempo. L'antiquario può perciò aver avuto familiarità con la biografia e carriera del pittore⁷⁵.

L'ipotesi è già di Stefano Pierguidi, mentre ancora Apostolo Zeno pensa alla curata edizione veneziana del 1609, prodotta da Evangelista Deuchino e Giovan Battista Pulciani, come quella «che di figure di rame fu dal Salviati abbellita»⁷⁶. Nel 2005, su «Print Quarterly», Pierguidi riflette sul contributo di Zaltieri incisore e sulla possibilità dell'intervento di un pittore professionista: «it is probable that Porta designed many single figures», ipotizza, «which, for economic reasons, were then put together by Zaltieri in plates that as a result were often much too crowded»⁷⁷. Del resto, i «pochi mesi» veneziani in cui Cartari circoscrive la revisione delle *Imagini* potrebbero coincidere con quelli già utili al volgarizzamento di Giovio, edito nel 1562. E «la data del 1569», apposta nel 1571 alla nuova lettera introduttiva delle *Imagini*, riuscire posticcia⁷⁸.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Online* in dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html.

⁷⁶ G. FONTANINI, A. ZENO, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, cit., p. 150, n. a.

⁷⁷ S. PIERGUIDI, *Porta's Illustrations for Cartari*, in «Print Quarterly», XXII, 4, a. 2005, pp. 431-434, citazione a p. 431.

⁷⁸ M. ROSSI, *Cartari giolitino (1562) e giolitizzato (1577): un palinsesto, marcoliniano, mal raschiato (1571)*, cit., p. 26.

Prosegue Rossi, del tutto persuaso del «disinteresse sostanziale e anzi programmatico dell'autore, ma anche della piena anteriorità del testo rispetto alle immagini»:

è dunque mia opinione che luogo e data siano stati apposti a una lettera di dedica di Cartari risalente a non oltre il 1561, anno del cardinalato di Luigi d'Este, e momento in cui Cartari aveva dimorato per qualche tempo a Venezia, lasciando a Zaltieri il nuovo testo delle *Imagini* e a Giolito probabilmente il *Compendio gioviano*⁷⁹.

Certo, è difficile immaginare un'estraneità totale, da parte dell'erudito cortigiano, alle belle e lambiccate tavole. Nella sua tesi specialistica del 2011 sui *Problemi di attribuzione* delle *Imagini*, Claudia de Cola rivendica l'alta cultura di Salviati. «Scienziato» oltre che pittore, interprete in Laguna della maniera romana di Raffaello, approssima in altre opere e disegni alcuni tratti incisori del manuale⁸⁰. Una convincente, rinnovata collaborazione con il Pellegrino Marcolini, dopo le *Sorti*, non può però dirsi del tutto sicura: colpa del carattere «standard», da «modelli-manichini», degli dei riprodotti da Zaltieri e della perdita di molti lavori autografi dello stesso Porta, utili al confronto⁸¹. Infiniti editori, ad ogni modo, recuperano i volumi di Cartari. E la lunga dedica rivolta da Ziletti all'«illustrissimo Signor Federigo Contarini dignissimo Procurator di S. Marco» e «collectionneur passionné», nelle sue *Imagini* del 1587, non menziona affatto il gentiluomo⁸².

Venuto meno nel 1572 Ippolito II, già segnato dall'insuccesso della missione francese, Cartari potrebbe anche essersi ritirato a vita privata. Magari presso amici colti, in Laguna o nella Tivoli estense: illustrandone la *Villa*, nel 2003, Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna appuntano altri indizi. «Nell'agosto del 1569 il Cartari venne chiamato da Ippolito a Tivoli», poi «fino al novembre avrebbe svolto più missioni in “Savoia”, a Ferrara e a Venezia»⁸³. In effetti, all'Archivio modenese, i registri della *Camera ducale estense, Amministrazione dei Principi*, assegnano in data 1 agosto 1569 trenta scudi «al signore Vincenzo Cartari per spenderli nel suo viaggio da Ferrara a Roma», su ordine dell'anziano cardinale⁸⁴. Il gentiluomo riceve altri rimborsi il 7 ed il 22 ottobre, proprio «per

⁷⁹ Ivi, pp. 26-27.

⁸⁰ C. DE COLA, *Le Immagini de gli dei de gli antichi di Vincenzo Cartari: problemi di attribuzione*, tesi specialistica per l'Università di Pisa, 2011, p. 33, disponibile *online* in etd.adm.unipi.it/t/etd-11232011-163213.

⁸¹ Ivi, p. 72.

⁸² IMA, p. 607. N. C. F. DE PEIRESC, *Les lettres italiennes I. La correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc avec Lelio Pasqualini (1601-1611) et son neveu Pompeo (1613-1622)*, a cura di V. CARPITA, F. SOLINAS, E. VAIANI, Parigi, Cnrs-Alain Baudry et Cie, 2012, p. 55, n. 99.

⁸³ I. BARISI, M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Villa d'Este*, Roma, De Luca, 2003, p. 93, n. 46.

⁸⁴ Presso Asmo, Camera Ducale Estense, Amministrazione dei Principi, 830, c. 27v.

fare il suo viaggio di Savoia», «di Ferrara» e «per il costo» di alcuni cavalli⁸⁵. Infine, gli sono resi sessantotto scudi il 9 novembre, «spesi et pagati in venire di Tivoli a Ferrara et da Ferrara a Venetia»⁸⁶.

Patrizia Castelli, di nuovo in occasione del convegno di Bergamo, recupera inoltre una fonte trascurata: gli *Annali e memorie di Tivoli*, scritti nel sedicesimo secolo dal notaio e mercante Giovanni Maria Zappi, editi da Vincenzo Pacifici nel 1920. La studiosa ne trae però conclusioni drastiche. Fa coincidere la morte del mitografo proprio con la data apposta alla dibattuta lettera dedicatoria del 10 settembre 1569, e la colloca senz'esitare nella cittadina laziale. L'opera di Zappi, manoscritta, si limita tuttavia ad alcune note di massima nella sua *Descrittione della nobiltà di alcune case di gentilhomini della città di Tivoli, et anchi dove si dimostrano le case onorate de diversi homini, con sue virtù et degne qualità, riserbato lo honor delli altri cittadini delli quali non si fa mentione*⁸⁷.

La quarta parte del lavoro, databile sino al 1590, registra un esile paragrafo *Di Casa Cartari*:

Casa Cartari la ritrovo gentile et ben conditionata in la quale vi era ms Vincenzo dottor di legge homo gratioso, ma egli fu sfortunato, chè il povero gentilhomo morì a cavallo per un archibugetto scarcato da sé stesso per fortuna, ne succedono ms Angelo et ms Geronimo fratelli li quali vivono honoratamente nel suo grado⁸⁸.

Lo «zotico» annalista resta, secondo Pacifici, «uno dei più in vista tra i tiburtini del suo tempo e in ispecie tra la società dei gentiluomini»⁸⁹. E non rilascia alcuna informazione precisa sul cortigiano di Reggio, né circa impegni professionali né su un'eventuale attività letteraria o erudita. Pure il fortunato editore Ziletti ricorda soltanto come il «picciolo presente», da lui offerto al procuratore veneziano con le *Imagini* del 1587, sia stato «di novo revisto, ampliato, ricorretto, abbellito e ristampato»⁹⁰. L'assenza di una qualsiasi prefazione di pugno del gentiluomo lascia davvero supporre che il volume sia uscito postumo.

⁸⁵ Ivi, c. 34, 35r.

⁸⁶ Ivi, c. 39r.

⁸⁷ G. M. ZAPPI, *Annali e memorie di Tivoli*, a cura di V. PACIFICI, Tivoli, Società in Villa d'Este, 1920, p. 119. Cfr. P. CASTELLI, "Occulti misteri di Iside". *Gli inquieti dei egizi del Cartari*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 121-154, con notizie biografiche a pp. 121-122.

⁸⁸ G. M. ZAPPI, *Annali e memorie di Tivoli*, cit., p. 135.

⁸⁹ Ivi, p. XIII.

⁹⁰ IMA, p. 608.

Non si hanno notizie nemmeno della pubblicazione di un ambizioso scritto sull'anima, di matrice neoplatonica, più volte annunciato da Cartari nelle sue pagine mitografiche. Mentre, a partire dal 1603, le edizioni del trattato parleranno «dell'autore al passato e come non più direttamente responsabile della stampa», mostrando rimaneggiamenti completamente arbitrari ed indipendenti⁹¹. La morte del gentiluomo scioglie insomma l'unico vincolo individuale di un'opera fluida, in continuo dialogo con tutto il complesso della cultura mitologica, speculativa, artistica o di costume, della tradizione europea.

⁹¹ Ivi, p. 613.

2. APPRENDISTATO OVIDIANO

Aulo Lazzari conclude il proprio intervento sull'*Ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari* constatando l'impraticabilità sterminata dei suoi esiti figurativi. Quali testimoni più efficaci della «diffusione capillare» raggiunta dal saggio mitografico fra gli artisti dell'intera epoca moderna, cita in nota «gli indici del "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", dove si rinvia alle opere di questo autore quasi in ogni volume»¹. Infatti, «il numero dei 'debitori' di Cartari è pressoché impossibile da stabilire, e qualsiasi tentativo di catalogare le derivazioni dalle *Imagini*, oltre ad essere un'impresa di proporzioni vastissime, non arriverebbe mai ad una conclusione, per le continue scoperte di nuove e chiare risposdenze»². E lo studioso, addentratosi nella foresta fantastica ed erudita del volume cartariano, deve davvero disperare di uscirne, perso nell'intrico di mille spunti e richiami.

La via d'ingresso gli è però obbligata. Gli artisti ed i revisori antichi che, in modo diverso, ne hanno moltiplicato intrecci e discendenze, si orientavano facilmente in base a specifiche competenze e commissioni. Percorrevano il testo in cerca di un'allusione dotta, di coordinate pronte e rapide oppure di un suggerimento non ancora esaustivo. Il critico di oggi, invece, intento a ricostruire i complessi ed indissolubili legami intrattenuti dall'opera con la tradizione, deve lasciarsi condurre alle *Imagini* dai *Fasti volgari* e dal *Flavio*, pubblicati tre anni appena prima della *princeps*

¹ A. LAZZARI, *L'ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari*, cit., p. 189, n. 45.

² *Ibid.*

del trattato. Proprio il lavoro su Ovidio deve aver avviato la ricerca cartariana. I continui rimandi tra i testi delineano una progettualità ininterrotta, una sorta di armonioso gioco delle parti all'interno degli studi antiquari svolti dal gentiluomo di Reggio.

I *Fasti volgari*, a fronte dell'oscura concisione poetica nonché di una materia quanto mai remota, sin dal 1551 alludono con modestia alla necessità di una «assai bene copiosa espositione»³. Facendo omaggio dei propri versi al caro Rondanelli, il traduttore annuncia un ulteriore passo ermeneutico, rispetto alle informazioni da lui già nel testo:

Il soggetto dunque, il quale non è mio, ma di Ovidio, è stato quello che mi ha dato animo di pubblicare la presente opera, la quale troppo sono certo che nel volgare non sarà di stile così vago, et ornato come è nel latino, ma spero bene che sarà chiara almeno et facile, sì che dai più sarà intesa, perché a questo ho posto mente più che ad alcuna altra cosa. Et perciò hommi pigliato licenza forse maggiore di quella ch'altri stimerà per avventura, che convenga nel tradurre, perché non ho tradotto semplicemente, ma in parte ancora esposto ove ho veduto esserne di bisogno, onde è avvenuto che l'opra sia maggiore assai volgare che latina non è. Perché quello che strettamente disse Ovidio, e con pochissime parole, io con molte l'ho detto, et più largamente assai. Ma con tutto ciò non ho potuto fare che non vi restino pur anche molte cose, le quali forse non saranno troppo bene intese dai volgari. Per la qual cosa io avea pensato di fare una espositione, et quasi commento alla presente opera sotto il nome vostro⁴.

I tre libri del *Flavio* germogliano dunque dagli studi necessari alla ragionata redazione del volgarizzamento, per completarlo due anni più tardi nel saldo «dittico» dedicato al gentiluomo amico⁵. Cartari scherzosamente, sebbene in punta di polemica, rifiuta di seguire le orme del «fante di Frate Cipolla, il quale non domandato rispondeva sempre»⁶. L'ha «veduto fare a molti, i quali nel principio delle loro opere fanno mille escusationi, et cercano di difendersi prima che sappiano di esser'accusati»⁷. Lui, al contrario, attende l'esito presso il pubblico dei suoi *Fasti volgari*, prima di lumeggiarne in modo sistematico eventuali errori ed oscurità: «allora risponderò poi quando saprò di essere domandato, et cercherò di escusarmi allora ch'io saprò di essere ripreso»⁸. Ed ancora nel dialogo del *Flavio*, nelle «cento parole per pezzo di prologo» poste a conclusione del secondo libro,

³ FA, c. 4v.

⁴ Ivi, c. 4r.

⁵ P. PROCACCIOLI, *Cartari autoesegeta. Il Flavio tra Fasti e Imagini*, cit., p. 43.

⁶ FA, c. 4v.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

a «chi forse per disgratia trarrà gli occhi su questi fogli» spiega l'attesa in termini di «convenevole ordine» logico, più che di successione temporale rigorosa nelle ricerche: «prima sia l'errare, dietro al quale viene l'esser'accusato, e ripreso, e l'ultima cosa che si faccia è rispondere poi difendendosi, o pure confessando l'errore»⁹.

Inevitabile, ad ogni modo, l'osmosi tra due volumi in rapporto d'esegesi. Uno è ausiliario, «viene, al peggiore nome che gli si possa dare, come Pedante a chi avrà caro d'intendere le cose dei *Fasti*, benchè Spositore, ovvero Banditore etiandio dei *Fasti* si potrebbe dire per chi volesse con un poco più di riputatione nominarlo»¹⁰. Tanto da battezzarlo col nome beneaugurante di un celeberrimo divulgatore: «quel Gneo Flavio» che, nella Roma repubblicana, aveva reso pubbliche le formule procedurali ed il calendario dei *dies fasti*, preposti all'amministrazione della giustizia e prima esclusivo patrimonio dei pontefici¹¹. Meno scontati, invece, i richiami ad un volume ancora inedito e di materia non ovidiana. Proprio il *Flavio* dà chiaro annuncio delle *Imagini*: per due volte gl'interlocutori del dialogo dichiarano di tralasciare ogni approfondimento in attesa d'un utilissimo *Libro promesso*, come segnalato in un'impegnativa didascalia.

Licinio avverte, nel secondo libro:

Non vi dirò che la cicogna fosse uccello della Concordia secondo alcuni, e secondo alcuni altri la cornacchia, né come la dipingessero gli antichi, perché so che tosto vedrete un libretto nel quale tutte queste cose sono raccontate interamente, con le immagini quasi di tutti i dei, e le ragioni perché fossero così dipinti, però non vi maravigliate se ben venendone l'occasione vedrete che di questo non vi si dica, o poco solamente¹².

Mentre alcune pagine più avanti, è lo stesso Flavio a mostrarsi reticente: «Né voglio dirvi di Pano altro per ora, perché non lo veggio essere di bisogno, e mi riserbo a dire interamente di lui nel libro, qual vi disse Licinio, delle *Imagini*»¹³.

⁹ FL, pp. 286, 288.

¹⁰ Ivi, p. 287.

¹¹ *Ibid.* Cartari poteva leggere del celebre liberto di Appio Claudio Cieco (ca. 300 a. C.) in CIC., *Ad Att.*, VI, 1, 8; DIOD., XX, 36, 6; LIV., IX, 46, 1-5; PLIN., *Nat. Hist.*, XXXIII, 17; VAL. MAX., II, 5, 2. Le fonti antiche su Flavio sono state studiate da L. PARETI, *Storia di Roma e del mondo romano*, Torino, Utet, 1952, II, pp. 75-76, e ricevono conferma dalla scheda di H. G. GUNDEL, *Flavius*, in *Der Kleine Pauly. Lexicon der Antike*, Stuttgart, A. Druckemüller Verlag, 1967, II, pp. 570-571.

¹² FL, pp. 238-239.

¹³ Ivi, pp. 294-295.

Il tratteggio è preciso e fa da *pendant* agli svariati rimandi rivolti al dialogo dalla *princeps* del 1556. Di Giano, ad esempio,

si legge che lo messero alcuni a sedere in bella sede regale, e davanti gli fecero un tempio ora chiuso et or aperto. Né dico la ragione di ciò perché non fa bisogno, oltre che la dissi già nel *Flavio*, ove chi vorrà potrà vedere ancora come e perché mostrasse Iano il Caos et alcune altre cose della natura sua, le quali ora non replico; perché a ritrare la sua imagine basta avere detto ch'ei fu fatto con due faccie, l'una giovane e senza barba, l'altra con la barba e di maggiore età, et alle volte ancora con quattro, che nell'una mano gli si mette talora una chiave e nell'altra una verga, e talora si fa che mostra con le mani il numero dei dì dell'anno. E di queste cose ne ho rese quelle migliori ragioni che ho saputo trovare¹⁴.

Le *Imagini* nascono dunque da un'accurata selezione iconologica, condotta da Cartari sul plesso dei materiali antiquari raccolti a partire dallo studio dei *Fasti*. Non aspirano ancora al ruolo di *summa* volgare della mitologia classica, certo suggerito dall'eccezionale successo di vendita. Sfogliando l'edizione critica, aggiornata sulla stampa del 1587, i rimandi al *Flavio* scompaiono: al loro posto, recuperi effettivi o ulteriori approfondimenti. Addirittura, Pastore Stocchi intravede nel commento «un abbozzo o un'anticipazione delle future *Imagini*», mentre Lazzari dà pieno rilievo all'ingresso di quelle «storie degli dei» nella cruciale revisione del 1571¹⁵. Prima «considerate superflue in ragione delle finalità esclusivamente figurative» dell'opera, la orienterebbero verso «obiettivi diversi», rendendola più disponibile a letture allegoriche e tridentine¹⁶. Ad ogni modo, all'insegna di un crescente desiderio di completezza, Cartari va svincolandosi dal rispetto di un autore specifico e di un'estetica letteraria. Propone invece *Imagini* che siano sedimento di tradizioni poetiche e filosofiche, religiose e folkloriche, avvicinate *in primis* con Ovidio.

All'origine, nel 1556, il saggio mitografico sembra correre parallelo al *Flavio*. Approfondisce gli spunti offerti dal poema con un diverso taglio documentario, partendo forse a commento già iniziato. Del resto, proprio «Iano bifronte» si presenta per primo al poeta, fra gli dei da lui evocati in un'intermittente sfilata, ad illustrare momenti dell'antico calendario¹⁷. E dalle figure del tempo – Eternità, Saturno e Giano – Cartari inizia la sua *spositione* figurativa, un capitolo per ogni divinità e per il suo corteo. Secondo Paolo Procaccioli, dalle battute di Flavio e Licinio traluce un progetto già

¹⁴ IM, c. XIVv.

¹⁵ IMA, p. XXVIII. A. LAZZARI, *L'ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari*, cit., p. 182.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ FA, c. 17r.

«delineato», di una sicurezza enciclopedica ricca ma puntuale¹⁸. Sebbene autonomo rispetto ai versi cui costantemente si richiama il dialogo, il «libretto» si propone un utilizzo sussidiario e didascalico del tutto simile. Condivide anzi con l'intero dittico ovidiano una specifica *facies* divulgativa.

Intanto, nel 1553, il progetto del volume dev'essere a buon punto, magari avviato ad una concreta prospettiva editoriale o ad una circolazione di tipo privato. La *princeps*, in effetti, tarda qualche anno, per apparire di nuovo all'insegna della discontinuità tipografica: Cartari fa ritorno all'originario editore dei *Fasti volgari*, Francesco Marcolini, abbandonato col *Flavio* per Gualtiero Scotto. Tuttavia, diversi luoghi delle due opere ovidiane lasciano intendere l'importanza cruciale rivestita, nell'*iter scribendi* del gentiluomo, dal confronto: «non dee chi scrive alcuna cosa darla subito in publico, ma prima considerarvi un pezzo sopra, e pigliandone il parere di molti, e di quelli massimamente, quali di così fatte cose sanno fare giudicio, governarsi poi secondo il lor consiglio»¹⁹. Con proclama ricorrente, il letterato ostenta indifferenza nei confronti del pubblico malevolo e superficiale, e probabilmente di qualche personale avversario. Nelle prime pagine del dialogo, dichiara addirittura di aver, coi *Fasti volgari*, «disegnato solamente di farsi conoscere persona di altra sorte, che l'avesse già dipinto alcuna mala lingua»²⁰.

Più oltre, stigmatizza i critici malevoli e ciarlieri ricorrendo all'invida figura di Momo, pallida a fronte del parere illuminato degli uomini di cultura. Il «tragico giullare» albertiano, nell'esame di Ernesto Grassi «personificazione dello spirito permanentemente critico» ed acuto censore di uomini e dei, svela ruvide tinte doniane – «Non fu egli Momo quel che diceva mal di tutti?»:

imperochè non vi mancò mai chi si dilettaſſe di riprendere l'altrui coſe, e le biasimaffe ſenza ſaperne le più volte render'alcuna ragione, onde finſero le favole antiche che tra gli altri dei ve ne foſſe uno chiamato Momo figliuolo della Noſte, forſe perché il riprender'altrui ſenza ragione naſce dalle tenebre dell'ignoranza, il qual'alcuna coſa non faceva mai, ma ſolo andava riprendendo le fatte dagli altri, come appunto fanno tutti quelli li quali all'altrui coſe torcono ſempre il naſo. Però ſ'ha da cercare di far coſa, la quale, ſe ben'è dannata, non ſia dannata almeno a ragione, non volere che non ſia dannata a modo alcuno, et acciocchè queſto non intravenga ritenerla appreſſo di sé ſempre. Io dunque per giudicio di qualcuno, che pur ſa, e cui non ſono ſpiacchiate alcune coſe da me fin qui ſcritte, poco

¹⁸ P. PROCACCIOLI, *Cartari autoesegeta. Il Flavio tra Fasti e Immagini*, cit., p. 50.

¹⁹ FL, p. 289.

²⁰ Ivi, p. 16.

curando quello che dirà di me chi non sa, seguirò di scrivere, e fors'ancora ch'io le darò in publico poi, le cose ragionate intorno ai *Fasti*²¹.

La sicurezza cartariana non poggia allora sul «commune», incerto e sconosciuto, dei lettori che prendono in mano l'opera, «perché chi la intende troppo, chi poco, e chi niente»²². Non si fonda nemmeno sull'esclusiva magnanimità del principe estense. A lui il gentiluomo è stato «obligato» con gioia a «dare la prima ricolta del mio poco sapere», ma non può rivolgersi «dimesticamente», «perché a volere interamente rendere conto di sé non si può fare con poche parole, e le molte annoiano troppo i signori in così fatta materia»²³. Per sfuggire, dinnanzi ai torchi del tipografo, sia l'ambizione frettolosa sia una pavida ritrosia, per misurare con efficacia il valore del proprio lavoro, lo scrittore fa riferimento piuttosto a cerchie familiari, di cultura esperta ed attenta. E tanto più dispiace allora di non possedere dati biografici solidi, in grado di ancorarle fermamente in ambito estense o di orientarle già in direzione veneziana.

Licenziando i *Fasti volgari*, Cartari confida a Rondanelli la propria incertezza in questi termini:

Io sono stato molto in dubbio, se io dessi fuori la presente opera di Ovidio intitolata, i *Fasti*, tratta per me dalla latina favella alla nostra volgare, et con quella mi mostrassi in publico con questo pericolo di forse bene acquistarmi biasimo più tosto che alcun buon nome, o pure la ritenessi appresso di me, et me ne stessi occulto contentandomi di essere lodato da certi pochi solamente, imperochè pare che tanto piaccia, et diletta quasi universalmente il riprendere, et dannare altrui che vista alcuna cosa quasi sempre prima si corre a considerare se parte alcuna vi sia di biasimevole, che a lodar quelle, le quali apertamente se ne mostrano degne. Ma quello ch'ancora è peggio è, che perlopiù il volgo senza alcuna consideratione fa giudicio delle cose subito che venute gli sono alle mani, et dannà molte volte quello, che fu da persone giudiciose lodato, onde ne nasce che si veggono molti essere appresso di questo, et di quello di qualche buon nome, mentre che tengon le cose loro occulte, sì che viste non sono se non da chi con sano giudicio le considera, il quale perdono subito che invaghiti di certa poca ambitione si danno nelle mani al volgo, et cercano col mandare in luce le lor fatiche confirmare appresso di tutti

²¹ Ivi, pp. 289-290. Anche Natale Conti ricorre alla figura di Momo, siglando la propria opera mitografia, consapevole dell'ineluttabilità delle «malevolorum calumniarum»: cfr. G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel '500*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 41. Del resto, il *Momus* dell'Alberti risale al 1450, ma è disponibile dal 1520 nella sua stampa più diffusa: quella romana di Giacomo Mazzocchi: L. B. ALBERTI, *Momus*, Roma, Mazzocchi, 1520. F. DONI, *Ragionamento di sogni degli Academici Peregrini*, in ID., *I marmi*, a cura di E. CHIORBOLI, Bari, Laterza, 1928, II, pp. 69-77, citazione a p. 72. E. GRASSI, *La filosofia dell'Umanesimo. Un problema epocale*, Napoli, Tempi moderni, 1988, p. 157.

²² FL, p. 127.

²³ Ivi, pp. 126-127.

quello che da certi pochi fu giudicato di loro, et così più tosto ne riportano biasimo, che possano ottenere quello che desideravano, ma pure all'ultimo mi sono assicurato di uscir fuori, fidatomi del vago, e dilettevole soggetto della presente opera di molte istorie, di bellissime favole, et di varii costumi antichi tutta piena²⁴.

L'altro decisivo impulso scrittorio proviene allora dalla materia ovidiana. Il poeta di Sulmona, sin dalla riscoperta cristiana del dodicesimo secolo, offre alle arti ed alle lettere una scintillante miniera di favole immaginose. Oltre a prestarsi a molteplici letture allegoriche, riesce impeccabile garante di ricchezza narrativa, di varietà ed analisi dei caratteri, d'eleganza stilistica. Il suo magistero arriva fino ai paladini innamorati, agli errori avventurosi di Ariosto e Tasso. Se il versante più prettamente erotico della sua opera è agibilissimo ai casi del teatro e della novella, ma anche alla riflessione psicologica europea, i poemi spalancano per secoli il paesaggio classico alla curiosità mitologica di autori ed eruditi. Ovidio stimola insieme la fantasia creativa e l'interesse antiquario ed umanistico. Sfugge alle maglie di una cultura gelosa e ristretta, sebbene spesso filologicamente incerta e contaminata d'attualità: riempie le volgarizzazioni, accompagna i giorni dei ricchi e dei signori nel decoro di palazzi e oggetti, s'intreccia ai motivi canterini nelle piazze, accoglie appunti delle più svariate discipline entro commenti ansiosi d'esautività.

Le *Metamorfosi*, soprattutto, sono destinate ad una fortuna straordinaria. Tanto da rappresentare, tutt'ora, uno strumento fondamentale per chi studia le vicende culturali dell'epoca moderna. Ovidio ha inanellato le sue *fictiones* mitologiche con curiosità sorniona e cordiale, sebbene eruditissima ed ingegnosa: da grande affabulatore, già in epoca augustea ha composto «la bibbia di tutti coloro che nel Medioevo e nel Rinascimento si occupavano di mitologia»²⁵. Secondo Fritz Saxl, giocano un ruolo determinante per il suo successo «il fascino del racconto fantastico terminante con qualche metamorfosi e anche l'incanto delle descrizioni delle movimentate scene d'amore fra gli dei»²⁶. Il fondo greco di religiosità, tragica e suggestiva, ne fa poi una sorta di «*Cantico dei cantici*, per così dire, della vita e della morte»²⁷.

Bodo Guthmüller, con Ernst Robert Curtius, v'individua parimenti «un repertorio mitologico affascinante come un romanzo», nonchè «un modello di arte narrativa e di stile, un testo istruttivo di

²⁴ FA, cc. 3v.-4r.

²⁵ F. SAXL, *La storia delle immagini*, a cura di E. GARIN, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 167.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 168.

morale e di saggezza, un tesoriere del sapere dotto»²⁸. Così conclude che «la storia della tradizione della mitologia classica può dirsi in buona parte una storia della vasta influenza esercitata dalle *Metamorfosi*»²⁹. Non a caso, ancora nel 1587, le *Imagini* soprassedono alla descrizione di un episodio fondamentale del *Giove partoriente*, alluso anche dai *Fasti volgari*, citando proprio le *Metamorfosi*: «Non racconto di Bacco come Giove lo portasse un tempo attaccato al fianco infin a tanto che venne l'ora del maturo parto, perché queste favole per le *Trasformazioni* di Ovidio sono già così volgari che ognuno le sa omai»³⁰.

Anche il poema minore dei *Fasti* riuscirebbe assai utile alla conoscenza della Classicità tra *fabula* e *mythos*. Elena Merli riconosce anzi allo scrittore augusteo una «caparbia ricerca di caselle vuote nel *continuum* delle storie fornite dalla tradizione», implacabile stimolo ad «interventi di precisazione e revisione erudita»³¹. Ed i *Fasti* fanno sfoggio di «bellissime favole», ora ludiche ora tragiche, gemelle dei miti narrati negli esametri iridescenti. Soprattutto, però, illustrano dell'antica Roma tutto un assetto storico, folklorico e culturale, con le «molte istorie» ed i «varii costumi antichi», altrimenti trascurato. Ovidio intende cantare «tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa»³². Ripercorre con brillanti distici il calendario romano «in un variopinto alternarsi», scrive Michael von Albrecht nella sua *Storia della letteratura latina*, di «dati astronomici, miti e spiegazioni eziologiche»³³.

Nei lettori moderni, però, all'oscuro della quotidianità religiosa al tempo d'Augusto come delle ricorrenze rituali arcaiche, i suoi versi remoti ed allusivi suscitano una sete inappagata. Li inducono piuttosto a ricollocare i *Fasti* nel più ampio quadro dell'antica sapienza romana, quasi obliato con il *corpus* delle opere perdute di Marco Terenzio Varrone. Il poema diviene una fonte enciclopedico-antiquaria, utile a chiarire opere antiche più apprezzate ed autonome dal punto di vista estetico, oppure, più raramente, l'oggetto di un indispensabile approfondimento mitografico ed erudito. Prima del dittico cartariano, di fatto, pochi letterati vi hanno dedicato un'attenzione specifica. Soltanto il 1771 darà una nuova versione italiana al poema, coi *Fasti di Publio Ovidio Nasone tradotti in terza rima dal testo latino ripurgato, ed illustrato con note dal dottor Giambatista Bianchi di Siena* ad opera dell'editore veneziano Tommaso Bettinelli.

²⁸ B. GUTHMÜLLER, *La pittura mitologica e la tradizione testuale delle Metamorfosi di Ovidio*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 276-293, citazione a p. 276.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ IMA, p. 144.

³¹ E. MERLI, *L'Eneide, i Fasti e il Lazio primitivo*, in *Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio*, a cura di G. LA BUA, Pisa, Ets, 2010, pp. 17-53, citazione a pp. 17-18.

³² OVIDIO, *Fasti e frammenti*, a cura di F. STOK, Torino, Utet, 1999 (d'ora in avanti, FF), I, 1-2, p. 96.

³³ M. VON ALBRECHT, *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, Torino, Einaudi, 1995, II, p. 799.

Il Cinquecento, invece, ristampa più volte gli apparati esegetici elaborati da Paolo Marsi e da Antonio Costanzi, abbinando spesso i *Fasti* ad altre opere brevi del Sulmonese. I due umanisti realizzano sul poema studi indipendenti, pubblicandoli rispettivamente a Venezia nel 1482 ed a Roma nel 1489. Tuttavia, entrambi hanno avvolto i distici di Ovidio in minuziose ed esuberanti glosse latine, impaginate ancora alla maniera scolastica. Sostenendole con *specimina* prefatori ed indici tematici, gli editori le hanno poi abbellite con xilografie i cui personaggi vestono, nondimeno, fogge moderne. Alessandro Ottaviani, entro l'assoluta scarsità «punti di riferimento per l'esegesi dei *Fasti*», nota anzi la netta e solitaria preminenza della loro pur non troppo affidabile *Emendatione*³⁴. La miscellanea di studi cui Ottaviani partecipa, dedicata al *Vates operose dierum* nel 2010, pare piuttosto dimenticare completamente i lavori di Cartari.

Il gentiluomo estense fa invece grande e spesso letterale affidamento all'*Emendatione*, con tutti suoi richiami ad autori antichi anche greci: «verosimilmente», secondo Pastore Stocchi, alla maneggevole edizione in quarto del 1527³⁵. I debiti inoltre, sempre taciuti dal volgarizzatore, non riguardano soltanto l'interpretazione, ma anche il testo stesso posto a base della traduzione, a fronte delle odierne incertezze di *stemma*. Cartari può disporre inoltre delle edizioni aldine del poema, più volte pubblicate anche da altri tipografi, sebbene non paia farvi particolare riferimento. La prima esce nel 1503, come parte degli *Opera omnia* ovidiani, mentre al 1516 data quella rivista e studiosamente corredata da tre calendari iniziali, attenti a segnalare eventi astronomici e meteorologici, culturali e storici³⁶.

L'esatta ricostruzione dell'anno romano resta, ad ogni modo, difficile e lontana per gli esegeti. Al posto dell'antica e misteriosa griglia formulare sovrapposta da Ovidio ai propri versi, i copisti per secoli inseriscono all'inizio dell'opera incerti *specimina* orientativi. Ancora nel Settecento, la scoperta di remoti calendari lapidei, quali ad esempio i *Fasti Prenestini*, sembrerà risolutiva per definire l'antico calendario. E soltanto le edizioni critiche del diciannovesimo secolo ripristineranno le formule originali. Cartari si limita a tentar di determinare, con una certa indipendenza, i

³⁴ A. OTTAVIANI, *I Fasti di Verrio Flacco e i Fasti ovidiani nel commento di Foggini*, in *Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio*, cit., pp. 211-218, citazione a p. 211. Cfr. M. E. COSENZA, *Antonius Constantius Fanensis*, in ID., *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300-1800*, Boston, Hall & co., 1962, II, pp. 1077-1080; ID., *Paulus Marsus*, ivi, III, pp. 2199-2201.

³⁵ OVIDIO, *Fastorum libri diligenti emendatione. Typis impressae aptissimisque figuris ornate commentatoribus A. CONSTANTIO FANENSI: P. MARSO PISCINATE viris clarissimis additis quibusdam versibus qui deerant in aliis codicibus insuper graecis characteribus ubi deerant in aliis impressionibus: appositis rebus notabilibus quibusdam in margine una cum tabula in ordine alphabeti: quam nullo in alio codice impressa reperies*, Toscolano Maderno, Paganini, 1527 (d'ora in avanti, EM). IMA, p. XXVII, n. 32.

³⁶ ID., *Quae hoc in libello continentur. Fastorum libri VI. De tristibus libri V. De Ponto libri IV*, Venezia, Manuzio, 1503 e C. PTOLEMAEI *Inenarrantium Stellarum significationes per N. LEONICUM e graeco translatae. XII Romanorum menses in veteribus monumentis Romae reperti. Sex priorum mensium in digesto ex sex OVIDII Fastorum libris excerpta*. P. OVIDII NASONIS *Fastorum libri VI. Tristium libri V. De Ponto libri IV. In Ibin. Ad Liviam*, Venezia, Manuzio, 1516.

suggerimenti offerti dai versi stessi. Anche nel *Flavio*, lascia piuttosto l'informazione dettagliata e scientifica all'«ufficio dell'astrologo, non del poeta»³⁷. Ma anche altri problemi relegano i *Fasti* ai margini del circuito dei lettori, ad uno studio di necessità grigio e faticoso.

Il poema risulta infatti mutilo e non rifinito, con gli ultimi libri caduti forse vittima del «tempo edace»³⁸. «Che non è questa tutta l'opra intera,» spiega il gentiluomo in chiusura del lavoro,

Ma sei mesi vi mancano, ch'ei l'anno
Tutto descrisse, i quai la lunga etade,
Che cerca pur di farne danno sempre,
Cosi n'ha tolto che non se ne truova
Pur un vestigio, non che parte alcuna³⁹.

Per non citare poi gli specifici e patenti interessi antiquari augustei, con l'attenzione propagandistica per l'intreccio tra calendario civile ed astronomico, tra costume imperiale e riti del prisco Lazio.

Sui *Fasti* non ci sono pervenute nemmeno glosse o commenti precedenti il decimo secolo, ma soltanto alcune citazioni allusive di grammatici tardi. Erwin Panofsky ritiene l'opera pressochè sconosciuta al Medioevo. Le sue favole «trascurate» sarebbero state riscoperte ed «illustrate *de novo*» solo nel secondo Quattrocento, quando in ambito mediceo attirano ad esempio il pennello ingegnoso ed eccentrico di Piero di Cosimo⁴⁰. E se all'inizio del Trecento i sei libri rientrano nella «comune istruzione scolastica», come rileva Luca Marcozzi, il maestro di etica mondana ha però ceduto il campo all'*auctoritas* storica e fisica⁴¹. I *Fasti* destano interessi meramente documentari ed umanistici anche quando ad affrontarli sono scrittori di rango. Perfino il classicissimo Petrarca vi fa riferimento in modo marginale: quell'Ovidio rappresenta per lui un «*liber singularis*», specifico ed enciclopedico, utile al raffronto antiquario col suo Virgilio, con Servio e Livio⁴².

Boccaccio procede invece ad uno studio più vivo dell'opera, sebbene ancora sussidiario. Mentre redige in lingua latina la *Genealogia deorum gentilium*, primo testo mitografico moderno, i distici calendariali intervengono a chiarirgli alcuni epiteti divini ed a rendergli perspicua una quarantina di

³⁷ FL, p. 98.

³⁸ FA, c. 263r.

³⁹ Ivi, c. 263.

⁴⁰ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 207.

⁴¹ L. MARCOZZI, *Petrarca e Boccaccio lettori dei Fasti*, in *Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio*, cit., pp. 169-195, citazione a p. 175.

⁴² Ivi, p. 178.

genealogie. Con sensibilità critica innovativa, già tutta umanista, il Certaldese ne fa uno strumento filologico, riconoscendovi una fonte dei trattati mitografici medievali a partire da Fulgenzio. E li predilige, perchè voce diretta e prossima alle antichissime favole. Nel secolo seguente, Angelo Poliziano trae poi dai *Fasti* voluminosi appunti, in occasione delle lezioni di eloquenza greca e latina tenute a Firenze nell'anno 1481-1482. Come nota il curatore della recente edizione critica, tuttavia, il fascicolo resta precario ed incompleto, del tutto «privato e personale»⁴³. All'insegna di un «crescente disimpegno», l'esegesi del poema pare anzi «scheletro» e «pretesto» per la redazione di raccolte antologiche di versi peregrini, di rimandi e di note filologiche persino slegate tra loro, utili a nuove ricerche⁴⁴.

Difficile stabilire con esattezza cosa il poeta laurenziano abbia trasmesso agli studenti. Alla strettoia pedagogica della pubblica lettura, l'amplessimo e complesso materiale accumulato deve aver assunto «una forma sicuramente più schematica e semplice»⁴⁵. L'eletto *milieu* artistico e letterario della Firenze neoplatonica conosce certo e stima l'«illius divini vatis liber pulcherrimus», secondo le parole di Michele Verino, corrispondente di Piero de' Medici⁴⁶. Lo testimonia Edgard Wind, suggerendo i debiti intrattenuti coi *Fasti* tanto dall'ermetica *Primavera* di Botticelli quanto dalla dottrina esoterica di Pico della Mirandola. Tuttavia, lo studioso rammenta anche un virtuosistico «commento in versi ai *Fasti*, alla maniera di Ovidio», destinato da Poliziano alle *Silvae*, purtroppo perduto⁴⁷. Tale opera non coincide affatto con lo zibaldone a noi giunto, né i *Fasti* paiono comunque frequentati dall'umanista per le loro qualità prettamente estetiche.

Ancora nei secoli successivi, essi nutrono piuttosto gli studiosi di emblemi e d'iscrizioni, da Andrea Alciato a Pierio Valeriano, da Claude Mignault a George Wither. I poeti che vi traggono ispirazione, invece, compongono *Sacri Fasti* in lingua latina, tentando di applicare alla liturgia cristiana il modello cronologico ed eziologico suggerito dallo scrittore augusteo. Appena quattro anni prima del lavoro cartariano, nel 1547, Ambrogio Fracco pubblica a Roma, presso Antonio Blado, i *Sacrorum Fastorum libri duodecim* nella veste di Novidio o nuovo Ovidio. Gli esiti del poema calendariale sono allora assai distanti da quelli delle altre opere ovidiane. Anche le *Metamorfosi* sbrigliano la fantasia allegorica ed antiquaria di commentatori e compilatori eruditi, mentre intrecciano un legame osmotico coi manuali d'emblemi. Tuttavia, la vitalità non sussidiaria

⁴³ A. POLIZIANO, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. LO MONACO, Firenze, Olschki, 1991, p. XV.

⁴⁴ Ivi, pp. XVIII-XIX, XXI.

⁴⁵ Ivi, p. XX.

⁴⁶ E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento. Nuova edizione riveduta*, Milano, Adelphi, 2012, p. 142, n. 5.

⁴⁷ *Ibid.*

delle loro favole, la circolarità tra le loro splendide edizioni illustrate ed i capolavori delle arti maggiori e minori ne fanno materiale vivo, sempre ricco di fascino.

All'epoca di Cartari, le corti e gli editori non sanno farne a meno, fioriscono nuove e raffinate confezioni letterarie. Al 1553 si data la feroce concorrenza di due intraprendenti traduttori delle *Metamorfosi*, Ludovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara: le loro curatissime versioni del poema, virtuosisticamente riadattato al gusto ed al metro moderno, escono nello stesso anno e nella stessa città, Venezia. Nel 1559, invece, il poligrafo ed antiquario fiorentino Gabriello Simeoni, sempre diviso tra corti d'Italia e Francia, propone al lionese Jean de Tournes una riduzione dell'opera in epigrammi illustrati. Modello, l'appena edita *Metamorphose d'Ovide figurée*. Intanto, i gentiluomini traggono dalle favole mitologiche motti e simboli personali, secondo i dettami della *picta poesis* rinascimentale. I poeti e gli artisti di corte, allo stesso modo, vi rintracciano divise morali per gli *specula principis*. Emblemi ed allegorie di radice classica, soli, nobilitano l'operato e la dinastia del signore d'*ancien régime*, nelle meraviglie effimere delle feste d'apparato come nelle memorie letterarie e figurative.

Una cultura di orizzonte più mondano che libresco costituisce precisamente l'obiettivo del gentiluomo di Reggio. La scelta di una remota indagine antiquaria, quale quella svolta dai *Fasti* ovidiani, non deve trarre in inganno sul proposito di una lettura informata ma piacevole, che si avvicini a quella più *à la page* delle *Metamorfosi*. Piuttosto, essa garantisce originalità e visibilità, assecondando insieme certe tendenze archeologiche ed antinarrative destinate a dominare i decenni successivi. Da impegnato uomo di corte, Cartari «avverte» precisamente, per citare alcune batture di Pastore Stocchi,

che il sapere umanistico è partecipabile, senza derogare in alcunché al suo valore, anche indipendentemente dalle lingue e dalle istituzioni in cui è stato trasmesso. Si può non sapere troppo di greco e di latino (egli stesso ignorava la lingua greca) ma, in quanto artisti, gentiluomini, funzionari e cortigiani, si ha il potere e il diritto di essere uomini colti in corte come a scuola, con la pienezza di senso e la sicurezza mondana che gli umanisti ammettevano solo per se stessi⁴⁸.

Perciò lo scrittore recupera alla lingua ed all'uso volgare conoscenze lontane e trascurate. I *Fasti*, prima frequentati solo da qualche fine umanista in cerca di territori inesplorati, si vestono della

⁴⁸ IMA, p. XXXI.

discorsività familiare del volgarizzamento e del dialogo. Emblematico delle sue intenzioni didattiche l'*incipit* del *Flavio*, nell'articolarsi di voci diverse. Due appartengono a «giovani» protagonisti «molto ben nobili», formati nelle celebri università di Bologna e Padova⁴⁹. Qui Flavio e Licinio hanno appreso al meglio il patrimonio della tradizione, attenti però a completarlo attraverso svariati viaggi in Spagna, in Francia ed in quasi tutta l'Italia. Soprattutto, offrono poi generosamente il proprio sapere alla curiosità non solo erudita del terzo protagonista, evidente prototipo del lettore cartariano. Erotimo, «nobile, et gentile quanto alcun'altro ne fosse», nonché di «bellissimi costumi», possiede i migliori talenti per appartenere al fiore delle corti⁵⁰. Tuttavia, la sua cultura è essenzialmente volgare.

Dunque, per la «molta stima» in cui era tenuto dai suoi concittadini,

non potendo patire il bello animo di costui di essere privato di ornamento tale, qual è quello delle lettere, et dipostosi di non perdonare né a fatica, né ad alcuna altra cosa, fece sì che in poco tempo tutte le cose volgari intendea benissimo, et in buona parte ancora i componimenti latini. Onde a ventura si grande recò l'amistà dei due giovani detti, la quale così bene seppe conservare che fatta tra loro una conversazione fraterlevole, gli riteneva molte volte a mangiar seco, et egli parimente n'andava alle volte a casa loro, et di rado, o quasi non mai era veduto Erotimo senza l'uno almeno di questi due, perché del continuo andava imparando da loro quando una, e quando altra cosa, o ch'egli domandava loro, o che pur essi, benché non richiesti, gli dicevano⁵¹.

Tale suggestione letteraria consente a Cartari di affrontare in un unico testo, senza confinarli ad oscure glosse scolastiche, i dubbi accesi dalla lettura dei suoi *Fasti volgari*. Erotimo li rivolge senz'esitazione a Flavio e Licinio, che per affettuosa cortesia abbandonano allora posizioni di umanesimo elitario. Non a caso, la conversazione prende avvio da una discussione sulla legittimità dei volgarizzamenti, per poi focalizzarsi sul volume edito da Marcolini. L'intrecciarsi delle voci è

⁴⁹ FL, p. 7.

⁵⁰ Ivi, pp. 8-9. Il personaggio, con ogni probabilità, non rievoca una precisa figura antica: la struttura onomastica classicheggiante è diffusissima nella letteratura e nel teatro del tempo. Un Erofilo compare già nella *Cassaria* di Ludovico Ariosto, mentre nella seconda metà del secolo Sforza degli Oddi compone una *Erofilomachia* e Torquato Tasso, nella *Gerusalemme Liberata*, inserisce un'immaginata figura mitologica proprio di nome Erotimo. Cfr. L. ARIOSTO, *Le commedie*, a cura di M. CATALANO, Bologna, Zanichelli, 1940; S. ODDI, *L'Erofilomachia ovvero il duello d'amore e d'amicizia*, a cura di B. CROCE, Napoli, Edd. Scientifiche Italiane, 1966; T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. CARETTI, Milano, A. Mondadori, 1983.

⁵¹ FL, p. 9.

spia d'una situazione non risolta, mentre lo sfondo ideale dei bei conversari tra umanisti e cortigiani accoglie le più concrete e ricorrenti battute critiche dell'epoca sul problema di tradurre gli Antichi:

vennero a dire delle traduttioni che tutto di si fanno delle cose latine, e greche ancora nella nostra lingua volgare, et perché pareva quasi che gli altri due dannassero il tanto tradurre, et volessero che meglio fosse lasciare l'opere nella loro primiera lingua, nella quale furono composte, acciochè chi volesse sapere le cose dagli autori di quelle scritte fosse sforzato imparare quella lingua ancora, la quale seco porta poi la cognitione di molte altre cose⁵².

Per Flavio, pure sensibile all'accusa, allora rivolta a molti umanisti, di non voler condividere le proprie conoscenze, i volgarizzamenti rischiano d'impovertire gli scrittori italiani. Rovinoso, a suo giudizio, trascurare la magistrale eloquenza classica delibata negli originali. Erotimo, al contrario, v'individua uno strumento di progresso gnoseologico, necessario a coloro che da qualche impegno, «da qualche giusto impedimento sono ritenuti» dallo studio del greco e del latino⁵³. La proposta avanzata da Licinio consiste allora nel tradurre

quelle cose solamente, le quali fatte volgari possono essere intese dai volgari, né hanno bisogno di altra maggiore cognitione, come sono le istorie, le favole, et altre simili cose, perché senza alcun dubbio è vana cosa ridurre al volgare quello che può essere inteso apena nella sua lingua stessa da quelli, li quali hanno consumato già gran tempo nella cognitione delle scientie⁵⁴.

Pragmaticamente, Erotimo interrompe la discussione, rivolta ad un futuro ancora troppo incerto, riportando l'attenzione ai *Fasti volgari*: «Deh ragioniamo di gratia più tosto di quello che è già fatto, che di quello che si debbe fare, perché in tutte le cose ha ciascheduno il suo parere, né per l'altrui dire rimane da quello che pare a lui sia bene»⁵⁵. Le perplessità di Flavio e Licinio sono molto diffuse all'epoca, anche fra amici e maestri ferraresi dell'autore: Bartolomeo Ricci, col suo convinto ciceronianismo, e Lilio Gregorio Giraldi, il primo e coltissimo scrittore mitografico del

⁵² Ivi, pp. 9-10.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Ivi, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*

secolo, dal severo «professionismo della parola»⁵⁶. È ancora Pastore Stocchi a notare, proprio sfogliando la *De deis gentium varia et multiplex historia* giraldiana, come «ai suoi occhi, la pretesa di diffondere la scienza dell'antichità oltre le chiuse e gelose cerchie umanistiche e fuori dalla scuola, con mezzi e in ambienti meno esoterici, creava nella repubblica delle lettere uno scompiglio grave almeno quanto nella comunità cristiana il travaglio della Riforma»⁵⁷.

Albeggia la *querelle des anciens et des modernes*. Non a caso, appartiene al cuore del Cinquecento anche l'opposto vertice di traduzioni libere e belle infedeli. Il recupero degli originali classici, finalmente liberi da testi mediatori, viene commisurato a forme e decoro dei Moderni. Avvezzi ai tesori del Rinascimento, autori e volgarizzatori si fondono in un'unica figura orgogliosa, per «naturalizzare l'autore straniero nella letteratura italiana», secondo l'efficace formula di Guthmüller, attuando un'opera esteticamente autonoma⁵⁸. Le belle infedeli si alimentano peraltro di un'intensa «moda delle traduzioni», riconosciuta da Carlo Dionisotti proprio alla nostra letteratura degli anni 1540-1560⁵⁹. Soddisfatta e nutrita di una lingua ormai prestigiosa e nazionale, affrancatasi dal latino, essa sfugge all'esercizio privato cui l'aveva confinata l'inizio del secolo e si scalda dei successi della coeva «industria tipografica», soprattutto veneziana⁶⁰.

Dev'essere l'intuito dell'editore Marcolini, infatti, a scegliere la veste accattivante dei *Fasti volgari* e poi delle *Imagini*. Ancor prima d'aprirli, i volumi solleticano l'occhio del lettore: il formato è maneggevole, la copertina marmorizzata e colorata, di gusto orientale. Ben diversa dal solenne e ponderoso *in folio* giraldiano, costellato di greco antico ma pure di circolazione europea. L'*équipe* marcoliniana del resto, come sottolinea Amedeo Quondam, propugna un'«esperienza militante» e rinnovatrice: «scrive libri, se li cura, se li stampa e provvede a diffonderli e addirittura a dare le indicazioni di come debbano essere letti», ma soprattutto «non ragiona e non pensa più in latino»⁶¹. Raccoglie insomma l'eredità lungimirante di Pietro Bembo e Baldassar Castiglione, senza il rigoroso apprendistato umanistico. L'editore forlivese predilige autori contemporanei: secondo uno *slogan* aretiniano, «modernamente antichi ed anticamente moderni»⁶².

⁵⁶ IMA, p. XXXI.

⁵⁷ Ivi, p. XXX.

⁵⁸ B. GUTHMÜLLER, *Ovidio metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008, p. 276.

⁵⁹ C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 125-178, citazione a p. 175.

⁶⁰ Ivi, p. 176.

⁶¹ A. QUONDAM, *Le ragioni di un catalogo*, in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolini da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, a cura di P. PROCACCIOLI, P. TEMEROLI, V. TESEI, Bologna, Compositori, 2009, pp. 127-132, citazione a p. 129.

⁶² Ivi, p. 131.

La stessa corte estense è, da lungo tempo, assai interessata alle traduzioni. Puntualizza Guthmüller:

I principi di Ferrara, come documenta il loro patrimonio librario, si dimostravano aperti nei confronti dell'Umanesimo ed erano disposti ad accogliere le opere degli umanisti nelle loro biblioteche, ma nutrivano una vera predilezione per la letteratura in volgare e non si facevano neanche scrupoli a leggere i classici in traduzione. «Non è donche se non laudabile lo tuo desiderio, excellentissimo principe, che hai circa le historie», scrive uno dei traduttori della corte ferrarese – Battista Panetti – al suo principe «le quale sì de greco come de latino fai in lingua materna interpretare: a ziò che, come homo più presto ne le arme che negli studii exercitato, le possi intendere senza obscuritade alcuna»⁶³.

È infatti Boiardo, «dopo Boccaccio, il primo grande autore che si dedicò alla traduzione», mentre lo spirito filologico umanista custodisce con attento zelo il latino degli originali⁶⁴. Orgoglioso della nascente lingua di cultura, il conte di Scandiano dedica la propria versione di Erodoto ad Ercole I d'Este «acciò che la lingua italiana sappia havere, tra assai altre maggiori, questa obbligazione ancora a V. Eccellentia, che, come Dione et Dyodoro et molti altri hystorici intesi sono dalle genti nostre per opera di V. S., così Herodoto, padre della Historia, hora nella vostra presentia ragionerà italiano»⁶⁵. Si prediligono le opere in prosa, che non rendono comunque remota l'inarrivabile perfezione del latino. I principi estensi, però, devono apprezzare i *Fasti*, le smaglianti favole delle origini da cui la *curiositas* ovidiana fa scaturire *vetustissimi mores*. Appassionati collezionisti di gemme e monete capitoline, vi ritrovano le stesse divinità e gli animali sacri, i profili degli eroi o degli uomini illustri, quegli oggetti e quelle scene dell'antica vita quotidiana spesso innervati da portentose forze magiche ed astrali.

Per mettersi in luce a corte, d'altronde, è d'obbligo affiancare agli incarichi ufficiali saggi d'ingegno letterario. Più volte Cartari protesta di non aver cercato, con lusinghe e dediche illustri, un «difensore» alle proprie opere⁶⁶. Non sfugge tuttavia alla reverenza encomiastica tipica delle signorie d'età rinascimentale, per cui il principe si accosta in virtù ai magnanimi personaggi del mito e della storia antica. Si tratta di una politica d'immagine particolarmente importante per i duchi

⁶³ B. GUTHMÜLLER, *Ovidio metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 151-152.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ FA, c. 2r.

ferraresi: splendidi mecenati e collezionisti sin dal quindicesimo secolo, la consumata sapienza classica nobilita un potere messo costantemente a repentaglio da più forti, minacciosi vicini. Così, dedicando l'opera prima ad Alfonso, Cartari eclissa l'originale destinatario: il nome di Germanico addirittura scompare dall'esordio del poema. Mentre cornice del *Flavio* è Ferrara, terra di delizie e patria delle Muse: l'esordio del dialogo è in lode della città e dei signori estensi, gli unici degni di ereditare il patronato poetico destinato dagli Antichi soltanto agli dei.

Per gli Este è del resto tradizionale l'identificazione con Ercole, emblema di pace e buon governo, nonchè «appo Francesi» di vittoriosa eloquenza⁶⁷. Monete e pareti decorate a fresco, costumi e rime di corte sin dal secondo Quattrocento evocano il valoroso fondatore di città ed il solare musagete, accanto all'antico nemico dei mostri e, secondo Walter Moretti, di tutte le «forze oscure che minacciano il vivere “umano”»⁶⁸. Nell'ultima pagina del dialogo, Cartari sa di stare «per lasciare questa mia opera, qualunque ella sia, in mano alla Fortuna, perché bisogna che questa sia non meno favorevole a chi scrive, e desidera di vedere qualche frutto pure delle fatiche sue, che a qualunque s'affatichi in qual'altra si voglia cosa del mondo»⁶⁹. I Romani, riflette, avevano eretto un tempio alla Fortuna Vergine accanto al Fonte delle Muse e votato un medesimo sacrario al culto loro e di Ercole, siccome anche «la Fortuna ha bisogno di chi scriva, e narri quello ch'ella fa tra noi»⁷⁰. Persino i meccanismi dell'etica cortigiana si fanno figurata collaborazione fra deità:

sta Ercole con le Muse per difendere quelle da chi volesse loro far'oltraggio, et elle sono con lui per celebrar'i suoi gloriosi fatti. Imperochè gli uomini forti, e gagliardi difendono quelli li quali alle lettere attendono solamente, e poco sono atti al guerreggiare, et essi scrivendo poi celebrano le valorose opre loro, e quelli fanno molte volte di nome quasi eterno⁷¹.

Cartari affianca allora, nel titolo del volgarizzamento, il proprio nome a quello di Ovidio, al pari di Dolce e di Anguillara nella versione delle *Metamorfosi*. Sceglie i *Fasti volgari* come accorto biglietto da visita: intende presentarsi quale letterato colto ed aggiornato, secondo la maniera del

⁶⁷ IMG, p. 181.

⁶⁸ W. MORETTI, *Le favole antiche nell'Orlando Furioso*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, cit., pp. 167-172, citazione a p. 171.

⁶⁹ FL, p. 437.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, pp. 437-438.

classicismo cortigiano e non latino. Non si stima, però, poeta. Quando nel terzo libro si trova a tradurre l'allusione al ruscello delle Camene

Defluit incerto lapidosus murmure rivus:
Saepe, sed exiguis haustibus, inde bibi.
Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis:
Illa Numae coniunx consiliumque fuit

preferisce tacere il secondo verso oracolare, richiamandosi con semplicità alle Muse⁷².

Non s'immedesima, quindi, nel poeta che attinge ad un rivo sacro. I piccoli sorsi tratti da Ovidio scompaiono:

Per questo luoco corre un ruscelletto
Per via sassosa con sì lieve suono
Ch'apena s'ode, il qual nasce dal fonte
D'Egeria, ch'alle Muse è tanto grata.
Quella Egeria qual fu moglie di Numa,
E che lo consigliava in ogni cosa⁷³.

Nelle proteste di modestia rivolte a Rondanelli, fra le righe dedicatorie, può riconoscersi il consapevole pudore di quella «letteratura media, che non mirava all'eccellenza, ma rifuggiva dall'umiltà» così finemente ritratta da Dionisotti⁷⁴. I traduttori di metà secolo, sebbene sempre più staccati sia dal «tessuto vivo della letteratura militante» sia dalla «conoscenza diretta degli originali greci e latini», «erano o si proponevano di diventare uomini di lettere debitamente qualificati: appartenevano alla società stessa degli autori di poesie e prose originali»⁷⁵. Lo permetteva

una società più aperta che in passato, sul piano di eguaglianza che la nuova lingua consentiva, a uomini che non avevano ricevuto un'educazione umanistica neppure lontanamente paragonabile a quella di un Ariosto, di un Bembo, di un Castiglione. Erano uomini ai quali la tradizione classica si

⁷² FF, III, 273-276, p. 232.

⁷³ FA, c. 95.

⁷⁴ C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, cit., p. 176.

⁷⁵ Ivi, pp. 177-178.

parava innanzi da ogni parte, estranea e accessibile insieme. Non l'avevano più, come i loro predecessori, nel sangue; dovevano, o comunque potevano, e certo volevano misurarsi con essa e conquistarla rapidamente dall'esterno. Ancora erano piuttosto curiosi e bisognosi, che ambiziosi⁷⁶.

Nel *Flavio*, rivolgendosi *A chi legge*, l'autore chiarisce subito di aver redatto i *Fasti volgari* per coloro che «non sanno, et in età si trovano tale che a volere incominciare da capo ad imparare le lingue troppo sarebbe loro difficile, et forse ancora che non potrebbero», per coloro «li quali dotati di bello ingegno desiderano sapere, et come ponno il meglio, perché né greco sanno, né latino, cercano dal volgare almeno avere cognitione di molte cose». E Cartari aggiunge:

Non per altro, pare a me, che si muti una opera d'una in altra lingua, o che mutare non si dovrebbe per altro, che perché quelli etiandio, li quali quella prima lingua non sanno, possano intendere le cose contenute in tale opera. Per la qual cosa crederei che chi fa questo, et massimamente chi nel volgare nostro muta alcuna cosa, dovesse cercare di dire in modo che da i volgari apunto fosse inteso, perciocchè questo è l'utile che seco porta la tradottione, che si possono sapere molte cose senza pigliarsi fatica d'imparare or questa, or quella lingua⁷⁷.

Perciò, nella forma, la sua versione si distacca dall'originale, ma solo quanto necessario ai contemporanei. Come nelle belle infedeli, vige «una concezione della traduzione che concede al traduttore grandissima libertà nei confronti dell'originale e che considera suo compito prioritario soddisfare le aspettative del pubblico moderno»⁷⁸. Il fine non è tuttavia estetico, bensì divulgativo, secondo un'efficacia piana ed esaustiva. Cartari è consapevole che la distanza tra volgare e latino è ormai quella tra due sistemi linguistici differenti. Tradisce anzi la dimestichezza, sua e del suo pubblico, con lingue piuttosto straniere che classiche:

Onde si può dire che sia veramente opera vana di chi traduce alcuna compositione servando i medesimi modi, et le medesime figure della prima favella, nella quale quella fu composta, et cerchi di servare il medesimo numero delle parole, quasi fosse qualche gran peccato a dichiarazione della cosa tradotta aggiugnere, e mutare ancora talora qualche particella, secondo paresse fare di mestiero, rimanendo però il senso della cosa il medesimo sempre. Anzi chi non fa questo rende molte volte le

⁷⁶ Ivi, pp. 175-176.

⁷⁷ FL, pp. 1-2.

⁷⁸ B. GUTHMÜLLER, *Ovidio metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, cit., p. 276.

cose chiare, et facili difficili, et oscure, perché ciascheduna lingua è dall'altre differente non solo nelle parole, ma nel modo ancora del favellare, il che si vede aperto per chi vi pon mente. Et chi non può conoscere queste differenze tra'l greco, et il latino, et dal latino al volgare guardi al francese, all'italiano, allo spagnuolo, et all'altre diverse lingue, le quali sono natie, e proprie a diverse provincie, et vedrà la differenza che è tra l'una e l'altra, et che a voler fare intendere per l'una quello che fu scritto nell'altra mettendolo in iscritto bisogna molte volte mutare altro che le parole solamente⁷⁹.

Tra i due stili di versione letteraria del Cinquecento, sempre in bilico tra l'adesione filologica e l'accorta rielaborazione della forma antica, sceglie di procedere non *ad verba* ma *ad sensum* e *ad sententias*. Scopo primario del traduttore è la trasmissione di contenuti, salva l'onestà dell'esegesi:

Bisogna dunque a chi non vuole tradire più tosto che tradurre avere cura prima di esprimere interamente il senso della cosa tradotta sì che lo possa intendere agevolmente la maggior parte di chi legge, et dappoi, se però l'uno non impedisce l'altro, quanto può, et gli piace di fare, si serva delle medesime maniere del dire, et delle parole medesime ancora. Perché facendo altrimenti, et senza altra cura avere, cambiando, come si suole dire, parola per parola, quel componimento, il quale nella sua prima lingua era tutto vago, tutto facile, e dilettevole, in questa guisa tratto nell'altrui diventa tutto difficile, et noioso, e perde ogni ornamento⁸⁰.

L'endecasillabo sciolto, metro «umile» e libero, è familiare al classicismo volgare e perfetto per il disimpegnato distico ovidiano, secondo l'antica legge retorica che commisura la forma al contenuto⁸¹. «Delle cose dei dei», spiega l'autore a chi gli rimprovera di non aver «saputo usare stile conveniente alla materia, perché bisognava che fosse più alto assai, et avesse molto più del grave che non ha», «non s'ha da ragionar se non da senno; ma non però gonfiatamente»⁸². Anzi:

E quando fossero ancora stati scritti da Ovidio in altra maniera di versi, non si sa egli che scrivere i sacrificii, e l'altre cose pertinenti alla religione è proprio dello stile piano, et umile, non gonfio, alto, e

⁷⁹ FL, p. 2.

⁸⁰ Ivi, pp. 2-3.

⁸¹ Ivi, p. 4.

⁸² Ivi, pp. 3-4.

superbo, come quando si scrivono le sanguinose battaglie, le valorose imprese dei più forti capitani, le ire, et le minaccie degli adirati re, et altre simili cose?⁸³

Perciò ha evitato la terzina. Nonostante la scarsa stima tributata dal sedicesimo secolo, il gentiluomo la ritiene ormai dantesca e consacrata a materia sublime. L'endecasillabo sciolto invece, subito amatissimo dai traduttori, soltanto a metà del Cinquecento viene affiancato con prepotenza dall'ottava ariostesca. Cantabile e vivace, l'ottava conquista la larga editoria ed un pubblico decisamente, nell'aggettivo di Gabriele Bucchi, «mezzano»⁸⁴. Lo sciolto ancora sfugge una ricezione ristretta e datata, salvando insieme garbo e *souplesse* del dettato, fondamentali all'intento divulgativo dell'autore. Mentre all'indispensabile, esaustivo *introductionum* antiquario, offre garanzie una struttura dialogica aperta e stimolante.

È questa l'informata ma «elegante alternativa ai commenti regolari di stampo umanistico» di cui parla Pastore Stocchi⁸⁵. Classicamente in grado di *miscere utile dulci*, si oppone ai modi invalsi ancora «nella pratica scolastica e nella convenzione esegetica a quella conseguente», chiarisce inoltre Procaccioli, per cui «“docere” e “delectare” erano idealità estranee e anzi contrapposte, e comportavano separazione di lessici e di ritmi argomentativi»⁸⁶. Semplice, eppure di nobile ascendenza platonica, già il Quattrocento ha del resto riconosciuto nel dialogo la forma più naturale e piacevole di apprendimento, opposta ai trattati e commentari medievali. «Conceived of by the humanists as a ‘provocation’ to the reader», come nota Virginia Cox, il Cinquecento senz'indugio ne fa l'abito prediletto del «ragionamento» colto e persino del «gioco» cortigiano⁸⁷.

Sebbene fittamente erudita, la discussione del *Flavio* intende seguire l'ordine libero delle associazioni mentali, con passaggi rapidissimi e cordiali. Nel primo libro, la curiosità dei tre letterati così fluisce dal mito di Giano a quello di Ecate:

taceva Licinio dopo questo, e Flavio così disse. L'aver Giano più d'una faccia mi ha fatto ricordare di Ecate, la quale parimente n'avea molte, et a questo proposito appunto ne fa menzione Ovidio, però non

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ G. BUCCHI, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica nel Cinquecento e le Metamorfosi di Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Ets, 2011, p. 14.

⁸⁵ IMA, p. XXVIII.

⁸⁶ P. PROCACCIOLI, *Cartari autoesegeta. Il Flavio tra Fasti e Imagini*, cit., p. 44.

⁸⁷ B. CASTIGLIONE, *Il cortigiano*, a cura di A. QUONDAM, Milano, A. Mondadori, 2002, I, p. 28. V. COX, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Context, Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. XII.

sarebbe male dirne qualche cosa. Anzi sarà egli molto bene, e cotesto a voi tocca rispose Licinio perch'io già ho sodisfatto a quanto mi fu domandato, et il medesimo disse Erotimo. Onde Flavio acciocchè non paresse ch'ei volesse esser pregato così cominciò a dire⁸⁸.

Tuttavia, venuto meno il raffinato modello ovidiano, liberata la penna all'ampiezza dell'opera di consultazione, il *Flavio* si fa galassia di nozioni in continua espansione. È percorribile soltanto con l'ausilio dell'iniziale indice analitico, ampio dieci pagine: l'accumulo destrutturato inficia gl'intenti di chiarezza, privo di una maneggevole suddivisione degli argomenti. Flavio e Licinio vogliono esaurire ogni curiosità ed introducono continuamente Erotimo in *excursus* talora tortuosi. Esplorano *fabulae e mores* oscuri, remote varianti mitologiche ed antichissime dottrine greche ed egizie, magari cripticamente ritrovate nella modernità cristiana o accostate a riflessioni filosofiche, spesso di ascendenza pitagorica o platonica. Non trascurano teorie medico-scientifiche alla moda, come la generazione spontanea degli insetti o l'origine fisiologica dell'amore e della malia stregonesca. E non tacciono nemmeno le informazioni più capillari, utili a ricomporre l'intera e complessa trama delle vicende intorno agli eroi della tradizione mitica.

Esplicito impegno di Licinio è precisamente di «dichiarare alle volte alcuna cosa dei *Fasti latini*, la qual non sia stata portata nei *Volgari*, quando ne verrà l'occasione, ch'io non so però se altro vi sia che certe poche voci, tirandola sempre più che sarà possibile al volgare»⁸⁹. Secondo Erotimo, anzi, sono indispensabili anche i chiarimenti didascalici ad orecchio esperto, poiché «a chi non sa bisogna raccontare quasi ogni cosa»⁹⁰. Prima, i due hanno replicato all'invito di Flavio a tralasciare quel che, dei *Fasti*, già è noto o facilmente raggiungibile. Per Erotimo, infatti, da molto tempo non si scriverebbe più una riga, se riservata all'esclusiva novità. Lo stesso Licinio era convinto «che lo scrivere che si fa oggidì per la maggior parte» fosse «fare una medesima figura di diversi colori»⁹¹.

Ora invece gli piace

di vedere che ognuno distenda il suo cervello sulla carta, perché se bene il soggetto è molte volte il medesimo, gli adornamenti però non sono i medesimi, la diversità dei quali almeno porge qualche diletto. Et oltre a ciò, non è poco piacere veder correre in frotta gli asini, i buoi, le pecore, e le scimie più di tutti gli altri animali a farsi schiacciare il capo sotto le stampe, acciocchè si veggia il lor cervello dipinto sopra i fogli ad arabeschi con le più strane chimere, coi più sciocchi ghiribizzi, e con le più

⁸⁸ FL, p. 64.

⁸⁹ Ivi, p. 262.

⁹⁰ Ivi, p. 261.

⁹¹ Ivi, p. 93.

ribalde invenzioni del mondo. Non è dunque male che ognuno scriva a modo suo di quello che più gli piace, né ha da lasciare di farlo perch'altri n'abbia scritto, perché non scrivono tutti gli uomini in un modo medesimo quando bene scrivessero tutti d'una medesima cosa⁹².

E prosegue, in difesa della fatica e del minuzioso recupero erudito:

Onde voglio dire che se quello, di che abbiamo ragionato, e ragioniamo tuttafiata fosse per avventura posto in iscritto sarebbe letto forse da più d'uno, perché se bene non vi si trovasse cosa, la quale non fosse su degli altri libri ancora, nondimeno perché piace ad ognuno valersi dell'altrui fatiche, crederò che a molti più piacerebbe veder molte cose raccolte in uno, che, essendo quelle disperse su diversi libri, avere fatica di cercare le migliaia dei fogli prima che trovi quello che desidera sapere. E perciò non avete voi Flavio da dire che sia vano ragionare di quelle cose, le quali da sé può trovare ciascheduno sui libri volgari, li quali benchè siano molti, e tanti omai, ch'io dubito che movano guerra un giorno a i Latini, nondimeno le cose delle quali ragioniamo non sono state scritte in alcuno di quelli in proposito dei *Fasti*, come ora sono dette da noi⁹³.

Già i *Fasti volgari*, come rileva opportunamente Pastore Stocchi, svolgono una «parafrasi continua», piana e discorsiva, dell'opera latina⁹⁴. Non rinunciano certo a vezzi letterari, recuperando stilemi in voga all'epoca e spunti quasi da bozzetto o da novella. Nel primo libro, ad esempio, le ninfe fanno sfoggio del petrarchismo d'ordinanza, «coi capelli al vento sparsi» lungo le rive d'un ruscello dalle «chiare, e fresche acque»⁹⁵. Mentre, al termine del quarto, il gaio annuncio dell'arrivo di Flora e dei suoi «giuochi più lascivi» trasforma la mera indicazione di trapasso cronologico del passaggio di Aurora

Cum Phrygis Assaraci Tithonia fratre relicto
Sustulit immenso ter iubar orbe suum

in una variopinta scena d'affresco⁹⁶.

⁹² Ivi, pp. 93-94.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ IMA, p. XXVII.

⁹⁵ FA, c. 31v.

⁹⁶ Ivi, c. 170r.; FF, IV, 943-944, p. 346.

Il traduttore vi allude allo «sdegno di Titon geloso»⁹⁷. Vecchio ed immortale, ha già subito le argute riscritture di Niccolò degli Agostini e Ludovico Ariosto, all'alba delle favolose avventure di Orlando. Cartari lo rimodula su cadenze dantesche di un manierismo evidente:

Quando la moglie di Titone antico
Lasciato lui nel letto freddo e solo
Venendo a noi tutta vermiglia in viso
Dal balco d'Oriente avrà mostrato
Tre volte lo splendor qual seco porta⁹⁸.

Il gentiluomo predilige, del resto, i brani beffardi ed erotici. Secondo il gusto dell'epoca, insiste sulle note crudeli, patetiche o grottesche, senza escludere cadenze sentenziose. E l'estro ovidiano gli offre svariate favole su cui esercitarsi, dalle comiche disavventure di Sileno e Priapo alle torbide vicende di Lucrezia e Lara. Quest'ultima anzi, nel secondo libro, combina i motivi del complotto, della chiacchiera, della violenza: Giove punisce severamente la ninfa pettegola, tagliandole la lingua e relegandola nell'Averno. Lara ne ha rivelato le intenzioni d'adulterio sia a Giunone sia a Giuturna, vittima del silenzio traditore delle compagne, pronte invece a lasciarla catturare dal re dell'Olimpo. Ed all'intreccio ovidiano Cartari aggiunge una battuta finale, che cancella l'originale sfumatura tragica:

Iussa Iovis fiunt. Accepit lucus euntes:
Dicitur illa duci tum placuisse deo.
Vim parat hic, voltu pro verbis illa precatur,
Et frustra muto nititur ore loqui⁹⁹.

Ammicca anzi al lettore con comicità quasi da palcoscenico:

Ubbidisce Mercurio, e via conduce
La miserella ninfa, della quale
Dicesi ch'ei s'accese per la strada.

⁹⁷ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, commento di E. BIGI, a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012, XI, 32, 8, p. 373.

⁹⁸ FA, c. 170r.

⁹⁹ FF, II, 611-614, p. 196.

Et entrato in un bosco s'apparecchia
Per forza almeno, poscia ch'altrimente
Non può raccorre gli amorosi frutti.
La infelice lo priega, et usa in vece
Di parole le lagrime, et il viso,
E pur gli accenna che nol voglia fare,
E di parlar si sforza, benchè in vano.
Ma nulla vale, e forse che Mercurio
Già troppo riscaldato tra sé disse,
Or non è tempo di badar a' cenni.
Perch'ei si reca tra le forte braccia
La sconsolata ninfa, e di lei gode¹⁰⁰.

Non gli sono, peraltro, estranei accenti popolareggianti. Nel terzo libro i «rustica liba», portati ancora «fumantia» alla plebe in secessione sul Monte Sacro, diventano nostrane focacce, «fatte alla rustical certe schiacciate», gustate quando sono ancora «calde calde»¹⁰¹. Espressioni proverbiali e familiari giungono anche, talvolta, a dissolvere la tensione drammatica dei momenti di maggiore *pathos*, riconducendo il mito tragico ad una dimensione di quotidianità piccola e loquace. Così, nella pagina precedente, la gelosia dissimulata ma omicida di Lavinia, che «furaliter odit» Anna, non sfugge ad una chiosa pettegola: «perché le porta tanto odio ch'apena / la può veder'»¹⁰². Nel libro successivo invece, la disperazione di Cerere, alla notizia dell'inesorabile legame contratto dalla figlia coi regni stigi, è tale da farle perdere i sensi:

Non secus indoluit quam si modo rapta fuisset
Maesta parens, longa vixque refecta mora est¹⁰³.

E Cartari traduce:

[...] La misera madre
Udendo questo sentì quel dolore,

¹⁰⁰ FA, c. 68r.

¹⁰¹ FF, III, 670-671, p. 260; FA, c. 112v.

¹⁰² FF, III, 637, p. 258; FA, c. 111r.

¹⁰³ FF, IV, 609-610, p. 322.

Ch'avria sentito se pur mo' le fosse
Stata la figlia di nuovo involata,
Perché tutta disvenne, e buona pezza
Stette pria che tornasse in se medesma

mentre, appreso del suo ritorno, la dea, che «vultumque [...] animumque recepit», «tutta ralleghrossi, / e bella, e lieta come pria divenne»¹⁰⁴.

Tuttavia, la premura didascalica resta prioritaria. Frequenti, ma anche suggestive, le attualizzazioni geografiche. Più pedante la cura con cui il traduttore redistribuisce informazioni tra periodi, o correda e riallinea l'intreccio delle favole ovidiane secondo una consequenzialità chiara e cronologicamente rigorosa. Questa, nemica della *suspence*, si allaccia agli episodi più celebri e ne sollecita la memoria: Cartari dichiara subito, senz'esitazione, moventi psicologici e precedenti dell'azione, nomi e coordinate. Scioglie nel modo più piano ed esauriente le allusioni ovidiane, sino al pleonaso ed alla zeppa. Rispetto agli inesauribili e fitti grappoli di chiose e novelle mitologiche destinati al *Flavio*, però, raccoglie con maggiore aderenza l'originaria lezione di vivacità. Il poeta augusteo, infatti, ha accumulato *fabulae* ed inseguito piste etimologiche per raggiungere le origini più remote, mantenendo tuttavia uno stile brillante e spesso dialogico. Al tutto pieno, ha preferito l'intarsio di tessere disomogenee per rapidità e sgranatura, di accenni ed approfondimenti.

Così, nonostante il moltiplicarsi di endecasillabi e parentesi, Cartari tace toponimi e patronimici oscuri, termini di origine greca o allusioni ormai dimenticate. Può sostituirli con termini volgari o riferimenti meglio noti, oppure cercare d'accostarli ad usi e sensibilità moderna. Continuamente, nei *Fasti volgari*, il silenzio del dato troppo remoto, la cui spiegazione rimanda al dialogo, s'intreccia allora all'evidenza esplicita ed esaustiva. Quando nel secondo libro il nome delle amadriadi suona ardua etichetta, il gentiluomo lo sostituisce con quello più generico ed immediato di ninfe. Preferisce richiamarsi subito alle celebri origini della protagonista, evocate solo in sèguito da Ovidio: quando albeggia il Guardiano dell'Orsa, il poeta latino inizia musicalmente a raccontare le vicende di Callisto. I suoi versi recitano:

Inter Hamadryadas iaculatricemque Dianam
Callisto sacri pars fuit una chori¹⁰⁵.

¹⁰⁴ FF, IV, 615, p. 322; FA, c. 151v.

¹⁰⁵ FF, II, 155-156, p. 164.

Cartari invece, mirando piuttosto all'identificazione perspicua dei personaggi, li tratteggia con cura analitica:

[...] Calisto figlia
Dell'empio Licaone re d'Arcadia
Una fu delle ninfe del bel coro,
Qual per le selve, e per gli folti boschi
La venatrice dea sempre accompagna,
Et a lei forse più dell'altre grata¹⁰⁶.

Nel quarto libro, al contrario, il volgarizzatore si preoccupa di chiarire proprio la natura specifica delle ninfe amadriadi, necessaria a comprendere il mito di Atti. L'antica favola, all'origine della castrazione rituale subita dai sacerdoti di Cibele, culmina col furore dionisiaco del giovane frigio. È infatti venuto meno alla promessa di castità con una «nympha Sagaritide»:

[...] hinc poenas exigit ira deae.
Naida volneribus succidit in arbore factis,
Illa perit; fatum Naidos arbor erat¹⁰⁷.

Cartari recupera attentamente le chiose dell'*Emendatione* umanistica, che indagano la natura della figlia del fiume. «Fatum Naiadis arbor erat, Hamadriaden esse ostendit quam Naiaden dicit. Sunt enim Hamadriades nymphae, quae cum arboribus et nascuntur et pereunt» precisa Costanzi, mentre Marsi ribadisce «namque diu servata est arbor incolumis, servata est et nympha»¹⁰⁸. Ed il gentiluomo corregge allora il testo, diluendo la cupa maledizione ovidiana in piane didascalie. Atti rompe la promessa a Cibele

Con la figliuola di Sagaro fiume
Della Phrigia, ch'era una delle ninfe

¹⁰⁶ FA, c. 47r.

¹⁰⁷ FF, IV, 229-232, p. 294.

¹⁰⁸ EM, c. CXLV.

Che nascono con gli alberi, e son dette
Amadriadi, e muoion coi medesmi.
La qual l'irata dea volse punire,
E tagliò l'arbor suo. Mirabil forza
Dei fati che la vita di costei
Aveano colligata con quel tronco
Sì che perì la misera con quello¹⁰⁹.

Sempre nel quarto, e poi nel quinto libro, il traduttore cancella invece con risolutezza l'epiteto, di origine greca, «Caducifer»¹¹⁰. Al suo posto, preferisce gl'immediati «Mercurio» e «Messaggier dei dei»¹¹¹. Lo evita anche quando cita direttamente l'inconfondibile scettro: rivolgendosi al visitatore degli Inferi, Cartari sceglie di ricalcare il testo ovidiano, di matrice latina e prossimo al lessico colloquiale italiano. L'attributo della «virga [...] potenti» diviene, alla lettera, «la potente Verga»¹¹². Il termine caduceo ricompare soltanto nel secondo libro del *Flavio*, entro una dettagliata nota sulla divinità. Solo qui Cartari può dedicargli la dovuta cura filologica, sebbene non senza imprecisioni etimologiche e contaminazioni tra racconti mitici.

Scriva infatti:

Et egli [Mercurio] era che l'anime conduceva giù in inferno poscia ch'erano sciolte dai corpi, e talora di nuovo ne rievocava alcuna al già lasciato corpo, portando in mano certa verga datagli da Apollo in iscambio della lira, ch'egli ebbe da lui quando dopo le vacche rubbategli si rappacificorno insieme, e fu questa poi sempre segno di pace, perché si dice che trovando già Mercurio una volta due serpenti combattere insieme la gittò tra quelli, e subito furono fatti amici, onde la chiamavano i Latini caduceo perché al suo apparire faceva cadere tutte le discordie, e gl'imbasciatori mandati per la pace erano dai medesimi detti caduceatori¹¹³.

Di nuovo, l'informazione recupera alcune vecchie glosse di Costanzi. Mercurio, come lo definisce Ovidio nel quinto libro, è «pacis et armorum superis imisque deorum / arbiter»¹¹⁴. L'erudito umanista allora, allusa l'«effigie anguium» dello scettro, spiega come «Fiebat autem pax per

¹⁰⁹ FA, cc. 133v.-134r.

¹¹⁰ FF, IV, 605 e V, 449, pp. 320, 380.

¹¹¹ FA, cc. 151r., 197v.

¹¹² FF, V, 446, p. 378; FA, c. 197v.

¹¹³ FL, pp. 228-229.

¹¹⁴ FF, V, 665-666, p. 394.

caduceatores, teste Servio, sicut per feciales bella indicebantur. Ii a faciendis foederibus, illi a caduceo nomen habuerunt, dicto quem per caduceatores bella cadere et dirimi consueverunt»¹¹⁵. E la noterella s'intarsia, già nel 1556, nelle *Imagini*. Esaminando le diverse rappresentazioni di Mercurio, Cartari si sofferma ripetutamente e con dovizia sul caduceo, distintivo iconico della divinità. Le fonti e le figure certo si moltiplicano, rispetto al richiamo ovidiano, ma il gentiluomo non dimentica affatto le ricerche ormai approdate alla stampa.

Quell'«insegna particolare, e propria di Mercurio, sì che a niuno altro dio fu dato mai», annota puntiglioso, risale sino ai primi poeti¹¹⁶. Essi la chiamano

verga, benché fu da principio ancora semplice verga quando ei la ebbe da Apollo in iscambio della lira che donò a lui, come raccontano le favole, all'ora che dopo le rubbate vacche si rappacificarono insieme. Onde Omero nell'inno che canta di Mercurio narrando quasi tutta la favola gli fa così dire da Apollo:

E poi darotti la dorata verga
Della felicità, delle ricchezze.

A questa furono aggiunti i serpenti per la cagione ch'io dissi nel *Flavio*, overamente per quella che mette Plinio

raccontando degli Egizi¹¹⁷. Sempre «era questo insegno della Pace, e lo portavano gli imbasciatori che andavano per quella, li quali per ciò furono poscia chiamati caduceatori»¹¹⁸. Alle edizioni successive delle *Imagini*, non resta che ampliare le fonti e sciogliere, in righe ancora più prossime al dialogo, le allusioni al vecchio lavoro.

¹¹⁵ EM, c. CXCIV.

¹¹⁶ IM, c. LXI.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Ivi, c. LXIV.

3. MUSEI SCRITTI

Dal 1556, Cartari dà alle stampe dei «veri e propri musei scritti»¹. L'icastica formula fiorisce dalla penna di Pastore Stocchi ed offre la definizione più calzante del «libretto» mitografico, redatto dal gentiluomo estense e preannunciato nel *Flavio*. Impegnato nei saggi di *Forme e Figure*, il filologo se ne serve per rilevare il taglio efrastico e visivo di un volume «nel quale tutte queste cose» attinenti alle antiche rappresentazioni mitologiche, l'autore promette, «sono raccontate interamente, con le immagini quasi di tutti i dei, e le ragioni perché fossero così dipinti»². E la suggestiva metafora critica riesce davvero a condensare tutta l'originalità delle *Imagini*. Il terzo lavoro cartariano intesse un rapporto nuovo con la lunghissima tradizione europea di trasmissione e studio del mito, tanto per lo scrittore quanto per il suo pubblico, e rimodula *ab imis* le precedenti esperienze ovidiane.

Rispetto al *Flavio* ed ai *Fasti volgari*, il lettore curioso è gratificato, in primo luogo, di tutt'altra agibilità. L'opera adotta uno scandito formato manualistico, perfetto per una consultazione libera ma accurata. Sebbene promesse dal dialogo e ad esso vicinissime per materia, le *Imagini* se ne distaccano per forma e poi per successo di vendita. John Mulryan giunge anzi ad affermare, nella sua recente versione in lingua inglese, che soltanto redigendo l'opera mitografica «Cartari resolved

¹ M. PASTORE STOCCHI, *Neoclassicisti e neolatini*, in ID., *Forme e figure. Retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 269-286, citazione a p. 272.

² FL, pp. 238-239.

his organizational problems» di scrittore erudito³. I lavori ovidiani di parafrasi e commento richiedono, a chi le avvicina, un ascolto paziente e disteso. Il dipanarsi delle lunghe battute del *Flavio* risulta anzi appena temperato da indici tematici iniziali, utili a rintracciare fra le pagine gli spunti specifici segnalati dal gentiluomo.

Anche il volume studiato da Pastore Stocchi si fa precedere da tavole *Delle imagini e Delle cose più notabili che sono in tutta l'opera*. Ed i loro elementi sono ripresi, a lato del testo, da titoletti ausiliari. Tuttavia, le *Imagini* propongono un vero e proprio percorso illustrativo, distintamente e saldamente strutturato per capitoli. Ognuno tratta una divinità e le sue diverse effigi, mirando ad un'esauritiva precisione nell'insieme come nelle parti. Cartari ne fa cenno al cavalier Camillo Gualenghi, dedicatario minore dell'opera. Il primo è naturalmente, *more cortigiano*, l'«Illustrissimo Signor Don Luigi da Este, mio Signor e Padrone Osservandissimo», a cui l'autore, «fedele et umilissimo servitore», scrive:

con questo picciolo dono vengo a farvi riverenza umilmente alla usanza di quelli di Persia, quali sempre che vedevano il loro re gli porgevano qualche dono, come che questo fosse certissimo segno di grande osservanza, e perciò scontratosi uno un dì nel suo re, non avendo alcuna cosa da potergli offerire, corse al fiume subito e con le cave mani gli offerse quanta acqua potè tenere⁴.

Al cavalier Gualenghi, invece, il gentiluomo consacra gli ultimi tre capitoli, centrati sugli antichi numi amorosi. Confidenzialmente, gli spiega:

Per la quale cosa raccomando a voi la difesa non solo di questa parte, che è vostra, ma di tutto il libro ancora, benché non dirà di me chi ne vorrà dir male, ma di molti de i più lodati scrittori de gli antichi, perché io riferisco solo le cose già scritte da loro, onde si ha da guardare ognuno di non mostrarsi temerario biasimatore più tosto che giusto riprensore. Di me si potrebbe dir forse che non ho servato buono ordine in mettere queste imagini l'una dietro l'altra, o che non le ho saputo trovare tutte, e che dalle altre n'ebbero gli antichi più assai di queste che ho raccolte insieme. Il non sapere ogni cosa non credo che meriti biasimo alcuno, che se ciò fosse tutti saremmo biasimevoli. Basta bene che ciascheduno sappia la parte sua; questa per ora è la mia di queste imagini, qualche altro forse un dì vi aggiungerà la sua, o che troverò io da aggiungervi altra volta quello che ora manca. L'ordine poi è tale, perché molte imagini sono separate e poste da per sé, che si pòn mutare secondo che più piace a

³ V. CARTARI, *Images of the Gods of the Ancients: the First Italian Mythography*, a cura di J. MULRYAN, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012, p. XVI.

⁴ IMA, pp. 601-602.

ciascheduno. A me è paruto che stia meglio così: ragionar prima del tempo, poi degli elementi, dietro a questi delle virtù, e dopo di chi fa nascere le cose (che questi tutti erano creduti dei da gli antichi), ultimamente della Fortuna, in mano della quale pare che stiano le cose del mondo, sì ch'ella le rivolga a modo suo⁵.

La transitorietà perfettibile delle *Imagini* è dunque punto di partenza fondamentale, quasi presago, per Cartari. L'opera impegna il gentiluomo, con le successive edizioni rivedute ed infoltite, per tutta la seconda parte della vita. Lo spunto originario dev'essere stato, però, circoscritto: l'antica rappresentazione di quelle divinità amorose e mondane isolate nel trittico per Gualenghi. L'autore vi fa, infatti, inopinato rimando in corso d'opera. Passando in rassegna le statue dedicate alla Fortuna, dea appena precedente Cupido, cita come già noto un «certo piccolo tempio» presentato al lettore soltanto nel capitolo successivo:

Dirò bene di quella che fu in Egira, città dell'Acaia, benché ne dicessi pur anche già nella imagine di Amore, la quale era fatta in cotale guisa. Dall'un lato avea il Corno della Copia, e lo teneva con mano, dall'altro il dio Cupido. E significava questo, come lo interpreta Pausania, che poco vale a gl'innamorati essere belli, vaghi e gentili quando non abbiano la Fortuna con loro⁶.

La sezione sembra, del resto, quasi autonoma. Ognuno dei brevi capitoli dedicati ad Amore, a Venere ed alle Grazie si chiude in modo parallelo, con un volgarizzamento. Rispettivamente, dai versi latini del *Cupidus cruciatus* di Ausonio, della *Tebaide* staziana e da un epigramma umanistico, creduto antico dal gentiluomo, celebrante le Grazie di un gruppo marmoreo posseduto dai Colonna. Mentre la dedica introduttiva spicca per eterogeneità rispetto al regolare fluire dell'analisi, nelle ultime pagine votate alla Fortuna il tono s'innalza, suonando quasi da finale d'opera. I curatori dell'edizione critica vicentina vi rintracciano addirittura, rispetto alla tranquilla laicità dell'autore, un'«insolita inflessione religiosa»⁷.

⁵ Ivi, p. 432.

⁶ Ivi, pp. 424-425, 453-454. Non dirimente, poiché successivo alla *princeps*, sembra invece l'accento a Venere contenuto nel capitolo su Plutone. Tratteggiando le Parche, Cartari scrive: «Di che rendendo la ragione Plutarco dice che Libitina era Venere e che nel suo tempio erano guardati gli ornamenti de i morti per ammonirci della fragilità della vita umana, il principio e la fine della quale era in potere di una medesima dea. Perché, come un'altra volta abbiamo detto, Venere fu la dea della generazione, et il farla più vecchia delle Parche voleva appunto dire che ella era che metteva fine al vivere umano». Ivi, p. 271.

⁷ Ivi, p. 591.

La ispira, infatti, una sentenziosa ecfraasi allegorica, un saggio di «*picta philosophia*»⁸. La *Tavola* di Cebete di Tebe, già cara all'umanesimo cortigiano, riduce «gravissime, e divine moralità sotto il velo della favola»⁹. Nell'incalzare del dialogo, «mostra le qualità della vita umana» utili alla perdizione o alla salvezza¹⁰. Proprio due presunti Accademici Pellegrini, anzi, Francesco Angelo Coccio e Francesco Marcolini, nel biennio 1538-1539 la restituiscono dal greco antico ai moderni lettori volgari. «In un prodotto elegante e coerentemente concepito», come nota Stefano Benedetti¹¹. E Cartari scrive:

Cebete nella sua *Tavola* fa la Felicità una donna che siede all'entrare di certa alta rocca in bel seggio, bene ornata, ma non però con molta arte, e coronata di bellissimi e vaghi fiori. Alla quale ben pare che voglia andare ognuno, ma non vi arrivano però se non quelli che caminano con la scorta della virtù, lasciandosi alle spalle tutte l'altre cose, perché fu opinione di costui, come di molti altri ancora innanzi a lui, che la virtù sola potesse fare l'uomo felice.

Il che dobbiamo noi dire ancora parlando cristianamente et intendendo non della felicità che qui brama alla cieca ognuno in questo mondo, perché non è, se ben pare, felicità, ma di quella che nelle celesti sedi godono le anime beate, vera, immutabile et eterna. Alla quale ha da sperare di giugnere fermamente ognuno che, scorto da' lucidissimi raggi della divina bontà, camini tutto il viaggio di questo mondo in compagnia della Fede, calcando l'arido e sterile terreno co' piedi della Carità¹².

Invece, l'ultima pennellata riservata dal mitografo alle ancelle di Venere riprende ad anello il voto iniziale e, in ordine inverso, tutti i soggetti del trittico. Le righe rimangono peraltro immutate dalla *princeps* alle ristampe:

E questo solo è che a me dà speranza, Signor Camillo, di non dovere essere ingrato verso voi, conciosiaché, se bene mi è tolto di potervi ricambiare di molti benefici che ho ricevuti già, e ricevo tuttavia da voi, non però sono privato di poterne ragionare e scrivere, facendo, quanto per me si può, che la liberalità vostra et il bell'animo vostro, prestissimo sempre a tutti gli amici suoi, si

⁸ S. BENEDETTI, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 239.

⁹ O meglio, da uno «Pseudo-Cebete» anonimo, vissuto nel I o nel II secolo d. C. CEBETE TEBANO, *Tavola*, a c. di F. A. COCCIO, Venezia, Marcolini, 1539, c. 2r. S. BENEDETTI, *Itinerari di Cebete*, cit., p. 26.

¹⁰ CEBETE TEBANO, *Tavola*, cit., front.

¹¹ La «*picta philosophia*» racchiusa nella *Tavola* riuscirebbe, anzi, talmente efficace da giocare un ruolo decisivo nell'impresa dell'editore Marcolini. La marca tipografica con la *Veritas filia Temporis*, fustigata da una Frode-Sfinge e salvata soltanto da Saturno-Padre Tempo, sa «enuclearne alcuni motivi fondamentali». S. BENEDETTI, *Itinerari di Cebete*, cit., pp. 239, 245, 256.

¹² IMA, p. 430.

manifesti ad ognuno insieme con la mia gratitudine, accioché, volendo mostrare altrui con la pittura delle Grazie come hanno gli uomini da gratificarsi l'uno con l'altro, io sia parimente non ingrato a voi, e quanto più posso grato ancora agli altri.

E qui sia finita la imagine delle Grazie con una scultura di queste che in Roma si vede in casa Colonna, con versi latini

che, opportunamente volgarizzati, tratteggiano le figure delle «Grazie ignude», dell'«alma Citera» e del «bel Cupido»¹³.

Rispetto ai capitoli precedenti, tuttavia, non emerge una differenza contenutistica o metodologica né un diverso apprezzamento della materia trattata. Le forme del sentimento amoroso, del resto, per antichissima tradizione, rappresentano un oggetto privilegiato d'indagine intellettuale e creatività poetica. Nelle *Imagini* si delinea piuttosto, con aggettivo rubato alle note critiche moderne, un'inversione «un po' maldestra» tra tempi di scrittura e disposizione globale del volume¹⁴. Lo lasciano intendere le stesse prime pagine del trittico, su Cupido. Il paragrafo iniziale introduce l'alta, e diffusa, lode di Amore:

Di tutti gli affetti de gli animi nostri non vi è il più commune, il più bello né che abbia maggior forza di quello che non solo in noi si vede essere, ma nello eterno Iddio ancora (benché in lui sia pura sostanza solamente, non affetto né passione), ne gli angeli et in tutti gli ordini de' beati, in ciascheduno de gli elementi e nelle cose tutte che di quelli sono create. Si dimanda questo comunemente amore, il qual leva ogni bruttura da gli animi umani e così gli fa divenire belli che hanno poi ardire di andarsi a porre davanti alla bellezza eterna, ove, ripieni tutti di gioia e d'infinito piacere, godono i desiderati frutti de' loro amori. Questo fa diventare umili gli soperbi, gli adirati riduce a pace, rallegra e riconforta gli afflitti e sconsolati, porge ardire a chi teme et apre le chiuse mani alla ingorda avarizia. Questo ha forza sopra tutti i più potenti re, supera i grandi imperadori et insomma si fa ubbidire a tutte le persone¹⁵.

Subito dopo, Cartari offre cordialmente al lettore sia lo spunto originario dell'opera, sia la sua chiave interpretativa:

¹³ Ivi, p. 495.

¹⁴ Ivi, p. 599.

¹⁵ Ivi, p. 433.

Per le quali cose non è maraviglia se fra i loro dei lo posero gli antichi, li quali, non avendo vista ancora la luce della verità, quel che si doveva dare al Creatore del tutto davano alle creature, e, come che non sapessero onde le virtù venissero in noi, molte ne adorarono come dei; e posero loro diverse statue et in varie imagini le dipinsero, secondo che operano ne gli animi umani, come in altro luoco ho mostrato già, per non replicare il medesimo ora che di Amore solamente voglio dire secondo che dagli antichi fu dipinto. Se ben par essere oggi mai così manifesto ad ognuno che non abbia bisogno che ne sia scritto per insegnarlo, perché, vedendo un fanciullo con la benda a gli occhi, con l'arco in mano e con un turcasso pieno di strali al fianco, ognuno sa dire: "Questi è Amore"; ma non saprà dire però ognuno poi a chi gliene dimandi la ragione per la quale sia così fatto. Et io in queste mie imagini ho voluto mostrare non solo come le facessero gli antichi, ma renderne le ragioni ancora, secondo che da' più degni scrittori le ho potuto ritrovare; quali ragionano di Amore in diverse maniere et in diversi modi l'hanno considerato, perché hanno visto che diverse sono le virtù sue¹⁶.

Come preannunciato dal *Flavio*, dunque, nel «libretto» Cartari studia le divinità antiche nei modi e nei motivi delle loro effigi. L'icona tanto comune e «familiar» del Cupido bendato gli consente, anzi, di definire con un eloquentissimo abbozzo l'iconologia quale metodo di analisi mitografica¹⁷. Dallo studio delle religioni fiorisce quello delle immagini, da figure e favole del culto sopravvissute nella memoria laica. E, *ça va sans dire*, il primo «altro luoco», in cui il gentiluomo dà conto delle molteplici forme rituali senz'attenersi ad «Amore solamente», è l'introduzione. Essa dilata i confini del volumetto al pullulare babelico di usi e credenze antichi e, non a caso, guadagna molte pagine nella più vasta ed ambiziosa edizione del 1571. Già nel 1556, però, mostra un interesse insolito, rispetto alle speculative consuetudini della scrittura mitografica, per le concrete forme del culto.

Il gentiluomo inizia riflettendo sulla *Religione perfezione principale de gli uomini*. Come il celeberrimo Cicerone del *De natura deorum*, è convinto che «non fu gente alcuna mai che di questa non partecipasse in qualche modo»¹⁸. Universale poi, precisa, è la traduzione iconica dello stupore mistico. Senz'indugio la offre al lettore, ispirato forse da passi di Apuleio o di Firmiano Lattanzio sulla sublime meraviglia del cosmo: «quando qualche gran cosa si presenta di bene o di male, subito, prima che farne altra considerazione, l'uomo alza gli occhi al cielo e spesso anco le mani insieme giunte»¹⁹. Perciò,

¹⁶ Ivi, pp. 433-434.

¹⁷ E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, in ID., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-183, citazione a p. 135.

¹⁸ IMA, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*

ancora innanzi al discorso della ragione, l'uomo a certo modo conosce e riverisce Dio, il che lo fa differente dalle bestie, nelle quali hanno ben voluto dire alcuni che sia qualche cosa ragionevole, ma chi abbì dato loro lume alcuno di religione non si è trovato mai. E però questa è tutta e solamente degli uomini et essi, scorti da questa, hanno levato gli occhi al cielo e considerando la miracolosa disposizione de l'universo hanno detto esservi chi con infinito amore e potere e con somma provvidenza ordina tutte le cose, le governa e ne ha continua cura. E fu questo chiamato Dio, perché è datore di tutti i beni, eterno, infinito ed invisibile²⁰.

Con piglio razionale ed evemeristico, riconduce allora a tale comune presentimento l'origine dell'antica *Moltitudine di dei*:

Ma non si attenne però ognuno sempre a questa verità, perché, cominciando gli uomini a consentire alla dappocchezza sua e dilettrandosene troppo, non guardarono più oltre che vedessero con gli occhi del corpo, e quindi presero occasione di credere che le stelle, il Sole, la Luna ed il cielo stesso fossero dei, come scrive Platone che questi furono i primi adorati così da' Greci come già innanzi a loro da molte nazioni barbare, e vuole che dal continuo movimento che vedevano loro fare, tirando il nome da certa voce greca, gli chiamassero dei. Venne questo inganno crescendo dapoi in modo che molti uomini ancora furono giudicati dei, e come dei furono adorate parimenti alcune bestie, et a tutti erano drizzati diversi simulacri, come fu anco fatto non solo alle virtù, ma a gli vizi ancora, dando a ciascheduno il loro nome di dio e di nume, a quelle perché fossero presenti sempre e giovassero, a questi perché non nocessero e stessero lontani.

Onde fu quasi infinita la moltitudine de i dei appresso de gli antichi, perché non solamente le nazioni, ma ciascheduna città, ogni luoco, ogni casa et ogni persona se ne faceva a modo suo, e non vi fu quasi alcuna delle azioni umane dalla quale non fosse nominato qualche dio²¹.

Cartari si mostra assolutamente «conscio», per riprendere una nota di Guthmüller, «del fatto che alle divinità vengono conferiti attributi diversi a seconda dei luoghi di culto e che non è possibile stiparli tutti insieme in un'unica immagine»²². Non è lo scrupolo cristiano a dettargli le righe introduttive. Riporta infatti opinioni monoteiste ed anti-icone, come quelle della «setta Cinica» o dei devoti «Giudei», ma soprattutto presenta le divinità principali del *pantheon* classico²³. Ed

²⁰ Ivi, p. 4.

²¹ *Ibid.*

²² B. GUTHMÜLLER, *Presenza e conoscenza del mito antico dal Medioevo al Rinascimento*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana da Dante al Rinascimento*, cit., pp. 14-41, citazione a p. 140, n. 52.

²³ IMA, p. 6.

indaga l'*Origine de' simulacri*, accennando ai popoli della Mesopotamia e dell'Egitto, «perché questi furono i primi che edificassero templi, drizzassero altari e mettersero statue»²⁴. Preliminare ad analisi singole, puntuali, è il problema della stessa rappresentabilità divina. Perciò, all'elenco di convinzioni filosofiche e religiose, il concreto gentiluomo unisce la menzione di misteriosi riti sacrificali delle origini. Stila inoltre una rassegna dei materiali impiegati per i simulacri, cita i primi credenti ed i primi detrattori, informa delle opposte scelte di icone antropomorfe o «mostruose»²⁵.

Appresta insomma, ad apertura di libro, una cornice storica ed interpretativa utile ad intendere il successivo distendersi dei capitoli. La chiude dando rapido disegno dell'Eternità, principio simbolico ed unico tratto comune al variare dei credenze e delle immagini: «darò principio dalla Eternità, perché, se bene non erano tutti i dei de gli antichi eterni et immortali, erano però tenuti tali i più degni; e perciò fu creduto che la Eternità gli accompagnasse sempre»²⁶. Imposta poi ogni capitolo secondo il modello del trittico amoroso, pur collocato in coda. La ripartizione tra deità minore, maggiore e corteggio si dissolve in unità magmatiche, attinenti ciascuna ad una precisa sfumatura del sacro. Insieme, riescono a restituire lo spettro sfaccettato della religione antica, già tentato con minor effetto dal dittico ovidiano. Lo stesso approfondirsi degli studi sui *Fasti*, anzi, potrebbe aver indotto il gentiluomo a reinventare le originarie *Imagini* amorose.

Il poema sul calendario latino offre, infatti, svariate note e spunti d'approfondimento sui costumi sacri, ancestrali, ancora rispettati dalla Roma del primo secolo. Non a caso, ha attirato l'interesse di uno dei più celebri studiosi novecenteschi di etnologia religiosa: quando sir James George Frazer procede all'edizione dell'opera, correde i suoi volumi di appendici sulle festività romane, di mappe e d'illustrazioni antiquarie²⁷. Ovidio, in scena nei distici, interroga direttamente numi e muse secondo il proprio desiderio, di fronte ai maestosi o singolari spettacoli offerti dall'antica religione. Nel quarto libro del poema, ad esempio, incuriosito dai cortei megalensi in onore della Gran Madre, rivolge i propri dubbi alla musa Erato. Con lei ripercorre le origini di culti, ludi ed offerte tributati all'antica dea frigia, come di usanze e denominazioni rituali dei sacerdoti.

I suoi versi, tuttavia, invitano talora ad un esame proprio di tipo iconologico. Specificando e motivando gli emblemi delle divinità, sembrano anzi anticipare le *Imagini*. Sullo sfondo delle

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 20.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ OVIDIO, *Fastorum libri sex*, a cura di J. G. FRAZER, Londra, Macmillan, 1929 (rist. anast. successive Hildesheim-New York, Georg Olms). *Ovid's Fasti*, a cura di J. G. FRAZER, Londra-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1959.

celebrazioni cittadine dei Megalensia, Erato ha appena chiarito il prepotente ruolo della musica. Ha ricordato la favola della minacciata sopravvivenza di Giove neonato, il cui pianto viene celato «tinnitibus», da Cureti e Coribanti intenti a percuotere elmi e scudi²⁸. Ma Ovidio subito le chiede, ancora rapito dalle suggestive figure in corteo:

[...] «cur huic genus acre leonum
Praebent insolitas ad iuga curva iugas?».
Desieram; coepit: «feritas mollita per illam
Creditur; id curru testificata suo est».
«At cur turrifera caput est onerata corona?
An primis turres urbibus illa dedit?».
Adnuit²⁹.

La corona turrata ed il carro trainato dai leoni compaiono proprio nelle prime pagine del capitolo dedicato dalle *Imagini* alla Gran Madre, ampiamente corredati di letture allegoriche. Sin dalla *princeps*, l'insegnamento ovidiano vi trova peraltro una traduzione rinnovata:

Dicesi ancora che i leoni significano non essere fierezza alcuna tanto crudele che non la vinca la pietà materna, e perciò così dice Ovidio di questa dea:

Per lei si crede che sia la fierezza
Vinta e fatta piacevole et umile,
Onde vien che si giungono umilmente
I soperbi leoni al suo bel carro³⁰.

Certo, i *Fasti* non rappresentano ormai più di un tassello, entro il fitto intarsio di letture boccacciane e voci di antichi maestri, filosofi e letterati, studiosamente realizzato da Cartari. La sola esegesi di carro e corona alterna Virgilio e Lucrezio, Aristotele e Diodoro Siculo a tràmiti di Latinità tarda o di consultazione erudita, il cui nome viene spesso taciuto dal mitografo. Si tratta di

²⁸ FF, IV, 207, p. 292.

²⁹ Ivi, IV, 215-221, pp. 292, 294. Nei *Fasti volgari*, «Dimmi Musa pur'anco la cagione / Per la quale l'indomita cervice / Dei feroci leoni tiri il carro / Di questa dea pur mansuetamente? / Perché si tien, rispose ella, che questa / Abbia già mitigata ogni fierezza, / E vuol far di ciò fede in questo modo. / Ma dond'è ch'ella porta sempre in capo / Una corona fatta a torri? È forse / Perch'ella sia stata la prima ch'abbia / Mostrato far le torri alle cittadi? / La Musa m'accennò che sì»: FA, c. 133r.

³⁰ IMA, p. 191.

Servio e di Iginio, del dimenticato Alessandro Alessandri dei *Dies geniales*, ma anche di Sant'Agostino per i cenni varroniani o di nuovo del dotto Boccaccio per il presunto Solino. Il gentiluomo non trascura nemmeno una traccia numismatica, utile conferma delle autorità libresche già esaminate:

Ricordomi di avere visto in una medaglia antica di Faustina la imagine della Gran Madre che si confà assai a quella ch'io disegnai et esposi dianzi, perciòché è una donna che ha il capo cinto di torri, siede e sta con il braccio destro appoggiato alla sede e con la sinistra mano sostiene uno scudo fermato sopra il ginocchio, e da ciascheduno de i lati ha un leone³¹.

Tuttavia, dev'esser stata la brillante riscoperta del calendario latino avviata da Ovidio ad avvertire Cartari, nel modo più convincente, dell'irrimediabile lontananza delle origini mitiche. Già la Roma augustea vi aveva perso dimestichezza. E, dandone testimonianza, i *Fasti* procurano al gentiluomo un'amplissima e consapevole prospettiva della vastità sterminata della tradizione e degli stessi studi sul mito. Sin dall'autunno del Medioevo, del resto, ricerche instancabili animano filologi, antiquari, collezionisti appassionati d'Antico. Prima del Quattrocento maturo, l'antiquario si confonde spessissimo con l'*amateur*. Sono ancora vere le righe scritte da Don Cameron Allen nel 1970, secondo le quali

Before the nineteenth-century perfection of classical archaeology it is difficult to distinguish the traveler, filled with nostalgia for historical places, from the antiquarian, whose kindred emotion urges him to examine the remains of antiquity as carefully as he reads a classical text. The prehistory of these passions is unknown³².

Alla riflessione ed all'emulazione dei Moderni, perciò, si offre ormai un patrimonio ricchissimo di brani d'arte e di scrittura, compromessi con le favole sacre. Narrarle ed interpretarle, secondo un'attitudine critica ed allegorica già greco-romana, richiede allora modi sistematici. Magari centrati sui protagonisti, come avviene già nel Terzo Mitografo Vaticano, e non sul moltiplicarsi

³¹ Ivi, pp. 189-190. Cfr. per il conio di Faustina minore, moglie di Marco Aurelio, H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1955, III, p. 150, n. 168.

³² D. C. ALLEN, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimora-Londra, John Hopkins Press, 1970, p. 249.

caleidoscopico dei racconti. Modi opposti, tuttavia, agli sparsi *rerum antiquum fragmenta* assemblati durante il Medioevo latino, entro i commenti figurati apposti ai testi classici, nelle frastagliate enciclopedie *de deis gentium* oppure nelle laconiche compilazioni dei tre anonimi Mitografi, rintracciati da Angelo Mai nella Biblioteca Vaticana.

Secondo Paola Rigo, già le *Genealogie* boccacciane propongono «la prima compilazione di miti che si imponga per l'omogenea completezza e per il rigore scientifico nell'assunzione e nell'esame delle fonti»³³. Ed Alessandro Iannucci vi riconosce l'inizio di un processo caratteristico dell'Età Moderna: della «musealizzazione dei classici, rispetto al loro uso come testi vivi con cui confrontarsi per problemi concreti del presente», come «parte di un sapere non esclusivo dei letterati»³⁴. Il successo cinquecentesco dell'opera non dà anzi adito ad equivoci. Tutte le biblioteche rinascimentali possiedono una copia del complesso ordinamento genealogico ed allegorico dell'Olimpo stilato da Boccaccio, compresa quella estense. Risale inoltre al 1547 la versione volgare, più volte edita a Venezia, tradotta e adornata da Giuseppe Betussi da Bassano col titolo di *Geneologia degli Dei. I quindici libri di Messer Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' gentili, con la spositione et sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Aggiuntavi la vita del Boccaccio, con le tavole dei capi et di tutte le cose degne di memoria che nella presente fatica si contengono*.

Le *mise au point* del Cinquecento, tuttavia, insieme alle coeve raccolte antiquarie, rivelano allo stesso tempo un ulteriore distacco ed un'eccezionale diffusione editoriale. È certo impossibile dare conto della ricchissima e diseguale letteratura interessata al mito, che impegna l'intero secolo. S'ispirano alle vecchie favole trattati misteriosofici e studi geroglifici, scritti e commenti d'arte o letteratura, saggi d'impresisti e di emblematici. Sul fronte mitografico, però, le *Imagini* si collocano tra le esperienze prime e fondamentali. Nel 1548, a Basilea, Giovanni Oporino ha appena dato alle stampe la *De deis gentium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur*. L'ha redatta lo stimatissimo Lilio Gregorio Giraldi, per il duca Ercole I d'Este. Tra 1551 e 1568, invece, Natale Conti perfeziona in tre successive edizioni veneziane le sue *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem. In quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur*, dedicate al re di Francia Carlo IX.

³³ P. RIGO, *Mitologia e mitografia*, in *Dizionario critico di letteratura italiana*, a c. di V. BRANCA, Torino, Utet, 1986, III, pp. 182-194, citazione a p. 184.

³⁴ A. IANNUCCI, *Mitografie e classicismi a confronto. Apologia e mascheramento nel proemio della «Genealogia»*, in «Intersezioni», XXXI, 2, a. 2011, pp. 231-248, citazione a p. 245.

Ed in quello stesso torno d'anni, accanto ai volumi eruditi, non sfigurano per quantità e qualità rassegne repertoriali, riproduzioni a stampa, scritti divulgativi o illustrativi, attenti alle tracce antiquarie o di costume. Il Rinascimento ha infatti prodotto un interesse diffuso, *à la page*, per il mondo antico. La Classicità viene scandagliata anche oltre i suoi aspetti favolosi. Così, Gabriello Simeoni pubblica nel 1558 per Jean de Tournes, in italiano ed in francese, un'agile *Illustrazione degli epitaffi e medaglie antiche*. Piena di riferimenti ai *Fasti* ovidiani, può ispirare il genio moderno di motti ed emblemi: le medaglie romane «altro non erano se non imprese, e tal volta sentenze»³⁵. Il poligrafo fiorentino va traducendo inoltre i *Discorsi* di Guillaume Du Choul, «gentiluomo lionese consigliere del re», sui costumi bellici, religiosi e persino termali dei Romani. Fitta di belle xilografie, la *princeps* risale al 1555, mentre le successive edizioni del 1569 e del 1571 insistono sul corredo di *Medaglie et figure, tirate de i marmi antichi, quali si trovano a Roma, et nella Francia*.

Nel 1554 e poi in più edizioni successive, esce sia a Roma sia a Venezia *L'antichità di Roma di Andrea Palladio. Racolta brevemente da gli auttori antichi, et moderni*. L'anima uno spirito non lontano a quello che ha mosso le *Genealogie* boccacciane alla cura del «membratim discerptum, attritum et in cineres fere redactum ingens olim corpus deorum procerumque gentilium», piagato dall'inesorabilità della storia, dell'incuria e dell'odio di parte, «quam si per vastum litus ingentis naufragii fragmenta colligerem sparsas»³⁶. Scrive Palladio:

È chiaro già a tutto il mondo gli antichi Romani aver fatto molte più cose nell'arme, che non sono nei libri scritte, et molti più nobili, e grandi edifici fabricati in Roma, per eterna memoria del lor valore, et essemplio agli posterì, che non si veggono chiaramente oggi in piede: conciosiaché le guerre, incendii, et ruine, che per tanti anni sono stati in essa città, abbino guasto, arso, et sepolto buona parte di tali memorie. La qualcosa avendo io ben considerata, et massime per essermi venuto (non so come) alle mani un certo libretto intitolato: *Le cose maravigliose di Roma*, tutto pieno di strane bugie, et conoscendo quanto sia appresso ciascuno grande il desiderio d'intendere veramente l'antiquità, et altre cose degne di così famosa città, mi sono ingegnato di racorre il presente libro, con quanta più brevità ho potuto, da molti fidelissimi auttori, antichi et moderni, che di ciò hanno diffusamente scritto³⁷.

³⁵ G. SIMEONI, *Dialogo pio e speculativo* cit. in M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Milano, La Cultura, 1934, p. 53.

³⁶ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, A. Mondadori, 1998, voll. 7-8, citazione in I, *prohemium*, 40, p. 58 e 50, p. 62.

³⁷ A. PALLADIO, *L'antichità di Roma*, Venezia, Pagan, 1554, c. nn. 2r.

Lo scrupolo dell'esperto architetto e disegnatore, però, è documentario e disgiunto dalla letteratura: «né mi son contentato di questo solo, che anco ho voluto vedere, et con le mie proprie mani misurare minutamente il tutto»³⁸.

L'aspirazione ad un'utile completezza alimenta, inoltre, un antiquariato enciclopedico. Celebre, nel cuore del Cinquecento, è la rivalità tra il patrizio veneziano Sebastiano Erizzo e l'antiquario estense Enea Vico. Entrambi pubblicano i loro volumi in Laguna come *Discorso sopra le medaglie degli Antichi*, volgendo in cura archeologica – più o meno corretta – «l'onesta dilettezione» dei collezionisti³⁹. Li aiutano ad indentificare effigi ed iscrizioni, metalli, soggetti e conii, pezzi autentici e falsi. Intanto, l'altro antiquario ed architetto di casa d'Este, Pirro Ligorio, dal 1550 sino alla morte scrive e riscrive *Delle antichità di Roma*. «Primo esempio di enciclopedia illustrata dell'antico», gli almeno «quaranta libri» preannunciati dall'editore veneziano Michele Tramezzino vagliano «monumenti antichi, epigrafi, vite di uomini illustri, monete»⁴⁰. Pure, soltanto *Circi, theatri, et anfiteatri, con le paradosse del medesimo autore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma* giunge al torchio, nel 1553.

A metà secolo quindi, mentre proseguono i tradizionali ed accorti studi d'impronta umanistica, dalla passione antiquaria germinano anche una letteratura in volgare ed insieme un'attenzione proto-scientifica. Lo iato tra età moderna ed età antica va facendosi rigido e consapevole: l'anima riformata e tridentina può ormai soltanto contemplare il mondo pagano delle favole sgargianti e delle «emozioni vitali»⁴¹. L'Olimpo diventa un repertorio, zeppo di curiosità ingegnose e di competente erudizione. Oppure un vagheggiato «paradiso terrestre, un regno ideale di insuperabile bellezza, libertà e felicità», come suggerito da Panofsky e Saxl nel loro splendido ritratto della *Mitologia classica nell'arte medievale*⁴². Dietro le fascinose immagini, ancora studiosamente composte da poeti ed artisti sulla scorta degli antichi miti, il «dissuetum mare» solcato dalle trepidanti e malinconiche *Genealogie* di Boccaccio resta sterminato⁴³. Ma assai meno nuovo alla navigazione.

Stilema tipico dei nuovi mitografi diventa, allora, la rivendicazione di originalità ed affidabilità. Obiettivo non semplice, vista l'alta e varia frequentazione della materia antica, insieme alla

³⁸ *Ibid.*

³⁹ E. VICO, *Discorsi sopra le medaglie de gli Antichi*, Venezia, Giolito, 1555, p. 11.

⁴⁰ P. LIGORIO, *Circi, theatri, et anfiteatri, con le paradosse del medesimo autore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma*, Venezia, Tramezzino, 1553, c. nn. 5r. [*], *Pirro Ligorio*, in DBI, vol. 65, 2005, pp. 109-114, citazione a p. 110.

⁴¹ E. PANOFSKY, F. SAXL, *Mitologia classica nell'arte medievale*, Torino, Aragno, 2009, p. 119.

⁴² *Ivi*, p. 123.

⁴³ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, cit., I, *prohemium*, 51, p. 62.

disinvoltura scrittoria di un secolo che a Mulryan appare «of promiscuous borrowing of sources»⁴⁴. Tanto Giraldi quanto Conti prendono le distanze dal loro illustre ed ingombrante predecessore trecentesco, dalla sua aperta e commossa fiducia nella remota poesia teologica. Come da tradizione, si dedicano al mito con un fine preciso: nelle parole del sapiente ferrarese, «ad antiquitatis elegantiam et doctrinam accedere»⁴⁵. Essa vi è riposta quale tesoro prezioso, lecito al saggio cristiano che sappia interpretare la favola come una parabola. Il sapere è nascosto sotto i favolosi «colores, et exteriorem corticem» evocati da Giraldi, sotto l'«exteriorem corticem fabularum» e «sub quibusdam integumentis» dei racconti misteriosi ripresi da Conti⁴⁶.

Va recuperato, insomma, «amotis figmentis» e «sub ridiculo cortice fabularum»: aldilà della superficie fantasiosa e pagana, dilettevole ed enigmatica, delle storie allestite dagli antichi scrittori del mito⁴⁷. Lo scrive già Boccaccio «ad Ugonem inclitum Ierusalem et Cypri regem», dedicatario delle *Genealogie*: col suo ampio trattato, intende riferirgli «quid sub fabularum tegmine illustres quondam senserint viri»⁴⁸. Convinto che «eos scilicet non fabulosus simpliciter fuisse homines, ut invidi quidam volunt, sed eruditissimos quidem atque divino quodam animo et artificio preditos»:

et undique, clementissime rex, iuxta promissum, veteris naufragii, prout concessum est, desuper fragmenta collegimus, et in unum corpus, qualecumque sit, pro viribus ingenii nostri redegimus, adeo ut a Demogorgone, quem primum deorum omnium errantes prisca dixerunt, initio sumpto, per eiusdem successiones ordinate ad extremum usque Iovis tercii filium Eolum eiusque Eoli Athamantem, et Athamantis Learcum et Melicertem filios deduximus, omni diligentia adhibita, ut tuum desiderium impleretur. At inde, ne in aliquo tuis votis videretur omissum, aut quos comperimus ex antiquis, at quos mea sententia approbavi fictionibus cunctis sensus apposuimus, ut ipse, prestante Deo, visurus es⁴⁹.

Tuttavia, il lavoro messo a punto dal Certaldese non assurge mai, nei due trattati latini cinquecenteschi, al ruolo di fonte stimata. L'erudito estense lo mette in discussione sin dall'*Epistula nuncupatoria*, rifiutandone il ruolo principe attribuito al pressoché sconosciuto Demogorgone. Ne contesta anzi con tono reciso le pur meritorie competenze umanistiche: «non tamen equidem inficias ierim, Ioannem Buccatium hominem fuisse studiosissimum et elegantis ingenii, ut ea

⁴⁴ V. CARTARI, *Images of the Gods of the Ancients: the First Italian Mythography*, cit., p. XXIV.

⁴⁵ L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea, Oporino, 1548, c. a2r.

⁴⁶ *Ibid.* N. CONTI, *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem*, Venezia, [Comin da Trino], 1568, c. 4r.

⁴⁷ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, cit., I, *prohemium*, 16, p. 50 e II, *prohemium*, 1, p. 184.

⁴⁸ *Ivi*, I, *Prohemium* 1, p. 44.

⁴⁹ *Ivi*, XIV, *prohemium*, 3, pp. 1354, 1356 e I, 2, p. 1358.

ferebant tempora, ingeniosum etiam et eruditum, se non in latinis. Et eo minus in graecis is fuit, qui in proprio idiomate, hoc est in Hetruscis»⁵⁰. Perciò dà minutissima e fittissima notizia delle proprie fonti antiche, stilando un'ampia ma lambiccata enciclopedia che non lesina termini e testi greci. In diciassette capitoli, divisi per divinità affini o per usi culturali, Giraldi esamina con scrupolo antiquario e senz'alcun coinvolgimento poetico o nostalgico «omnium pene gentium de deis supersticiosas religiones»⁵¹. Precisando: «non genealogias deorum dico, sed et nomina et cognomina, effigiesque, insinague, et quem patria cuique est, sacra quoque atque cerimonias»⁵².

Conti, invece, neppure cita Boccaccio. Le favole antiche sono per lui distillati di saggezza quasi indipendenti dall'originaria identità poetica e culturale, perciò degne di essere offerte ad un re. Esse possono svelare «tantam [...] utilitatem» nel presente, «cur nullus ex antiquis scriptoribus ad hanc usque diem universam insignium fabularum explicationem suscepit»⁵³. Scopo dello scrittore è offrire un panorama etico e sapienziale completo, didattico, ottenuto attraverso la selezione e soprattutto la moderna interpretazione delle favole:

Neque portenta rursus aut prodigiosa monstra adducere conabimur ad ingeniosum naturae opificium; cum eas tantum fabulas simus explanaturi, quae homines ad rerum coestium cognitionem erigunt; quae instituunt ad probitatem; quae deterrent ab illegitimis voluptatibus; quae patefaciunt arcana naturae; quae vel ad scientias denique rerum necessarium humanae vitae, vel quae ad integritatem perducant, et quae plurimum faciunt ad optimos quosque scriptores recte intelligendos⁵⁴.

Dal canto suo, Cartari non disdegna Boccaccio. Né manca appunto di citarlo, nonostante abbia protestato a Gualenghi un «ordine» personalissimo e l'esclusivo riferimento ai «più lodati scrittori de gli antichi». Condivide anzi l'umiltà dello studioso certaldese, anch'egli consapevole della ricchezza e della polisemia della materia mitica. Lo sguardo antiquario del gentiluomo, tuttavia, sembra ricondursi piuttosto ad occasioni mondane, intrise delle passioni artistiche e del classicismo figurativo del secolo cortigiano, anziché di severa e specializzata professionalità umanistica. E proprio il riferimento al Cupido alato e bendato, noto nei suoi tratti ma non nelle sue ragioni rappresentative, tradisce l'interesse per un pubblico curioso ed elegante, ma non erudito. Un

⁵⁰ L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, cit., cc. a2v.-a3r.

⁵¹ Ivi, c. a2r.

⁵² *Ibid.*

⁵³ N. CONTI, *Mythologiae*, cit., c. 4r.

⁵⁴ Ivi, c. 4v.

pubblico del tutto assimilabile, anzi, a quello per cui già ha deciso di volgarizzare i *Fasti*, che preferisca sfogliare repertori antiquari o riproduzioni a stampa anziché ponderosi volumi latini.

Lo lascia chiaramente intendere la prefazione editoriale. Scrive Marcolini *A quelli che leggono*, per lodare un autore umile ma «utile»:

Hanno scritto molti de i dei de gli antichi et in diversi modi, imperoché alcuni della progenie, alcuni della natura et alcuni altri de i diversi nomi di quelli scrivendo hanno ragionato, ma chi delle statue e delle imagini loro abbia detto, non è stato alcun altro che M. Vincenzo Cartari, il quale tutte le ha raccolte insieme nel presente Libro con le ragioni di ciascheduna secondo che da degni autori antichi ne ha potuto far ritratto, la qual cosa, oltre che ad ognuno sarà dilettevole da leggere, sarà molto utile ancora a chi si piglia piacere di conoscere le antichità, et è per giovare non poco alli dipintori et agli scultori, dando loro argomento di mille belle inventioni da potere adornare le loro statue e le dipinte tavole. E forse ancora che i poeti et i dicitori di prose ne traranno giovamento, perché quelli e questi hanno bisogno spesso di descrivere qualcuno de i dei degli antichi e di raccontare tutti i suoi ornamenti, la qual cosa faranno più agevolmente assai ogni volta che se ne veggano qualche disegno davanti agli occhi. Potiamo dunque senza dubbio alcuno dire che 'l Cartari con questo suo Libro a molti abbia giovato e che le fatiche sue non siano le meno utili che oggi si mostrino per le stampe, come ben parve alle persone di sano giudizio fina da prima che videro i *Fasti* di Ovidio da lui fatti volgari et il *Flavio* poi, pur da lui scritto a dichiarazione di essi *Fasti*, ove tante cose sono raccontate delle sacre cerimonie degli antichi che quasi tutta la religione di quelli ci è posta davanti agli occhi, cosa di non minore piacere da leggere che sia di utile ad intendere bene i poeti antichi e gli altri scrittori, e gioverà molto ancora alla cognitione di molti riversi delle medaglie antiche⁵⁵.

L'editore individua nel taglio iconologico, visivo, la novità ed il punto di forza del volume. Esso rientra, quindi, nel moderno processo di «musealizzazione» repertoriale già suggerito da Iannucci, certamente in quanto sistematico saggio mitografico. Tuttavia, è vero che le *Imagini* curano l'allestimento dei materiali secondo criteri di diletto ed insieme di utilità formativa, consonanti pure al nostro concetto di museo. Restituiscono, cioè, l'antico tesoro al lettore di media, moderna cultura. È Bodo Guthmüller, in una pagina sulle *Concezioni del mito antico intorno al 1500*, ad attribuire a Boccaccio la speranza di restituire linfa vitale alla poesia del proprio tempo. Gli ultimi due libri delle *Genealogie*, infatti, ne difendono la pratica contro ogni critica utilitaria o moralistica. Gli altri

⁵⁵ IMA, pp. 602-603.

tredici, invece, le hanno offerto il pregiato repertorio dei canti ormai sepolti, delle mitopoietiche «fictiones veterum»⁵⁶.

Scrivo precisamente lo studioso tedesco, stimando la monumentale opera del Certaldese «non da ultimo una raccolta di temi poetici»: «“opus nostrum [...] omne poeticum est”, “ex [poetarum fabulis] hoc opus omne consistet”, così, o in modo analogo, infatti, caratterizza la sua opera, in fondo sperando che attraverso la sua *Genealogia* si attui una rinascita della poesia nella sua epoca»⁵⁷. E Cartari parimenti, operando un'inedita mediazione tra sapere specialistico e sapere diffuso, commisura ad usi più concreti e magari circoscritti, ma anche creativi, i risultati della tradizionale e profonda riflessione umanistica, di matrice essenzialmente libresca. Si mantiene, insomma, lontano dalle preclusioni ideologiche e linguistiche, che ancora animano i raffinati saggi latini di Conti o Giraldi.

La scelta del volgare come lingua e cultura di riferimento, anzi, fa sì che le *Imagini* traducano e rendano disponibile, radicato, un patrimonio prima rigorosamente latino. L'obiettivo rimane quello del dittico ovidiano: un sapere maneggevole, ma non superficiale, comunque nobilitante. Non a caso, allora, il volume s'impone saldamente sui principali cardini della cultura del tempo. È Pastore Stocchi a ricondurre l'«elegante tracciato a trionfi delle *Imagini*, dove le varie divinità si presentano via via, nei loro aspetti e con i loro cortei di consociati e seguaci», al rovesciamento della «logica poetica» sottostante al poema allegorico del Petrarca volgare e morale⁵⁸. Mentre anche Grossato riconosce, tra i motivi ispiratori soprattutto dell'arricchita enciclopedia del 1571, un'ottica antropologica, una prima «ricostruzione del significato religioso» delle effigi pagane⁵⁹.

Ma d'impronta platonica, probabilmente ficiniana:

Ci sembra infatti di capire che il Cartari intendeva discendere dagli aspetti più intimi ed elevati del Divino, concernenti l'Eternità e il Tempo, giù giù lungo la scala gerarchica delle sue manifestazioni più elevate, come il Sole, la Luna e le altre divinità planetarie, per arrivare infine all'Amore che unisce gli uomini tra loro, e che può addirittura riunirli a Dio. Non a caso dunque egli avrebbe voluto completare il suo trattato con un breve saggio sull'anima, perché proprio questa avrebbe dovuto essere la vera protagonista. Un'anima che stimolata inizialmente da Amore, dantesca mente risalisse via via

⁵⁶ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, cit., I, *prohemium*, 1, p. 44.

⁵⁷ B. GUTHMÜLLER, *Concezioni del mito antico intorno al 1500*, in ID., *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 37-64, citazione a p. 54.

⁵⁸ IMA, p. XLII.

⁵⁹ IMG, p. X.

tutti i Cieli e le manifestazioni divine ivi presenti, tutte riconoscendole quasi attraverso l'esercizio di una sorta di anamnesi platonica, giungendo infine alla sua pace nell'Eternità⁶⁰.

Effettivamente, dalla ricca trama delle *Imagini* giungono allusivi accenni ad uno scritto sull'anima. Menzionando, fra i rituali voti a Cerere, la credenza sulle *Fave legume impuro*, lo scrittore unisce divulgazione filosofica e buonsenso:

E Pitagora comandava ad ognuno che si astenesse dalle fave, forse perché si andava a pericolo di mangiare con quelle l'anima di qualcuno, al quale ei pensò forse che fosse in quel piccolo animaletto che nasce dalle fave; perciocché sua opinione fu che le anime andassero come in circolo di uno in un altro corpo e passassero spesso di uomo in bestia, come dirò poi un'altra volta più diffusamente⁶¹.

Ed arricchendo la nota sulla *Veste delle Parche*, nel capitolo su Plutone, Cartari ribadisce:

Seguita poi Platone dicendo come le sorti della vita umana vengono da Lachesi et alcune altre cose, le quali contengono alti sensi e misteri grandi, come dichiarerò quando scriverò dell'anima, secondo che altre volte ho promesso di fare, che ora non viene a proposito; ma basta sapere che le Parche erano vestite di bianco, e coronate a guisa di regine stavano sedendo e porgevano chi l'una mano, chi tutte due al fuso che era fra le ginocchia della Necessità loro madre, la quale fu parimente detta dea e fu dedicato un tempio a lei et alla dea Violenza, come scrive Pausania, appresso de i Corinti, ove dicevano che non era lecito ad alcuno di entrare⁶².

Una discussione più approfondita pare rimandata a sedi filosoficamente appropriate. A carte magari oggi perdute, rimaste ferme allo stato di abbozzo o alla circolazione privata. La necessità di un'ulteriore riflessione dev'essere sorta con l'ampliarsi del saggio sugli dei. Amore intride, infatti, il proprio capitolo di richiami platonici. Le primissime e più note fattezze di Cupido riconducono in via esplicita l'antico dio ad un iperuranio filosofico:

Donde viene che hanno detto non essere un solo Amore, ma molti, e due principalmente furono posti da Platone, sì come ei pose due Venere parimente: l'una celeste, della quale nacque il celeste Cupido,

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ IMA, pp. 205-206.

⁶² Ivi, p. 270.

e quel divino Amore che solleva l'animo umano alla contemplazione di Dio, delle menti separate, che noi chiamiamo Angeli, e delle cose del cielo.

Et abita questo ne i cieli, come scrive Filostrato dicendo che l'Amore celeste, il quale è uno, se ne sta in cielo, e quivi ha cura delle cose celesti, et è tutto puro, mondo e sincerissimo, e perciò fassi di corpo giovine, tutto lucido e bello, e gli si danno l'ali per mostrare il rivolgimento qual fanno gli animi umani mossi dallo amoroso desiderio al cielo et a quelle cose che quivi sono; come fanno eziandio quelle pure menti, le quali sopra i cieli sono ordinate tutte secondo i gradi loro, che si inalzano quanto più ponno alla vista di quella beata faccia, che è fonte eterno di tutta la bellezza, la quale in diversi modi dalla più alta parte del cielo manda i raggi suoi ad irritare e provocare le cose tutte perché a lei si rivolghino, e questi sono le saette e gli acuti strali che sovente scocca Amore⁶³.

Perciò l'amore celeste è anche assimilabile al Sole. Invece, «per non entrare più adentro nelle cose dell'amore divino, perché tanto vi sarebbe da dire che troppo mi discosterei dal proposito mio», l'attributo delle facelle introduce alle passioni terrene⁶⁴. E quindi alle effigi successive, decisamente più mondane e pagane, come l'*Amore Leteo* o l'*Amore tormentato* per vendetta dalle antiche eroine nei versi di Ausonio:

Il che ha fatto che sia data alla imagine di Amore l'accesa face ancora, per dimostrare l'ardente affetto con che seguitiamo le cose amate, traendone piacere del continuo, parlando però solo delle divine. Nelle quali consideriamo della face di Amore quel che luce solamente e che risplende come dilettevole e giocondo da vedere, non quello che arde et abbruscia, perché fa male et è noioso, e questo più si confà all'amore delle cose terrene, il quale non porge diletto mai né piacere alcuno intero o che sia senza tormento, ma così aggiunge l'uno all'altro come nella face sono insieme lo splendore, che diletta, e la fiamma, che tormenta ardendo.

E fu questa opinione di Plutarco, il quale scrive che i poeti, gli scultori et i dipintori finsero che Cupido portasse in mano la face accesa, perché del fuoco quel che luce è dilettevolissimo, ma quel che abbruscia poi è fuor di modo molesto. Il che tolse egli con gli altri forse da Platone, il quale scrive nel *Timeo* che amore in noi è misto di piacere e di dolore⁶⁵.

Anche verso la fine del primo capitolo, il letterato si sofferma sui desideri dell'anima. Spunto è una lettura allegorica del doppio volto di Giano, ivi descritto:

⁶³ Ivi, p. 434.

⁶⁴ Ivi, p. 435.

⁶⁵ Ivi, pp. 435-436.

Ma, serrando gli occhi del capo et aprendo quelli dell'intelletto, consideriamo un poco la imagine di Giano con le due facce nella anima umana, ben però più brevemente che sia possibile, ma in modo anco che lo possa intendere ognuno. L'anima nostra, secondo la opinione de i Platonici, subito che dalle mani di Dio è uscita, per certo suo naturale movimento a lui si rivolge, quasi figliuola amorevole che pure desidera di rivedere il padre. E questo desiderio così è proprio e naturale a lei come alla fiamma di ascendere sempre, tirandola la natura sua verso là donde viene il nascimento et il principio suo. E perché il fuoco in terra è acceso per virtù de i corpi superiori, la fiamma quanto può tende sempre verso quelli: così l'anima, che si sente creata da Dio, a lui si rivolge e lo desidera. Ma questo desiderio, o lume che lo vogliamo dire, in lei non dura sempre di un medesimo modo, perché quanto più si unisce con lei tanto diventa meno risplendente, e così si fa eguale a se medesima, onde non vede più se non se stessa e le cose di qua giù, né più riguarda Dio né le cose divine. Ma da quelle non si allontana però in modo che più non le possa vedere, anzi quel primo desiderio che apparve in lei, e si nascose poi, se gli si presenta qualche poco di lume divino si scuopre subito, e con questo ritorna alla considerazione delle cose del Cielo⁶⁶.

E conclude rapidamente, incalzato dalla premura iconologica:

L'anima dunque ha doi lumi, l'uno naturale suo proprio e nato con lei, e con questo vede se stessa e conosce le cose del mondo; l'altro divino et infuso dalla bontà di Dio, con la scorta del quale ella si inalza al cielo e quivi contempla le cose divine. Questi doi lumi si conoscono nelle due facce di Giano: il divino nella giovane, e nella vecchia e barbata il naturale. Perché le cose prodotte qui dalla natura si mutano et invecchiano e la considerazione loro fatta col solo lume naturale ha del fosco e dell'oscuro, però l'anima le vede e mira con la faccia barbata. E con l'altra poi, che è giovane e polita, l'anima nostra, scorta dal divino lume tutto chiaro e risplendente, va a rimirare l'eterno Dio delle anime beate e gli celesti giri, le quali cose non si mutano mai e servano sempre la bellezza della loro giovinezza. Potrebbero dire delle altre cose assai dell'anima tirandola a questa imagine dalle due facce, ma perché hanno un poco troppo dello scuro le lascio per ora e mi riserbo a ragionarne in altro luogo, se forse mi verrà fatto mai di mettere insieme certa favola dell'anima che già ho raccolta in più pezzi⁶⁷.

Queste righe restano pressoché immutate dalla *princeps* alle successive ristampe. Pure, nel 1556, Giano non ricade ancora sotto il dominio di Saturno e merita un proprio capitoletto. I due paragrafi, anziché unificati dalla chiara didascalia mitografica *Facce di Giano nell'anima*, vi risultano separati

⁶⁶ Ivi, p. 41.

⁶⁷ Ivi, pp. 41-42.

da *tituli a latere* di stampo prettamente filosofico: *Moto primo dell'anima* e *Lumi dell'anima*. Il ripensamento dev'essere complessivo. Nel 1571 così l'autore motiva, a Luigi d'Este, la decisione di riprendere in mano un lavoro consegnato ai torchi tipografici ormai quindici anni prima: «il libro delle *Imagini de i dei de gli antichi*, ch'io publicai già sotto il nome vostro, Illustrissimo e Reverendissimo Signor mio, è stato così caro e tanto ben visto da ognuno, che, avendo indotto chi lo stampò la prima volta a stamparlo anco una altra, ha mosso me parimente a fargli nuove carezze»⁶⁸.

«Carezze» al libro che si traducono in carezze al lettore. Le induce, forse, una riflessione sul pubblico d'utenza. Nuove e più vaste informazioni sui miti e sul mondo antico, qualche *fabula*, uno studiato apparato illustrativo infoltiscono l'opera con un occhio di riguardo alla piacevolezza:

l'ho non solamente accresciuto di molte imagini, ma ancora abbellito di alcuni ornamenti delle cose antiche pertinenti a quelle, il che spero che così l'abbi da rendere più dilettevole assai da leggere che non era prima, come senza dubbio lo faranno più bello da vedere le belle e bene accommodate figure delle quali l'adorna M. Bolognino Zaltieri, uomo nelle cose della stampa diligente e fedele⁶⁹.

E la orientano, con definitivo enciclopedismo, in direzione visiva e mitografica, di consultazione ampia e funzionale.

Il lettore deve potersi muovere, entro il suo museo di carta, con una consapevolezza sempre più agile. È libero di assecondare lo stimolo capriccioso del proprio interesse, per passeggiate erudite o anche solo per rapide incursioni. Il percorso tracciato è chiarissimo: l'indice s'incardina su deità note, che riassorbono i paragrafi minori dedicati nella *princeps* a Giano e Vertunno. Dalle divinità più uranie, legate al tempo ed agli astri, di Saturno, Apollo e Diana, Cartari scende a quelle rappresentative delle potenze e degli elementi della natura: Giove, Giunone, la Gran Madre, Nettuno, Plutone. Poi, ai numi compromessi con i casi e le facoltà, con i sentimenti ed i rapporti umani, quali sono Mercurio, Minerva, Bacco, Fortuna, Cupido, Venere, le Grazie. E l'esplorazione deve spesso approssimarsi alla scorribanda, se dopo la morte dello scrittore le ristampe continuano ad accogliere note e revisioni esterne.

Di fatto, il pubblico delle *Imagini* può assumere il disinvolto atteggiamento tenuto dall'Ovidio dei *Fasti*, sempre pronto alle domande più dirette e curiose. Il gentiluomo adotta anzi un tono disteso e

⁶⁸ Ivi, p. 604.

⁶⁹ *Ibid.*

colloquiale, sebbene didattico e ripetitivo. Addirittura entro poche righe gli sfuggono riprese quasi letterali, in un'avviluppata circolarità espositiva. Di Cerere ad esempio, benefico aspetto della Gran Madre, scrive ad inizio pagina:

E per questo fu anco detto che il nume di Cerere mostrava la virtù di quella terra che si può coltivare e che produce largamente il grano. Onde fu la sua statoa fatta in forma di matrona con ghirlande di spiche in capo, e teneva un mazzetto di papaveri in mano, perché questo è segno di fertilità, e due fieri draghi tiravano il suo carro, come scrisse Orfeo⁷⁰.

E similmente, a fondo pagina,

E che Cerere significhi la terra piana e larga produttrice di grano lo mostra, dice Porfirio come riferisce Eusebio, la imagine sua, essendo coronata di spiche et avendo intorno alcune piante di papavero, che mostra la fertilità. Per la qual cosa leggesi ancora che la Sicilia le fu molto grata, perché è paese molto fertile, e ne fu a lite con Volcano qual di loro ne dovesse avere il possesso, ma la sentenza fu data a suo favore⁷¹.

Inoltre, le sue spiegazioni attualizzanti suonano quasi didascalia dissacrante. Avvicinano, ora con ingenuità ora con malizia, il mondo degli Antichi alla realtà cinquecentesca anche più quotidiana. Quando Cartari suggerisce il *Tripode che sia*, vuole rendere immaginabile al lettore moderno un oggetto ormai perduto, ma presente in diverse statue ed altari delle deità olimpiche. Eppure, fraintende la fonte omerica. E l'abbassamento del registro non può essere corretto dalle successive menzioni dei virgiliani «onorati doni e premi che Enea apparecchia ne' giuochi da lui fatti in onore del padre Anchise», precisati notando come «non pareva conveniente donare a un tale personaggio, quale era Enea, vasi da cucina», o dei troni oracolari di Delfi, per cui «vollero alcuni che 'l tripode fusse uno scanno pertugiato nel mezo, acciochè lo spirito avesse per dove entrare in corpo alla femina che vi sedeva sopra»:

Chiamarono gli antichi tripodi certi vasi di metallo da tre piedi che erano a loro come oggi sono a noi i paiuoli et altri vasi da cucina, li quali Omero fa che siano di due sorti e ne chiama una, come diremmo noi, da fuoco, l'altra senza fuoco, perché questi erano tenuti nelle case e ne' tempi solo per ornamento

⁷⁰ Ivi, p. 198.

⁷¹ Ivi, pp. 198-199.

et erano perciò offerti alli dei come dono di molto stima, et alle persone degne e di valore erano parimente donati⁷².

Del resto, frequentissimo è l'inserimento nel testo di novelle o note bizzarre. Quale, ad esempio, il potere afrodisiaco della carne di lepore, desunto dall'accostamento di ecfrafi filostratee a note pliniane, di righe dell'*Historia Augusta* vergate da Lampridio ad epigrammatici versi di Marziale. Anzi, volgarizzamenti e rime dello stesso gentiluomo, spunti letterari, sprezzature dantesche – per cui la «forza di Amore» Cupido, inevitabilmente, «in gentil cor ratto s'appiglia» – convivono sempre a stretto contatto con indicazioni piane e brani di stretta funzionalità⁷³. Così, Cartari inizia a scrivere della dea della bellezza con voce tutt'altro che magniloquente. Se il primo capitolo introduce Saturno con onori virgiliani, subito traducendo alcuni esametri dell'*Eneide*, i successivi mirano piuttosto all'orientamento immediato del lettore. Il mitografo vi riduce a mero, stringato elenco il sincretismo umanistico: «Prima che disegnare la imagine di Venere, voglio fare uno schizzo della natura sua, perché sarà di non poco giovamento a conoscere la ragione di diverse cose che in quella dirò poi»⁷⁴.

Qualche pagina dopo, muta di nuovo registro. Inserisce infatti una *Novella piacevole*, con l'unico scopo del diletto, anche un po' piccante:

E benché questo ch'io sono ora per dire poco faccia a dipingere Venere, nientedimeno, perché mi pare essere cosa gioiosa e dilettevole, la dirò, come la racconta Ateneo, dicendo che gli antichi di que' tempi furono grandemente dati a' lascivi piaceri, onde dedicarono un tempio a Venere, chiamandola Callipiga, che vuole proprio dire che ha belle natiche, per questa cagione. Due figliuole di un contadino, giovinette, belle e graziose, vennero a contesa insieme qual di loro avesse più belle natiche, né potendosi accordare infra di loro, perché non voleva l'una cedere all'altra, se n'andaro su la via publica e trovato quivi un giovane a caso, non conosciuto da alcuna di loro, gli si mostrarono, acciò ch'egli ne facesse giudicio, promettendo ciascheduna di stare a quello ch'ei giudicasse. Il giovane, guardata molto bene quella parte sopra della quale era nata la contesa e fattane tra sé diligente considerazione, giudicò che la maggiore avesse più belle natiche, et innamorato perciò se la menò a casa, ove egli aveva un fratello, cui raccontò il fatto come era passato. A costui venne voglia di vedere ciò che fosse et, andatosene là dove gli aveva mostrato il fratello, trovò l'altra delle due sorelle che se ne stava tutta mesta perché fu giudicata avere men belle natiche, le quali ei si fece mostrare e tanto le

⁷² Ivi, pp. 312, 314.

⁷³ Ivi, p. 453.

⁷⁴ Ivi, p. 463.

parvero belle che se ne innamorò subito e confortando la giovane la pregò a stare di buona voglia, come che avesse così belle natiche che non fosse possibile che altra le avesse più belle che ne avesse giudicato suo fratello, e la persuase poi ad andarsene con lui, il che ella fece volentieri; e così i due fratelli tolsero per moglie le due sorelle dalle belle natiche, le quali in breve tempo divennero molto ricche, né si legge però come, ma facilmente se lo può da sé immaginare ognuno, e fecero un tempio poi a Venere chiamandola Callipiga, che noi diremo ‘dalle belle natiche’, perché tutta la loro ventura venne da questa parte⁷⁵.

La favoletta non è sconosciuta al patrimonio mitografico cinquecentesco. Lo sdegnoso Conti non la ricorda, ma l’esaurientissimo Giraldi se n’è già servito per illustrare gli epiteti greci della «Pulchriclunis Venus»⁷⁶. L’ha rintracciata «in Poetis scenicis»⁷⁷. Cita però anche altre fonti, tra cui proprio il filosofo «Athenaeus»⁷⁸. E Cartari, ancor più nella *princeps*, ove evoca in aggiunta il tramite del discepolo Musonio, la riporta pressoché letteralmente. Tuttavia, dal dittico ovidiano si mantiene intatto quel gusto di raccontare gli Antichi, le proprie conoscenze, piuttosto che di esporle con rigorosa asciuttezza. Il gentiluomo inserisce la chiusa pettegola, prossima all’originaria versione dei *Deipnosofisti* anziché alla testimonianza giraldiana, e la sceneggiatura dell’incontro tra fratello e sorella minori. Rimpolpa, inoltre, secche espressioni dell’erudito, come «fuerant agresti cuidam filiae duae formosae» o «iuvenis utramque accurate intuens, maiorem natu clunium specie praestare pronunciauit»⁷⁹.

Mulryan segnala allora nelle *Imagini* tratti di «humor» del tutto inconsueti alla scrittura mitografica, mentre Pastore Stocchi ne mette in rilievo la «spigliatezza, volentieri arguta e appena appena intinta di quei piacevoli umori emiliani che tramutano la solenne clamide greca in una familiare vestizzuola»⁸⁰. Non mancano del resto tirate misogine, espressioni sorridenti e proverbiali. La scrittura segue il ritmo di un chiacchierare erudito ma cordiale. Nel capitolo su Apollo, il gentiluomo si trova a dover giustificare la notizia di una statua d’asino votata al dio di Delfi. Lo fa con un racconto divertito, in cui infittisce cadenze e postille assimilabili ad un parlato suadente, non troppo informale:

⁷⁵ Ivi, pp. 469-470.

⁷⁶ L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, cit., XIII, p. 541.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ V. CARTARI, *Images of the Gods of the Ancients: the First Italian Mythography*, cit., p. XXI. IMA, pp. XLI-XLII.

guerreggiavano insieme gli Ambracioti et i Sicioni, tutti popoli della Grecia, et avendo questi fatto una imboscata a quelli, che erano per uscire dalla terra, una notte avvenne che un asino cacciato dal somaro con qualche carica addosso verso la città sentì per sorte andarsi innanzi una asina e la cominciò a seguitare raghiando il più forte del mondo e caminando più assai che non avrebbe voluto il somaro, il quale si diede perciò a gridare parimente e, come se la bestia sua lo dovesse meglio intendere, alzava la voce ogni volta più asinescamente, sì che il rumore fu grande; dal quale spaventati i Sicioni, come che i nemici gli avessero scoperti, usciti dalle insidie si diedero a fuggire e gli Ambracioti, avvertiti di ciò, andarono loro addosso e gli ruppero; e fatto dapoi un bello asino di metallo lo mandarono ad offerire in Delfo nel tempio di Apollo per memoria del beneficio che pareva loro avere avuto da quella bestia, e perché volevano pur anco riconoscere quella vittoria da quel dio⁸¹.

Ed il suo scrupolo espositivo, ora ingenuo ed ora sornione, non manca di assecondare il gusto per il grottesco diffuso all'epoca. Come il *Flavio*, le *Imagini* riferiscono più d'una *Cerimonia pazza*. Tale è il titolo di un paragrafetto posto in conclusione del capitolo su Giove, ove si tratta di vittime sacrificali:

Presso gli Ateniesi se gli sacrificava un bue, con cerimonia forte ridicolosa, et era tale, come racconta Pausania. Mettevano un poco di farro e di frumento mescolato insieme su l'altare di Giove, et il bue destinato al sacrificio accostandovisi l'andava a mangiare; allora veniva uno de i sacerdoti, chiamato da' Greci, per l'ufficio che aveva, 'bufono', che viene a dire in nostra lingua 'percussore del bue', e dato di una scure su 'l capo a quella bestia se ne fuggiva via di subito lasciata ivi la scure, la quale era chiamata poscia in giudizio da quelli che erano quivi all'intorno, come che non avessero visto chi altro avesse ferito il bue che la scure. Questa usanza, come scrive Suida, venne da quello che successe già in certa festa di Giove, nella quale un bue mangiò le schiacciate che erano preste al sacrificio, di che sdegnato uno che quivi era presente, parendogli che quella bestia fosse stata troppo prosuntuosa, diede di piglio ad una scure e l'uccise, e se ne fuggì via. La scure che restò fu chiamata in giudizio et, avendo i giudici udite le ragioni delle parti, la assolsero, e fu dapoi osservato di fare ogni anno il medesimo⁸².

Soprattutto, però, cerca di penetrare il senso di stravaganti simulacri. Tanto misteriosi da poter essere accostati, come l'*Apollo con quattro orecchie* documentato con fonti e detti greci da Giraldi, a superstizioni stregonesche:

⁸¹ Ivi, pp. 80-81.

⁸² Ivi, p. 151.

Et Omero dice spesso del Sole che vede et ode ogni cosa. Onde appresso i Lacedemoni fu una statua di Apollo con quattro orecchie e con altrettante mani, e dicono alcuni che lo fecero tale perché fu visto già una volta in quella forma combattere per loro. Ma forse che volevano mostrare in tal maniera la prudenza che viene da questo dio, la quale è tarda al parlare, ma bene sta con le orecchie aperte sempre per udire. E perciò diceva un proverbio appresso de' Greci: «Odi quello che ha quattro orecchie», volendo intendere di un uomo savio et accorto. Apuleio fa fede che il Sole veda ogni cosa quando dice che in Tessaglia erano incantatrici e donne malefiche le quali, per involare e rapire qualche cosa con le loro strigarie, entravano ove fosse stato alcun corpo morto così di nascosto che non sarebbero pure state viste da gli occhi del Sole, quasi che impossibile sia o fuor di modo difficile fare cosa che non veggia il Sole⁸³.

L'interesse prioritario di Cartari resta, infatti, quello figurativo. All'ordinata scansione proposta dall'indice subentra però, entro i confini dei singoli capitoli, una tendenza accumulatrice del tutto opposta, prossima invece al *Flavio*. Lo scrittore embrica le informazioni l'una sull'altra, le accosta per contiguità o con divagante acribia. La trama interna dei capitoli manca di spirito argomentativo, risulta talora labile o assente. Sono anzi frequenti i richiami dell'autore allo spunto principale – «ma ritornando a quello che dicemmo» – o direttamente al progetto originario⁸⁴. Con queste righe, ad esempio, il mitografo motiva la chiusura del capitolo su Venere. Insieme, dà ragione del silenzio riservato alle consuete letture astrologiche delle divinità, particolarmente care a quella Ferrara rinascimentale in cui Cesare Vasoli riconosce «uno dei centri focali dello sviluppo delle *scientiae de coelestibus*»⁸⁵.

Secondo Marcolini, addirittura, esse sarebbero ormai sin troppo vulgate ed inflazionate, compromesse con le forme della profezia e della propaganda:

Molte altre cose si potrebbero dire di Venere per chi volesse ragionare di lei come di pianeta e de gli effetti che vengono dalla sua stella che adorna il terzo cielo, onde si potrebbe eziandio conoscere per quale cagione fingessero gli antichi che Marte, dio tanto terribile e feroce, così piacevolmente se ne stesse con lei. Ma perché questo mi svierebbe troppo dal mio proponimento di ragionare delle immagini de i dei, non della natura loro, più non dirò di lei poscia che non mi ricordo di avere letto che in altro modo l'abbiano fatta gli antichi. E potrebbe bene anco essere che l'avessero fatta, ma non lo so io, né

⁸³ Ivi, p. 60.

⁸⁴ Ivi, p. 167.

⁸⁵ C. VASOLI, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del '400 e la metà del '500*, in *Il Rinascimento nelle corti padane: società e cultura*, Bari, De Donato, 1977, pp. 469-494, citazione a p. 471.

scrivendo si può mettere così interamente tutto che non vi rimanga qualche cosa sempre: et è bene il dovere, acciocché ognuno abbia che dire. Basta che leggendo questo poco ch'io scrivo non mancherà assai buono essemplio di dipingere o scolpire gli dei de gli antichi a chi lo vorrà fare, e saprà ancora perché faccia così⁸⁶.

Egualemente, il gentiluomo intende tralasciare le tradizionali questioni storiche, evemeristiche o genealogiche. Eppure, esse nutrono i complessi alberi di discendenza allestiti dal primo moderno studioso del mito: obiettivo principe del Boccaccio delle *Genealogie* è distinguere fra le molte divinità ed i molti eroi, fatti dei nella memoria degli Antichi, come racchiusi entro lo stesso celebre nome. Scrivendo dell'Alcide, il letterato reggiano deve suggerire allora, mediante preterizione, la deliberata consapevolezza della propria scelta. Ed escludere anche l'inesausta passione all'origine di un'altra impresa mitografica dell'Umanesimo. Il *De laboribus Herculis*, che impegna Coluccio Salutati per trent'anni, rileva infatti come «poetica cum deorum simulacrorum cultu principium habuit», per precisare in séguito:

Hoc itaque iam tertio volumine de laboribus Herculis quos inter poetarum carmina legimus tractaturi, prefandum arbitramur quot Hercules fuerint et quid per Herculem poete videantur intellexisse. Nam quod solum unus fuerit repugnant tempora et rerum gestarum tum varietas, tum multitudo, tum terrarum diversitas et inter se distantia loca prohibent arbitrari⁸⁷.

Mentre a Cartari, verso la fine del capitolo su Mercurio, preme piuttosto citare il *Simulacro d'Ercole Melampigo*. Lo studioso estense scrive, rapidamente:

Non dico se sia stato un Ercole solo o molti, bench'io sappi che Varrone ne mette quarantaquattro e dice che già tutti gli uomini di grande e mirabil valore e quelli che avessero superato qualche feroce monstro erano detti Ercoli; né de i molti qual fosse riposto nel numero de i dei, perché questo non tocca a chi vuole solamente far ritratto de i simulacri e delle statoe che ne fecero gli antichi, li quali adorarono come dio un Ercole et a lui fecero di quelli onori che facevano a gli altri dei, e quelli di Egitto lo posero nel numero de i dodici (come scrive Erodoto) che furono prima da loro adorati. Ma se

⁸⁶ IMA, p. 484.

⁸⁷ C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, a cura di B. L. ULLMAN, Zurigo, Thesaurus Mundi, 1951, II, I, 1 e III, I, 1, pp. 76, 164.

ben le molte cose che si leggono di Ercole siano state fatte da diverse persone di questo nome, sono attribuite nondimeno tutte ad uno solo, che fu fatto dio⁸⁸.

In realtà, Cartari s'impegna a giustificare anche indugi marcatamente ecfrastici. Quando, per descrivere Cupido, ricalca una delle *Imagines* di Filostrato, lo fa col maggiore impegno letterario. L'eco è ineccepibile: a Maurizio Harari, il sofista ateniese «appare, se non un warburghiano dell'antichità, l'antesignano di un orientamento critico che riversa e condensa nel momento descrittivo (in realtà interpretativo) dell'immagine tutta la complessità delle sue varie letture»⁸⁹. Tuttavia, consapevole forse dell'esuberanza della propria *emulatio*, lo scrupoloso mitografo viene a ribadire *in clausula* l'imprescindibilità della lunga e «bella tavola» apprestata dallo scrittore greco,

nella quale mi pare che siano molto bene dipinti gli Amori, et io per questo solamente l'ho ritratta, acciocché si veggia che gli Amori sono molti e tutti fanciullini nudi, co i crini crespi e biondi e con l'ali di diversi colori, e quando hanno le accesi faci in mano e quando no, et hanno l'arco alle volte e la faretra con le saette, et alle volte ne sono senza⁹⁰.

E nelle prime pagine dedicate alla Gran Madre, il letterato di Reggio viene a dichiarare, nel modo più esatto e preciso, il proprio programma di scrittura mitografica. Il capitolo inizia richiamandosi al precedente e definendo con nettezza la natura ed il ruolo della remotissima dea. Il gentiluomo intende rispondere immediatamente al quesito fondamentale della *Terra perché detta madre*:

La Terra fu creduta da gli antichi essere stata la prima di tutti i dei, e perciò la chiamarono la Gran Madre, e madre di questi. E secondo che di quella videro la natura essere diversa, e molte le proprietà, così molti nomi le dierono e diversi; et in vari modi l'adorarono e ne fecero statue.

Onde, avendo io già detto come di lei intendessero per Giunone alle volte e ne facessero imagine, ora dirò delle altre, che appresso de gli antichi furono tutte dee significatrici della terra⁹¹.

⁸⁸ IMA, pp. 303-304.

⁸⁹ Cartari deve aver consultato la versione latina delle *Immagini* di Filostrato, approntata da Stefano Nigro. Allievo di Demetrio Calcondila a Milano, il professore di greco la pubblica entro un volume miscellaneo: cfr. S. NIGRO, *Translationes, videlicet: Philostrati Icones, Pythagorae Carmen aureum, Athenaei Collectanea, Musonii philosophi, Tyrii De principe optimo, Isocratis de regis muneribus oratio, et alia multa scitu digniss. et rara inventu, quae versa pagina lector bone lubens, et gaudens invenies*, Milano, Castillionio, 1521. FILOSTRATO MAGGIORE, *Immagini*, a cura di L. ABBONDANZA, M. HARARI, Torino, Arago, 2008, p. X.

⁹⁰ IMA, pp. 442, 444-445.

⁹¹ Ivi, p. 179.

Subito, però, l'autore comincia ad infittire dati, riferimenti, interne divagazioni. Anziché dedicarsi alla descrizione vera e propria della Gran Madre, si sofferma sulle antiche cerimonie della nascita e della morte. Tratteggia un pulviscolo di deità minori, tutelari dei neonati, esplicitandone il pur trasparente etimo latino. Esse appartengono al *pantheon* romano, di cui Cartari sta ricordando la celebre «usanza» sacra di

porre il fanciullo, subito uscito del ventre della madre, in terra, come nelle braccia della generale madre di tutti, e levarlo ancora poi subito, et ebbero perciò una dea chiamata Levana, la quale credevano che a questo fosse sopra, di fare col suo nume che quel fanciullino fosse felicemente levato di terra, sì come ne ebbero anco una che aveva la guardia delle culle de i medesimi fanciullini, chiamata da loro la dea Cunina; e Vagitano fu il dio del piangere de i fanciulli, che da' Latini è detto 'vagire'. La dea Paventia era sopra al pavor, cioè timore de i medesimi, e Rumina sopra il lattare, perché 'ruma' dicevano gli antichi alla mamella. Potina fu la dea della pozione, cioè del loro bere, et Edusa dell'esca, cioè del mangiare⁹².

Il brano così registrato non appartiene alla *princeps*. È frutto dei rimaneggiamenti e delle interpolazioni intesi ad arricchire le nuove stampe del 1571 e del 1587, che causano, però, una certa sconnessione nella superficie testuale. Nel 1556 Cartari, infatti, prospetta immediatamente, ad apertura di capitolo, le varie figure sotto le quali la Gran Madre era venerata:

La Terra fu creduta dagli antichi essere stata la prima di tutti i dei, e perciò la chiamarono Madre di questi, e secondo che di quella videro la natura essere diversa e molte le proprietà, così molti nomi le dierono e diversi, et in varii modi l'adorarono e ne fecero statue. Et ho già detto come di questa intendessero per Giunone, e come ne facessero imagine; ora dirò delle altre statue che appresso degli antichi furono dato a diverse dee tutte significatrici della terra, come fu la Gran Madre, la Madre dei Dei, Ope, Rea, Cibele, Vesta, Cerere, Proserpina et altre, le quali dai luoghi ove erano adorate furono poi nominate diversamente, ma significavano ben però tutte una medesima cosa, cioè la terra. Dalla quale pare che abbiano vita qui tra noi tutte le cose che da lei siano sostenute, nodrite e conservate, e perciò è chiamata Madre, e Madre dei Dei ancora, perché tutti i dei degli antichi erano stati mortali e vivuti erano un tempo di quello che la terra produce, come vivono tutti gli altri mortali⁹³.

⁹² Ivi, pp. 179-180

⁹³ IM, c. XL.

Già precisa però, con parole rimaste immutate nelle varie edizioni, la propria estraneità ad ogni nota non utile alla resa iconica degli antichi dei. Il mitografo trascura così volutamente anche molte tradizionali questioni etimologiche, fiero caposaldo invece ancora dell'*opus* giraldiano:

Ma non voglio ora esporre tutti i nomi delle dee adorate già invece della terra, che questo non è il mio proposito. Ma se dirò le loro imagini, e quelle statue che ne fecero gli antichi, e se mentre verrò disegnando queste mi tornerà bene di esporre o nome o favola od altra cosa, non lascerò di farlo, come in tutte le altre imagini ho fatto ancora. Imperoché, come i dipintori adornano le loro tavole con tutti quelli ornamenti che fanno i maggiori, acciòché a' riguardanti paiono più vaghe, così ho cercato di fare io, mentre che queste imagini sono venute disegnando con la penna. Perciòché ho talora esposti alcuni nomi, interpretate alcune favole, et alcune ne ho raccontate alle volte semplicemente, et alle volte ancora ho tocco qualche istoria secondo che mi è paruto più confarsi a quello di che avrò già detto o mi resti da dire, parendomi di dovere essere a questo modo, se non dilettevole a chi legge, almeno non troppo noioso, conciosia che la varietà delle cose soglia levare gran parte di noia a' lettori. Venendo dunque a dire della terra, ella fu chiamata Ope [...] ⁹⁴.

E solo a questo punto descrive le figure maggiori sotto le quali è nota la Gran Madre. Parte appunto da Ope, possente e coperta di tutte le ricchezze della natura: «questa voce significa 'aiuto', e non è chi più aiuti la vita de i mortali della terra, onde Omero la chiama donatrice della vita, perché ella ci dà ove commodamente potiamo abitare e ci porge onde abbiamo da nodrirci, et in molti altri modi ci giova a guisa di pietosa madre» ⁹⁵. Ma svariati sono gli autori tratti a testimonio. Ognuno propone una diversa foggia, effigie, lettura allegorica dei sontuosi paramenti e del carro trionfale della dea, delle ghirlande e del trono di cui si adorna, dei sacerdoti che la celebrano e delle piante a lei sacre. Seguono gli aspetti più terribili, i sacrifici, le vesti selvatiche della frigia Cibele, poi Rea e Vesta, protettrice dell'impero e del focolare. Cartari ne illustra i templi e «certi demoni custodi» affini, i Lari, i Penati ed il Genio domestico ⁹⁶. Infine arriva a Cerere ed ai misteri che ne sanciscono il legame con Proserpina, alle superstizioni magiche diffuse già in Grecia ed ai numi latini della terra fertile e culta, per tornare in ultimo alla ctonia Proserpina.

Il gentiluomo deve, in effetti, far fronte ad una doppia insidia. *In primis*, la voluminosissima e variegata ampiezza della tradizione insieme lo attira e lo minaccia. Cartari teme il «tedium» del lettore, come già Boccaccio, che entro l'informata prosa delle *Genealogie* offre il ristoro

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ IMA, p. 180.

⁹⁶ Ivi, p. 395.

d'«*immixta carmina*»⁹⁷. Mentre anche la lettura razionalistica condotta da «quelli li quali scrivono delle cose naturali», che «vogliono che gli elementi abbino fra loro una tale comunanza che facilmente l'uno si muti nell'altro, secondo che più raro diventa overo più denso», evidenzia quanto siano «gli dei de gli antichi tanto intricati insieme, e che un medesimo dio mostri sovente diverse cose, e che diversi nomi significhino talora una medesima cosa»⁹⁸. Tuttavia, il mitografo reggiano s'impegna soprattutto a definire e rispettare i limiti di una disciplina quasi del tutto intentata, l'iconologia. E perciò, riga dopo riga, insegue le mille diverse epifanie degli dei antichi.

L'importanza dei nomi o delle cerimonie di culto risiede negl'indizi offerti sui caratteri più intimi ed emblematici dei remoti abitanti dell'Olimpo. In mancanza di raffigurazioni dirette, anzi, soltanto i riti riescono offrire un'immagine caratterizzata. È il caso di certi numi minori, proprio come quelli terrestri di Pale – «di costei non ho trovato statoa né immagine alcuna, onde invece di dipingerla dirò quelle poche cerimonie che furono fatte in celebrando le sue feste, le quali dal nome suo erano dette Palilia o, come alcuni vogliono, Parilia, perché i suoi sacrifici si facevano per il parto delle pecore» – o di Pomona «dea de i pomi e de gli altri frutti, de i quali sacrificandole le offerivano», «onde chi volesse ancor meglio ornare la sua imagine potrebbe farla con tutti quegli stromenti che usano i giardinieri intorno agli alberi, alli quali ella era creduta dare virtù di produrre gli maturi frutti»⁹⁹.

Gli stessi oggetti, gli aneddoti o le figure minori, quasi di corredo alle divinità principali, non svolgono una mera funzione ornamentale o di spunto narrativo. Ognuno rimanda tacitamente al *mythos*, alle *fabulae* poste all'origine delle religioni, e quindi alle fonti primarie di rappresentazione. Obbediscono anch'essi allo scopo di rendere identificabile e raffigurabile il dio cui fanno capo entro la «galleria» cartariana¹⁰⁰. Lo studioso inserisce allora nel capitolo sulla Gran Madre il riscatto di *Claudia vestale*, quando la dea «con solenne cerimonia fu portata di Frigia a Roma», «perché questo fatto potrebbe servire a chi volesse dipingere la Pudicizia, benché si possa fare in molti altri modi ancora, come potrà chi ne vorrà la fatica raccogliere da molte immagini già disegnate e che restano da disegnare»¹⁰¹. L'inestricabile nodo, che sin dalla tarda Antichità salda racconto religioso, allegoria e rappresentazione, inevitabilmente lo induce a soffermarsi sulle ragioni dei simboli, degli attributi, degli intrecci mitologici. E sebbene l'esito sia un progressivo ampliamento della materia,

⁹⁷ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, cit., XV, 7, 3, p. 1540.

⁹⁸ IMA, p. 192.

⁹⁹ Ivi, pp. 206-207.

¹⁰⁰ Ivi, p. XLII.

¹⁰¹ Ivi, pp. 186-187.

l'enciclopedismo delle *Imagini* non nasce come fine a se stesso. La sua partita si gioca sempre sull'incerto ed ambiguo confine tra riflessione libresco e sapienza artistica.

4. MATERIALI LETTERARI, DERIVATI ARTISTICI

Il gentiluomo senese Fabio Maretto, nel 1571, porge le *Imagini* sia agli uomini di calamaio sia di pennello. Con arguzia:

S'alcun son di meraviglia cinti
Che qui si pinga e scriva in tal maniera
De gli dei de' gentil l'imago vera,
Che furon falsi e di potenza estinti,

Dei non già dei, ma simulacri finti
Da gente antica al basso mondo altera,
Alcin le mani alla celeste spera
E gli occhi di pietà, di gioia tinti;

E rendan laude al vero unico nume
Che s'è degnato per bontà infinita
Di sé donar sì ampio e chiaro lume,

Ch'indi paga il ben far d'eterna aita.

L'opra nostra non dà per lo ciel piume,
Ma 'l poeta e 'l pittore orna et aita¹.

Accostato all'analogia premessa redatta da Marcolini nel 1556, il componimento schiva cure religiose ed obiezioni tridentine. Un quarantennio più tardi, già il primo *Vocabolario degli Accademici della Crusca* testimonia dell'irrimediabile negatività degli idoli, sopravvissuta ancora nelle filosofiche figure baconiane del *De sapientia veterum*. Indicante l'«immagine d'iddei falsi» e «per metafora qualunque cosa, nella quale si ponga smoderato affetto, e s'abbia in soverchia venerazione», non a caso il termine latita nel manuale cartariano². Che sin nelle scelte lessicali manifesta invece il peculiare interesse figurativo, esule da confini strettamente culturali. Fittissimo è l'uso di «image», accanto a «simulacro» e talora ad «effigie» o «figura». Sempre il *Vocabolario della Crusca* propone infatti, proprio a chiosa di «immagine», un significato specifico e concreto. «Figura scolpita, o dipinta, ritratto», solo secondariamente la parola vale «sembianza, simiglianza, apparenza»³.

I versi di Maretto inseriscono allora con disinvoltura lo studio mitografico delle «statue» e delle «dipinture», delle forme assunte dalla mitologia antica, entro la grande tradizione della *picta poesis* classicista. Interrotta soltanto dalla fantasia di culto romantico, Guthmüller recupera addirittura righe dell'*Encyclopédie* per suggerirne la vivacità. La *mythologie*, attualissima per gl'intellettuali illuministi, ispira e dispone non solo durante il Rinascimento, ma per tutta l'Età Moderna versi ed affreschi, *pièces* drammatiche e cortei in costume, decorazioni di saloni, ceramiche o giardini. «Son étude est indispensable aux peintres, aux sculpteurs, surtout aux poètes», cita lo studioso tedesco, ad introdurre i suoi *Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, «c'est la mythologie qui fait le fonds le leurs productions, et dont ils tirent leurs principaux ornements»⁴.

¹ IMA, pp. 604-605.

² ACCADEMICI DELLA CRUSCA, *Vocabolario*, Venezia, Alberti, 1612, p. 412.

³ Ivi, p. 417. «Simulacro» vale semplicemente, senza denigrazione, «statua»; «figura», a sua volta, «forma, aspetto, sembianza», qualità esteriore, o anche «per misterio, significazione che hanno copertamente in sé le Sacre Scritture»; «effigie», infine, è «sembianza, immagine, aspetto»: ivi, pp. 312, 347, 801. Invece, il termine «idoli» compare nelle *Imagini* giolittine del 1577, forse postume. E, soprattutto, nella truffaldina riedizione del *Flavio* curata, ancora dieci anni prima, da Ziletti: «il titolo, con l'importantissima trasformazione delle *Imagini* in altrettanti "idoli", termine chiave di un'epoca, compare nel 1567 sul frontespizio dell'altra operazione ancor più spregiudicata, scoperta da Julian Kliemann, che Ziletti compie sulle copie, invendute da Scotto, dal *Flavio* di Cartari del 1553, spacciandolo appunto per una nuova edizione delle *Imagini*». Si tratta di un ulteriore indizio di quanto il manuale cartariano fosse, nel secondo Cinquecento, sicura garanzia di successo editoriale: M. ROSSI, *Cartari giolittino (1562) e giolittizzato (1577): un palinsesto, marcoliniano, mal raschiato (1571)*, cit., p. 26.

⁴ B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, cit., p. 9.

Consonante pure una riflessione di Pastore Stocchi, sebbene centrata sulle strutture formali e non sui soggetti antichi. Negli «scritti assai diversi» assemblati nel suo *Forme e figure*, il critico riconosce altrettante

parti di una coerente, assidua riflessione sul valore perenne e dunque attuale della retorica classica, intesa non già in una banale e storicamente esausta accezione descrittiva o normativa, bensì quale strumento sempre efficace per l'accesso ai valori più interni e vitali della creazione letteraria, secondo un concetto che integra nella poetica propriamente detta le prescrizioni retoriche del passato, e che tanto della poesia quanto di vicende o percorsi della cultura dà, grazie ad esse, ragione⁵.

Tra i saggi rientra, naturalmente, anche l'analisi delle *Imagini*. Il titolo ruba anzi al testo in esame uno stilema ricorrente – «*Disegno queste immagini con la penna*» – nella convinzione secondo cui «del lavoro proprio Cartari, il più delle volte, non parla che quale pittura o disegno»⁶. Proposito costante del letterato emiliano, infatti, è «disegnare», «fare uno schizzo» degli antichi dei. Così come gl'inviti, da lui rivolti alla multiforme creatività del lettore, confondono pittori e poeti nell'eco di fascinosi versi:

Ma chi dagli antichi non sa fare ritratto della Discordia lo faccia da quello che n'hanno detto i moderni, e tra questi ancora contentisi dell'Ariosto solo il quale benissimo la dipinge quando ei fa che l'angelo Gabriello la va a trovare, e dice così:

La conobbe al vestir di color cento
Fatto a liste ineguali et infinite,
Ch'or la cuoprano or no, che i passi e 'l vento
Le gieno aprendo, ch'erano sdruscite.
I crini avea qual d'oro e qual d'argento,
E neri e bigi, aver pareano lite;
Altri in treccia, altri in nastro eran raccolti,
Molti a le spalle, alcuni al petto sciolti⁷.

⁵ M. PASTORE STOCCHI, *Forme e figure. Retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 9.

⁶ ID., «*Disegno queste immagini con la penna*». *Ecphrasis e mito in Vincenzo Cartari*, in ID., *Forme e figure. Retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., pp. 137-164, citazione a p. 158.

⁷ IMA, p. 355.

I cenni ai numi della guerra e dell'odio appartengono al capitolo su Minerva. Tuttavia, nel volume musa pittorica e musa poetica s'intrecciano senza posa. Sin dalla premessa alla versione dei *Fasti*, Cartari assimila la propria studiosa scrittura ad un'ornata e meditata «tavola», all'opera di un accorto «dipintore»⁸. E procede con fiducia inesausta, se ancora le *Imagini* del 1571 mutano nel più vivido predicato «disegnai» l'inerte «dissi», usato per rievocare alcune precedenti efrasi della Gran Madre⁹. Sugeritegli da pagine antiche, il mitografo può allora introdurre al rapido, ma paritario confronto col *recto* della moneta di Faustina, approfittando una volta di più del diffusissimo uso cinquecentesco di trasporre alla composizione letteraria termini pittorici.

Il secolo dischiuso dal Rinascimento tenta, infatti, di sottrarre le arti belle allo stato di minorità intellettuale imputato a tutte le forme meccaniche, concrete, del sapere. Le accompagna invece alla più aerea poesia, alla creatività divina. Complice – ironizza Ettore Camesasca – «il prezzo della carta, divenuto più accessibile», gli stessi artisti si ergono a storici e cantori delle proprie imprese, oltre che a vezzeggiati arbitri dei desideri dei potenti¹⁰. Così il manierista Giorgio Vasari, pur avverso ai modi di Tiziano, ne racconta l'intimità con l'imperatore Carlo V, «che non volse dacché prima lo conobbe essere ritratto da altri pittori»¹¹. Rivedendo le *Vite*, prima ed innovativa storia degli artisti italiani elaborata da un «pittore et architetto», ricorda anzi come «nella sua casa di Vinezia sono stati quanti principi, letterati e galant'uomini sono al suo tempo andati o stati» nella città lagunare¹².

E proprio l'amico Pietro Aretino testimonia di un nuovo gusto letterario per efrasi e colore. Già le «poche parole d'inchiostro» riservate al carteggio misurano il fascino di tele, cui «il pennel vostro ha riserbati i suoi miracoli»¹³. Con accortezza tecnica inseguono disegno e sfumature. Sino a sfidare il maestro cadorino nella celebre veduta del Canal Grande, di un fortunato «cielo» di maggio del 1544,

il quale da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tale, quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi, per non poter esser voi, che

⁸ FA, c. 2r.

⁹ IM, c. XLIIr.

¹⁰ E. CAMESASCA, *Narciso disperato*, in B. CELLINI, *Vita*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 5-37, citazione a p. 5.

¹¹ G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568, III, p. 813.

¹² Ivi, III, p. 817.

¹³ P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Ed., 1997 e sgg., II, *Lett.* 395, p. 398 e III, *Lett.* 236, p. 218.

vedete, nel raccontarlo io, imprima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificciata¹⁴.

Lo scrittore rivendica anzi un sottile primato, nella sfida tra artisti e natura:

Ella con i chiari e con gli scuri isfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito de i suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: «O Tiziano, ove siete mo'?»». Per mia fé che se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini ne lo stupore che confuse me; che nel contemplare quel che io v'ho contato, ne nutrii l'animo che più non durò la meraviglia di sì fatta pittura¹⁵.

Di converso, siccome «né mai fece una figura alla prima», a sua volta Tiziano «soleva dire, che chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, né ben aggiustato»¹⁶. Il ricordo è ancora secentesco: Marco Boschini – intagliatore, pittore, poeta e storico d'arte – ritrae il Vecellio intento a grossi colpi di colore, a comporre persino «con le mani»¹⁷. Il proposito è d'«imitare l'operazione del Sommo Creatore», impegnato a «formar questo corpo umano» con la «terra»¹⁸. E non si tratta di paragoni eccezionali, calibrati sullo smisurato valore del maestro veneto. Benvenuto Cellini giunge addirittura a cimentarsi in una sanguigna autobiografia. Nella leggendaria cronaca della fusione del *Perseo* campeggia magnifico e titanico artefice, conteso dalle maggiori corti italiane e francesi. Ma scrive naturalmente anche «basilari» trattati tecnici *Dell'oreficeria e Della scultura, Discorsi sopra l'arte, Rime*, mentre tra gli artigiani del bello si radica la dimestichezza col metro poetico¹⁹.

Amateurs e polemisti, intanto, discutono statue, tavole, affreschi. Gentiluomini e letterati siglano innumerevoli trattati d'argomento estetico, insieme ad intellettuali, collezionisti, eruditi, monsignori. Interessati questi ultimi, proprio a cavallo del Concilio di Trento, a ridefinire la «politica figurativa» cattolica²⁰. Anch'essi si riallacciano, però, alla suggestione delle «arti sorelle» che, nelle parole dell'artista e teorico Giovanni Paolo Lomazzo, «quasi nate ad un parto l'una

¹⁴ Ivi, *Lett.* 55, p. 79.

¹⁵ Ivi, pp. 79-80.

¹⁶ M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura di Venezia. Seconda impressione con nove aggiunte*, Venezia, Nicolini, 1674, c. nn. 17r.

¹⁷ Ivi, c. nn. 17v.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ E. CAMESASCA, *Narciso disperato*, cit., p. 21.

²⁰ *Trattati d'arte del '500: tra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960-1962, II, p. 522.

pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appellarono»²¹. Il «detto attribuito da Plutarco a Simonide», ricorda Rensselaer Lee, è anzi destinato a lunghissima vita²². Il cardinal Paleotti, nel celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582, riconduce gli artisti ad accorti «oratori» della *Biblia pauperum*²³. Mentre san Carlo Borromeo dà alle stampe, nel 1577, precise e pragmatiche *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, a tutela del «“decoro” parrocchiale» della sua diocesi milanese²⁴.

E quello di appropriatezza è concetto diffusissimo. Le immagini sacre rinnovano l'antico precetto in senso simbolico ed enciclopedico, scrive Paola Barocchi nei classici *Trattati d'arte del '500* editi da Laterza, insieme ad «invenzione», «misura» e «convenienza classicistica»²⁵. La *picta poesis* non cede nemmeno ai moralisti più severi. Quando Giovanni Andrea Gilio, nei *Due dialogi* del 1564, riprende le polemiche sul *Giudizio* michelangiolesco, contesta l'arbitrio del «pittore poeta»²⁶. In favore, però, del più chiaro e virtuoso «pittore storico»²⁷. «Così», con contraddizione tassiana, «il “mostruoso” solo nel prodigio naturale, specie se teologicamente dimostrativo, trova una giustificazione, e le “favolose” sfingi che sostentano l'obelisco di San Pietro ottengono una dispensa eccezionale in vista della non meno favolosa “grande macchina” cui soggiacciono»²⁸.

I maestri insuperati della nostalgia moderna rimangono Aristotele ed Orazio. Ne deriva tuttavia, per le arti, anche una sottile schiavitù. Avvicinandosi alla poesia nella scelta di nobili azioni e soggetti memorabili, edificanti, mirano ad una magniloquente simmetria formale, ad una bellezza partecipata insieme dalla Natura e dall'Ideale. Ma il ferreo riferimento alle poetiche classiche sopravvissute, pensate per il verso e la scena, viene a svalutarne la natura intrinseca ed artigianale. Sancisce piuttosto il primato intellettuale del disegno, dell'intuizione figurale e soprasensibile, di radice cristiano-platonica. Mentre «dopo il Concilio di Trento», puntualizza Jean Sez nec nel suo studio capitale sulla *Sopravvivenza degli antichi dei*, «l'allegoria diventa lo strumento privilegiato», indispensabile, «di cui artisti, letterati e uomini di Chiesa si servono per dare giustificazione alle immagini pagane e ai soggetti più licenziosi»²⁹.

²¹ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, Ponzio, 1585, VI, 65, p. 486. R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 3.

²² *Ibid.*

²³ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del '500: tra Manierismo e Controriforma*, cit., II, p. 120.

²⁴ *Trattati d'arte del '500: tra Manierismo e Controriforma*, cit., III, p. 385.

²⁵ *Ivi*, II, p. 526.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, p. 332.

Quando Cartari tratteggia Giunone, non può tacerne gli amori regali, ma incestuosi, con Giove. Le prime righe del suo capitolo recuperano, invece, «diffusissime proposizioni dei naturalisti antichi e recenziori»³⁰. Gli accenni a Macrobio e Fulgenzio, a Boccaccio, Beroaldo e Giraldi legittimano silenziosamente un erotismo poco avvezzo alle misure tridentine:

Quelli li quali dissero che gli antichi sotto il nome di diversi dei adorarono gli elementi posero Giunone per l'aria, e la fecero perciò le favole poi sorella di Giove, per cui intesero lo elemento del fuoco. E come lui re, così chiamarono lei regina del cielo, perché il fuoco e l'aria sono i due elementi di sopra che hanno maggior forza assai nelle cose create de gli altri due.

E talora anco la dissero esser la terra, e perciò moglie di Giove, perché vogliono che da i corpi superiori cada in terra certa virtù seminale che le dà forza di produrre tutto quello che produce, come spargendo il marito il seme nel ventre della moglie le fa concipere quello che partorisce poi al tempo suo. Per la qual cosa Virgilio disse:

Discese con feconde piogge
Il gran Giove a la lieta moglie in seno³¹.

Non a caso, dunque, poco oltre ritornano le quattordici ninfe boccacciane «a' suoi servigi», «che mostrano le mutazioni dell'aria, intesa per Giunone, e gli vari accidenti che appaiono in quella, come serenità, impeto de' venti, piogge, nevi, lampi, tuoni, nebbie et altri simili»³². Descrivendo le vesti con cui l'incorona la messaggera «Iride, che significa l'arco celeste», le *Imagini* si cimentano poi in una minuziosa e coloratissima allegoria naturale:

Le quali cose mostra parimente Marziano quando finge che Giunone stia a sedere sotto di Giove et in questa guisa la descrive: ella ha il capo coperto con un certo velo lucido e bianco, cui è sopra una corona ornata di preziose gemme, come è il verde scitide, l'affocato cerauno et il biancheggiante giacinto, postavi da Iride; la faccia quasi sempre riluce et assai si assomiglia al fratello, se non ch'egli è allegro sempre né si turba mai, ma Giunone si muta in viso e mostra alle volte la faccia nubilosa. La veste che ella ha di sotto pare di vetro, chiara e lucida, ma il manto di sopra è oscuro e caliginoso, ben però in modo che se da qualche lume è tocco risplende, e le cinge le ginocchia una fascia di colori diversi che talora risplende con vaghezza mirabile e talora così si assottiglia la varietà de i colori che più non appare. Sono le scarpe pur anco di colore oscuro et hanno le soles così negre che

³⁰ IMA, p. 528.

³¹ Ivi, p. 153.

³² Ivi, p. 160.

rappresentano le tenebre della notte, benché Esiodo le finge esser dorate, e così fanno gli altri poeti ancora. Tiene poi questa dea nella destra mano il fulmine et un risonante timpano nella sinistra³³.

La cura delle sfumature ritorna anche in altri personaggi immagine del cielo, come l'Aurora. La quale, del resto, «non è altro che il primo rosseggiare che fanno i raggi del Sole in oriente quando cominciano a spuntare sopra il nostro emisfero»³⁴. È, però, il modello offerto dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii* a determinare l'allestimento musivo, minerale e cristallino. Sulla sua esatta traduzione s'innesta il breve appunto geraldiano sui calzari di Giunone, «calceos in pedes Iunonis aureos, cum Hesiodo caeteri poetae inducunt»:

Ipsa vero tecto capite lacteo quodam calymmate praenitebat, cui gemmis insitum diadema pretiosis; nam neque scythidis virecta nec ceraunorum vibrans fulgoransque lumen nec flucticolor hyacinthi credebatur abesse profunditas, sed totum illud sertum capitis fulgorantis Thaumantias obtulisse reginae caelitem ferebatur. Ipsius vero divae vultus assidua perlucens gratia fratri consimilis, nisi quod ille immutabili laetitia renidebat, haec commutationum assiduarum nubilo crebrius turbidabatur; nam vestis eius hyalina, sed peplum fuerat caligosum, quod tamen, si appulsu cuiusque luminis tangeretur, inter obumbrantes nebulas sudae perspicuitas gratia praeniteret. Haec fulmen dextera, laeva sonorum bombis terrentibus tympanum sustinens, sub quibus plurimum sudans ima subiecta roscidis videbatur inundare fluoribus. Huius vero calcei admodum furvi, quorum maxime solea atrae noctis nigredine coloratur. Nam eiusdem genua zona quidem diversicolor ambiebat, quae nunc perfulgido resplendebat orbe, nunc vanescentis gratiae tenuata varietas ita penitus ablegabat, tanquam nihil habuisset ante discolorum³⁵.

La stessa Iride, poche righe prima, si abbiglia invece assai semplicemente. Segue le brevi indicazioni del *De deis gentium*, per cui «eam fingebant antiqui habitu muliebri, versicolore veste, in obsequium expeditam nonnunquam et croceo, ut apud poetas est legere»³⁶. Aggiungendovi appena una sciolta familiarità:

questa da gli antichi fu parimente detta dea e fatta in abito di donna con veste di colori diversi e talora gialla, tutta succinta, per essere allo andare più presta ogni volta che le fosse comandato dalla sua

³³ Ivi, pp. 158, 160.

³⁴ Ivi, p. 85.

³⁵ M. CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. J. WILLIS, Lipsia, Teubner, 1983, I, 67, pp. 20-21. L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, cit., III, p. 158.

³⁶ Ivi, IX, p. 428.

dea, e con l'ali medesimamente di diversi colori, come dice Virgilio, ove fa che Giunone la manda a tagliare il crin fatale a Didone³⁷.

Di norma, Cartari risolve l'ecfrasi in disegni gessosi, elencatori, di attributi e posture. Da filtrare attraverso una lente intellettuale, storica o allegorica. Così il letterato estense abbandona Giunone incoronata dall'arcobaleno, per passare al paragrafo successivo:

E mostra questa imagine le qualità dell'aria così apertamente e quello che da lei viene, che non fa bisogno di dirne altro; e perciò vengo a porre una gran staoa di Giunone la quale scrive Pausania che fu nel paese di Corinto, fatta di oro e di avorio da Policleteo, con una corona in capo, nella quale con mirabile artificio erano intagliate le Ore e le Grazie; e nell'una mano teneva un pomo granato e nell'altra uno scettro cui stava sopra un cucco, perché dicono le favole che Giove, innamorato già di Giunone, si cangiò in questo uccello et ella da scherzo, come fanno le giovinette, lo pigliò, onde egli ebbe commodità poi di giacersi con lei. Et a questo soggiugne Pausania che, benché egli non creda cotai cose né delle altre simili che si raccontano de i dei, non pensa però che siano da sprezzare, quasi voglia dire che sono misteriose et altro mostrano che quello che suonano le parole, ma che significato abbino non lo dice, onde io parimente non lo dico, perché già più volte ho detto di non volere porre cosa della quale non abbiano scritto gli antichi e, benché possa essere che di questo abbia scritto già forse qualche uno, io nientedimeno non l'ho trovato ancora mai. Apuleio [...]³⁸.

Anche questa ripresa, sebbene non citazione dichiarata, suona quasi del tutto letterale. Romolo Amaseo traduce il greco di Pausania con queste parole:

Deae signum in solio sedet eximia magnitudine, auro, et ebore fabricatum, Polycleti opus. Corona capiti imposita. Ea Gratias, et Horas egregie factas habet. Dea manu altera Punicum malum, altera vero sceptrum tenet. Quae de malo Punico arcanis consignata sunt sacris, silentio praetereo. Cucullum vero avem iccirco sceptro aiunt impositum, quod virginis Iunonis amore captus Iupiter, in eam se avem verterit, quam puella tamquam ludicrum captarit. Haec ego, et quae his sunt similia de dis vulgata, et si vera neutiquam existimo, non putavi tamen negligenda³⁹.

³⁷ IMA, p. 158.

³⁸ Ivi, pp. 160-161.

³⁹ PAUSANIA, *Veteris Graeciae descriptio*, a cura di R. AMASEO, Firenze, Torrentino, 1551, II, p. 74.

Il brano dell'autore ellenico, infatti, oltre al prestigio dell'Antichità, offre una cura iconica assente anche nel tramite moderno più vicino alle *Imagini*. La *De deis gentium* riesce, in tal caso, piuttosto discorsiva. Non prepone la figura alla *fabula* culturale, facendone soltanto un particolare tra molti:

Iupiter cum insidiaretur Iunoni, ut cum ea iaceret, eam conspexit procul a caeteris deis (adeo parum tutae solae vagantur virgines) mutatus in coccyga, id est in cuculum, in monte consedit, qui prius Thronax dicebatur, postea ex re Coccyx dictus est. Quin et κόκκυξ, id est cuculus Iupiter, ipse et cultus et noncupatus fuit Argis. Cuculus ergo Iupiter tempestatem simul commovit: ubi cum sola in monte Iuno esset, ea parte qua postea constructa est Teliae Iunonis aedes, cuculus Iupiter ob tempestatis horrorem in virginis Iunonis gremium demolavit: quem Iuno miserata veste contextit. Tum vero Iupiter suam indutus formam, Iunonem est amplexatus. Illa matris metu abnuebat, donec pollicitus connubium obtinuit, post vero ab Argivis Iuno maxime culta, in cuius templo ibidem constructo simulachrum hac specie positum fuit. Ipsa Iuno in solio sedens, manu sceptrum tenebat, in cuius summitate cuculus fuit. Haec ferme in commentariis⁴⁰.

Seguendo la traccia offerta dalla *Veteris Graeciae descriptio*, invece, Cartari può rilevare subito uno schema figurativo identitario. Poi, riconduce il racconto entro gli enigmi misterici consueti alla tradizione dell'Occidente. Che si nutre però, sin dalla riscoperta dei geroglifici di Orapollo, pure di un «vasto e generale interesse del Cinquecento per il linguaggio dei simboli, delle figure, delle allegorie, nella letteratura come nelle arti visive»⁴¹. Sono gli studiosi della *Letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Gennaro Savarese ed Andrea Gareffi, a suggerirne l'intensità, rievocando alcune righe di Girolamo Ruscelli sempre datate 1556. Secondo il poligrafo viterbese, autore di un *Discorso intorno all'invenzione dell'Imprese, dell'Insegne, de' Motti et delle Livree*, il «principio di rappresentare le parole per mezzo delle figure» riesce infatti «naturale» e «commune» agli uomini⁴².

Il riferimento insistito a Pausania, peraltro, non è frequente «tra gli umanisti del Cinquecento»⁴³. Il *gran tour* dell'Ellade, offerto dalla *Periegesi*, si è appena reso disponibile ai lettori di cultura non specialistica. Amaseo ha pubblicato la sua versione latina a Firenze, per Torrentino, nel 1551⁴⁴. Nel

⁴⁰ L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, cit., III, p. 161.

⁴¹ G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel '500*, cit., p. 6.

⁴² *Ragionamento di Mons. PAOLO GIOVIO sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore, che comunemente chiamiamo Imprese. Con un Discorso di GIROLAMO RUSCELLI, intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Ziletti, 1556, pp. 122, 124.

⁴³ IMV, p. 19.

⁴⁴ La lettera dedicatoria si rivolge ad Alessandro Farnese e data «Romae. Id. Mart. MDXLVII». Caterina Volpi cita infatti, quale prima traduzione amaseiana di Pausania, proprio un'edizione romana del 1547, che però non sono riuscita a rintracciare: cfr. IMV, p. 19, n. 39.

nuovo libro, Cartari «ha individuato con notevole perspicacia il mentore più confacente al suo proposito di ricreare con la penna i simulacri che quell'attentissimo viaggiatore antico gli scolpiva a sua volta e gli dipingeva in carte»⁴⁵. Certo, l'erudito gentiluomo estense setaccia «innumerevoli» traduzioni di scrittori greci, e «della letteratura latina da Plauto a Cassiodoro non c'è poi autore di qualche rilievo che non si affacci almeno qualche volta nel libro» prefato da Pastore Stocchi⁴⁶. Tuttavia, sullo sfondo di una ricchezza compendiaria ben poco *philologically correct*, la cosiddetta «letteratura dell'ekphrasis: Luciano, Filostrato, Apolloro» si staglia con nettezza⁴⁷.

«Nelle *Immagini*», specifica Caterina Volpi, «per la prima volta, viene utilizzato come fonte principale per i miti greci, il fondamentale testo di Pausania; alla *Pèriegesi* si fa riferimento continuo per descrivere statue di antichi scultori (Mirone, Prassitele, Fidia) spesso non ancora rinvenute»⁴⁸. Seconde riescono solo le *Metamorfosi* di Ovidio, «l'opera che ha fornito nella storia delle immagini il maggior numero di spunti iconografici», oltre che narrativi, alla cultura europea⁴⁹. I testi enciclopedici, insomma, si accostano senza tema a quelli poetici. Pongono rimedio ad una «non incorruptam» Grecia, come scrive lo stesso Amaseo in calce al proprio volume, ed alla labilità delle vere tracce di arte classica⁵⁰. Scomparse, per quanto riguarda le tavole dipinte e gli specifici scritti critici; soltanto frammentarie negli affreschi murari e nelle sculture ancora in luce.

Tuttavia, Cartari spiega assai velocemente la letterarietà dei propri riferimenti. Certo, come nascono i culti, ecco che vengono «drizzati diversi simulacri»⁵¹. «I poeti», ricorda però più oltre, introducendo la figura di Apollo, «furono i primi, come dice Aristotele, che scrivessero de i dei» e «finsero diverse favole di questi»⁵². Nel folto capitolo su Giove, lo studioso non lascia alcun dubbio circa il primato dell'invenzione poetica:

Hanno gli scultori antichi parimente tolto molte volte l'esempio delle statoe che hanno fatte da' poeti. Onde Pausania scrive che alcuni Leontini, gente della Grecia, fecero a loro private spese un Giove alto sette cubiti il quale aveva un'aquila nella sinistra mano e con la destra portava un dardo, perché l'avevano già veduto così descritto da alcuni poeti⁵³.

⁴⁵ IMA, pp. XL-XLI.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ IMV, pp. 18-19.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ PAUSANIA, *Veteris Graeciae descriptio*, cit., p. 5.

⁵¹ IMA, p. 4.

⁵² *Ivi*, p. 47.

⁵³ *Ivi*, pp. 144-145.

Inoltre,

Strabone, ove racconta del tempio di Giove Olimpio, il quale per l'oracolo che era quivi fu già un tempo celebrato in modo che da ogni parte della Grecia vi concorrevano persone a portare di molti e ricchi doni, come fece Cipselo tiranno di Corinto che vi offerse un simulacro di Giove tutto d'oro massiccio, dice che in esso fu una statua pure di Giove, fatta di avorio da Fidia Ateniese, tanto grande che, benché fosse il tempio grandissimo, era piccolo nondimeno alla grandezza della statua, e perciò parve l'artefice di aver male osservato la proporzione del luogo, perché fece quella che sedendo toccava col capo lo alto tetto, onde se si fosse drizzata bisognava romperlo, conciosiach'ella veniva ad esser più alta assai del tempio: ma né per questo fu ella men lodata che meritasse la bellezza sua, imperochè Quintiliano scrive che questa parve aggiugnere non so che alla religione et a quella riverenza ch'era portata a Giove, tanto rappresentava bene la maestà divina, della quale tolse Fidia (come ei disse a Pandeno suo nipote, che gliene dimandò) l'esempio da Omero ove così dice:

Mostrò col grave e riverendo cenno
Il figlio di Saturno il suo volere,
Movendo il capo che, d'ambrosia sparso,
Fece moversi insieme l'universo⁵⁴.

Il *monstrum* erudito illustra bene i precetti classicistici di appropriatezza ed ispirazione. Assai più rapido, invece, risulta l'appunto seguente sull'inventiva pittorica:

Et hanno finto i dipintori alle volte ancora alcuna cosa da loro stessi, come fece Apelle quando fu accusato della congiura, secondo che si può vedere nella imagine della Calunnia. E Plinio scrive che Nealce, dipintore di grande ingegno, aveva dipinto una guerra navale de gli Egizi e de i Persi, né potendo con la sola dipintura de i luoghi mostrare che quella fosse stata fatta su 'l Nilo, come egli voleva che s'intendesse, immaginosi di mostrare ciò in questo modo: ei dipinse un asino che beeva su la riva et un crocodilo stava in aguato per fargli male, perciocché il crocodilo è animale proprio dello Egitto et in Persia è copia grande di asini⁵⁵.

L'apprezzamento suona marcatamente intellettualistico, distante dall'individualità concreta dell'opera, dell'«immagine» d'arte. Mentre il rimando al primo dei pittori greci richiama l'allegoria

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ivi, pp. 145-146.

svolta da una pagina di Luciano di Samosata. Amatissima già nel Quattrocento, essa testimonia dell'antica gara in eloquenza:

Apelle dunque, volendo dimostrare il pericolo a che era stato, dipinse una bellissima tavola, che fu chiamata poi la Calunnia di Apelle, in questo modo. Stava sedendo a guisa di giudice uno che aveva le orecchie lunghe simili a quelle dell'asino e come si legge che le ebbe il re Mida, cui due donne, una per lato, mostravano di dire non so che pian piano all'orecchia: era l'una di queste l'Ignoranza, l'altra la Sospicione; e porgeva la man alla Calunnia, che veniva a lui in forma di donna bella et ornata, ma che nello aspetto mostrava di essere tutta piena di ira e di sdegno, et avea nella sinistra mano una facella accesa e con la destra tirava dietro per gli capelli un giovine nudo qual miserabilmente si dolea alzando le giunte mani al cielo.

Andava innanzi a costei il Livore, cioè la Invidia, ch'era un uomo vecchio, magro e pallido, come chi sia stato lungamente infermo, e dietro le venivano due donne le quali parevano lusingarla facendo festa della bellezza sua et adornandola tuttavia il più che potevano, e dimandavasi l'una Fraude et il nome dell'altra era Insidia.

Dietro a queste seguitava poi una altra donna chiamata Penitenza, con certi pochi panni intorno tutti logori e squarciati, che largamente piangendo si affliggeva oltra modo e pareva volersene morire della vergogna perché vedeva venire la Verità.

Così descrive Luciano la Calunnia già dipinta da Apelle, onde ne raccoglie poi che questa non è altro che una falsa accusazione creduta dal giudice di chi non sia presente a dire il fatto suo, la quale per lo più è causata da la Invidia, e perciò gliela messe davanti Apelle, et è questa un morbo dell'animo umano, il piggior che possa essere, perché non solamente fa male altrui, ma agl'invidi stessi nuoce grandemente⁵⁶.

Fonte e commento della tavola perduta, Luciano presta a Cartari diverse triste figure adatte al capitolo sulla Fortuna. Il letterato estense le postilla con versi di Virgilio, Ovidio, Silio Italico, Dante. Ricorda inoltre Plutarco ed «il gran Basilio», prima di volgersi al consimile, ma assente, dio Momo⁵⁷. Non accenna invece minimamente alla celeberrima trasposizione botticelliana o ad altri esiti pittorici della scena, testimoni della straordinaria fortuna figurativa del brano. Allo stesso modo, restituendo ai lettori volgari il gioco degli Amori descritto da Filostrato, tace dei maestri cimentatisi nella *Festa di Venere*. Tra questi, c'è anche il Tiziano del camerino d'alabastro di Alfonso I a Ferrara. Difficile supporlo ignoto al gentiluomo di corte. Che peraltro, nonostante le proteste di rigore antiquario, non di rado si apre alla modernità, se catturato da un'eco poetica.

⁵⁶ Ivi, pp. 413-414.

⁵⁷ Ivi, p. 415.

È Pastore Stocchi ad escludere, per le *Imagini*, un approccio estetico, non mediato da testi. «L'unica menzione di opere d'arte come viste direttamente dal Cartari», nota, «riguarda due sculture moderne di Iacopo Sansovino, cioè le statue colossali di Nettuno e di Marte, collocate nel 1566 sulla scala detta 'dei Giganti' nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia»⁵⁸. E si tratta di un riferimento successivo al progetto originario. L'autore arricchisce la propria opera per renderla «più dilettevole assai da leggere che non era prima», incrementando in primo luogo le «molte immagini» promesse dal titolo⁵⁹. «Come i dipintori adornano le loro tavole con tutti quelli ornamenti che fanno i maggiori», vi aggiunge poi l'esposizione di «nomi», «favole» e «qualche istoria»⁶⁰. Inoltre, accanto a tutti questi «ornamenti delle cose antiche pertinenti a quelle», si risolve ad illustrazioni xilografiche⁶¹. «Le belle e bene accomodate figure delle quali l'adorna Bolognino Zaltieri, uomo nelle cose della stampa diligente e fedele», devono semplicemente renderlo «più bello da vedere»⁶².

Tanto le figure d'apparato quanto le *fabulae* e le etimologie mantengono, allora, un valore di corredo. Ricoprono un ruolo distinto e secondario rispetto all'individuazione esatta della forma, garantita invece dall'ecfrasi. La parola confida in un'assoluta ed efficace autonomia figurativa. «Cartari, che non lamenta mai la perdita o l'impraticabilità dei monumenti dell'arte antica e non se ne preoccupa per nulla, rinuncia invece a delineare un'immagine quando gli viene meno il soccorso della scrittura e della lettura», commenta ancora Pastore Stocchi, in apertura d'edizione critica⁶³. Per la stessa scelta delle fonti iconografiche, anzi, il gentiluomo estense sembra «tributario quasi esclusivamente del Giraldis», nel cui ampio volume i riferimenti artistici compaiono in numero «comunque maggiore»⁶⁴.

Ad esempio, nel capitolo dedicato al dio del vino, il mitografo reggiano descrive la *Nave di Bacco* restituendo lunghe righe di Filostrato e di Ovidio. Le chiude rapido con un cenno archeologico, a titolo di mera conferma e pure «tradotto parola per parola da Giraldis»⁶⁵. «Vedesi a' tempi nostri ancora quasi la medesima nave fatta a bellissime figure di mosaico in Roma nella chiesa di Santa Agnese, che fu già tempio di Bacco», scrivono le *Imagini*⁶⁶. Il modello latino, secondo il quale «Philostratus Bacchi etiam imaginem in navi, elegantissime descripsit, qua Tyrrenis nautis furorem immisit, eosque demum in delphinos convertit. Memini me has effectas nugas spectasse

⁵⁸ Ivi, p. XXXVII, n. 51.

⁵⁹ Ivi, p. 604.

⁶⁰ Ivi, p. 180.

⁶¹ Ivi, p. 604.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Ivi, p. XXXVII.

⁶⁴ Ivi, p. XV.

⁶⁵ Ivi, p. 582.

⁶⁶ Ivi, p. 384.

pulcherrimis ex musino opere figuris in templo olim Bacchi Romae, nunc divae Agnae dicato», non manca poi nemmeno di nominare tra le fonti lo stesso poeta delle *Metamorfosi*⁶⁷.

Tuttavia, con ogni probabilità, le «effictas nugas» giralddiane rievocano figure diverse del corteo di Bacco, e già citate. «Dai disegni di artisti rinascimentali tratti dai mosaici del mausoleo di S. Costanza», presso la chiesa di Sant'Agnese, appunta la Volpi,

non sembra che vi fosse rappresentata alcuna nave bensì scene marine con putti alati su piccole barchette, cigni, polipi, delfini, insieme ad elementi simbolici paleocristiani desunti dalla simbologia pagana, in particolare dalle immagini dei culti dionisiaci tardo-antichi: pantere, tralci di vite, grappoli d'uva, scene di sacrificio. Per questo motivo il mausoleo di S. Costanza veniva ritenuto un antico tempio di Bacco in seguito cristianizzato e come tale esso attrasse l'attenzione di numerosi artisti e commentatori⁶⁸.

A fianco, ad ogni modo, un'elaborata xilografia ripropone l'immagine cartariana. Bolognino Zaltieri – probabilmente – dedica l'intera tavola 70 alla nave descritta da Filostrato⁶⁹. Ma Cartari non la cita affatto. L'intero libro rivolge un solo rinvio diretto all'apparato illustrativo. La stessa singolarità delle «statoe di Mercurio», cui l'autore sta accennando, deve aver indotto l'impreciso riferimento: «sì come si può vedere il disegno della nostra tavola 52», in realtà 51⁷⁰. La funzione delle figure di corredo sembra appunto soltanto questa: offrire uno *specimen* visivo, immediato degli aspetti più complessi e bizzarri delle divinità affrontate dal manuale. Del resto, gli studi illustrati d'antichità si stanno appena diffondendo. E si concentrano piuttosto su «*realia*», reperti individuali e collezioni concrete⁷¹.

La stessa enciclopedia pazientemente redatta e disegnata da Ligorio, l'altro fantasioso erudito cui Zaltieri si offre come incisore, presenta la *facies* documentaria di architetture, monete e medaglie, iscrizioni, persino abiti antichi. Trascura invece, del tutto, le «cose sacre» e gli «dei de' gentili»⁷². «Può parer paradossale che nel libro sulle immagini degli dei» e sulle origini del loro culto, spiega Carmelo Occhipinti, discutendo il sistema di scrittura di *Pirro Ligorio. Tra testo e immagine*, «non si trovino immagini. L'analisi di Ligorio si allontana qui ancor più dagli oggetti: partendo invero

⁶⁷ L. G. GIRALDI, *De deis gentium*, cit., VIII, p. 376.

⁶⁸ IMV, pp. 483-484.

⁶⁹ IMA, p. 383, tav. 70.

⁷⁰ Ivi, p. 300.

⁷¹ Ivi, p. XXXIII.

⁷² C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio. Tra testo e immagine*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, a cura di F. P. DI TEODORO, Firenze, Olschki, 2009, I, pp. 229-239, citazione a p. 237.

dagli oggetti, egli ne desume informazioni tali da essere poi verificate su quelle ricavate dai testi»⁷³. Guadagnando a questi ultimi, negli anni, un deciso primo piano.

Zaltieri, dal canto suo, non stila nelle *Imagini* un catalogo ordinato e regolare. Non rappresenta ogni sembianza di ciascun dio antico, dalla più comune alla più remota. Si sofferma, piuttosto, sui segni particolari dei numi dissepolti. Certo non tace figure consuete, i carri degli dei. La tavola 30 presenta il corteo della misteriosa Gran Madre⁷⁴. La 36 mette in scena una lucida conchiglia marina, trainata dai destrieri di Nettuno⁷⁵. Il dio, armato dell'immane tridente, vi si stringe all'amata Anfitrite. Ai suoi piedi gioca il dio dei porti, il piccolo Palemone. Ma gli aspetti meno frequentati dalla tradizione, più curiosi ed originali, trovano largo sbocco. L'intera tavola 56 verte intorno al misterioso tripode, a lungo discusso dal gentiluomo nel capitolo su Mercurio⁷⁶. La 5 e la 6, invece, raffigurano due scene templari: il console capitolino in procinto di battaglia, nell'atto di aprire le porte della casa di Giano, e la supplica d'un fuggitivo ad Ebe, con tanto di «ceppi» appiccicati «a gli alberi presso al tempio»⁷⁷. E gli alberi rappresentati da Zaltieri si rivelano, precisamente, i «cipressi» segnalati da Cartari sulla scorta di Pausania⁷⁸.

La fedeltà al testo mitografico è decisiva, sino ad esiti del tutto antiestetici. La Venere sulla destra della tavola 86 ha la barba, ma reca in mano un pettine e disegna col ventre una curva accentuata, del tutto femminile. Mostra inoltre evidenti segni di calvizie. Cartari sta spiegando:

Né solamente con le chiome la fecero gli antichi, ma con la barba ancora, che una così fatta staoa era adorata in Cipro per Venere, come riferisce Alessandro Napolitano, la quale di faccia e di aspetto pareva uomo, ma poi aveva intorno vesti di donna. E Suida scrive che fu fatta la staoa di Venere con un pettine in mano e con la barba al viso perché già venne alle donne romane certo male che cadevano loro tutti i peli, come spesso ancora intraviene a' tempi nostri, onde più non era loro bisogno di adoprare pettine; il perché le donne da così brutto male travagliate si voltarono a Venere e con infiniti voti la pregarono che volesse provvedere alla loro miseria et essa, che benigna fu sempre, accettando gli divoti preghi fece sì che alle donne più non caddero i capelli et i già caduti rinacquero. E queste per segno di gratitudine le posero poi una staoa che teneva in mano un pettine. Et alla medesima fecero la barba, acciochè questa dea avesse l'insegna di maschio e di femina, come quella che alla universal

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ IMA, p. 183, tav. 30.

⁷⁵ Ivi, p. 222, tav. 36.

⁷⁶ Ivi, p. 313, tav. 56.

⁷⁷ Ivi, pp. 43, 49-50, tavv. 5, 6.

⁷⁸ *Ibid.*

generazione de gli animali era sopra, e perciò dal mezo in sù la facevano in forma di maschio et il resto di giù era di femina.

Né di Venere solamente questo dissero gli antichi, ma di tutti gli altri dei ancora, dando a ciascheduno nome di maschio e di femina, come che fra quelli non sia la differenza di sesso che è tra' mortali⁷⁹.

È significativo che il brano ricorra anche in un altro, celeberrimo studio sulla complessità delle icone, sempre del 1556. Precisamente, alla voce «pettine» del quarantunesimo libro degli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano⁸⁰. Allegorie, intellettualismi e superstizioni meritano una cura speciale. Quelli che, nella tavola 29, sembrano semplici bambini intenti a giocare con alcuni ciottoli, reclamano uno sguardo più attento. Accanto sta passando il dio del matrimonio, con la fiaccola, la corona di «fiori e di verde persa», e rivolge loro uno sguardo lieto⁸¹. Il lettore deve allora richiamare alla mente i costumi coniugali romani, su cui Cartari si è diffuso prima d'introdurre l'*Imagine di Imeneo*:

Ma lasciando tanti dei delli quali non ho trovato mai gli simulacri, ritorno a qualcuna di quelle cerimonie che ponno servire alla imagine di Imeneo. Usarono dunque gli antichi di cingere anco le porte della casa con certe bende o fila di lana, unghendo gli gangheri di quelle con sungia di porco e con grasso di becco, per rimedio di tutti gli incantesimi che sovente erano fatti a' novelli sposi se lo stridore de i gangheri era udito aprendosi o serrandosi le porte. Spargeva anco per questo, come hanno detto alcuni, lo sposo delle noci, acciocché non fosse udito altro che il rumore che quelle facevano cadendo in terra e lo strepito de i fanciulli che le raccoglievano, quando gridava la sposa e dovevasi nello sciogliere la fascia [virginale] ch'io dissi [prima], perché alcuna ve ne era che sì fattamente gridava che faceva alle volte grandissima compassione a chi l'udiva. Altri hanno detto che lo spargere delle noci mostrava che l'uomo maritandosi lasciava tutte le cose fanciullesche, perché sogliono i fanciulli giuocare sovente con le noci. Varrone ha voluto che ciò si facesse per tirare buono augurio a Giove, cui le noci erano consecrate, e Plinio parimente l'interpreta ad un altro modo.

Ma di questo e delle altre cerimonie usate nelle nozze basta quello che io ne ho detto, per venire a disegnare il dio di quelle, che fu, come dissi, Imeneo⁸².

⁷⁹ Ivi, pp. 480-482, tav. 86.

⁸⁰ P. VALERIANO, *Hieroglyphicorum, ex sacris Aegyptiorum literis, libri octo*, Firenze, Torrentino, 1556, p. 307.

⁸¹ IMA, pp. 175-176, tav. 29.

⁸² *Ibid.*

I fanciulli, nuovo sintomo dell'inesausta passione per i costumi quiriti, suppliscono l'assenza del colore. Particolarmente importante proprio per «quel velo rosso, o giallo che fosse, col quale si coprivano il capo e la faccia le nuove spose la prima volta che andavano a marito», recato da Imeneo nella mano sinistra, oltre che per i suoi caratteristici «socchi gialli a' piedi»⁸³. D'immediata complessità riescono, invece, figure meno classiche e risolte, come la Natura multimammia. Il mitografo la cita già nella *princeps*. Sta tratteggiando Iside, entro il capitolo dedicato alla dea della luna ed al suo mutevole aspetto:

Altri hanno detto che ella è la terra, come riferisce il medesimo Servio e Macrobio ancora, overamente la natura delle cose che al Sole sta soggetta, e quindi viene che facevano il corpo di questa dea tutto pieno e carico di poppe, come che l'universo pigli nutrimento dalla terra, ovvero dalla virtù occulta della natura, perché fu rappresentata eziandio la Natura con questa imagine da gli antichi. Et intendo che un così fatto simulacro fu già trovato in Roma al tempo di papa Leone decimo, e vedesi questa medesima figura con tante poppe in una medaglia antica di Adriano⁸⁴.

In questo caso, la tradizione letteraria guadagna all'immagine una certa naturalezza umana, estranea alle trame artistiche. Fonte indiscussa dell'icona resta la *De deis gentium*, anche per il luogo scelto: Giraldi si dedica ad Iside, nume vitale e plastico – dea che è tutte le dee, negli inni «una quae es omnia» – , al termine del *syntagma* su Artemide⁸⁵. Non identifica però, in modo esplicito, la figura cui «continuatis uberibus corpus deae omne densetur» con la celebre Diana efesina, dal corpo sovraccarico di *ex-voto* animali⁸⁶. La coincidenza tra le due, del resto, non è strettamente necessaria. Rappresenta solo uno degli aspetti esaminati dal vecchio mitografo, che sull'eccezionale tempio ellenico si è già diffuso pagine prima. Eppure, l'inquieto «huiusmodi simulachrum repertum Romae» cui accenna viene dissepolto proprio durante i suoi giorni romani⁸⁷. E le complicate forme dell'idolo esotico suggestionano in modo indelebile artisti e decoratori.

Così, il *Messale* miniato da Giulio Clovio per il cardinale Pompeo Colonna, oggi conservato a Manchester, riprende ancora la pelle nera. Mentre Raffaello accoglie l'enigmatica figura sin negli appartamenti vaticani. Se le Logge ne fanno «sorridente» grottesca, la Stanza della Segnatura la

⁸³ Ivi, pp. 175, 177.

⁸⁴ Ivi, p. 103. Cfr., per la riproduzione della medaglia, IMV, p. 134, fig. 32.

⁸⁵ J. LECLANT, *Prefazione a Iside: il mito, il mistero, la magia*, a cura di E. A. ARSLANT, Milano, Electa, 1997, pp. 19-27, citazione a p. 23.

⁸⁶ MACROBIO TEODOSIO, *I Saturnali*, a cura di N. MARINONE, Torino, Utet, 1997, I, 20, 18, p. 284. Citato esattamente da L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, cit., XII, p. 528.

⁸⁷ *Ibid.*

scolpisce sul trono marmoreo della conoscenza, della *Filosofia*⁸⁸. In una medaglia, poi, Sanzio asciuga completamente le linee del basamento per accostarvi due cervi assetati: dai molti seni, stilla latte. Le originarie immaginette di animali si ritrovano, invece, anche nelle belle stampe sfoggiate dal *Discorso della religione antica de' Romani* di Du Choul. Si stagliano con evidenza nel disegno delle monete bronzee, coniate dagli imperatori Antonino Pio e Commodo, in calce agli accenni sul santuario efesino.

Anche qui, però, come nella *De deis gentium*, l'identificazione con la Natura dista parecchie pagine. Il passo dev'esser noto al mitografo reggiano. Appena la pagina precedente, infatti, ospita la *facies* d'una moneta di Faustina citata anche dalle *Imagini*:

Figurorno ancora gl'antichi il simulacro di questa Cibeles con un gran numero di poppe, significando che ella nutricava tutto il mondo, con una torre sulla testa, due lioni sopra i bracci, et diversi animali intorno, prodotti da lei come Dea della Natura, et di più due cervie ai piedi, che mostravano che Diana, et questa erano una medesima cosa. Nel qual modo non ha molto tempo che ella fu ritrovata in una grotta antichissima a Roma: la dipintura della quale mi donò altra volta Messer Antonio Fantussi dipintore romano, la quale io ho posta nel mio libro della Natura degli dei, per darne vista agli amatori dell'Antichità⁸⁹.

David Coffin, nel suo fondamentale studio su *Villa d'Este at Tivoli*, riporta in proposito significativi stralci dai libri di conto estensi. Al biennio 1568-1569 appartiene la dea «della Fortuna» o «della Natura», «executed by the Fleming Gillis van den Vliete after an ancient statue formerly in the Farnese collection»⁹⁰. Corona turrata, simulacri animali, staticità ieratica: Carmelo Occhipinti v'individua addirittura il fulcro del «giardino quadrato» progettato da Ligorio «forse già nel 1550»⁹¹. La dea, del resto, aleggia ricorrente tra le moderne fonti artistiche malate d'antico. Arriva alle più dolci allusioni rubensiane dell'*Erittonio scoperto dalle figlie di Cercope*, ma partorito da Gea, e sin dal 1530 abita alla corte francese. Spiega Coffin: «the idea of the Ephesian Diana, as the Goddess of Nature, used as a fountain occurred earlier to the Florentine sculptor

⁸⁸ N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico. Seconda edizione aggiornata*, Roma, Istituto Poligrafico, Zecca e Libreria dello Stato, 1986, p. 1. Per la Diana efesia, cfr. pp. 57, 252-254, tavv. XC-b, CLIX-68.

⁸⁹ *Discorso della religione antica de' Romani, composto in Francese dal Signor G. DU CHOUL Gentiluomo Lionese et Bagly delle Montagne del Delfinato, insieme con un altro simile discorso della Castramentatione et bagni antichi de Romani, tradotti in Toscano da Messer G. SIMEONI Fiorentino*, Lione, Rouille, 1559, p. 84. Per le monete d'ispirazione efesina, cfr. pp. 72-73, tavv. nn. Un'opera di Du Choul intitolata *De imaginibus deorum* inoltre, secondo Sez nec, «non fu mai pubblicata»: J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 286.

⁹⁰ D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 18.

⁹¹ C. OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009, pp. 329, 347.

Tribolo in a work sent to Francis I of France to decorate Fontainebleau» ed oggi conservato al Louvre⁹².

Cartari, tuttavia, non accenna minimamente alle immagini animali, né alla corona. L'esemplare Giraldi, calcando esatto le orme di Macrobio, non cita che i molteplici seni. Il più giovane letterato deve identificare quindi in quest'unico attributo, allora dato per certo, la specificità della Natura. Non lo lega a filo doppio alla vera e completa origine figurativa, quella dell'*ex-voto*. Declassando, magari, quest'ultimo ad insolita erma. E nemmeno Zaltieri ripropone l'immobilità mostruosa, complessa ma diffusissima, della statua. Lo zelante xilografo disegna anzi in due occasioni una feconda figura femminile, nuda e dalle membra completamente umane, sebbene iterate a dismisura. Dato che la didascalia a lato del paragrafo cartariano la identifica subito con la *Natura*, Zaltieri vi fa ricorso proprio come ad una cifra della Natura, della Terra generatrice all'apparire del Sole. Ancor prima che il testo mitografico affronti la Diana multimammia, nel terzo capitolo.

Zaltieri la inserisce, infatti, già nella prima tavola, relativa all'introduzione. Cartari sta illustrando l'Eternità. La xilografia s'ispira, precisamente, al «disegno che ne fa Claudiano, da me ritratto in nostra lingua a questo modo», anziché alla «medaglia di Faustina» prima descritta⁹³. Di questa, sopravvive soltanto la «palla nella destra mano» della matrona effigiata, trasfigurata però in astrolabio⁹⁴. Nella tavola, è l'antico abitante della spelonca di Eternità ad indicarla. Claudiano lo presenta mentre «scrive e dispensa / le ferme leggi date all'universo» e «prescrive / a ciascuna» delle stelle «quando abbia a gir o a stare», per poi inchinarsi, «riverente», «quando Febo a l'antro s'avvicina»⁹⁵. Accanto a lui, fra putti appoggiati alle rocce, si staglia poi una Natura rigogliosa e nient'affatto anziana.

«Malgrado esistessero numerosi esemplari da seguire per l'immagine canonica della natura secondo l'iconografia classica», come puntualizza la Volpi, Zaltieri offre una versione del tutto cartariana⁹⁶. Non puntualmente claudiana:

A la porta con faccia riverenda
E d'anni piena sta l'alma Natura,
Come custode che fedele attenda
Chi vien e va con diligente cura;

⁹² D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, cit., p. 18.

⁹³ IMA, pp. 21-23, tav. 1.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ivi*, pp. 22, 24.

⁹⁶ IMV, p. 38.

D'intorno volan l'anime, e che penda
Ciascuna par con debita figura
Da le membra ch'a lei son date in sorte
E stan con lei fina che piace a Morte⁹⁷.

La dea fa poi capolino nella tavola 10, nel capitolo di Apollo⁹⁸. Come in molte altre occasioni, Zaltieri non si dedica ad un unico soggetto. Il mero valore esemplificativo delle xilografie le priva infatti, in un colpo solo, di autonomia estetica e contenutistica. Diversi oggetti ed animali, tutti attribuito di un nume, gli si affollano spesso intorno. Proprio Apollo, nella tavola 7, si trova incastonato in una corona di rettili, uccelli, mammiferi. Ognuno rammenta al lettore un'antica favola o mistero, d'origine classica – il lupo, il cigno, il gallo, il corvo – o magari egizia – lo sparviere, il cocodrillo, il montone⁹⁹. Anche più *facies* culturali, però, si accostano senza soluzione di continuità. La tavola 35, ad esempio, presenta entrambi i tipi di Sirene tramandati dalle «favole greche»¹⁰⁰. Immerge fra le onde quelle col «viso di donna et il resto del corpo ancora, se non che dal mezo in giù diventano pesce»¹⁰¹. Accanto ai detriti di un vascello, su un lido pieno d'ossa umane, dispone poi gli «uccelli con bella faccia di donna, che cantavano soavissimamente»¹⁰².

Nella tavola 10, invece, due diverse immagini mediorientali del dio solare ne esprimono appieno il potere generatore:

Oltre di ciò mostrarono gli Assiri il potere che ha il Sole in questo mondo e gli effetti che egli vi fa con un simulacro di Apollo che aveva la barba lunga et aguzza, con certa cosa su 'l capo simile ad una cesta. E scrive Luciano che alcuni de gli Assiri solamente fecero Apollo con la barba e riprendevano gli altri che lo facevano senza, quasi che l'essere tanto giovine mostri qualche imperfezione, la quale non deve essere nelle statue de i dei, e perciò bisogna farle in forma di uomo già perfetto, come è chi ha barba. Intorno al petto aveva poi una corazza; con la destra mano teneva un'asta cui era in cima una breve figurina della Vittoria e con la sinistra porgeva un fiore; a gli omeri aveva un panno con il capo di Medusa circondato di serpenti; a canto gli stavano alcune aquile che parevano volare, e davanti a i piedi una imagine di femina che dall'un lato e dall'altro aveva due altre imagini parimente di femina, le quali con flessuosi giri annodava un gran serpente.

⁹⁷ IMA, p. 22.

⁹⁸ Ivi, p. 67, tav. 10.

⁹⁹ Ivi, p. 54, tav. 7. La Volpi ritiene non si tratti del cocodrillo, bensì del serpente Pitone: cfr. IMV, p. 68.

¹⁰⁰ IMA, pp. 217-218, tav. 35.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

Così descrive Macrobio questo simulacro e così l'interpreta ancora: la barba che pende giù per lo petto significa che di cielo in terra sparge il Sole i suoi raggi; la cesta dorata che sorge in alto mostra il celeste fuoco di che si crede che sia fatto il Sole; l'asta e la corazza si fa per Marte, perché dicono che per lui si mostra il veemente ardore del Sole. Vuole dire la Vittoria che tutto è soggetto alla virtù del Sole; il fiore significa la bellezza delle cose, le quali la occulta virtù del Sole semina e fomenta con il suo temperato calore, fa nascere, nodrisce e conserva. La donna che gli sta davanti ai piedi è la Terra, la quale il Sole illustra dal cielo con suoi raggi¹⁰³.

Segue il secondo richiamo esplicito alla Terra:

Il che mostravano i medesimi Assiri ancora, secondo che riferisce pur anco Macrobio, con la imagine del loro maggior dio, che essi chiamano Adad, cui facevano essere soggetta la dea Adargate. A questi due dicevano quelle genti che ubbidivano tutte le cose, e per quello intendevano il Sole, la Terra per questa. Onde il simulacro di Adad aveva i raggi che guardavano in giù, perché il Sole sparge i raggi sopra la Terra, e quello di Adargate mandava i suoi all'insù, mostrando che ciò che nasce in terra vi nasce per virtù de' superni lumi; et acciocchè meglio s'intendesse la Terra per questa dea le posero sotto i lions, perché finsero quelli di Frigia essere che la Madre de i dei, creduta da loro essere la Terra, fosse menata da' lions, come si vedrà poi nella sua imagine. L'altre due donne che a quella di mezo sono a lato mostrano la materia onde sono fatte le cose e la natura che le fa; le quali pare che insieme servano alla Terra, facendo tanto per ornamento suo. Il serpente che le annoda ci dà ad intendere la torta via che fa il Sole. Le aquile, perché velocissimamente volano et in alto, significano l'altezza e la velocità del Sole. Fu poi aggiunto alle spalle il panno con il capo di Medusa, che è insegna propria di Minerva, perché (come dice Porfirio) Minerva non è altro che quella virtù del Sole la quale rischiaragli umani intelletti e manda la prudenza nelle menti de i mortali¹⁰⁴.

Cartari mescola insomma le due effigi: il suo interesse è dominato dalla prima. Inutile dire che il «fedele» Zaltieri riporta ogni particolare del modello letterario, compresa la poco nobile cesta di vimini, fornita di doppio manico, sulla testa del dio Sole. E, come suggerito dall'inesauribile mitografo, deve aver consultato anche pagine successive. Senza limitarsi, però, all'unico e preciso rinvio già nel testo. Nel capitolo riservato alla Gran Madre recupera certo i lions, indicati dall'autore. Ma pure la corona turrata, distintivo della dea ctonia e nutrice, che attribuisce alla figura centrale del trittico femminile, identificata con la Terra. Alle sue feconde ancelle destina poi, per

¹⁰³ Ivi, pp. 66-68, tav. 10.

¹⁰⁴ *Ibid.*

scissione, fattezze speciali. Dal penultimo capitolo mutua una Venere calva e, appunto, dal terzo una Natura multimammia.

Se essa non ottiene dunque una tavola propria, riesce a sottrarre unità e rilievo all'originaria creatura di Efeso. Si rigenera in un'immagine autonoma e significativa, già parlante e riconoscibile. L'anonimo resoconto del *Tempio d'Amore*, ad esempio, non discute la sua linea «tutta piena di mammelle»¹⁰⁵. Spiega piuttosto «perché», nei concettosi apparati ferraresi del 1565, «Natura porti due freni»¹⁰⁶. Cartari li ha attribuiti all'intransigente Nemesi. Mentre l'attento libretto dà conto di ogni allegorico dettaglio, escogitato per il fastoso torneo nuziale di Alfonso II d'Este. E dedica loro addirittura un rinvio specifico, dall'indice delle cose notabili. Natura, Gloria e Fortuna devono sovrastare il Piacere. Così, «i due freni l'un maggior dell'altro dati alla Natura esprimono la Temperantia: che è intorno ai due sensi più corporali che sono del mangiare, et bere, et del coito»¹⁰⁷.

Ma la Natura multimammia può presentarsi persino fra le illustrazioni del «suntuoso volume, opera del pressoché sconosciuto sacerdote teramano Principio Fabrizi», sfogliate da Guido Arbizzoni¹⁰⁸. La quarta *Delle allusioni, imprese et emblemi*, uscite a Roma nel 1588 *sopra la vita, le opere e le attioni di Gregorio XIII pontefice massimo*, accantona anzi il «chiaro Sole» e dedica il *titulus* alla «Magna Matris potentia»¹⁰⁹. Recupera aderente le tre figure, già inserite da Cartari nel corteggio dell'Apollo barbato di origine assira. Per fraintendere però la Venere calva. Garantisce infatti forme maschili alla Materia, posta «al lato manco» della Gran Madre¹¹⁰. Sempre «coronata di torri», la dea frigia conserva, al contrario, la fiorentina «Natura al destro»¹¹¹.

L'evidenza del calco tradisce i frequenti spunti tratti dalle *Imagini* e poi rigorosamente taciuti. Fabrizi preferisce indicare la più autorevole fonte macrobiana, in cerca d'icone che si prestino proprio a «quei soprasensi simbolici attualizzanti dai quali Cartari consapevolmente rifuggiva» ed insieme rievochino l'araldico dragone dei Boncompagni¹¹². Del resto, la curiosità per i lineamenti

¹⁰⁵ *Il Tempio d'Amore, nel quale si contengono le cose d'arme fatte in Ferrara nelle nozze del duca Alfonso e della regina Barbara d'Austria*, in *Cavalerie della città di Ferrara*, Venezia, Fratelli Guerra, 1567, pp. 102-262, citazione a p. 194.

¹⁰⁶ Ivi, p. 275 nn.

¹⁰⁷ Ivi, p. 241.

¹⁰⁸ G. ARBIZZONI, *Draghi mitologici e l'arme di Gregorio XIII Boncompagni*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 155-180, citazione a p. 155.

¹⁰⁹ P. FABRIZI DA TERAMO, *Delle allusioni, imprese, et emblemi sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII pontefice massimo libri VI, nei quali sotto l'allegoria del Drago, arme del detto pontefice, si describe anco la vera forma d'un Principe Christiano, et altre cose*, Roma, Grassi, 1588, I, embl. IV, p. 13.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² G. ARBIZZONI, *Draghi mitologici e l'arme di Gregorio XIII Boncompagni*, cit., p. 165.

insoliti, enigmatici, esotici, infittisce nel manuale estense le immagini animali. Ricorre il serpente intrecciato, simbolo di circolarità ed eternità, ornamento del caduceo di Esculapio e di Mercurio. Soprattutto le teste triplici o zoomorfe guadagnano poi l'attenzione di Zaltieri. Cerbero non può mancare alla corte di Plutone, con i tre volti di cane, la criniera e la coda viperina. La stessa tavola 42 inaugura, peraltro, una nutrita serie di mostruose figure inferi: le Arpie succedono alle Furie, ed ancora seguono tre tavole dedicate alle Parche ed alla loro madre, la dea Necessità intenta al «gran fuso di diamante»¹¹³.

Gli dei del tempo, invece, implicati con l'alternarsi degli astri e dello zodiaco, offrono nella loro più remota antichità una miniera di suggestioni culturali. Nella tavola 3, Saturno tiene in mano il consueto serpente che si morde la coda. Subito sulla sinistra, però, può anche comparire adorno di teste diverse. Puntualizzano le *Imagini*:

il medesimo Marziano, quando nelle *Nozze di Mercurio e di Filologia* fa che ella ascende di cielo in cielo, dice che giunta a quello di Saturno trovò lui che quivi se ne stava in luoco freddo, tutto agghiacciato e coperto di brina e di neve, e che aveva per adornamento del capo talora un serpente, talora un capo di leone e talora di cinghiale che mostrava i terribili denti. Le quali tre teste potrebbono forse mostrare gli effetti del tempo, il che non affermo perché non lo trovo scritto da autore degno di fede. Ma dirò bene che a ciò si confà assai quella imagine significatrice de i tre tempi, passato, presente et avvenire, che aveva parimenti tre capi di leone, di cane e di lupo, posta da quelli di Egitto con il simulacro di Serapide loro dio principale, la quale disegnarò poi al luoco suo¹¹⁴.

Ovvero, non più nel capitolo di Saturno, ma in quello di Apollo. La tavola 11 presenta infatti, alla destra del dio solare, l'ingegnoso segno triplicite, tanto amato dai coevi studiosi d'emblemi e geroglifici, e pure dal Tiziano dell'*Allegoria della Prudenza* oggi alla National Gallery¹¹⁵. Naturalmente, però, Apollo può sfoggiare anche in prima persona una testa caprina. Si tratta della figura sulla sinistra della tavola 14. In primavera, il sole entra nel piovoso Ariete:

scrive Eusebio che era in Elefantinopoli città dello Egitto, fatta in forma di uomo che aveva il capo di montone con le corna ed era tutta di color ceruleo, che per essere il colore del mare, qual rappresenta

¹¹³ IMA, pp. 246, 254, 261, 267-269, 272, tavv. 42-47.

¹¹⁴ Ivi, pp. 33-34, tav. 3.

¹¹⁵ Ivi, p. 70, tav. 11.

nello universo la umidità, significa (come la interpreta il medesimo Eusebio) che la Luna congiunta al Sole nel segno dello Ariete è più umida assai che ne gli altri tempi¹¹⁶.

Mentre alla Diana Trigemina e Trivia, comunque umana, le xilografie preferiscono la ferina Ecate Triforme. I suoi volti di cavallo e di cinghiale evocano la passione venatoria della dea greca. Per ultimo, infine, il muso di cane richiama Cerbero e l'aspetto infero del nume, nelle vesti ctonie di Proserpina. Accanto, sempre nella tavola 16, di nuovo una figura egizia, ispirata ad

una statoa di costei la quale mostrava pur anco che la Luna non ha luce da sé ma la riceve dal Sole, perciocché era fatta in forma di uomo tutto bianco che aveva il capo di sparviere. Significa la bianchezza che la Luna da sé non ha luce ma da altri la riceve, cioè dal Sole che le dà spirito ancora e forza; e ciò significa la testa dello sparviere, perché questo uccello era consecrato al Sole¹¹⁷.

Secondo il testo mitografico, la contaminazione potrebbe limitarsi a «due cornette di bue in testa, come scrive Erodoto»¹¹⁸. Nelle *Inscriptiones sacrosanctae venustatis* di Pietro Apiano, il discreto diadema allude alle punte della falce lunare già nell'incisione di Iside mirionima: «quidam Isidem, alii Cererem, quidam Thesmophoriam, alii Lunam, nonnulli Iunonem, alii alio nomine appellant»¹¹⁹. Esso non merita però, nelle *Imagini*, il primo piano riservato alla fantastica lotta tra il Sole, dalla testa leonina, e la Luna. Ritratta in forma di vacca:

Lattanzio sopra Stazio scrive che in Persia il Sole era il maggiore dio che quivi fosse adorato, e l'adoravano quelle genti in uno antro overo spelonca, et aveva la sua statoa il capo di liono et era vestita alla persiana con certo ornamento che portavano in testa le donne di Persia, e teneva con ambe le mani a forza un bue, o vacca che fosse, per le corna. Mostra il capo del liono che il Sole ha maggiore forza nel segno del Liono che in alcuno de gli altri del Zodiaco, overo che tale è fra le stelle il Sole qual è il liono tra le fere. Ei sta nell'antro quando gli si mette dinanzi la Luna sì che non è visto da noi al tempo della eclisse. E per le ragioni che si diranno poi nella sua imagine è finta la Luna in forma di vacca, al quale il Sole stringe nelle corna perché spesso le leva il lume e la sforza, costringendola a ciò anco la legge della natura, a seguirlo. Alcuni vogliono che questo mostrasse più tosto certo misterio di quelle genti della Persia, perché non poteva alcuno essere ammesso alle cose

¹¹⁶ Ivi, pp. 82-83, tav. 14.

¹¹⁷ Ivi, pp. 100, 102, tav. 16.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ P. APIANO, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Marique conquistatae feliciter incipiunt*, Ingolstadt, Apiano, 1534, p. CXXXVI.

sacre di quel dio loro se prima in certa spelonca non dava manifesta prova della forza sua e della sua pazienza¹²⁰.

Cartari si riferisce ai riti mitraici, fraintendendo la tiara posta da Lattanzio sul capo del dio. Immagina un esotico ornamento femminile. E la tavola 9 elabora un'acconciatura di ricci e fasce, tutt'al più un insolito cimiero, a stringere la criniera felina. La mera sagoma ricalca, ad ogni modo, quella caratteristica del copricapo triangolare e floscio, leggermente ripiegato in avanti, visibile nelle antiche rappresentazioni di Mitra. Il dio persiano compare però, in statue, bassorilievi, affreschi romani, con fattezze del tutto umane, affiancato da due compagni. Inteso all'atto iniziatico di domare un toro, costringe l'animale a terra col ginocchio sinistro. Mentre gli piega la testa verso l'alto, impugna una lama nella destra e l'immerge nell'ampio petto rimasto sguarnito. L'immagine cinquecentesca, invece, risulta incruenta e strutturata in modo assai diverso.

Il dio solare si limita a trascinare per le corna l'animale, senza prenderlo alle spalle. Gli sta di fronte, in posizione invertita rispetto alle opere antiche, mentre la vittima china la testa piuttosto docilmente e muove alcuni passi verso di lui. Soltanto lo sguardo tradisce un certo residuo sgomento. Del resto, come riferisce Panofsky distinguendo tra *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, la suggestione di riti tardo-antichi è rimasta sempre viva nell'Europa cristiana. In forme, però, spesso inesatte:

Nel *locus classicus* mitraico, la *Tebaide* di Stazio (I, 719), Mitra è descritto come *torquentem cornua Mithram* anziché come uccisore del toro. In conseguenza egli fu concepito – e rappresentato – semplicemente in lotta con l'animale e non, come avviene sui rilievi, nell'atto di trapassarne il cuore con un pugnale o con una spada¹²¹.

Così i mitografi, compreso Giralaldi, gli epigrafisti ed i critici d'arte. Sino all'intervento decisivo proprio di uno studioso delle *Imagini*: «fu soltanto nel 1610 che l'ottimo Lorenzo Pignoria, ponendo causticamente in ridicolo l'interpretazione agricola del Comanini, interpretò esattamente il più famoso dei rilievi mitraici, quello tuttora conservato al Campidoglio»¹²². Caterina Volpi, già nell'articolo del 1992 sulle *Vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi*, suggerisce allora il precedente zaltieriano in un trattato strettamente contemporaneo. Studiando

¹²⁰ IMA, pp. 61-62, tav. 9.

¹²¹ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, cit., pp. 118-119.

¹²² *Ibid.*

Seznec, ricorda la *Theologia Mythologica* che Georg Pictor pubblica prima senza illustrazioni, a Friburgo, nel 1532. Poi, nel 1558 a Basilea, sfruttando l'apparato iconografico di un altro saggio, il *Heydenwelt und irer Götter anfangcklicher Ursprung* di Johann Herold. Quest'ultimo peraltro, già del 1554, non rappresenta che un'ulteriore «filiiazione del *De deis gentium* di Giraldi, da cui deriva direttamente» e con proposito dichiarato¹²³.

L'incisione tedesca propone il dio con volto felino, sulla destra, impegnato ad afferrare con entrambe le mani le corna del toro di fronte a lui. L'animale tenta però ancora, con un gesto ormai innaturale, di sollevare il capo. Punta saldamente le zampe anteriori a terra. Mitra, invece, reca alla cintura una spada dall'impugnatura a croce. Al posto del berretto frigio, indossa un medievalissimo copricapo a punta dritta, chiuso da un piccolo pendente che ricade all'indietro. E la stessa Volpi nota, peraltro, che la figura mal s'adatta persino al testo di Pictor: «queste illustrazioni presentano un carattere spiccatamente medioevale essendo ricostruzioni fantastiche di dèi la cui descrizione deriva ancora, in massima parte, da autori quali Fulgenzio ed Alberico»¹²⁴.

La studiosa riconduce, poi, allo stesso apparato iconografico la Giunone in trono con le forbici. Zaltieri la disegna nella tavola 28. Nella sua incisione mancano tuttavia la nudità classica ed i fedeli pavoni. La pelle di leone, «a disonore di Ercole», «odiato grandemente» dalla sposa di Giove, non si trova più ai piedi dello scranno¹²⁵. La calpesta una seconda immagine della dea, in basso a sinistra, coronata di «bianchi gigli»¹²⁶. Ai fiori dell'edizione tedesca, infatti, la Giunone centrale sostituisce un'imponente ghirlanda di raggi. In stretto ossequio al dettato delle *Imagini*, che separa i diversi attributi:

Oltre di ciò si trova che fecero gli antichi la statua di Giunone alle volte ancora con una forbice in mano, come riferisce Suida, e ne rende la ragione dicendo che l'aria, intesa per Giunone, purga e mondifica, come la forbice tagliando i peli fa i corpi polito e mondi. Et in una medaglia antica di Nerva imperadore si vede una matrona coronata di raggi che siede in alto seggio e tiene con la sinistra mano uno scettro e con la destra una forbice. Questa giudicarono molti essere Giunone, nientedimeno le lettere che in essa medaglia sono la dicono la Fortuna del popolo romano¹²⁷.

¹²³ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., pp. 274, 311, 374, tav. 95. Cfr. C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, in «Storia dell'arte», 74, 1992, pp. 48-80, p. 59, tav. 33.

¹²⁴ Ivi, p. 51.

¹²⁵ IMA, p. 169.

¹²⁶ Ivi, p. 168.

¹²⁷ Ivi, pp. 169-170, tav. 28. Cfr. C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, cit., p. 59, tav. 35.

Si tratta, in effetti, di una Fortuna con due fraintese «spighe»¹²⁸. La moneta, per inciso, è suggerita dal solito Giraldi. Proprio Cartari, allora, potrebbe aver corretto o addirittura stilato il programma illustrativo delle *Imagini*. Magari, propone Lazzari, fornendo «direttamente a Zaltieri i riferimenti iconografici dai quali trarre spunto per determinati soggetti», troppo astrusi e complicati¹²⁹. Anche l'aspetto più sensibile e diretto del volume, offerto dalle tavole di corredo, deve infatti attenersi, *in primis*, a lontane riflessioni erudite, alla lettera ed alle fonti del testo mitografico. Sino a privarsi di qualsiasi immediata piacevolezza estetica, nonché di vere curiosità archeologiche. L'interesse numismatico domina i riferimenti artistici scelti dal gentiluomo, in modo del tutto rivelatore. La passione dei collezionisti si rivolge ad enigmi figurati, ad immagini parlanti, che rimandino ad altro da sé. Monete e medaglie, del resto, s'ammantano di preziosa raffinatezza quanto brani di scultura o d'affresco. Riuscendo però, viceversa, integre e facilmente agibili.

Alla Volpi, anzi,

appare evidente come l'illustratore delle *Immagini degli Dei* non si sia dato troppa pena nel cercare tra i reperti antichi le fonti iconografiche per le sue immagini; egli ha più semplicemente attinto, secondo il metodo in parte già adottato dallo stesso Cartari, a repertori già esistenti in cui gli dèi avevano assunto un carattere spesso favolistico ed immaginifico; persino per le monete e le medaglie antiche, citate di frequente da Cartari, sembra che Zaltieri abbia guardato più volentieri alle opere di Agustin, Sebastiano Erizzo e Du Choul, che di quelle monete avevano dato un compendio accurato e raffigurazioni incise. Quel che ne risulta sono immagini che devono assai più all'emblematica che ai reperti archeologici: in esse si assiste infatti ad una sorta di trasposizione in chiave «monumentale» di quelle figure, spesso bizzarre ma a volte anche ispirate a modelli classici, che popolavano i trattati sugli emblemi¹³⁰.

La studiosa, indagando le possibili fonti figurative delle *Imagini*, fa costante riferimento a ragionati e diffusi registi moderni, dagli stimati *Emblemata* di Andrea Alciati alle *Symbolicae quaestiones* di Achille Bocchi, decorate da Giulio Bonasone. Particolarmente presenti risultano le *Inscriptiones* di Apiano. Già al frontespizio guarda l'immagine dell'Ercole gallico della tavola 54, dalla cui bocca partono catene che avvincono gli ascoltatori. Si tratta di un'altra ecfraresi luciana, paradigma dell'eloquenza. L'incisione del 1534 figura in realtà un Mercurio in armatura, sospeso in

¹²⁸ H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, cit., II, p. 8, n. 76.

¹²⁹ A. LAZZARI, *L'ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari*, cit., p. 187.

¹³⁰ C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei antichi di Vincenzo Cartari*, cit., p. 51.

volò secondo linee düreriane. Ma non c'è vera idiosincrasia con il forte figlio di Giove, ormai vecchio e coperto solo della pelle di leone, messo in scena da Zaltieri. Ed ancora prima, nel 1519 a Basilea, dalla copertina di un *Dictionarium graecum, ultra ferrariensem aeditionem locupletatum locis infinitis*.

Cartari spiega infatti, nel capitolo su Ermes:

Oltre di ciò, se non fu Ercole il medesimo che Mercurio ben fu da lui poco differente, come ne fa fede le imagine su fatta da' Francesi che l'adoravano per lo dio della prudenza e della eloquenza in questa guisa, come racconta Luciano. Era un vecchio quasi all'ultima vecchiaia, tutto calvo, se non che aveva alcuni pochi capegli in capo, di colore fosco in viso e tutto crespo e rugoso, vestito di una pelle di leone, e che nella destra teneva una mazza et un arco nella sinistra; gli pendeva una faretra da gli omeri et aveva allo estremo della lingua attaccate molte catene di oro e di argento sottilissime con le quali ei si traeva dietro per le orecchie una moltitudine grande di gente, che lo seguiva però volentieri. Facile cosa è da vedere che questa imagine significa la forza della eloquenza la quale davano quelle genti ad Ercole perché, come diceva il medesimo Luciano, fu creduto più forte assai e più gagliardo di Mercurio; e lo facevano vecchio perché ne i vecchi la eloquenza è più perfetta assai che ne i giovani, come Omero ci mostra per Nestore, dalla cui bocca, quando parlava, pareva che stillasse dolcissimo miele¹³¹.

Il capitolo su Plutone, a sua volta, non può concludersi senza una citazione. Dell'originale Zaltieri riporta, addirittura, i *tituli* con i nomi sopra le teste dei personaggi. Il paesaggio roccioso della tavola 47, l'intreccio delle posture e degli sguardi sono quelli apiane. La precisione è d'obbligo: «ricordomi aver già visto nel libro delle anticaglie raccolte da Pietro Apiano», vagheggia il mitografo nella pagina accanto,

le Parche disegnate in questa guisa, come egli dice che erano in certa lama di piombo che fu trovata già nella Stiria nell'anno 1500. Gli è tirato un segno in circolo, e dentro di questo siede sopra un piccolo poggetto un giovine nudo che con ambe le mani si cuopre la faccia e gli occhi, e ha scritto sopra il capo «Cloto»; a i suoi piedi giace un fanciullo con l'ali, nudo pure, che tiene la mano destra

¹³¹ IMA, pp. 301-303, tav. 54. Cfr. *Dictionarium Graecum, ultra Ferrariensem aeditionem locupletatum locis infinitis, idque ex optimis autoribus, quod iam nunc sufficere potest legendae linguae communi, arque Atticae propemodum. CYRILLI opusculum, de dictionibus, quae accentu variant significatum. AMMONIUS de similitudine ac differentia dictionum. De re militari veterum, et nominibus praefectorum, libellus graecus, incerto autore. ORBICII, de ordinibus exercitus. Significata tou e. Significata tou os. Dictionarium, quo latina graecis exponuntur*, Basilea, Cratander, 1519, frontespizio; C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, cit., p. 55, tav. 19.

sul destro ginocchio e sta col sinistro braccio appoggiato sopra un teschio umano che tiene in bocca un stinco per lo traverso, et al fanciullo era scritto sopra «Lachesi» et al teschio «Atropo». Pareva poi che dalla destra del fanciullo, poco lontano da lui, fosse una ardente fiamma; e di dietro, quasi verso il giovane che sedeva, un cespuglietto di erba con alcuni fiori, et era tutto il resto arido terreno con alcuni sassi sparsi quivi disordinatamente¹³².

L'aderenza fiduciosa agli scritti antiquari coevi supplisce, allora, l'indagine diretta e difficoltosa dei reperti. In questo caso, peraltro, la tavoletta è destinata a rivelarsi un falso. Il sapere erudito non ha ancora proprietà intellettuale, mentre la conoscenza delle opere d'arte, comprese quelle moderne, avviene attraverso riproduzioni a stampa. E Cartari recupera e sviluppa suggestioni altrui sino all'odierno «plagio»¹³³. Tace gli autori di corredo e di consultazione, poco prestigioso indizio di un lavoro, nonostante le reiterate proteste, non sempre di prima mano. Così, come i poeti che il mitografo già immagina d'ispirare, da William Shakespeare a Dante Gabriel Rossetti, passeranno sotto silenzio il rapido ed efficiente ricorso al suo ricco manuale¹³⁴.

Tuttavia, il gentiluomo incorre anche in momenti di sincerità. A proposito dell'icona sassone di Venere, nella tavola 83:

Leggesi nelle istorie de i Sassoni che questa dea appo loro stava dritta sopra un carro tirato da due cigni e da altrettante colombe, nuda, col capo cinto di mortine et aveva nel petto una facella ardente, nella mano destra teneva certa palla rotonda in forma del mondo e nella sinistra portava tre pomi d'oro, e di dietro le stavano le Grazie tutte tre con le braccia insieme aviticchiate, come appar nel sopra notato disegno. Quello che questa imagine o statoa signifiçi non sarebbe troppo difficile da

¹³² IMA, pp. 271-273, tav. 47. P. APIANO, *Inscriptiones sacrosanctae venustatis*, cit., p. CCCLXXXV. Cfr. C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, cit., p. 54, tav. 15.

¹³³ IMV, p. 3.

¹³⁴ Lo studio di Seznec rimane un punto di riferimento imprescindibile per i crediti anche letterari acquisiti dai manuali mitografici: J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., pp. 365-378. Restano certo difficilissimi da dimostrare, prove alla mano. Mulryan offre un indizio concreto sull'influsso cartariano nell'Inghilterra ancora dell'Ottocento, consultando l'Avery Library della Columbia University. «Cartari is also an authority on mythology cited by both Robert Burton and Sir Thomas Browne. / Writers interested in the sister arts of painting and poetry doubtless knew of Cartari; in fact there is a copy of Cartari's *Images* that bears the signature of Dante Gabriel Rossetti's father, indicating that Rossetti the son may have known and used Cartari, and suggesting that the *Images* was in continual use from the sixteenth to at least the end of the nineteenth century. Scholars of Blake and Shelley, for example, would do well to look at Cartari's images and explanations of the gods in terms of the pictorial bias of their poets, and, for Blake, Cartari's potential influence on the poet's own engravings»: V. CARTARI, *Images of the Gods of the Ancients: the First Italian Mythography*, cit., p. XXVIII.

dire, ma poiché il Giraldo, che la riferisce ove scrive de i dei de i gentili, non ne ha detto altro, io lascio che se la interpreti ognuno a modo suo¹³⁵.

In effetti, le *Imagini* costituiscono l'unico volgarizzamento disponibile della *De deis gentium*, la loro «edizione tascabile», come chiosa la Volpi in memoria di Lessing¹³⁶. Non che siano del tutto prive di note divergenti o personali¹³⁷. Tuttavia, il lavoro giraldiano offre a Cartari il canovaccio più completo del costume culturale antico. Senza pietà, Mulryan rileva il successo indomito all'uso di una lingua nazionale, periferica rispetto al dotto latino di risonanza europea: «some of Giraldi's learnings reappears in the twenty-eight-odd editions of the *Imagini*, after lying moribund in the five editions of Giraldi's *History*»¹³⁸. E la farraginoso *summa* dell'erudito ferrarese non dev'esser mai stata puntualmente tradotta, per lo stesso motivo per cui non è mai stata davvero illustrata. Il libro, secondo Pastore Stocchi, nasce addirittura «cieco», insensibile alla fantasia vivida e creatrice comunque necessaria al recupero d'immagini¹³⁹. Anche quando le immagini si facciano meri vocaboli, linguaggio «comune» e carico di secoli¹⁴⁰.

Nella cultura del mito, tramandata dalla riflessione scritta ed erudita, lo studioso reggiano cerca infatti una grammatica dell'invenzione. Tenta un inventario normativo, fruibile, delle forme. Del resto, già nel 1552 può rintracciare, nella fantastica ironia dei *Marmi* doniani, un Giove di marmo che «parla»¹⁴¹. Il dio sculto fronteggia un misterioso serpente, sempre in marmo, e s'introduce a pieno titolo nei *Ragionamenti de' cibi fatti a tavola da due Academici Peregrini*. Il Quieto ha già

¹³⁵ IMA, pp. 466, 468, tav. 83. L'informazione potrebbe derivare dalle *Cronaken der Sassen* di Conrad Bote, edite ed illustrate per la prima volta a Magonza nel 1492, e note anche a Georg Pictor: J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., pp. 281-282.

¹³⁶ IMV, p. 17.

¹³⁷ Così, non solo si nota qualche errore nelle grafie greche, come «Ygeia» per «Ygieia» nell'immagine del pentagono della Salute, o nello scambio di pittori moderni per antichi. Si rilevano anche diverse scelte autoriali. Cartari introduce la trattazione della Fortuna, ad esempio, non con i versi di Giovenale, ripresi da Giraldo, ma con quelli di Dante e Petrarca, più vicini al suo ambiente culturale. Cita inoltre qualche rito non menzionato dal suo predecessore, come quello della «camiscia» per i misteri eleusini. Infine, capita che abbandoni l'opinione giraldiana per dare spazio ad interpretazioni proprie o d'altri autori, come Conti. Cfr. IMA, pp. 79, 201, 298, 403, 411, 415-416 e relative nn.

¹³⁸ V. CARTARI, *Images of the Gods of the Ancients: the First Italian Mythography*, cit., pp. XIV-XV.

¹³⁹ IMA, p. XV. E Mino Gabriele precisa: «il testo di Giraldo conoscerà l'inserimento di alcune tavole, di cui una sola con figure di deità antiche, soltanto nella seconda stampa dell'*Opera omnia* (Leida, 1696), e quello di Conti avrà una edizione figurata a Padova presso Pier Paolo Tozzi nel 1616 (poi riproposta nel 1637), ma che utilizzerà i medesimi legni delle *Imagini* del 1615»: M. GABRIELE, *Rinascita e morte de gli dei de gli antichi*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 15-22, citazione a p. 15.

¹⁴⁰ IMV, p. 5.

¹⁴¹ A. F. DONI, *Ragionamenti de' cibi fatti a tavola da due Academici Peregrini*, in ID., *I Marmi*, cit., II, pp. 43-49, citazione a p. 49.

raccontato la maligna «favola del serpente»¹⁴². Tuttavia i commensali invitano la statua ad illustrare il proprio, più profondo, significato:

SERVITORE: [...] La quarta fatevela dire a lui.

ARDITO: Favellano forse i marmi?

SERVITORE: Ogni cosa favella: il cerchio dell'osteria dice: – Qua si alloggia e si bee e mangia – ; i nugoli favellano e dicono: – Guàrdati che io t'immollerò, se tu non vai al coperto – ; il fuoco dice anch'egli: – non mi toccare – ; e, brevemente, ogni cosa favella, pur che noi intendiamo il linguaggio; sì che non sarebbe gran fatto che favellasse ancóra quel marmo. Udite che favella; vedete s'io v'ho detto il vero?

GIOVE DI MARMO PARLA: Il serpente si fu da me fatto e gli diedi gran forza, gran potere, ed egli contro all'uomo, per propria malignità, che è mio simile ed è come me medesimo, ha sempre cercato d'operare; ma l'uomo s'è difeso il meglio che ha potuto, pur non ha saputo così bene schermire che non abbi ricevuto danno da lui. Adesso veniva al mio convito per far del resto; ma io, accortomene, l'ho gastigato; e si può dire, così per allegoria: che mai alcuno si fidi d'uomo che viva, per dire: – Io gli ho fatto del bene e giovatogli, onoratolo e fattogli utile – perché artifiziosamente egli ha preso di questo serpente veleno e con le buone parole t'inganna e con il mèle ti porge assenzio e con le rose spine: e questo fu il fine dello scultore¹⁴³.

E Cartari si concentra proprio sugli elementi distintivi ed ineludibili alla composizione prevista dalla *picta poesis*. Quasi si trattasse di parole, meglio messe a fuoco dalla pagina scritta che dal fascino sensibile dell'opera d'arte. Un paio di secoli dopo, gli scultori neoclassici preferiranno formarsi non sugli originali marmorei, bensì sulle copie in gesso. Riescono meno suggestive e, quindi, di maggiore efficacia didattica. Il letterato cinquecentesco, invece, testimonia ancora il privilegio del procedere intellettuale sul fare artigianale, nonostante – ma anche in conseguenza – l'affiatamento con la poesia. Dopo il Rinascimento, si rimodula la rigorosa gerarchia fra le arti. Discriminanti risultano il coinvolgimento con la materia e l'impegno versato nella composizione mentale, ideale, formale, garante di un riconoscimento superiore.

Puntualizza Camesasca:

¹⁴² Ivi, p. 46.

¹⁴³ Ivi, pp. 48-49.

fin dal 1546 Varchi indice il noto referendum sul «primato» fra scultura e pittura; e ne salta fuori l'innalzamento del disegno a «principio di tutte le arti». In questo modo la discriminazione compie un gran passo giacché il disegno viene identificato anche come facoltà inventiva e mediatrice, idonea a subordinare gli artigiani, che sempre più spesso producono “sotto” i disegni di artisti¹⁴⁴.

I quali, a loro volta, si lasciano guidare da studiosi e gentiluomini di formazione umanistica. Così, specie per la committenza più prestigiosa, possono fare riferimento a letture raffinate, spunto per programmi decorativi complessi ed originali.

I trattatisti prescrivono loro, del resto, un'erudizione smisurata. L'arte, «capace d'ogni materia» del mondo, chiarisce Paleotti a fine secolo, «richiede insieme che il pittore, al quale appartiene il rappresentare queste cose, fosse di ciascuna, se non compitamente erudito, almeno mediocrementemente istruito o non affatto imperito»¹⁴⁵. La tela va informata di coltivate competenze naturali, geografiche e storiche. Sottili riflessioni etiche ed abili filigrane politiche rilevano, inoltre, il «*pictor philosophus*»¹⁴⁶. La confidenza con il soggetto dev'essere agilissima, si tratti di storia sacra o di mito. Anzi, secondo Dolce, solo le «belle figure di marmo e di bronzo de' Maestri antichi», tra le rovine, possono allenare gli artisti a linee perfette¹⁴⁷. Lo scultore stimato restaura ed imita i frammenti dell'Antico, il pittore ricrea fantasie classiche utili al sogno ed al potere dei nuovi mecenati. Poetiche normative prescrivono ormai chiarezza d'interpretazione, mentre esigenze sistematiche sostituiscono le curiosità rinascimentali per un rapporto diretto sia con la Natura sia con l'Antico.

L'uso della grammatica cartariana viene apertamente caldeggiato. «Se non intendono l'opere latine, studino almeno le volgari», sentenza Giovan Battista Armenini nel 1586, stilando i *Veri precetti della pittura*¹⁴⁸. «E per l'invenzioni, e per i soggetti del far le pitture li giovaranno grandemente»: gli artisti usino, in particolare, «per le favole la Geneologia de li Dei del medesimo» Boccaccio, «le Imagini di Alberico filosofo e quelle delli Dèi del Cartaro, la officina del Testore, le Trasformazioni di Ovidio o com'è d'Antonio Apoleio, e l'Amadigi di Gaula, insieme con alcun'altre opere, che sono de' più moderni, pur di materie onorate e piacevoli»¹⁴⁹. E Giovanni Paolo Lomazzo, già nel suo *Trattato* del 1584, può esaurire rapido il capitolo dedicato alla *Forma di*

¹⁴⁴ E. CAMESASCA, *Narciso disperato*, cit., p. 22.

¹⁴⁵ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, cit., p. 120.

¹⁴⁶ S. BENEDETTI, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, cit., p. 18.

¹⁴⁷ Opinione di Ludovico Dolce riportata da R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, cit., p. 19.

¹⁴⁸ G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. GORRERI, E. CASTELNUOVO, Torino, Einaudi, 1988, p. 235.

¹⁴⁹ Ivi, pp. 235-236.

alcuni Dei immaginati dagli antichi. Il rinvio diretto al volume estense gli permette di soprassedere a «molte altre cose che si possono in gran parte studiare per gl'autori citati nella *Genealogia de i Dei de gl'antichi*, et nella spositione dell'immagine loro che v'ha fatto Vincenzo Cartari»¹⁵⁰.

Il pittore milanese cita ancora nel 1591 il mitografo cortigiano. Lo pone tra i maestri anche del suo breve *Della forma delle Muse, cavata dagli antichi autori greci, et latini*. Sta tentando un'«opera utilissima a' pittori, e scoltori», fondata su riferimenti antichi autorevoli¹⁵¹. Che già le *Imagini*, però, rendono agevoli agli artisti formatisi in bottega. All'alba del secolo successivo, polemici, i Carracci sono convinti che i pittori debbano parlare con le mani, trarre la prima ispirazione «dal vivo» anziché dall'anatomia dei medici e «dalle seconde cose che son l'antiche»¹⁵². Mentre la dimestichezza con corti e tipografie, orgogliose della nuova lingua letteraria, non ha cancellato l'uomo leonardesco privo di lettere classiche. Il patrimonio umanistico, la tradizione greca e latina dei testi non riesce a sostituire cantari e volgarizzamenti, nel sapere dell'artista.

Perciò, sebbene Guthmüller ricordi come «della vitalità del mito i manuali possono conservare tanto poco quanto “un erbario della lingua e del profumo delle piante”», l'uso diretto di folti compendi aiuta il pittore in un momento di forte concorrenza¹⁵³. Con inevitabili esiti di ripetitività negli stilemi, di esiziale impoverimento creativo. Lineamenti cartariani si affollano nelle fantasie mitologiche del secondo Cinquecento e poi del Seicento. Gli stessi, rapidi accenni di Armenini sono destinati a sopravvivere e confondersi: nell'edizione milanese del 1820, le «favole» sono ormai «di Alberico, cioè del Cartaro»¹⁵⁴. Difficile allora chiarire quali suggerimenti provengano davvero dal lavoro del letterato estense, senza venire mutuati piuttosto dagli scritti di emulatori e compendiari. Sempre si ripropone l'erudizione scanzonata, il «carnevale cosmopolita di divinità», di medievalissime creature classiche scrutato da Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Jean Seznec¹⁵⁵.

L'opera del mitografo reggiano, allora, non rimane chiusa in un circolo esclusivamente letterario. Eppure, in nessuna delle successive edizioni pare «espressa in alcun modo la volontà di configurare le *Imagini* come una vera e propria raccolta di programmi iconologici riservati all'esecuzione degli artisti»¹⁵⁶. Secondo Pastore Stocchi, Cartari non deve aver «pensato affatto» a loro «quali

¹⁵⁰ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milano, Ponzio, 1585, VII, p. 665.

¹⁵¹ ID., *Della forma delle Muse, cavata da gli autori greci, et latini*, ivi, 1591, p. I.

¹⁵² Cfr. il notissimo postillato vasariano B 4224, presso la Biblioteca bolognese dell'Archiginnasio, p. 806; M. FANTI, *Le postille carraccesche alle Vite del Vasari: il testo originale. Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna*, in «Il Carrobbio», V, a. 1979, pp. 147-164, citazione a pp. 150, 159; G. PERINI, *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 161.

¹⁵³ B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, cit., pp. 14-15.

¹⁵⁴ G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura, con note di S. TICOZZI*, Milano, Ferrario, 1820, p. 318.

¹⁵⁵ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 280.

¹⁵⁶ IMA, pp. XXXIII-XXXIV.

destinatari esclusivi o privilegiati delle *Imagini*»¹⁵⁷. Sembra rivolgersi piuttosto «all'intero contesto di una cultura emergente», lettrice ed ormai anche autrice di mercato¹⁵⁸. Del resto, votare il proprio lavoro a mero volano di un'esecuzione manuale avrebbe significato declassarlo. Non rivolgerlo alle altezze fantastiche ed intellettuali del disegno, tanto letterario quanto artistico – se, come testimonia appena nel 1557 Lodovico Dolce, «di qualunque cosa, volendo significar che ella sia bella, si dice lei aver disegno»¹⁵⁹.

Forse è eccessivo pensare, insieme alla Volpi, che sia stato

lo stesso autore a volerne [delle *Imagini*] fare il primo manuale iconografico rivolto in maniera specifica agli artisti; egli fu spinto da questo proposito a scegliere l'uso della lingua volgare, ad organizzare il materiale raccolto in modo chiaro ed ordinato, a puntare la sua attenzione esclusivamente sull'elemento figurativo delle immagini descritte¹⁶⁰.

Non è affatto improbabile, invece, un legame tra il gentiluomo estense e la cerchia romana di antiquari, raccoltasi intorno al cardinale Ippolito:

se non direttamente stimolato, certamente il libro di Cartari dovette ricevere un'ottima accoglienza in questo ambiente caratterizzato dalla ricerca e dallo studio delle antichità. Le *Immagini* dovevano costituire uno strumento assai utile per l'identificazione e l'interpretazione corretta dei reperti archeologici, soprattutto per quegli artisti non eruditi in greco e latino, come lo stesso Ligorio che, secondo le parole dell'amico Antonio Agustín, non conoscendo il latino «si aiutano con le fatiche di altri»¹⁶¹.

Di certo, però, se «nella biblioteca di ogni uomo colto, tra Cinque e Seicento, si trovano alcuni repertori di mitologia», la stessa indagine sul primato tra cultori di cose d'arte o di lettere, nella ricezione delle *Imagini*, risulta in una certa misura ininfluenza¹⁶². Estranea al flusso fantastico ed erudito insieme, sempre variegato e scambievole, della *picta poesis* d'antico regime.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ L. DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del '500: tra Manierismo e Controriforma*, cit., I, pp. 141-206, citazione a p. 162.

¹⁶⁰ IMV, p. 2.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 14.

¹⁶² J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 377.

5. IMMAGINOSI DISCORSI

Al vittorioso Marcantonio Colonna, di ritorno da Lepanto, Roma riserva un'entrata spettacolare. Secondo il miglior costume quirite: «l'ordine tenuto in farla», informano i cronisti, «non fu molto dissimile da' trionfi, ovvero ovationi antiche et sarebbe stato forse conforme se la santità di Nostro Signore non avesse avuto riguardo al serenissimo Don Giovanni d'Austria, sotto l'imperio, e nome del quale s'era combattuto»¹. Il «Generale della santa Chiesa» si ferma prima, allora, presso «una Vigna» fuori da Porta San Sebastiano, «imitando in questo gl'antichi, che dovendo trionfare non entravano nella città»². E nell'«uso de' lor maggiori», il 4 dicembre 1571, percorre le strade in festa, fra l'esotico sfoggio di tappeti e prigionieri turchi, di «carri pieni di spoglie de nemici et altre cose»³.

Per giorni il cuore del Cattolicesimo moderno si è preparato ad accoglierlo. Ha provveduto a «lavorar livree, imbrunir armi, e tagliare insegne», «sonar tamburi, e tirar archibusi, rallegrandosi il popolo, non meno del Senato»⁴. «Si spianarno, et accomodarno» senza sosta «tutte le strade, per le quali doveva passare, e comandossi a tutte l'arti, che dovessero armarsi e vestirsi più riccamente

¹ D. TASSOLO, B. MARIOTTI, *Trionfi, feste, et livree fatte dalli signori conservatori, et popolo romano, et da tutte le arti di Roma, nella felicissima, et honorata entrata dell'illustrissimo signor Marcantonio Colonna*, Venezia, Farri, 1571, c. nn. 2v.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, c. nn. 1v.

che si poteva, per accompagnare il detto signore»⁵. Ed a lungo deve sopravvivere la memoria dell'evento. Agili volumi, subito editi dal veneziano Onofrio Farri, diffondono ogni particolare degli sfolgoranti cortei in costume, dei *tituli* celebrativi apposti ai vecchi archi, delle immagini allegoriche del Drago e della Vittoria.

La festa a Roma vanta accorte politiche d'immagine. Note brevi ma dettagliatissime, grandi xilografie provvedono ad «accogliere i vari momenti dell'apparato», illustrando trame fantastiche⁶. Le compongono spesso artisti ed eruditi di corte, già implicati in progetti ed arredi urbani. Scrive Marcello Fagiolo:

Da Roma insomma partono in direzione del mondo non soltanto i *messaggi della Fede e dell'Antico* ma anche la *lezione della Festa*, che viene divulgata sia attraverso le testimonianze degli intellettuali e degli ambasciatori sia attraverso una eccezionale pubblicistica costituita da «libretti» a stampa e da splendide incisioni che moltiplicano il messaggio visivo e ideologico della Festa romana in tutta Europa e perfino nei paesi dell'America latina⁷.

Non si tratta però di usi esclusivi, riservati a straordinarie prove di valor militare. O circoscritti alla pontificia *renovatio urbis*. Fabrizio Cruciani sfuma i contorni del *Teatro del Rinascimento*. E riconosce nelle diverse, grandiose feste, organizzate per l'intera Italia signorile, un'efficacissima «unità strutturante» e partecipata⁸. Insieme ideale e concreta, ricorrente ma mai quotidiana, la festa cinquecentesca sempre «chiama a sé tutte le componenti espressive di cui la società dispone», portate al massimo grado di eccellenza⁹. Ne restituisce un'immagine fedele ed esauriente. Mentre coltiva l'«antico come forma linguistica privilegiata», del tutto «trasversale» all'intrattenimento cortese o cittadino¹⁰.

«L'alleanza tra umanesimo e sovranità», tra *Arte e potere*, fonda anzi in Europa il personale «mito del tiranno»¹¹. È Roy Strong a rilevare quanto, già nel Quattrocento estense, fedele all'eroismo erculeo, i principi si associno specifici *corpora antiquari*. Per celebrare, con voce maliosa, virtù programmatiche e scelte di governo:

⁵ *Ibid.*

⁶ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa come «storia sociale» del Barocco*, in *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, a cura di M. FAGIOLO, Torino-Roma, Allemandi-Sands, 1997, pp. 68-81, citazione a p. 78.

⁷ M. FAGIOLO, *La città delle feste*, ivi, pp. 2-9, citazione a p. 2.

⁸ F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 16.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ivi, p. 20.

¹¹ R. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, cit., pp. 125-126.

Prima dell'invenzione dei moderni mass media, creare al sovrano un'«immagine» capace di guadagnare a sé la fedeltà dei sudditi fu il compito di umanisti, poeti, scrittori e artisti. Durante il sedicesimo e diciassettesimo secolo si sviluppò peraltro una solida alleanza fra le nuove forme d'arte del Rinascimento – in qualsiasi ambito esse abbiano a manifestarsi – e il concetto stesso di «principe»¹².

Cortei e balletti, apparati spettacolari ed effimeri riprendono le forme antiche, comuni alla pietra ed all'affresco. Ma pure al conio delle monete, alla segnatura dei libri, al decoro delle case. Gl'inesauribili, nobili modelli travalicano le occasioni più istituzionali, guadagnando un gusto diffuso e mescolato. E sempre interpretabile *Imagini* alla mano, se spetta al «letterato cortigiano» tramare immaginosi discorsi, risolvere «costruzioni iconologiche e simboliche»¹³. Ne sono esempio già le celebri sfilate carnascialesche, tenutesi a Roma il 12 febbraio 1545. Cruciani riporta alcune note, piene d'aspettativa e meraviglia: «l'inviato senese il 31 gennaio annuncia che non si tratta di una pompa trionfale all'antica, ma che i carri svolgono temi relativi al trionfo sugli eretici e sui turchi»¹⁴. «Naturalmente», precisa subito lo storico del teatro, «usando la mitologia e la storia classica»¹⁵.

Il rione Ripa, in particolare, «fa una rota»¹⁶. Recupera cioè la tradizionale effigie di quartiere, per rendere omaggio agli incalzanti ideali tridentini. «Tutte l'invenzioni» dei popolari carri, specifica *Il vero progresso della festa d'Agone, et di Testaccio*, «secondo che richiede il tempo, hanno rispetto ad una delle tre cose, o alla pace de' principi christiani novellamente fatta, o alla spedizione contro l'infedeli o alla persecuzione dell'heretici, quali due cose ultimamente si spera avere effetto da detta pace»¹⁷. Quella di Ripa suggerisce un'icona, non scontata, della Fortuna. Nei disegni dei *Thalami di Roma alla Festa di Testaccio*, infatti, un'agile figura muliebre si libra su una ruota¹⁸. Il vento le gonfia una vela alle spalle, in senso opposto al passo. Mentre, in modo del tutto innaturale, i suoi capelli si agitano in un lungo ciuffo oltre la fronte.

¹² Ivi, p. 35.

¹³ F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, cit., p. 7.

¹⁴ Ivi, p. 541.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Il vero progresso della festa d'Agone, et di Testaccio, celebrata dalli Signori romani, nel giovedì, et lunedì di carnevale, dell'anno MDXLV. Come solevano fare li antichi Romani, col significato delli carri triumphali, et l'ordinanza de i soldati che accompagnarono detti carri, et il nome delli signori conservatori, caporioni, cancellieri, et altri signori deputati alla detta festa*, Roma, Blado, 1545, ivi, pp. 551-560, citazione a p. 551.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Il revival del trionfo classico. Da Alessandro VI alla sfilata dei Rioni*, in *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, cit., pp. 34-41, p. 41, tav. 24.

Commenta *Il vero progresso*:

Appresso veniva il carro del rione di Ripa, che fa per insegna una rota, sul quale era la statua della Fortuna, sopra una rota con la vela gonfiata; è fatta la Fortuna sopra una rota con la testa capillata al fronte, e la parte di dietro calva perché la Occasione e la Fortuna sono un medesimo nume, et una vela gonfiata nella mano destra, e nuda l'immagine; la vela oltreché si ascrive alla Fortuna ha ancor convenienza con Ripa che è il navale di Roma, e la rota con i carri, che scarcano el navale, e quest'è l'origine di quest'insegna; significa che la fortuna è instabile, e non ha sempre un viso e volta la rota come li pare, ora pone in alto, ora in basso ad arbitrio suo, esplicano molti antichi poeti, e Laberio Mimographo: *Fortuna immoderata in bono aequae atquo in malo*, ma più elegantemente Horatio nell'ode: *O diva gratum quae regis Antium potens vel limo tollere de gradu mortale corpus vel superbos vertere funeribus triumphos*. La causa d'Ottomani ormai sopra 300 anni si è mantenuta con vittoria, et accrescimento di stato, e li maomettani hanno tolto a' cristiani più di due terzi del mondo. Ci è speranza che con l'accordo de' principi christiani un giorno la fortuna volti mano, e torni la cosa a suo dovere, che nessun corso suo fu mai perpetuo. Il medesimo de' luterani, e boemi, che ormai si lungo tempo vivono in tanto sacrileggio e disonestà vita, e in possessione de' beni ecclesiastici, de' quali molti che erano villani e mendichi sono diventati ricchi, grandi, e di alto stato, cosa penetrata anco con più perversità in Anglia, in Dacia bona parte dell'Ilirico¹⁹.

La compendiosa immediatezza visiva di disegni e costumi si traduce, per la penna, in discernimento iconologico. Comune al secolo: l'interesse cartariano risulta identico a quello che anima il *Vero progresso*, ma inverso. Alla propria collezione d'*Imagini*, il letterato non prepone infatti scrupoli sintetici e mirati, bensì filologici ed astratti. Non assimila fra loro ipostasi diverse di uno stesso dio. Le lascia piuttosto sfilare una dietro l'altra, fra le pagine del manuale e nei suoi intarsi xilografici. Senza naturalmente sacrificare l'esuberante bizzarria, garantita da lunghe, curiose riletture. Così, nel capitolo riservato alla dea Fortuna, il mitografo non tace figure analoghe a quelle di Ripa. Magari implicate con il moto degli elementi, quale l'Iside pelagia del Mediterraneo: «alcuni l'hanno dipinta in mare che fa vela tra le turbate onde, alcuni l'hanno posta su l'acuta cima d'un alto sasso overo di un monte, sì che ogni poco di vento che spiri la fa voltare»²⁰.

Tuttavia,

¹⁹ *Il vero progresso della festa d'Agone, et di Testaccio*, cit., p. 552.

²⁰ IMA, p. 426.

credo che queste siano state dipinture moderne, perché non ne trovo fatta menzione da gli antichi, come è stata questa parimente che riferisce il Giraldi scrivendo de i dei de i gentili, ove così dice: hanno alcuni a' tempi nostri con assai bella invenzione fatto la Fortuna a cavallo che velocissimamente se ne corre via, et il Fato overo Destino, come ci pare di dire, la seguita tenendo l'arco con la saetta di arciere per ferirla. Mostra questa dipintura la velocità della Fortuna, come ch'ella non riposi mai, ma corra via sempre scacciata dal Fato, perché ove è destino non vi ha luoco la fortuna²¹.

Giovanni Frobenio, suggeriscono le note critiche, rimaneggia appunto un tipo equestre, già romano. Molti editori italiani del tempo, però, escogitano la propria marca tipografica sulla falsariga dell'immagine marina della Fortuna. Variano gli altri attributi mitici. Nessuno, entro il censimento condotto da Giuseppina Zappella nel 1998, include la ruota – ancora fondamentale, viceversa, ad occhi odierni. Fra le onde, gli stampatori preferiscono un delfino o una conchiglia, una sfera o una navicella. Soprattutto quelli attivi nella seconda parte del secolo, inoltre, agitano i capelli della dea, ora davanti ora dietro al viso. Il veneziano Nicolò Moretti giunge a raderle il cranio. E la Zappella si sofferma precisamente sulla sua Fortuna, rammentando Cartari.

«*Calva* la Fortuna è definita anche da Andrea Fulvio (un umorista autore nel 1513 delle *Antiquaria Urbis*) “perché s'ha rispetto e timore di religione a' nominarla al coperto”²². Poi, l'attenta studiosa riferisce un'intuizione di Calvesi circa le *Imagini*. Sebbene, teste il precedente uso carnascialesco, l'icona non debba risultare del tutto peregrina:

La calvizie deriva dall'assimilazione della Fortuna all'iconografia dell'Occasione, il greco *καιρός* (tempo opportuno, occasione), soggetto tra l'altro di una statua di Lisippo descritta da Menandro: per l'appunto una figura che sta ritta sulla punta dei piedi come per slanciarsi in avanti, con un ciuffo di capelli sulla fronte e calva nella parte posteriore del capo. Di qui il detto: prendere la fortuna per i capelli²³.

Menandro non è la fonte esplicita riportata dal manuale estense. Certo, il gentiluomo rammenta svariati autori. E menziona tratti molteplici: dal volto bifronte alle ali dell'incerto nume, dal timone

²¹ Ivi, pp. 426-427.

²² G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano, Ed. Bibliografica, 1998, citazione a vol. I, p. 183; immagini delle marche tipografiche da vol. II, figg. 568-577. Presenti: Giovanni Domenico Nibbio e Giovanni Francesco Scaglione, Pietro de' Franceschi, Nicolò Moretti, Comin Ventura, Giacomo Ruffinelli, Ercole Quinziano, Giuseppe degli Angeli (con la Fortuna alata, non marina), Pietro Dusinelli.

²³ *Ibid.*

alla cornucopia. Nella complicata diffrazione dei tipi iconografici originari, è difficile sceverare fra *personae* gemelle. La rapida mutevolezza della dea può infatti cangiarsi anche nell'azione inesorabile della Giustizia, in piedi sulla tradizionale ruota. «Ma prima ch'io vada più oltre parlando della Fortuna voglio dire chi fosse Nemese, perché sono queste due molto simili tra loro, e tanto che le hanno credute alcuni una medesima cosa», chiarisce il mitografo, «nondimeno fu pure adorata ciascheduna da sé et ebbero quella e questa immagini tra loro differenti, come apparirà per lo mio disegno»²⁴. Nemese «è la dea che punisce i malvagi e dà premio a' buoni, conoscitrice di tutte le cose, onde la finsero gli antichi teologi figliuola della Giustizia»²⁵. Anch'essa conosce molti nomi: «fu detta ancora alle volte Adrastia da Adrasto re, perch'ei fu il primo che mettesse tempio a costei, la quale fu da gli antichi fatta con le ali perché credevano ch'ella fosse con mirabile velocità presta ad ognuno, et a canto le posero un temone da nave et una ruota sotto i piedi»²⁶.

La potenza morale ed allegorica non preserva l'idolo da sfumate contaminazioni. La variante con il ciuffo può declinarsi al femminile, secondo tratti fidiaci e complessi:

stava una donna nuda con i piedi sopra una ruota ovvero su una rotonda palla, et aveva i lunghi capei tutti rivolti sopra la fronte, sì che ne restava la nuca scoperta e come pelata, et a' piedi aveva l'ali, come si dipinge Mercurio, et era con lei un'altra donna tutta addolorata, mesta nello aspetto e piena di pentimento²⁷.

Oppure al maschile, «in forma di giovine nella sua più fiorita età, bello e vago, con i crini al vento sparsi» ed «un rasoio in mano»²⁸. Lo testimonia, secondo una candida «svista», «Calistrato parimente nobile scultore»²⁹.

Si tratta di «Occasione», «Opportunità», e di «Cero», «Tempo Opportuno»:

quando al male ci appigliamo, di tutte le disavventure che ci intravengono poi abbiamo da dolerci della dapochezza nostra e del nostro poco vedere, non della Fortuna, come mostrarono pur anche gli antichi nella imagine della Occasione, la quale fanno alcuni essere una medesima con la Fortuna. Ma se non

²⁴ IMA, p. 408.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, pp. 408, 410.

²⁷ Ivi, p. 421.

²⁸ Ivi, p. 422.

²⁹ *Ibid.* M. PASTORE STOCCHI, *Kairós, Occasio: appunti su una celebre ékphrasis*, in ID., *Forme e figure*, cit., pp. 113-136, citazione a p. 134.

sono una medesima cosa queste due, ben sono tra loro molto simili, come dal ritratto di questa si potrà vedere, la quale fu fatta dea da gli antichi, forse acciocché dalla imagine sua riverita e spesso guardata imparasse ognuno di pigliare le cose in tempo, perché quelle con questo si mutano e vanno via, lasciando poi chi non le seppe torre pieno di mestizia e di pentimento³⁰.

Il letterato reggiano rammenta passi greci e latini, da Seneca a Pausania, da Ausonio sino a Posidippo ed a «certo poeta antico», Ione di Chio³¹. L'Umanesimo di Poliziano, Erasmo e Moro li ha tradotti, per l'ampia mediazione antiquaria svolta poi da Amaseo e Giraldi. L'erudito ferrarese, anzi, ama particolarmente gli scritti del dottissimo agostiniano. Micaela Torboli cita giudizi di Carlo Bassi su una Ferrara «prima città di Erasmo», in Italia, sino a Renata di Francia³². Oltre a versi di Ariosto aderenti ad *Occasio*, nell'apprensivo discorso della «bella figlia del re Stordilano»:

Ma se Fortuna le spalle vi volta
(Che non però nel crin presa tenete),
Causate un danno, ch'a pensarvi solo
Mi sento il petto già sparrar di duolo³³.

Cartari, dal canto suo, rileva punture insieme moraleggianti e machiavelliane: «bisogna dunque stare con gli occhi aperti e con le mani pronte per dare di piglio alle cose quando la Occasione ce le mostra, perché ella tosto gira e volta la nucca pelata poi a chi non seppe cacciare le mani ne i lunghi crini che ha sopra la fronte, e via se ne camina con velocissimi piedi»³⁴. E lo stesso Warburg, in una lettera redatta nel 1927 per il professor Edwin Seligman, oggi su «Engramma», dà conto della diffusa simpatia moderna per le forme dell'allegoria. Al tempo stesso, icastica ed estremamente intellettuale:

non si è ancora tentato a mio parere di dedurre dalla semplice interpretazione storico-filologica di un monumento artistico la funzione della società come fattore produttore di stile. Cerchiamo in questo senso di interpretare alla luce di una nuova “estetica energetica”, ad esempio la creazione della figura della *Fortuna*, come appare in primo luogo nella *Fortuna* della Ruota che gira, in secondo luogo nella

³⁰ IMA, p. 421.

³¹ *Ibid.*

³² M. TORBOLI, *Erasmus da Rotterdam alla corte di Ferrara*, online in «Ferrara. Voci di una città», 32, a. 2010.

³³ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., XXX, 31, 3 e 35, 5-8, pp. 989-990.

³⁴ IMA, p. 422.

Fortuna con ciuffo e in terzo luogo nella *Fortuna* con timone e vela; in queste tre figure si rispecchiano tre tipiche fasi dell'uomo in lotta per la propria esistenza³⁵.

E specifica:

Nella *Fortuna* con Ruota l'uomo è un oggetto passivo, collocato sulla ruota come sulla ruota veniva un tempo legato l'assassino; in un ribaltamento per lui incomprensibile ed imprevedibile raggiunge dal basso il sommo per poi ricadere giù in fondo. Nella *Fortuna* con il ciuffo, che ha trovato nell'*Occasio* del Rinascimento (vedi Machiavelli) la sua coniazione derivante da una rappresentazione antica – *Kairòs* – è al contrario l'uomo che cerca di afferrare il destino per il ciuffo e di appropriarsi saldamente della sua testa come preda, come fa il boia con la testa della vittima. Tra le due risalta la *Fortuna* con la vela. Anche questa deriva da un'antica rappresentazione, poiché anche presso i Romani la dea della fortuna è al timone, e come *Isis Euploia*, con la vela spiegata, è la dea della buona navigazione. Ma il primo Rinascimento ha trasformato, in modo tutto suo proprio, la dea con la vela nel simbolo di un uomo che ingaggia una lotta attivo-passiva con il destino. Fortuna sta nel mezzo della nave, come l'albero a cui la vela spiegata è fissata: è padrona della nave ma non completamente, perché al timone siede l'uomo, e nel parallelogramma delle forze concorre quanto meno a determinare il corso della diagonale. Trasportato dagli elementi, ma in grado di raggiungere una nuova meta grazie alla propria guida, per questa formula espressiva si può certamente parlare di una nuova funzione energetica dell'uomo dotato di ingegno, al tempo della scoperta dell'America³⁶.

I diversi caratteri della Fortuna risultano dunque assai noti al secolo. Per nulla irrisolti, mancano soltanto della ferma gnosi antiquaria auspicata da Cartari. Che a sua volta finisce per contribuire al crepuscolo degli dei, celebrato da un Manierismo acceso ma irrigidito. Non è solo la vitale fruizione ecumenica dei carnevali a rivelarsi cumulativa, concettosa: nel carro allestito da Ripa non trionfa la facilissima ruota. Il rischio predace, ipostatizzato dal ciuffo che sfugge, preferisce combinarsi alla sottile intraprendenza della vela. Nemmeno il linguaggio delle corti più elette può definirsi winckelmanniano. Nel 1541 Girolamo da Carpi ripropone anzi agli Este, in un sol tratto, tutti i distinti attributi di *Kairós*. Nel *Kairós e Penitenza* di Dresda, le vesti ed i morbidi capelli del giovinetto, al centro della scena, vengono sollevati dal vento. La mano destra porta un rasoio e la

³⁵ A. WARBURG, *Lettera ad Erwin Seligman*, WIA, GC/19326, 17 agosto 1927, in A. BARALE, *Prometeo di Bolina, con un regesto di testi inediti e rari dal Warburg Institute Archive sul tema della Fortuna*, online in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 113, a. 2014. Cfr. anche *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di tavola 48 del Bilderatlas Mnemosine*, a cura del seminario di tradizione classica – centro studi classicA Iuav, ivi.

³⁶ *Ibid.*

sinistra l'orlo dell'abito, in fretta. Mentre i suoi piedi alati posano le punte su una piccola sfera rotonda, accanto, di scorcio, si vela rabbuiata la Penitenza.

Al Museo del Bargello si conserva, invece, un brillante cofanetto smaltato con scene mitologiche. Potrebbe provenire dal pregiato *atelier* della famiglia Pénicaud, che Fernando Filipponi ricorda «attiva a Limoges lungo tutto il XVI secolo», ma anche risultare dall'«assemblaggio di placchette di diversa origine e natura» o da copie ottocentesche Samson di precedenti originali³⁷. La *Fortuna* vi si staglia sul blu intenso del mare, il volto rigonfio di uno dei venti scompiglia il panno ai suoi fianchi. Forse sarebbe meglio parlare di Occasione, viste le ali ai piedi, la palla rotonda su cui essa si asside, pur fra le onde, ed i capelli portati oltre la fronte. Manca la vela. Ma sopravvive anche qualcosa di Tempo Opportuno: al posto di Penitenza c'è il rasoio. La dea lo alza tra la nuca, davvero «pelata», ed il vento tumultuoso che rende la sua chioma inafferrabile.

La curiosità antiquaria dei Moderni ama del resto i messaggi condensati, lo stratificarsi del senso. Capace insieme di letture complesse o corrive, che riportino in vita secoli sin troppo vagheggiati. È soltanto alla fine del carnevale 1565, allora, che papa Pio IV concede ad Annibale d'Altemps, «Governator di Santa Chiesa, et suo nipote», una magnifica «giostra a campo aperto nel cortile di Belvedere»³⁸. I giardini vaticani sono appena stati rinnovati da Ligorio. Il conte ha celebrato in gennaio le prestigiose nozze con Ortensia Borromeo: le onora con giochi noti ai gentiluomini di «tutta Italia» e pungolo all'onore guerresco, mentre a Malta dura l'assedio turco³⁹. Il rito medievale del torneo intende però rispettare le cadenze immemorabili dei saturnali, giorni cui già l'*auctoritas* quirite riconosceva «lecito l'impazzarci»⁴⁰. «Le Carnaval, la fête par excellence», chiosa Martine Boiteux, «ouvre un espace de sociabilité intense qui est utilisé pour publier des actes importants de la communauté romaine, notamment les mariages»⁴¹.

Rammenta l'autore di un'anonima *Descrittione*:

Fu sempre lodabilissima usanza tra Principi il dar con feste publiche, trattenimento a' suoi popoli, acquistandosi con questo mezzo l'amorevolezza loro, et distogliendo essi da infiniti poco onesti

³⁷ Museo Nazionale del Bargello di Firenze, n. inv. 1197C. F. FILIPPONI, *Scheda 20*, in *Dea Fortuna: iconografia di un mito*, a cura di M. ROSSI, Carpi, Comune di Carpi-Musei di Palazzo dei Pio, 2010, p. 59.

³⁸ *Descrittione de la giostra fatta da l'illustrissimo et eccellentissimo signor Conte Annibale Alta Emps, et da altri signori, et cavalieri, in Roma nel teatro Belvedere il carnevale de l'anno 1565*, Roma, Blado, 1565, c. nn. 5v.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, c. nn. 5r.

⁴¹ M. BOITEUX, *Fêtes et cérémonies romaines au temps des Carrache*, in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, 2-4 octobre 1986*, Roma, l'École française de Rome, 1988, pp. 183-214, citazione a p. 202.

pensieri, et attioni, che l'otio per sé medesimo suol generar negli uomini; oltre a l'essere eglino inclinati sempre più al male che al bene. Il che (lassando da parte gli essempli più antichi) fu sopra tutti gli altri osservato da' Romani, i quali con tanto lor dispendio, et con tanta lor gloria, fecero, solo a questo effetto, tanti teatri, tante terme, tanti circhi, et tant'altri lochi, ne quali trattenevano il popolo con representationi, et con giuochi di lotte, di corsi, di gladiatori, di battaglie navali, et d'altri simili spettacoli; come fino a' nostri tempi ne veggiamo le memorie, non solo negli scrittori, ma ne le medaglie, et ne' vestigii degli edificii stessi, che da sì lungo tempo, et da sì gran ruine, non sono ancora potuti finir di consumare. Questo instituto, se bene si è mutato con la mutatione de l'imperio, et de la fede; non si è però tolto via del tutto, essendone ancora restato un sfogamento d'animo, et d'umori, come eran già le feste baccanali⁴².

Il libretto, del romano Antonio Blado, sfiora le cinquanta pagine. Nelle prime, disegna una nitida *Pianta del Teatro del Belvedere*⁴³. Poi, segue le squadre di cavalieri attraverso la bella geometria dei giardini. Stuzzica la meraviglia del lettore, mentre indaga la filigrana dei significati sottesi. Aderisce con scrupolo allegorico all'avvicinarsi delle quadriglie, allo sfarzo colorato di vesti, motti ed emblemi ricamati: il vocabolario utile ad interpretarli si rintraccia in un testo d'obbligo al secolo, intriso di nostalgia. Dai versi di Petrarca, il «trionfo d'Amore» offre uno schema ideale, la trama espressamente riconosciuta al raffinato evento⁴⁴. L'*Africa* per prima ha recuperato al discorso mitologico un godibile gusto estetico, una *facies* classica e descrittiva. Pure le terzine d'ispirazione dantesca e boccacciana, tuttavia, condensano *topoi* remoti, quasi autentici.

Nemmeno le *Imagini* possono trascurarle. Il lirico aretino tuttavia, precisa Alexandra Ortner, «rappresenta solo il primo trionfo come un trionfo antico»⁴⁵. Ai successivi sovrappone «ancora l'idea medioevale della *Psychomachia* di Prudenzio, che implica la vittoria di un'allegoria sull'altra»⁴⁶. Così, quando Cartari trascrive l'idillio di Mosco sull'*Amore fuggitivo*, nei metri «fatti volgari dallo Alamanni», immagina un debito diretto⁴⁷. Lo ispira l'illusione del secolo: «tocca questo disegno», tracciato dal carne siceliota, «buona parte della forza e de gli effetti d'Amore, e perciò lo fa di color rosso e quasi acceso per tutto il corpo, onde forse ne tolse l'esempio il Petrarca quando lo pose sopra uno affocato carro, facendolo trionfare»⁴⁸. Vuol significare, infatti, «l'ardente

⁴² *Descrizione de la giostra*, cit., c. nn. 5r.

⁴³ Ivi, cc. nn. 2v.-3r.

⁴⁴ Ivi, c. nn. 22v.

⁴⁵ A. ORTNER, *I Trionfi del Petrarca: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», 4, a. 1999, pp. 81-96, citazione a p. 82.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ IMA, p. 447.

⁴⁸ Ivi, p. 449.

desiderio de gl'innamorati, il quale, accompagnato dalla speranza, si raccende e s'infiama più sempre»⁴⁹.

Del pari, nella *Descrizione della giostra* d'Altemps, anche gli spettacolari effetti pirotecnici rinnovano la favola bella:

Et mentre così confusi, et con lo stocco in mano ancor si stavano [i gentiluomini], si sentì dalla parte di Belvedere una salva d'artiglieria, et una corrispondente risposta da Torre Borgia. Et nel medesimo istante si vide uscir di sotto alle loggie dell'angolo sinistro verso Belvedere un carro tutto composto di spoglie, et d'arnesi di cavalieri: tra i quali uscivano fiamme di fochi artificati, come che se ardessero dette spoglie. Il carro era tirato da quattro cavalli tutti bianchi, et guidato da un giovine vestito in foggia d'una Venere. Sopra le spoglie era in piedi un fanciullo ignudo, con ali di vaghe piume alle spalle, a guisa d'un Cupido. Il quale avea un arco nelle mani, et di molte saette in un carcasso. Questo carro alla prima uscita si drizzò verso i cavalieri, de' quali a colpi de' suoi dardi, che andava tirando, mostrò di far stragge tale, che tutti da lui feriti, et vinti gli si resero.

Onde ciascun cavaliere ne la sua quadriglia rimessosi, et ciascheduna quadriglia in fila appartatamente seguendo il signor Conte Annibale secondo l'ordine de l'entrata; andavano dietro al detto carro come prigionieri di quel dio che vi era sopra. In questo mentre, da cima del nicchio grande di Belvedere, si diede foco a una gran girandola: i raggi della quale vennero fino alle scale del semicircolo, oltre agli altri, che si sparsero per tutta la piazza. Né per questo lasciando il carro d'andare intorno; dopo aver tre volte girato il campo, se n'uscì per la porta principale, per onde erano entrati i cavalieri⁵⁰.

Allora, i gentiluomini possono ritirarsi e «disabigliarsi» dei vestimenti da parata⁵¹. «La gente senza punto di rumore, con gran soddisfazione se ne tornò a casa»⁵². Le «signore, et gentildonne» invece, oltre a «tutti i cardinali invitati alla festa, et tutti i signori giudici, mastri di campo, et cavalieri della giostra» muovono al banchetto nuziale⁵³. La cattività amorosa chiude, non inaugura, la sfilata. L'inversione è già cartariana e riesce particolarmente adatta al motivo nuziale. Intanto il Cupido «vittorioso e sommo duce», cui sia docile come «'n Campidoglio» un lungo corteo d'illustri ostaggi, si approssima in modo inequivocabile ai celeberrimi versi petrarcheschi:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Descrizione de la giostra*, cit., c. nn. 22.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Quattro destrier vie più che neve bianchi,
Sovr' un carro di foco un garzon crudo
Con arco in man e con saette a' fianchi;

Nulla teme, però non maglia o scudo,
Ma sugli omeri avea sol due grand' ali
Di color mille, tutto l'altro ignudo;

D'intorno innumerabili mortali,
Parte presi in battaglia e parte occisi,
Parte feriti di pungenti strali⁵⁴.

La Venere romana, alla guida del carro, sembra anch'essa soggetta ad Amore. Si attaglia ad un ruolo strumentale, senza divenire protagonista della sfilata. Non impone di sostituire, ai magnifici cavalli del cocchio, i cigni o le colombe per lei previsti dalle fonti. Come avviene invece appena l'anno successivo, al carnevale mediceo. Gli uccelli del mito vogliono identificare Afrodite senza lasciare adito a dubbi, e così i draghi Demogorgone o le due orse il Cielo, ad icona delle costellazioni polari. Il costosissimo, meditato progetto appartiene ad un erudito: forse l'esigente, «benevolo consigliere» di Vasari, di Bronzino e degli altri primi manieristi toscani, monsignor Vincenzo Borghini, o Baccio Baldini, medico personale del duca e bibliotecario in Laurenziana⁵⁵.

La *Mascherata della genealogia degli dei* prevede infatti diversi, sontuosi trionfi: ogni nume deve rendere omaggio ai nuovi sposi, Giovanna d'Austria e Francesco erede di Cosimo I. Perciò riveste le più autentiche sembianze, riconosciutegli dagli scrittori antichi e dai sin troppo curiosi uomini di lettere volgari. Padre putativo, Boccaccio: la varia cultura che informa disegni e costumi, relazioni e commenti appare, di nuovo, del tutto simile a quella cartariana. Seznec si lascia anzi persuadere del ruolo privilegiato, quali occulti testi di riferimento, proprio dei saggi estensi della *De deis gentium* e delle *Imagini*. Modello ancora fondamentale peraltro nel 1608, per il *masque* nuziale su Amore

⁵⁴ F. PETRARCA, *Trionfi*, in ID., *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 479-578, citazione a I, 22-30, pp. 481-482.

⁵⁵ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 326. Per l'attribuzione non tradizionale del progetto a Baccio Bandinelli anziché a Vincenzo Borghini, cfr. *mascherata-firb.ctl.sns.it*, a cura della Scuola Normale Superiore di Pisa; *La Mascherata della Genealogia degli dei (Firenze, carnevale 1566). Le ricerche in corso. Atti della giornata di studi (Firenze, 2 dicembre 2011)*, a cura di L. DEGL'INNOCENTI, E. MARTINI, L. RICCÒ, Firenze, Cadmo, 2013; S. PIERGUIDI, *Baccio Baldini e la "mascherata della genealogia degli dei"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 70-3, a. 2007, pp. 347-364. Indizi in E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in «La Bibliofilia», 41, a. 1939, pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327.

fuggitivo, Venere dai bianchi colombi e Vulcano dal «cappuccio azzurro a punta», allestito da Ben Jonson alla corte inglese di Giacomo I⁵⁶.

L'accortezza antiquaria delle *Imagini* si vuole precisa:

E perché ciascun dio ha animali a sé propri che tirano il suo carro, quel di Venere è tirato da candidissime colombe, come dice Apuleio, perché questi uccelli più di alcun altro paiono essere conformi a lei, e sono perciò chiamati ancora gli uccelli di Venere, imperochè sono oltra modo lascivi, né è tempo alcuno dell'anno nel quale non stiano insieme; e dicesi che non monta mai il colombo la colomba che non la basci prima, come appunto fanno gl'innamorati. E le favole raccontano che fu il colombo tanto caro a Venere perché Peristera, ninfa già molto amata da lei, fu mutata in questo uccello.

Oltre di ciò Eliano mostra che le colombe fossero consacrate a Venere da questo, che in Erice monte della Sicilia erano celebrati alcuni dì di festa, li quali chiamavano tutti i Siciliani giorni di passaggio, perché dicevano che in questi Venere passava nella Libia e perciò in tutto quel paese non si vedeva allora pure una colomba, come che tutte fossero andate ad accompagnare la dea loro. Da indi poi a nove dì se ne vedeva rivolare una dal mare della Libia bellissima e non fatta come l'altre, ma rossa, come dice Anacreonte, che è Venere, ove ei la chiama porporea, e dietro a questa ne venivano poi le torme delle altre colombe. Onde celebravano quelli del monte Erice allora, per essere queste già ritornate, gli giorni del ritorno facendo, quelli che erano ricchi, belli e copiosi convivi, come riferisce Ateneo.

Tiravano eziandio i cigni il carro di Venere, che Orazio, Ovidio e Stazio così lo mettono, o sia perché questo è uccello innocentissimo e che a niuno fa male, o sia pure per la soavità del suo canto, perché alle lascivie et a gli amorosi piaceri pare che 'l canto giovi assai⁵⁷.

Lo schema classico della giostra d'Altemps, infine, risulta sì ben rilevato dalla *Descrittione*. Ma contrasta con alcune pregiate riproduzioni a stampa. Quando Étienne Dupérac collabora allo *Speculum romanae magnificentiae* di Antoine Lafréry, ignora i molti paggi «vestiti a l'antica», gli abiti disegnati forse dal «famoso miniatore e letterato raffaellesco» Giulio Clovio⁵⁸. I fuochi

⁵⁶ R. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, cit., p. 44.

⁵⁷ IMA, p. 467.

⁵⁸ *Descrittione de la giostra*, cit., c. nn. 10r. Nella Biblioteca Apostolica Vaticana si conservano varie incisioni del Dupérac, provenienti dalla Collezione Thomas Ashby. Una rimane all'interno dello *Speculum romanae magnificentiae*. *Omnia fere quaecumque in Urbe monumenta ex tantibus partim iuxta antiquam partim iuxta hodiernam formam accuratissime delineata repraesentans*, edito a Roma da Lafréry nel 1565, c. 126. Altre due si rintracciano nella raccolta Stampe.VI.2(81-82). E l'ultima, insieme ad una quinta con diverso taglio scenico e sigla HCB, appartiene alla raccolta Cicognara.XII.541(112-113). Presumibilmente, HCB va sciolto in «Henricus Clivensis Belga»: C. HUELSEN, *Das*

d'artificio non sublimano più il manifestarsi di Cupido. Chiaroscurano piuttosto l'incrociarsi dei cavalieri sul campo, lo sfoltorio di pennacchi e di armature da fiaba ariosteale. Ancora mezzo secolo dopo, possono informare un coloratissimo *Torneo del Belvedere*, conservato al Museo di Roma. La tela esalta le virtù guerriere del committente: i cugini Muzio e Ciriaco Mattei vi compaiono in armi, soli rilevati da motti ed emblemi⁵⁹. Tutti, al contrario, elencati con cura nel Blado.

Su alcuni manti dei cavalli, però, un'altra incisione, probabilmente sempre di Dupérac, sembra disegnare cocchi alla romana: lo *Speculum* nasce per offrire una panoramica completa sui monumenti della città eterna, sia antichi sia moderni. Lo specifica il lungo sottotitolo. Mentre la stessa *Descrizione* si diffonde sulla cortesia di regole e partecipanti al «tornamento»⁶⁰. Accostando, *more solito*, la Classicità ai suoi antipodi:

Già s'avvicinava il fine di carnevale, et non era ancora publicato il giorno della giostra, onde agli 3 di febraro il signor Conte Annibale, com'era stato autore di questo movimento, così fu il primo a provocare gli altri signori con un suo cartello. Il contenuto del quale era:

Che egli in compagna di cinque altri suoi cavalieri, ciascuno capo d'una quadriglia, si offerivano contra qual si fusse altro guerriero, a combattere con lancia et spada il contrario di qual si voglia querela (purchè fosse in materia d'amore) che da chi si sia fosse proposta. Il che intendeva di fare, o per isfogar in qualunque modo la collera di chiunque si sentisse mal sodisfatto d'un tal dio, et con questa via mantenerglielo pur soggetto; o per reprimere l'alterezza di quelli che contra al giusto governo d'esso Cupidine, lo voglion far parziale, con arrogarsi che abbia lor dato le più belle di tutte l'altre per signore; o vero per abbassar l'insolentia di certi, che soglion darsi ad intendere d'esser degni sopra tutti gli amanti del mondo di ricever gratie amoroze. Et finalmente offeriva mantenere, che né potenza maggiore, né pari a quella d'Amor si ritrova⁶¹.

Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki*, Monaco, Rosenthal, 1921, pp. 121-170, soprattutto p. 162 n. 99; *Scheda AI*, in *La festa a Roma*, cit., p. 227.

⁵⁹ Cfr. *ibid.*: «Mentre non compaiono nel dipinto le imprese delle altre squadre di cavalieri, descritte in dettaglio dalle relazioni contemporanee, sul dorso di un cavallo a ridosso dell'esda, sulla sinistra, si riconosce l'emblema di una lanterna schermata e risulta leggibile il motto di una delle due imprese esibite dai Mattei: "ARDE E NON LUCE", allusivo ad un fuoco d'amore profondo ma non ostentato, come interpreta la *Descrizione* pubblicata dal Blado». Inoltre, «il motto portato in campo proprio da Ciriaco Mattei, "NON QUOVIS FERRO", con l'emblema di varie mani che tengono una pietra focaia e tre fucili, interpretato nello stesso testo come disponibilità ad infiammarsi d'amore come la pietra focaia, ma non per qualunque donna, compare sul dorso del cavallo di uno dei cavalieri impegnati nel combattimento con l'asta, al centro del cortile, confermando che il dipinto era destinato a celebrare le virtù militari del committente».

⁶⁰ *Descrizione de la giostra*, cit., c. nn. 7.

⁶¹ *Ibid.*

Di fatto, la facilità di certe reminiscenze liriche deve imporsi anche al pubblico più ampio. La mobile figurina di Eros riesce sempre preziosa ed immediata, oltre che versatile. I diversi secoli hanno sovrapposto infinite varianti ai lineamenti esaminati, in accurato contrappunto, da Wind e Panofsky. Il corteo romano si attiene al rigoroso purismo petrarchesco, attribuendo al dio una mira eccellente e consapevole. Trascura senza timore la notissima benda di tradizione invece medievale, apposta persino agli occhi del «puellulo dominante» sognato da Polifilo⁶². «Gli autori rinascimentali erano perfettamente consapevoli del fatto che Cupido non era cieco nell'arte antica»⁶³. Sebbene Cartari, nel suo capitolo, per primo citi il «fanciullo con la benda»: troppo vulgato, mai ripreso nei suoi successivi disegni antiquari.

L'arco e le frecce in Belvedere, la nuda bellezza e le ali rammentano piuttosto la vitalità sacra ed eterna del matrimonio. Il dibattito è caro al neoplatonismo umanistico, diviso tra le altezze della Venere celeste e l'impulso generativo della Venere fisica. Refrattario soltanto all'avvilente, davvero cieca, libidine della Venere volgare. Scrive rapido il letterato estense, lasciando di nuovo intuire la comune notizia dell'argomento:

hanno detto non essere un solo Amore, ma molti, e due principalmente furono posti da Platone, sì come ei pose due Venere parimente: l'una celeste, della quale nacque il celeste Cupido e quel divino Amore che solleva l'animo umano alla contemplazione di Dio, delle menti separate, che noi chiamiamo angeli, e delle cose del cielo

e poi un'altra Venere, la quale chiama Platone volgare, mondana e terrena», resa madre da Vulcano di un Amore «volgare parimente, terreno e pieno di lascivia umana, secondo che finsero le favole»⁶⁴.

Qualche pagina oltre, l'erudito gentiluomo sembra rinunciare a definizioni precise. Complicate già dai primi secoli. Le celebri collezioni antiquarie estensi, infoltite da Alfonso II e Pirro Ligorio, attestano il ricrearsi continuo della figura «infantile e, spesso, multipla» del dio⁶⁵. Gli scultori romani intrecciano vecchi motivi ellenici a nuovi soggetti, impegnano i fanciulli alati nelle «più

⁶² F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI, L. A. CIAPPONI, Padova, Antenore, 1964, pp. 335, 340, ill. nn.

⁶³ E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, cit., p. 138.

⁶⁴ IMA, pp. 434, 436.

⁶⁵ C. CORTI, *Amorini/Eroti*, scheda in *Rinascimento privato. Aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel*, a cura di M. SCALINI, N. GIORDANI, Milano, Silvana, 2010, p. 82.

svariate attività», li mescolano ai cortei di Venere e Bacco⁶⁶. Sulle gemme intagliate, gli eroti lottano e vendemmiano. Sono prigionieri o, parimenti, recano trofei e cornucopie. Incoronano erme e cacciano farfalle. Perdono insomma l'univocità del culto, in favore dei giochi decorativi di gioielli e talismani. Magari in grado di soggiogare la volontà della persona amata, o di evocare la luttuosa malinconia di fiaccole riverse.

Cartari li concilia con la vivissima tradizione letteraria dell'«attualità emotiva» di Eros, del suo sacro «ruolo di ispiratore del desiderio che sconvolge la mente»⁶⁷. Conclude:

se Cupido altro non è che l'affettuoso desiderio da noi posto intorno alle cose, l'Amore non sarà uno né due, anzi molti, come pongono i poeti, quali favoleggiando esprimono spesso le forze de gli animi nostri, le diverse passioni et i vari loro affetti, e perciò dissero che molti erano gli Amori, come anco scrive Alessandro ne' suoi *Problemi*, perché non amiamo tutti una cosa medesima né in un medesimo modo, ma diversamente ama ciascheduno e spesso ancora diverse cose, il che non si potrebbe fare se Amore fosse uno solamente⁶⁸.

Il suo manuale riporta dunque, generalizzata e semplificata, una «filosofia» a detta di Panofsky «allora imprescindibile quanto oggi lo è la psicanalisi. Spesso distorta e diluita, ma proprio per questo ancora più efficace, si diffuse», tramite gli scritti di Ficino e Poliziano, «da Firenze in tutto il mondo civilizzato»⁶⁹. Lo studioso del Warburg Institute se ne serve per interrogare i raffinati contorni delle *Due Veneri*, o *Amor sacro e Amor profano*, dipinte dal Vecellio ed oggi alla Galleria Borghese. Di fatto, però, i tratti più noti di Cupido e Venere riescono ambigui, si prestano ad opposte letture morali. Il timbro degli attributi non risulta fermo, esaustivo. Rimodula le più diverse tradizioni interpretative.

Quando le *Imagini* riferiscono di *Venere perché nuda*, ad esempio, non si astengono da moraleggianti accenni riprovatori. Già segnalati in Fulgenzio e Boccaccio:

Fu questa dea fatta nuda per mostrare, come vogliono alcuni, quello a che sempre ella è apparecchiata, che sono i lascivi abbracciamenti, e perché questi godiamo meglio nudi che vestiti, ovvero perché chi va dietro sempre a' lascivi piaceri rimane spesso spogliato e privo di ogni bene, perciòchè perde le

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.* E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, cit., p. 140.

⁶⁸ IMA, p. 441.

⁶⁹ E. PANOFSKY, *Tiziano: problemi di iconografia*, a cura di G. GENTILI, Venezia, Marsilio, 1992, p. 111.

ricchezze che sono dalle lascive donne divorate, debilita il corpo e macchia l'anima di tale bruttura che niente le resta più di bello. Overamente si faceva Venere nuda per dare a conoscere che i furti amorosi non ponno stare occulti, e se pure vi stanno qualche poco si scuoprono anco poi e spesso avviene che si mostrino allora che meno vi si pensa e se ne dubita meno⁷⁰.

La nuda bellezza, rimarca tuttavia Panofsky, è *facies* antica, ricorrente della Verità; nel Rinascimento, «attributo di principi positivi»⁷¹. Certo Cartari «disegna», con Ippocrate, «la Verità in forma di donna bella, grande, onestamente ornata e tutta lucida e risplendente»⁷². Con Filostrato, parimenti, la fa «vestita di bianchissimi panni»⁷³. Ma la bellezza immediata, sfolgorante di Cupido resta per lui tramite eccezionale dell'«amore divino», salvifico e solare⁷⁴. Non lascia spazio agli abiti principeschi, alla corona dell'Amore, sire medievale. Né agli artigli dei piccoli dèmoni predatori, tanto paventati dai secoli bui. Scorcia, anzi, di egual luce platonica le *Immagini* filostratee ed il *Canzoniere* dell'onnipresente maestro aretino:

Et abita questo ne i cieli, come scrive Filostrato dicendo che l'Amore celeste, il quale è uno, se ne sta in cielo, e quivi ha cura delle cose celesti, et e tutto puro, mondo e sincerissimo, e perciò fassi di corpo giovine, tutto lucido e bello, e gli si danno l'ali per mostrare il rivolgimento qual fanno gli animi umani mossi dallo amoroso desiderio al cielo et a quelle cose che quivi sono; come fanno eziandio quelle pure menti, le quali sopra i cieli sono ordinate tutte secondo i gradi loro, che si inalzano quanto più ponno alla vista di quella beata faccia che è fonte eterno di tutta la bellezza, la quale in diversi modi dalla più alta parte del cielo manda i raggi suoi ad irritare e provocare le cose tutte perché a lei si rivolghino, e questi sono le saette e gli acuti strali che sovente scocca Amore.

Chi dunque nella immagine di Cupido considera l'amore divino vede la purità di questo nel lucido corpo di quello. E per l'ali (l'ufficio delle quali è alzare in alto e portare per l'aria que' corpi li quali per loro stessi non si potrebbero levare di terra) vede il sollevamento che fa amore de gli animi nostri alle divine bellezze. Sì come per le saette può comprendere gli raggi della divina luce, la quale in mille modi ci viene a ferire perché ci rivoltiamo a lei et invaghiti della bellezza sua non più stimiamo le cose di qua giù che quanto elle ci sono scala da salire al cielo, come ben disse Amore di se stesso quando in una sua canzone lo chiama il Petrarca in giudizio:

Ancor, e questo è quel che tutto avanza,

⁷⁰ IMA, pp. 467-468.

⁷¹ E. PANOFSKY, *Tiziano: problemi di iconografia*, cit., p. 114.

⁷² IMA, p. 328.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Ivi, p. 435.

Da volar sopra il ciel gli avea date ali
Per le cose mortali,
Che son scala al Fattor, chi ben l'estima⁷⁵.

Alcune pagine dopo, giovinezza, dardi ed ali riacquistano sfumature mondane. Condensano un'incontrovertibile ipostasi d'inquietudine fragile. Il «ragionare de gli innamorati» nasce «mozzo et imperfetto come quello de' fanciulli»⁷⁶. «Prestissimi a mutarsi di volere», gli amanti devono subire «le punture della coscienza dopo l'aver peccato», oltre alla «prestezza» dell'accendersi e divampare dell'appassionata fiamma⁷⁷. Altrimenti utile a proseguire, col beneplacito di Giraldis, la discussione di *Amore simile al Sole*:

E per non entrare più adentro nelle cose dell'amore divino, perché tanto vi sarebbe da dire che troppo mi scosterei dal proposito mio, questo solamente vi aggiungo, ch'egli è come il Sole, il quale sparge i suoi raggi per l'universo et in sé riflette altri raggi ancora se tocca per sorte corpi lucidi e puri. E come il Sole riscalda ovunque tocca, così amore accende quelle anime alle quali si accosta, onde con infiammato desiderio si rivolgono alle cose del cielo.

Il che ha fatto che sia data alla imagine di Amore l'accesa face ancora, per dimostrare l'ardente affetto con che seguitiamo le cose amate, traendone piacere del continuo, parlando però solo delle divine. Nella quali consideriamo della face di Amore quel che luce solamente e che risplende come dilettevole e giocondo da vedere, non quello che arde et abbruscia, perché fa male et è noioso; e questo più si confà all'amore delle cose terrene, il quale non porge diletto mai né piacere alcuno intero e che sia senza tormento, ma così aggiunge l'uno all'altro, come nella face sono insieme lo splendore, che diletta, e la fiamma, che tormenta ardendo.

E questa fu poi opinione di Plutarco, il quale scrive che i poeti, gli scultori et i dipintori finsero che Cupido portasse in mano la face accesa, perché del fuoco quel che luce è dilettevolissimo, ma quel che abbruscia poi è fuor di modo molesto. Il che tolse egli con altri forse da Platone, il quale scrive nel *Timeo* che amore in noi è misto di piacere di dolore⁷⁸.

Nell'affollarsi di gesti ed attributi tipici, soltanto poche *personae* di Amore emergono allora con nettezza identitaria. Stefano Pierguidi riesce, tuttavia, a rintracciarvi indizi sul «primo artista in

⁷⁵ Ivi, pp. 434-435.

⁷⁶ Ivi, p. 450.

⁷⁷ Ivi, p. 451.

⁷⁸ Ivi, pp. 435-436.

assoluto ad attingere al trattato di Cartari» in modo creativo, «forse» Paolo Veronese⁷⁹. Secondo lo studioso romano, dal testo mitografico germoglierebbero sia gl' «innumerevoli» prestiti nella Stanza del Cane, decorata dal brillante pittore a Villa Barbaro di Maser, sia certe figure ad affresco nella Sala Ovale di Palazzo Trevisan a Murano, «generalmente riferito al 1557 circa», o dipinte su discusse tele a Casa Sanudo⁸⁰. Protagonista comune è il fanciullo Anteros, non raro all'antiquaria decorativa amata dai collezionisti. Ma ricorrente pure nelle fortunate psicomachie etiche della Controriforma, nelle lotte tra passione sensuale e amore idealistico, virtuoso: tra un Cupido cieco e bendato, spesso poi punito, ed un divino Amore «veggente»⁸¹.

L'erudito gentiluomo tratteggia Anteros subito dopo la discussione platonica e morale. Con cura pregevole, aderente – nelle parole di Panofsky – al suo «senso classico genuino», «personificazione dell'amore corrisposto»⁸². Cartari non lo rileva per castità e purezza, come già numerosi altri lettori del maestro attico, «inclinati a interpretare la preposizione *ἀντί* come “contro”, anziché “in cambio di”»⁸³. Non gli attribuisce nessuna delle «invettive contro l'amore» magari raccolte, dai trattatisti coevi, proprio sotto il titolo di *Anterici* e *Contramours*. A pronunciarle intervengono piuttosto le «donne antiche», rievocate attraverso il volgarizzamento di Ausonio: l'*Amore tormentato* che chiude il capitolo dista ancora parecchie pagine⁸⁴. Non ha nulla a che spartire col discusso gemello di Cupido.

Tranne l'analisi scevra d'implicazioni ascetiche, condotta su un piano assolutamente paritario:

Percioché noi amiamo in due modi: bene, quando alle cose buone applichiamo l'animo; male, quando seguitiamo quello che è rio. E come questo si dimanda amore disonesto e brutto, così quello è detto bello et onesto.

Alcuni vogliono che di questi due nati di Venere uno solamente sia Amore, il quale accenda et infiammi gli animi nostri a seguitare alcuna cosa, e l'altro si dimandi Anterote, che noi potiamo dire Contramore, perché faccia questo effetti tutti contrari a quello, sì che per lui fuggiamo le cose, le disamiamo e le abbiamo in odio. Ma si inganna di gran lunga qualunque tal cosa crede, perciocchè Anterote fu adorato non perché facesse disamare ma perché punisse chi non amava essendo amato⁸⁵.

⁷⁹ S. PIERGUIDI, “Questo Paulino non fu secondo ad alcun altro pittore”. Veronese, i Carracci e l'iconografia di Eros e Anteros, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 181-196, citazione a p. 182.

⁸⁰ Ivi, pp. 181-182.

⁸¹ E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, cit., p. 183.

⁸² Ivi, p. 178, n. 87.

⁸³ Ivi, p. 177.

⁸⁴ IMA, p. 457.

⁸⁵ Ivi, p. 437.

Il taglio espositivo delle *Imagini* riesce piacevole, ricco di spunti figurativi: Cartari si serve di novelle, per dirimere l'incerta identità del fanciullo divino. Lo precede l'autorevole intervento di Calcagnini, ripreso sempre in ambito estense dalla *De deis gentium*. Ma il mitografo deve ribadire in più punti le proprie convinzioni, argomentando tesi tutt'altro che pacifiche. Per prime, racconta allora due versioni dell'infelice «soperbia» e dell'amore non ricambiato tra Melito e Timagora⁸⁶. Una è attestata dal «simulacro di un bellissimo giovanetto» ricordato nella *Suida*, l'altra dall'«altare consecrato», nell'Atene della *Periegesi*, «per voto, come dicono, de' forestieri»⁸⁷.

Poi, le *Imagini* raccontano la nascita provvidenziale dell'amorino, «confermato da Porfirio»:

Aveva Venere partorito Cupido già di alcuni dì, quando ella si avvide che ei non cresceva punto, ma tuttavia stava così piccolino come era nato, onde non sapendo a ciò come provvedere ne dimandò consiglio all'oracolo, il quale rispose che Cupido stando solo non crescerebbe mai, ma bisognava fargli un fratello, acciòché lo amore fosse tra loro scambievolmente, che allora Cupido crescerebbe quanto fosse di bisogno⁸⁸.

La *fabula* si presta ad insegnamenti etici, tanto che

gli Elei, gente della Grecia, in certa parte delle loro scuole mettevano l'uno e l'altro, acciòché si ricordassero i giovani di non essere ingrati contra chi gli amava, ma ricambiassero lo amore, così amando altri come da altri si sentivano essere amati. Stavano dunque due imagini overo statoe de fanciulli, de' quali l'uno era Cupido, che teneva in mano un ramo di palma, e l'altro Anterote, il quale si sforzava di levarglielo, e mostrava di affaticarsi assai, né poteva però, quasi che debba con ogni suo sforzo mostrare chi risponde in amore di non amare punto meno di colui che ama prima, e perciò si sforza Anterote di levare la palma di mano di Amore⁸⁹.

Precisamente questa è l'iconografia adottata da Veronese a Palazzo Trevisan. In una coppia di ovali, in parte rovinati, l'artista distribuisce quattro eroti. Nudi, alati e crespi, seguono la vulgata cartariana della lunga «pittura» di Filostrato – conforme, del resto, ad immemori tradizioni di puttini. I primi due s'intrecciano, contendendosi un ramo di palma. Gli altri sdoppiano, forse per

⁸⁶ Ivi, p. 438.

⁸⁷ Ivi, pp. 437-438.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ivi, pp. 438-439.

esigenze di simmetria, la figura subito successiva nel manuale. È Amor Leteo, infatti, che davvero muta le passioni. Induce non l'odio, ma la dimenticanza: «ebbero ben poi gli antichi l'Amore ancora che faceva disamare e mettere in oblio tutto il bene che si voleva altrui, e fu chiamato Amore Leteo, la staoa del quale, che chinava le ardenti faci nel fiume e quivi le estingueva, era nel tempio di Venere Ericina, del quale fece menzione Ovidio» per la preghiera degli innamorati infelici⁹⁰. Al pari dell'incantato fiume Seleno o del fonte di Cupido «de' Ciziceni», menzionati da Plinio e Pausania⁹¹.

Nella xilografia 81, Amor Leteo si china allora verso lo specchio d'acqua. V'immerge la torcia, volgendo le spalle alla lotta fra Eros ed Anteros. La loro fiaccola giace a terra. Come sempre, Zaltieri è fedelissimo al dettato cartariano. Dell'edizione 1571 però, visto che nella *princeps*, seguita invece da Veronese, l'amorino «spargeva acqua sopra le ardenti facci»⁹². Lo nota Pierguidi, rimarcando di contrappunto l'aderenza alle *Imagini* pure di un commento seicentesco agli affreschi. *Le Maraviglie* del biografo ed artista lagunare Carlo Ridolfi suggeriscono i tratti deteriorati della decorazione. Che si lascia ricondurre tutta al volume estense ed ai suoi accenti platonici: l'amore domina la concordia fertile e felice degli elementi, degli altri dei dipinti. *Cupido* può dirsi, come nell'omonimo paragrafetto cartariano, *vincitore di Pan*, ossia della Natura.

Intanto, Venere risale i cieli:

Nell'appartamento di sopra colori nella volta d'un salotto Venere portata per aria dagli Amori. Sopra una delle porte, che servono all'entrata fece Giano, e Saturno; Giove e Giunone dalle parti. Bacco e Apollo sopra l'altra, e da lati Nettuno sul dorso di Cavalmarino, e Cibelle sedente su leoni; e ne' capi fece alcuni Amori, due de' quali versano un vaso d'acqua del fiume Lete, sopra a due faci, che ha virtù di spegnere la fiamma amorosa, et altri due tentano rapirsi di mano un ramo di palma, per inferire la gara d'esser l'un all'altro superiore nell'amare⁹³.

Lo scritto di Ridolfi induce, inoltre, Pierguidi a collocare negli «stessi anni del ciclo di palazzo Trevisan» altre «due favole di Venere» del Veronese, destinate però a Casa Sanudo⁹⁴. Una, in cui

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Ivi, p. 441.

⁹² IM, c. CIir. IMA, p. 440, tav. 81.

⁹³ C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte*, Venezia, Sgava, 1648, I, p. 309.

⁹⁴ S. PIERGUIDI, "Questo Paulino non fu secondo ad alcun altro pittore", cit., p. 182.

Venere e Mercurio presentano Anterote a Giove, si trova attualmente agli Uffizi. L'altra è perduta, ma accennata dalle *Maraviglie*. La dea mostrerebbe il nuovo nato a Cupido, assistita da Mercurio e dalle Grazie, per «quella corrispondenza, che nutre Amore, senza di che egli tosto si muore»⁹⁵. Ridolfi attribuisce l'insegnamento ai «poeti», ma le *Imagini* lo ribadiscono in più occasioni⁹⁶. E non soltanto nel capitolo di Cupido, ma anche in quello destinato alle Grazie. «Sempre in compagnia» di Venere, esse sono poste infatti a foscoliana salvaguardia dell'«amicizia» e della civiltà⁹⁷.

Sono due, quattro, o meglio tre,

perché non si dee rendere il beneficio tale che l'abbiamo ricevuto, ma maggiore assai e molte volte duplicato. Da che viene che di loro una sta con le spalle verso noi e due ci guardano, dandoci perciò ad intendere che nel ricambiare il bene fattoci abbiamo da essere più liberali assai che quando siamo noi i primi a fare il beneficio altrui⁹⁸.

Correggio, invece, attesta Mercurio mentore di Anteros. Nella bella tela gonzaghesca degli anni Venti, ora alla National Gallery, gli insegna a leggere. Mentre, in qualità di cultore della parola, guida le Grazie: sempre in Cartari, e poi anche in Tintoretto. L'ha scorto Sez nec, meditando i pur tardi commenti di Francesco Sansovino e Carlo Ridolfi. Il luminoso dipinto del Palazzo Ducale a Venezia, del 1576, cita con armoniosissima sprezzatura la rosa, il ramoscello di mirto e quella «certa cosa fatta come un dado», attribuiti dalle *Imagini* alle tre creature olimpiche⁹⁹. Le Grazie si adattano perfettamente all'edonismo celebrativo, politico della Repubblica: «rappresentano le ricompense promesse ai cittadini probi e degni» all'interno di un più ampio ciclo mitologico, teso a celebrare una prospera pace¹⁰⁰.

Cartari rammenta, del resto, le libere *poleis* della *Periegesi* di Pausania, il tempio greco degli Elei e le sue statue dorate di legno ed avorio. «La rosa et il mirto», che due di esse recano in mano, «sono di Venere, e perciò furono date a quelle che per lo più sono con lei, e quella cosa quadra significa i giuochi che tra loro fanno le semplici verginelle con piacer suo e di chi le vede, il che non avviene delle donne di maggiore età, alle quali convengono le cose più severe»¹⁰¹. Oppure,

⁹⁵ C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., p. 323.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ IMA, p. 487.

⁹⁸ *Ivi*, p. 491.

⁹⁹ *Ivi*, p. 492.

¹⁰⁰ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 363.

¹⁰¹ IMA, p. 492.

seguendo il raffinato Giraldi, «la rosa significa la piacevolezza di quelle, il dado che hanno ad andare e ritornare a vicenda, come vanno i dadi quando si giuoca con essi, et il mirto che bisogna che siano sempre verdi né si secchino mai, come questa pianta è verde sempre»¹⁰².

Tintoretto risulta istruttivo anche per altri grandi mediatori del mito. Sempre Pierguidi rammenta, a proposito delle *Tre Grazie con Mercurio*, l'incisione realizzata da Agostino Carracci nel 1589. Grazie al confronto con il maestro lagunare, l'informato pittore emiliano può correggere in senso classico la propria conoscenza della figura di Anteros. Trasmessagli magari da un altro dei testi sacri dell'allegorismo cinquecentesco, le *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi, che ne offrono appunto la versione moralizzata. Ad esse, Agostino lavora nel 1574. Ma il colto artista, che frequenta diverse accademie e si diletta di musica, ha pure occasione di conoscere ed apprezzare di persona il Veronese, insieme al più giovane Annibale. E forse di progettare, per i soffitti della Galleria Farnese a Roma, gare erotiche d'impeccabile grammatica antiquaria.

Giovanni Pietro Bellori ne imposta la lettura in senso ideale e controriformistico. E, di fatto, avvia un'irrisolta *querelle*: l'interpretazione più religiosamente corretta fronteggia quella paganeggiante. Lo stimato antiquario barocco scruta sulla volta gli olimpi innamorati di Ovidio e Filostrato, nei pennacchi gli eroti che lottano per un ramo di palma o per una fiaccola, poi sotto una corona, e che infine si stringono la mano. «Per primo interviene in merito al significato della decorazione, che dice dipendere dalle quattro coppie di amorini agli angoli della volta»¹⁰³. Silvia Ginzburg riporta alcune righe delle *Vite*, secondo le quali

Avanti descrivere le favole conviene, che proponiamo gli Amori dipinti ne' quattro lati della Galeria finti reali sopra il cornicione, da cui dipende tutto il concetto ed allegoria dell'opera. Volle figurare il pittore con vari emblemi la guerra, e la pace tra 'l celeste, e 'l vulgare Amore instituiti da Platone¹⁰⁴.

Per la studiosa, «questo è effettivamente il tema della Galleria: le relazioni di guerra e di pace tra l'Amore celeste e l'Amore terreno – non la prevalenza del primo sul secondo, come invece più volte sostiene lo stesso Bellori»¹⁰⁵. Le *fabulae* scandiscono «i diversi momenti dell'Amore sacro e dell'Amore profano, fino all'affermazione del loro reciproco accordo»¹⁰⁶. Figure così felicemente

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ S. GINZBURG, *La Galleria Farnese*, Milano, Electa, 2008, p. 21.

¹⁰⁴ G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672, I, pp. 47-48.

¹⁰⁵ S. GINZBURG, *La Galleria Farnese*, cit., p. 21.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 10.

risolte dal pennello, dunque, condensano ambiguità critiche. Riflettono le controversie antiquarie dell'epoca. Mentre l'incerta datazione degli episodi lascia intuire mani diverse, ritoccati programmi decorativi. Gli stessi amorini compaiono tardi, preceduti da semplici putti reggitemma. Certo, devono rivestire un'importanza maggiore rispetto ai meno rilevati medaglioni monocromi, in cui una creatura divina soggioga spiriti ferini: Cupido vincitore di Pan, Apollo vincitore di Marsia. Le Virtù sottostanti, sulle pareti, vengono realizzate dalla bottega solo qualche anno dopo.

Ma il significato degli attributi, come insegnano le *Imagini*, non è univoco. Seppure splendido e depurato dal genio carraccesco. Anche Pierguidi discute l'idea di Bellori, così conforme al secolo pio. Non trionfa «l'Amor divino, che toglie la face all'Amore impuro, per estinguerla»¹⁰⁷. Deve trattarsi di Cupido ed Amor Leteo, come gli altri gruppi angolari, già a detta di Panofsky, recano l'Anteros classico: la mancanza degli «attributi più tipici, ovvero l'arco e le frecce», fa risaltare per contrasto fiaccole e rami di palma¹⁰⁸. L'attenta decodificazione iconologica impostata dal mitografo reggiano risulta convincente, frequentata dagli intenditori volgari. Nei manoscritti napoletani della monumentale enciclopedia di Ligorio, compaiono anzi righe pressoché identiche – si veda *Appendice documentaria II* – a quelle con cui Cartari tratteggia l'amore solare e reciproco. Integrate però dai riferimenti a corniole e figurine intagliate, così indispensabili all'appassionato collezionista di mestiere.

Appena nel 2007, al contrario, Stefano Colonna ha sostenuto una ferma intenzione morale, possibile anche a cicli erotici. Di mano dei Carracci, o loro vicini:

Un affresco dipinto da Bartolomeo Cesi in Palazzo Magnani a Bologna intorno al 1592 rappresenta esattamente la xilografia del Cartari relativa ad Eros ed Anteros, ma con una iscrizione molto più vicina all'interpretazione di Alciati: «HOC VIRTUTIS OPUS». Se la stessa iconografia del Cartari può essere interpretata come simbolo di amore di virtù, cadono ovviamente tutte le distinzioni causidiche del Dempsey, che tendeva ad assegnare all'amore reciproco del Cartari il valore di amore profano¹⁰⁹.

In realtà, resta il dubbio. Lo stesso tradito dall'impegnato gentiluomo estense, nella schietta esigenza d'introdurre, una volta per tutte, ai sensi labirintici e fluidi dell'immagine. La festa

¹⁰⁷ G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., p. 48.

¹⁰⁸ S. PIERGUIDI, *“Questo Paulino non fu secondo ad alcun altro pittore”*, cit., p. 185.

¹⁰⁹ S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Roma, Gangemi, 2007, p. 71.

pittorica è cosa privata, ma si sfoggia e si rivive al pari di collezioni eccellenti. Odoardo Farnese inaugura la sua Galleria nel maggio 1601. Desta l'entusiasmo di cardinali ed estensori d'*Avvisi* pubblici, «onde che ora si scorge che Roma fiorisce nella pittura, non meno che abbia fatto a tempi a dietro»¹¹⁰. Rammenta Colonna, ch'essa «è riuscita talmente che l'illustrissimo signor Cardinale Aldobrandino ha voluto un quadretto da detto pittore», il «Carracci Bolognese»¹¹¹. Dopo, «è plausibile che venisse adibita a sala da musica»¹¹². La Ginzburg menziona in proposito un inventario farnesiano del 1644: registrati un cimbalo, un organo ed un graviorgano.

«A coperture di strumenti simili erano destinati i due pannelli dipinti da Annibale e oggi a Londra, National Gallery, con *Sileno che coglie l'uva* e *Apollo e Sileno* – motivi molto prossimi a quelli scelti per figurare sul perduto 'Paniere Farnese' e sulla», celeberrima, «'Tazza Farnese' oggi a Napoli, Capodimonte»¹¹³. Si tratta, del resto, delle

argenterie di lusso che l'artista aveva eseguito per Odoardo probabilmente in occasione del matrimonio nel 1600 di Ranuccio e Margherita Aldobrandini, nipote del papa Clemente VIII. È significativo che temi bacchici affini – puttini che colgono l'uva e un Sileno che beve sorretto da giovani compagni – si scoprono in dettagli seminasconditi degli affreschi della Galleria, eseguiti all'incirca nello stesso momento e in rapporto alla medesima occasione¹¹⁴.

Precisamente nel finto banchetto di Fineo, e sui dipinti rilievi del carro di Dioniso. Mentre sul retro di un disegno preparatorio agli amorini, oggi a Chicago, compare proprio uno «studio» per la *Tazza*¹¹⁵.

La studiosa, ad argomentare la propria lettura classicheggiante degli affreschi, richiama inoltre certe fantasie allegoriche, tramandate dai libretti dell'epoca. Bologna onora infatti il passaggio della nuova sposa in città, nel giugno 1600. Allestisce per lei lo spettacolo della *Montagna Circea*: i molti prigionieri protagonisti, affascinati dall'antica maga, possono liberarsi soltanto «in virtù della bell'opra, ch'avevano fatto le due Veneri, la Celeste, e la Terrena accoppiando gli Amori, nella nobilissima unione» di Ranuccio e Margherita «dovevano i veri, e leali Amanti esser fatti partecipi

¹¹⁰ *Gli avvisi di Roma*, Biblioteca Casanatense di Roma, ms. 983, c. 63v. Cfr. S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma*, cit., pp. 26-27, n. 64.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² S. GINZBURG, *La Galleria Farnese*, cit., p. 10.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ivi*, p. 219, con indicazione del disegno: Art Institute di Chicago, Regenstein Foundation 1989, 188.

del giubilo universale, et le malvagità nocive esser dileguate»¹¹⁶. Perché «la fine del dominio di Circe e del solo amore profano sarà decisa dalle nozze del duca di Parma e della nipote del pontefice»¹¹⁷.

Il cuore dell'intero ciclo Farnese risulta, a sua volta, una festa. Il *Trionfo di Bacco ed Arianna* celebra la scelta nuziale della principessa minoica, già incoronata di stelle: l'eleva l'unione con un dio, non con l'umano e traditore Teseo. Il corteo ferino di «femine ardite e feroci, diverse e vaghe Ninfe, Sileni, Satiri, Silvani et altri simili» sfila fra «verdi tirsi», «risonanti timpani» o «stridevoli corni», come nel carne di Catullo ripreso dalle *Imagini* o nelle pitture tizianesche per i Camerini estensi¹¹⁸. Introduce però un nume vittorioso, lasciate le terre dell'India e volto ormai alle altezze dell'Olimpo. Il gaudio mitico si lascia ricondurre a quello moderno, componendo un doppio epitalamio.

Allo stesso modo, secondo Sez nec, le mascherate formano, condividono e moltiplicano le prove d'artista. Restituiscono corposi cenni di una «mitologia erudita», altrimenti capace di appieno «ostentare il suo pesante e fastoso apparato soltanto nella pittura monumentale, nelle volte e sulle pareti dei palazzi»¹¹⁹. La *Sopravvivenza degli antichi dei* si complica, intrisa di ripetizioni e varianti. Il critico warburghiano riporta ad esempio alcuni brani dei *Ragionamenti* di Vasari, testi di un prammatico uso del mito e dei suoi compendi. La Ops suggerita al pittore aretino da Cosimo Bartoli, che, già «nel 1555 e nel 1556, gli aveva fornito tutte le indicazioni per il Quartiere degli Elementi, lo studiolo di Cosimo e le camere di Lorenzo e Leone X», rinnova così strettamente la Cibele delle *Imagini*, il suo séguito frigio di «Coribanti armati»¹²⁰.

Fonti, soggetti, allegorie, non di rado ordine degli elementi della frase: coincidono pure negli stralci epistolari rubati a Taddeo Zuccari ed Annibal Caro. L'Aurora, la Notte, la Luna Iside, ma anche i Lari, Mercurio e la Casa del Sonno affrescati sui muri di Caprarola, nella Camera da letto del cardinale Alessandro Farnese, danno volto alle creature racchiuse dal manuale. Che, nel 1562, ancora manca di tavole illustrative. Certo, l'artista accantona «l'immagine più carica e astrusa a vantaggio di quella più semplice»¹²¹. Cerca la «maggiore sobrietà espressiva», una facile decodifica del personaggio, attraverso la chiarezza d'attributi: «ha preferito la Diana di Claudiano all'Iside di

¹¹⁶ M. ZOPPIO, *La Montagna Circea. Torneamento nel passaggio della Serenissima Duchessa Donna Margherita Aldobrandina sposa del Serenissimo Ranuccio Farnese Duca di Parma, e Piacenza festeggiato in Bologna a' XXVII giugno 1600*, Bologna, Rossi, 1600, p. 15.

¹¹⁷ S. GINZBURG, *La Galleria Farnese*, cit., p. 22.

¹¹⁸ IMA, p. 375.

¹¹⁹ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 362.

¹²⁰ Ivi, pp. 350-351.

¹²¹ Ivi, p. 357.

Apuleio, e ha quindi provveduto a far scomparire le ali, le corna, le spighe, lo specchio, il serpente e la corona che nella descrizione del letterato ornavano tutte insieme la fronte della dea»¹²². Tenta insomma figure esteticamente valide. Ma fedeli al dettato erudito, degne d'intenditori.

Del pari, Jacopo Zucchi rispetta le abitudini mitografiche, d'obbligo per alte imprese. Tiene sotto mano Boccaccio e Cartari, insieme alla «Mascherata fiorentina del 1566 descritta dal Baldini»¹²³. Nonostante scrupoli controriformistici e necessità artigiane. Nel *Discorso sopra li dei de' gentili*, volto a «chiarire il pensier nostro circa alla nostra pittura» e composto in occasione dei lavori al Palazzo Rucellai di Roma, ne tradisce anzi l'irrisolta convivenza¹²⁴. I termini del dubbio sono neomedievali. Non «che sotto queste scorze, non ci sia del suco»: «ma non loderò mai, chi con il velame de gl'adulterii, i latrocinii, stupri, e mille cose oscene, e brutte, et con la veste della bugia, vorrà ornare, o coprire l'istessa verità della potenza, e sapienza divina»¹²⁵. Per Philippe Morel ed Antonella Fenech Kroke, irritano però soprattutto il pittore le interpretazioni cangianti, «le quali a nostro proposito non fanno, per esser cose incognite alla professione de' pennelli, però lasceremo ai consumati in tal negotio aggirarsi il cervello a lor posta, e noi tornando a bottega»¹²⁶.

Sensibilità corrente e giochi d'intelletto rischiano in effetti di scollarsi. Le indicazioni epistolari, trasmesse dagli eruditi ai pittori, suonano spesso secche e rapide. Mentre volumi enciclopedici, sempre validi, e non a caso tutti riconducibili al cuore dell'Italia cinquecentesca, sono in grado di supplirle senza fallo. Artisti ed ideatori dei progetti iconografici devono scontrarsi, talora, pure con una certa renitenza di pubblico. Essa può manifestarsi nei confronti del «sistema particolare» reinventato per ogni ciclo decorativo, del grande affresco che insieme spiega e vela «con una sequenza d'immagini una serie di concetti»¹²⁷. O, più di frequente, contro gli splendidi e dispendiosissimi «aggregati di immagini simboliche collegate da parole, scritte o declamate», che costituiscono parimenti gli spettacoli¹²⁸. E vengono poi utilmente decodificati dai libretti.

Le letture stupefacenti e sottili, allusive e sfumate, meglio atte insomma a rilevare i guizzi di un genio sapiente, possono disorientare perfino i contemporanei. Ai quali, peraltro, ridondanza, ripetitività e ricchezza d'apparato non mancano di offrire diletto. Sez nec riporta l'esemplare

¹²² *Ibid.*

¹²³ PH. MOREL, A. FENECH KROKE, *La Galleria Rucellai*, in *Storia di una galleria romana: la Genealogia degli dei di Jacopo Zucchi e le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli, Memmo*, a cura di A. D'AMELIO, PH. MOREL, F. RIGON, Roma, Bozzi, 2013, pp. 47-108, citazione a p. 87.

¹²⁴ J. ZUCCHI, *Discorso sopra li dei de' gentili e loro imprese. Con un breve trattato delle attioni de li dodici Cesari, con le dichiarazioni delle loro Medaglie antiche*, Roma, Gigliotti, 1602, p. 53.

¹²⁵ *Ivi*, p. 8.

¹²⁶ *Ivi*, p. 66. Cfr. PH. MOREL, A. FENECH KROKE, *La Galleria Rucellai*, cit., p. 102.

¹²⁷ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., pp. 348, 349.

¹²⁸ R. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, cit., p. 47.

«perplexità» espressa da Alessandro Allori a Vincenzo Borghini, in una lettera del 1578: «quanto poi alli cartoni de panni d'arazzo io havevo pensato che chi havessi fatto tutta la vita di Hercole credo che molto vi sarebbe stato da dilettere e se ben pare cosa troppo nota» comunque apprezzabile, «ch'io ho visto il popolo talora più dilettersi di certe cose che egli ha cognitione, che dove, prima che egli habbi inteso quello che e' guarda, habbi stracco gli occhi nel mirare»¹²⁹.

Mentre Strong rammenta quanto «sia Borghini sia Jonson si ebbero aspre rimostranze da quella parte degli spettatori che, comprensibilmente, non afferravano quanto vedevano» effigiato nelle loro colorate maschere nuziali, in stile cartariano, del 1566 e del 1608¹³⁰. Lo storico londinese restituisce poi la parola allo stesso Ben Jonson, per difendere il gusto degli enigmi in costume, dei «*tableaux* allegorici» tanto in voga nell'Europa signorile¹³¹. «Si rivolgevano alle persone acute d'ingegno e colte», spiega l'esperto uomo di teatro, e, «quanto alla massa, per quel tanto che il loro fondato giudizio poté fissare, disse che era bello e ne rimase soddisfatta»¹³². Perché, in effetti, il destino degli olimpi non si lega alla mera collezione di belle apparenze, effigiate su volte di palazzi o riemerse in scavi curiosi.

Allo scadere del secolo già raffaellesco, i numi si consolidano «segno» espressivo, si distillano parola vivida e versatile¹³³. Magari svincolata dai racconti primigeni. Le figure antiquarie di Cartari scivolano nel grande vocabolario universale realizzato da Ripa, in grado di esprimere ogni idea dell'uomo moderno tramite composite allegorie. Perlopiù edificanti. «Avendo io voluto di tutte queste Imagini fare un fascio maggiore di quello che si poteva raccorre dall'osservazioni delle cose più antiche, e però bisognando fingerne molte, e molte prenderne delle moderne, dichiarando verisimilmente ciascuna», nel 1593 l'accademico umbro pubblica a Roma, per i Gigliotti, l'*Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti et passioni humane*¹³⁴.

La ampia di 400 et più Imagini, et di Figure d'intaglio dieci anni dopo, per Lepido Facius. Nel 1611 invece Pietro Paolo Tozzi la edita a Padova, ben chiaro il pubblico della compendiosa *Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa Perugino Cavalliere de' Santi Mauritio, et Lazaro. Fatica necessaria ad*

¹²⁹ V. BORGHINI, *Lettera 69 del 25 luglio 1578*, in ID., *Carteggio artistico inedito*, a cura di A. LORENZONI, Firenze, Seeber, 1912, pp. 126-128, citato in J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 345.

¹³⁰ R. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, cit., p. 47.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ben Jonson*, a cura di C. H. HERFORD, P. E. E. SIMPSON, Oxford, Clarendon Press, 1941, VII, p. 91, citato *ibid.*

¹³³ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 349.

¹³⁴ C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. MAFFEI, P. PROCACCIOLI, Torino, Einaudi, 2012, p. 7.

Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi et d'Imprese, Scultori, Pittori, Disegnatori, Rappresentatori, Architetti, et Divisatori d'Apparati; Per figurare con i suoi proprii simboli tutto quello che può cadere in pensiero humano. Di novo in quest'ultima Editione corretta diligentemente, et accresciuta di sessanta e più figure poste a' luoghi loro: Aggiuntevi copiosissime Tavole per sollevamento del Lettore.

Segue una tradizione fortunatissima e spuria, ancora in certa misura persuasa dai classici:

Le Imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa né più universale regola che l'imitazione delle memorie che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi, intagliate per industria de' Latini e Greci, o di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio¹³⁵.

Alla lunga, svagata conversazione caratteristica delle *Imagini* estensi si sostituisce un sistema concatenato di capitoletti, fulminei e sovraccarichi. In ordine alfabetico, ognuno dipinge un'unica allegoria. Prima le fattezze, poi l'interpretazione. L'autore va a capo, per chiarire anche visivamente lo svolgersi di dettagli e concetti entro la pagina. A partire dalla seconda edizione, inoltre, il volume si veste di xilografie. Alcune, rammenta Nicosia, provengono dal cavalier d'Arpino, «titolare della più affermata bottega d'arte del tempo»¹³⁶. Come gli dei di Zaltieri, gli astratti personaggi ripiani non hanno nulla di esteticamente godibile. Rappresentano una miniera di risorse cui l'artista deve accedere in modo selettivo, sicuro. Ma non raccontano più gli antichi. Forniscono un lessico, in netto anticipo sui prodotti linguistici europei. Non a caso, derivano dallo studio meditato di patrimoni perduti, secolare oggetto d'analisi e reimpiego.

Le fonti, spesso taciute, non risultano di necessità classiche. La biblioteca del cardinale Antonio Maria Salviati, presso cui Cesare Ripa lavora, annovera *Genealogie* ed *Imagini*. Diretto concorrente, il manuale volgare del 1571 offre anzi all'*Iconologia* il maggior numero di spunti. Ripresi, compressi, riallestiti insieme ad altri più prestigiosi, spesso non verificati. Sonia Maffei, curando insieme a Paolo Procaccioli l'edizione critica del volume, rintraccia ad esempio in un'inesattezza compilativa l'origine d'un enigmatico Pausania. Mai sfogliato direttamente dallo scrittore perugino, pare, nemmeno nella versione redatta da Alfonso Bonacciuoli proprio nel 1593, a Mantova, per Francesco Osanna. «La misteriosa e rara traduzione in versi della *Periegesi* non

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ C. NICOSIA, *Dalla mitografia all'iconologia: l'origine rinascimentale della scienza delle immagini*, in «Rara volumina», 11, a. 2004, pp. 87-105, citazione a p. 98.

esiste»: nel capitoletto dedicato al *Terrore*, sin dalla *princeps*, affiora «in realtà un passo di Stazio, citato da Cartari con l'esatta attribuzione e riportato per errore da Ripa come opera dello scrittore greco»¹³⁷.

Ripa introduce la sua figura astraendone i tratti immutabili, morali ed icastici. Quasi da bestiario. Il primissimo periodo risulta sospeso, voce da lessico erudito:

Uomo con la testa di Leone, vestito di cangiante, tenendo in mano un flagello, perché per proprietà del Leone atterrire chi lo risguarda, però gl'antichi usorno al terrore far la faccia di questo animale.

Il flagello è indicio che il terrore sforza gl'animi, e gli guida a modo suo, et i colori ancora significano le varie passioni alle quali impiega l'animo un uomo che dal terrore si lascia spaventare.

Sono ancora queste le tre cagioni che atteriscono gli uomini, cioè gli aspetti formidabili, i successi nocivi, e le subitanee mutazioni delle cose; l'uno è nel viso, l'altro nella sferza, il terzo nella veste di cangiante¹³⁸.

Segue la citazione incriminata, con ulteriori schizzi antiquari:

Pausania finge che Marte per commissione di Giove vada a suscitare guerra fra gl'Argivi et i Tebani, e dice che pigliò lo spavento et il terrore, e gli fece andare avanti, e lo disegna in parte, et in parte descrive gli effetti che da lui vengono, e si è voltato in lingua nostra così:

Della plebe crudel, che ha intorno, elegge
Il terror, e a i destrier lo manda inanzi,
Al cui poter non è che il suo paregge
In far temer altrui, non che l'avanzi.
Per costui par che l'uom il ver dispregge,
Se nel timido petto avvien che stanzi
Il mostro orrendo, che ha voce infinite
E mani sempre al mal poste et ardite.
Una sola non è sempre la faccia,
Ma molte, e tutte in variati aspetti.
Che si cangiano ogn'or, pur che a lui piaccia
Di accordar quei co' spaventosi detti.
Quelli ne' cuori umani sì forte caccia,

¹³⁷ C. RIPA, *Iconologia*, cit., p. LXXVII.

¹³⁸ Ivi, p. 571.

Che a dar loro ogni fede sono astretti,
E con tanto spavento spesso assale
Le Città, che poi credono ogni male.

Il Terrore dipinto con la faccia di Leone, racconta Pausania che si vedea scolpito presso a gl'Elei nello Scudo di Agamennone, ma che in molte altre occasioni si dipingeva donna infuriata et terribile, forse per memoria di Medusa, la testa della quale era da Domiziano portata inanzi al petto nell'armatura, per dar terrore e spavento a chi lo mirava¹³⁹.

La ripresa di Cartari è letterale. Non semplicemente nei versi, ma pure nei documenti antiquari: soltanto l'ultima nota, sull'imperatore romano, proviene dagli *Hieroglyphica* di Valeriano. Il letterato estense sta discutendo le virtù belliche di Minerva. Accompagnano la dea, secondo Apuleio, due fanciulli «con le nude coltella in mano», «de' quali l'uno è lo Spavento, l'altro il Timore, perché non sono le guerre mai senza questi»: «però fingendo Stazio che Marte comandato da Giove vada a metter guerra fra gli Argivi et i Tebani dice ch'ei tolse lo Spavento e 'l Terrore e se lo fece andare avanti e lo disegna in parte, et in parte describe gli effetti che da lui vengono in questo modo»¹⁴⁰. E dopo il volgarizzamento, con qualche riga più diffusa, il mitografo rievoca la duplice icona tratteggiata da Pausania: l'uomo «con capo di lione» nello «scudo di Agamennone», la «femina ma spaventevole» legata a Medea¹⁴¹.

Nella *Tavola delle cose notabili*, tuttavia, il gentiluomo opera un doppio rinvio per il Terrore. Il primo al corteo di Minerva, per «Terrore come fatto da gli antichi»¹⁴². Il secondo alle pagine, di poco successive, su Ares. L'accento a «Terrore e Tema cavalli del carro di Marte», o suoi omerici aurighi, si lega ad altre creature terribili di matrice staziana, quali il Furore, l'Ira, l'occhiuta Fama¹⁴³. Ripa le trasforma invece, nella sezione dedicata ai *Carri de i sette Pianeti e degli Elementi*, in attributi più astratti, svincolati dalle effettive tracce della Classicità ancora prossime a Cartari. Combinando, nota Procaccioli, le *Imagini* alle *Genealogie* boccacciane vulgate da Betussi:

Fu rappresentato Marte dall'antichità per uomo feroce et terribile nell'aspetto, e Stazio nel 7. libro della *Tebaide* l'arma di corazza tutta piena di spaventevoli mostri, con l'elmo in testa, e con l'ucello

¹³⁹ Ivi, pp. 571-572.

¹⁴⁰ IMA, p. 334.

¹⁴¹ Ivi, p. 335.

¹⁴² Ivi, p. LXXXIV.

¹⁴³ *Ibid.*

Pico per cimiero; con la destra mano porta un'asta, e con il braccio sinistro tiene con ardita attitudine uno scudo di splendore sanguigno, e con la spada al fianco sopra d'un Carro tirato da doi Lupi rapaci.

Si mostra terribile et spaventevole nell'aspetto per dar terrore et spaventar i nemici.

I mostri che sono nell'armatura mostrano essere appresso di Marte il furore, l'impietà, et altre simili passioni.

Gli si pone il Pico per cimiero, per esser uccello dedicato a Marte per l'acutezza del rostro, nel quale solo confida contro gl'altri animali.

L'asta significa Imperio, perché tutti quelli che attendono all'armi vogliono essere superiori e dominare altrui.

Lo scudo denota la pugna, e la spada la crudeltà.

Si fa che stia sopra il carro, perché anticamente i combattenti usavano le carrette, e di ciò fa menzione il Boccaccio, li. 9. della *Geneologia de gli Dei*.

Gli si danno i lupi per esser questi animali dedicati a Marte, e per mostrare l'insaziabile ingordigia di quelli che seguono gl'eserciti, che mai non sono sazi, simili a i lupi. Et Omero fa tirare il carro di Marte da due cavalli, come animali atti per combattere, et a sua imitatione Virgilio disse:

Bello armantur equi, bellum haec armenta minantur¹⁴⁴.

Agisce anche qui, secondo la Maffei, «quel disinteresse per gli oggetti», «principio di smaterializzazione» sintetico, già «reso evidente dalla sistematicità con cui Ripa espunge tutti i riferimenti all'arca, eliminandola di fatto dalle tre citazioni riprese dalle *Imagini*, che invece fanno sempre riferimento al capolavoro di Olimpia»¹⁴⁵. La studiosa riflette sul destino dell'*Arca di Cipselo* sin dal convegno su *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, tenutosi a Bergamo nel 2009. Remotissima e fortunata traccia artistica di *personae* allegoriche, quale appunto il Terrore leonino, il donario del tempio di Era, ad Olimpia, viene trådito dalla *Periegesi* e poi dalle *Imagini*. Ma non dall'*Iconologia*. Ripa ne riprende certi gruppi di figure senza collegarli, né tra loro né al comune ciclo decorativo cui appartengono, già del VI secolo prima di Cristo.

Si tratta di un disinteresse per la vera identità dell'Antico, recuperato soltanto in misura etica utile al nuovo. Entro la parata ripiana, gli olimpi prestano atteggiamenti ed attributi a pensieri e sentimenti. Amore rivive alcuni versi tragici senecani, tradotti da Cartari, per cui pure è nota e disponibile la versione di Dolce. Non mancano Fortuna ed Occasione, mentre Nemese si sdoppia in Punizione e Temperanza. Gli dei ritornano persino con soggetti tradizionali, sempreverdi

¹⁴⁴ C. RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 75-76.

¹⁴⁵ Ivi., p. LXXVIII.

«vestimenti» di verità filosofiche e naturali¹⁴⁶. Ed ancora in trionfo, sebbene non nell'*editio princeps*: i carri compaiono nel 1603. Ma il Marte di Ripa giunge sino a Versailles, «sul soffitto della sala adiacente alla Galerie des Glaces»¹⁴⁷. Evidentemente, la festa degli dei rimane indispensabile a qualsiasi volume per gli artisti. Può anche non venire illustrata, tant'è famosa: al Terrore leonino spetta una xilografia, ad Ares no.

La *Mascherata della genealogia degli dei*, così, finisce per colorare il Corridoio di Levante agli Uffizi, verso il 1581. Reca imprese degli sposi medicei, in ricordo prima di Bianca Cappello e poi appunto di Giovanna d'Austria. Ma viene letta, dai più tardi continuatori seicenteschi d'ornato, attraverso l'*Iconologia*. Inevitabili le imprecisioni se, suggerisce Valentina Conticelli, la *Mascherata* è modello mitologico, più ricco e lontano. Parimenti, i Carracci possono tratteggiare virtù ed allegorie di Ripa anche senza Ripa, ma non senza Cartari. Nell'*Allegoria* di Hampton Court, nel Camerino del palazzo romano di Odoardo Farnese o nell'*Aurora* del suo Casino sul Tevere, Pierguidi rintraccia motivi presenti nelle *Imagini*. Mentre il Terrore dello scrittore umbro «coincide completamente» con una delle allegorie messe in scena ad Anversa nel 1602, in occasione dell'ingresso di Alberto ed Isabella, principi del Belgio ed arciduchi d'Austria¹⁴⁸. Nel *Theatrum versatile civitatis*, riprodotto e descritto in ponderosi volumi, trova posto il «Terror vir capite leonino personatus, flagellum manu tenens»¹⁴⁹. Vecchio e nuovo, fantastico e libresco.

¹⁴⁶ Ivi, p. 7.

¹⁴⁷ Ivi, p. 646, n. 46/30, in riferimento a E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, cit.

¹⁴⁸ C. RIPA, *Iconologia*, cit., p. 831, n. 381/1.

¹⁴⁹ J. BOCH, *Historica narratio Profectionis et Inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum. Et eorum optatissimi in Belgium Adventus, Rerumque gestarum et memorabilium, Gratulationum, Apparatum, et Spectaculorum in ipsorum Susceptione et Inauguratione hactenus editorum accurata descriptio*, Anversa, Plantina-Moreto, 1602, pp. 217-220.

6. CONFINI

Caterina Volpi recupera diverse epistole scambiate tra *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, per illustrarne gl'interessi ampi ed eruditi. Nato nel 1571 e morto esattamente sessant'anni dopo, l'ecclesiastico padovano, segretario del vescovo Marco Corner ed accademico dei Ricoverati, li coltiva concedendosi una vita piuttosto ritirata. Rifiuta la cattedra di belle lettere a Pisa, offertagli da Galileo Galilei, e pare solo tentato dalla prospettiva di curare la Galleria Borghese. Con Paolo Gualdo anzi, nel 1609, celia ancora una volta con le proverbiali immagini mitiche:

Il Sig. Cardinale Borghese ha Pluto in casa e la buona fortuna per i capelli, però diventi amatore di antichità in buon ora, che gli verranno fino dal Giappone. Io sarei un buon antiquario per S. S. Illustrissima, e non si troverà costì persona forse più atta: ma voglio essere condotto con riputazione; che la mia quiete val più di cento partiti di questo taglio¹.

Pignoria appartiene ad una «punta avanzata», consapevole della ricerca peninsulare². Tiraboschi lo inserisce addirittura tra i «più faticosi illustratori di ogni genere d'antichità»³. Al suo attivo conta

¹ C. VOLPI, *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, in «Nouvelles de la Republique des Lettres», II, a. 1992, pp. 71-128, citazione a p. 75.

² Ivi, p. 117.

un unico viaggio a Roma, tra 1605 e 1607. Ma tracce editoriali del suo lavoro archeologico coprono l'intero ultimo trentennio di vita. Appunto nel 1605 descrive ed interpreta, per il veneziano Antonio Rampazetto, le figure geroglifiche della *Mensa Isiaca*. Originaria proprietà di Pietro Bembo, la tavola nilotica diventa qualche decennio dopo uno dei reperti fondativi del Museo Egizio torinese. Mentre un'edizione fiamminga del saggio, datata 1669, giunge sino alla biblioteca di Spinoza. Seguono interventi sui *Magnae deum matris Idaeae et Attidis initia, ex vetustis monumentis nuper Tornaci erutis*, edito per la prima volta a Parigi da Nicolas Buon nel 1623, sul discusso sepolcro padovano di *Antenore*, pubblicato nel 1625 da Pietro Paolo Tozzi, o sul bassorilievo delle *Nozze Aldobrandini*, uscito nella cittadina veneta cinque anni più tardi.

Al minuzioso antiquario possono ascrivere, però, anche volumi non intenti alla decodifica di reperti unici. Come il *De servis, et eorum apud veteres ministeriis, commentarius*, stampato ad Augusta nel 1613, o la scelta padovana *Symbolarum epistolicarum* del 1628. Sue pure note storiche, dalla discussione delle *Origini di Padova* agli appunti sulla *Gerusalemme Liberata*, entrambi curati da Tozzi, nel 1625 e nel 1628. Ed infine il restauro, ancora per i tipi tozziani, proprio delle fortunate raccolte di Alciato e Cartari. Gli *Emblemata, cum imaginibus plerisque restitutis ad mentem auctoris. Adiecta compendiosa explicatione Claudii Minois divinionensis, et notulis extemporariis Laurentii Pignorii patavini* escono nel 1618, poi nel 1621. Le nuove *Imagini degli dei degli antichi* invece nel 1615, ed ancora accresciute nel 1626.

Certo, Pignoria non è il primo a riprendere in mano il volume estense. Diversi editori, vivo Cartari e poi sino all'ultimo scadere del Seicento, provvedono indici e postille, ritoccano l'apparato illustrativo, producono versioni francesi, latine, tedesche, inglesi. Nei soli «sessant'anni, dalla prima edizione del 1556, *Le Imagini* di Cartari vennero ripubblicate ben sedici volte», puntualizza Sonia Maffei, e talora ai limiti del plagio⁴. Già nel 1603, lo stesso Tozzi rivede le xilografie, sebbene con esito «scadente»⁵. Dal 1608, poi, si avvale dei pratici indici composti da Cesare Malfatti: il pressoché sconosciuto ingegnere veneto rinnova il corredo grafico delle *Imagini* redigendo, tavola per tavola, didascalie allegoriche compendiose, efficaci. E completa l'opera di un *Catalogo de cento più famosi Dei de gl'Antichi, e loro natura, et proprietà, cavato dal Cartari et altri autori, che trattano di tal materia*.

L'obiettivo editoriale è fruttuoso e competitivo. Una «forma più commoda», nuovi «ornamenti» e «molte postille», «che non si leggono ne gli altri stampati fin'ora», devono assicurare il successo di

³ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., VIII, p. 376. Cfr. inoltre pp. 384, 393.

⁴ *Online* sul sito bergamasco dedicato alle *Imagini*: http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html#ed_16.

⁵ *Ibid.*

un libro già stimato⁶. Il titolo promette concreta agibilità lessicografica, riporta l'elenco di destinatari e strumenti utili, su modello del Ripa iconologo. La prefazione di Malfatti *A Lettori* reimmerge, poi, il saggio nell'antico allegorismo cristiano. Senza lasciarsi sfuggire nemmeno il gusto immaginoso, arguto del parlare moderno:

Essendo stato più volte stampato il libro delle imagini delli Dei del signor Vincenzo Cartari Regiano, libro invero utilissimo, et opera molto giovevole per venire in cognitione della vanità degli Dei delli antichi, et delle favole poetiche, et molto anco alla moralità profitevole, per molte et varie cose ivi descritte ridotte a il viver civile, con tutto ciò da tutti non è stato stampato ad un modo, perché alcuni l'hanno solo stampato senz'alcuna imagine ma solo con la pura esposizione tratta da quelle del Cartari, altri vi hanno stampato alcune imagini, altri molte imagini e ieroglifici ma confuse mischiate insieme et senza abbellimento alcuno, ultimamente è stato stampato con molte più imagini, et più ordinate et a luoghi suoi meglio accommodate da messer Pietro Paolo Tozzi, et non trovandosi più nelle librerie gli ha parso ad utilità comune di ristampare il detto libro con ogni miglior abbellimento et perfettione, che a detto libro si potesse fare, et di questo fattone a me motto mi pregò, che dicessi in ciò il parer mio, qual udito et piaciutoli, si è poi posto a far disegnare sei nobilissimi et principalissimi pezzi d'imagini, che qui vi si danno disegnate, et queste le più principali e nobili descritte dal detto Cartari in questo libro et sinora mai stampate per la molta spesa vi andava et nel disegno et nel stamparle⁷.

Quindi, Malfatti applica all'enciclopedia cartariana uno spirito di semplificazione didattica, solitamente rivolto alla smisurata enciclopedia latina di Giraldo e dei passati maestri. Le *Imagini* assurgono subito allo *status* di prontuario classico: ad interessare non è la ricerca ideale di schemi epifanici, bensì l'effettiva possibilità di riutilizzo del manuale. Sin dalle illustrazioni:

Et per ultima perfettione dell'opera sotto ad ogni imagine come in epilogo ho esposto detta imagine et suo significato o alegoria, siché aprendosi il libro et trovata una imagine subito saprete qual sii d'essa imagine il suo significato et alegoria, con l'esposizione alegorica degli animali et de ieroglifici, il che leva la fatica di leggere due, tre, o quattro carte per saper quello significhi. Sì che in questo libro oltre la esposizione del Cartari avrete tutte le imagini desiderabili, et di disegno degne, talché credo sarà

⁶ V. CARTARI, *Le imagini de gli dei de gli antichi, novamente ristampate et ricorette. Nelle quali sono descritte la religione degli antichi, li idoli, riti, et ceremonie loro, con l'aggiunta di molte principale imagini, che nell'altre mancavano, et con la esposizione in epilogo di ciasceduna et suo significato. Estratta dall'istesso Cartari per C. Malfatti Padoano, con un catalogo del medesimo de 100 e più famosi dei, loro natura e proprietá, estrato da questo et altri autori, opera utilissima a istorici, poeti, pittori, scultori, et professori di belle lettere*, Padova, Tozzi, 1608 (d'ora in avanti, IMM), c. nn. 3r.

⁷ Ivi, c. nn. 4v.

ridotto a quella perfezione a quale l'autore forse desiderò, che stampandolo, pervenisse, et di più vi ho aggiunto nel fine un catalogo de cento più famosi dei delli Antichi, con la loro natura e proprietà, estrato da questo et altri libri tratanti questa materia, siché si può dire un somario di questo libro et de la deità, de gentili⁸.

Così, se la prima, nuova tavola del volume si ripartisce in quattro più minute, ed accosta affollate scene d'insieme di *Dei Celesti, Marini, Infernali, Silvani o Boscareci*, le seguenti tendono a riprendere dimensioni, soggetti, posture già del 1571⁹. Nel dettaglio. Il «bue, o vacca che fosse», trascinato da Mitra, reca sulle costole identico numero e forma d'ombreggiature¹⁰. La corte di Proserpina si anima dei gesti sospesi di Zaltieri, ed agghinda ancora le ninfe con stretti bracciali a losanghe¹¹. Mentre la mazza ferrata dell'Ercole gallico innesta pari numero di chiodi, le punte disposte secondo linee tracciate¹². Anche l'ordine delle xilografie rispetta l'originario, limitandosi a pochi scambi. Magari conseguenza di scissioni semplificatrici, che incrementano a centotrentanove le ottantotto illustrazioni cartariane: Tozzi e Malfatti vogliono decrittare, non sostituire, i fortunati modelli. E separare soggetti o *facies* diverse, prima riportate da un'unica pagina.

La seconda e la terza tavola dell'edizione 1571, ad esempio, raccolgono entrambe figure doppie di Saturno. Accostano rispettivamente il raro dio alato, descritto da Eusebio, al celeberrimo divoratore dei propri figli, e poi due simili ipostasi del Tempo: una intenta a reggere un serpente che si morde la coda, l'altra le teste di un leone, di un cinghiale, ed ancora di un rettile squamoso. Nell'edizione del 1608, ognuna di queste immagini guadagna invece una stampa ed una didascalia propria¹³. Non importa che la xilografia dedicata al Saturno con le tre teste addirittura spezzi il periodo in cui Cartari lo descrive. Né che affianchi, puntuale, le righe in cui il gentiluomo fa cenno alla sua interpretazione religiosa e rimanda al gemello Serapide, trattato nel capitolo successivo. Malfatti spiega comunque, rapido, trattarsi dell'«Immagine di Saturno, che significa il tempo presente, passato et avvenire, et la mala natura di tal pianeta, et sua fredezza, et il tempo tutto consumare e distruggere», restituendo appunto due originarie «carte» in una sola nota efficiente¹⁴.

⁸ Ivi, cc. nn. 4v.-5r.

⁹ Ivi, p. 4, tav. nn. 1. Le tavole allestite da Malfatti, come poi quelle pignorine, non risultano numerate né dai curatori stessi né da un'edizione critica. Qui, per un conteggio orientativo, si fa sempre riferimento IMM e IMG.

¹⁰ Cfr. IMA, p. 61, tav. 9 e IMM, p. 63, tav. nn. 17.

¹¹ Cfr. IMA, p. 247, tav. 42 e IMM, p. 258, tav. nn. 68.

¹² Cfr. IMA, p. 302, tav. 54 e IMM, p. 314, tav. nn. 84.

¹³ Cfr. IMA, pp. 31, 33, tavv. 2-3 e IMM, pp. 26, 30, 32, 34, tavv. nn. 4-7.

¹⁴ Ivi, p. 32, tav. nn. 6.

La memoria di Crono, però, si sdoppia a chiasmo da quella dello sposo di Astarte: i due Saturno, ospitati dalla seconda tavola di Zaltieri, si trovano uno all'inizio ed uno alla fine della nuova serie da quattro. Peraltro, di fronte alla fedeltà della resa formale, pecca l'esegesi. Il nume dall'elmo occhiuto e le molteplici ali, il ricco manto e le caviglie strette suggerisce a Malfatti il più noto idolo macrobiano, con i piedi legati dal filo di lana: «Imagie di Saturno et del tempo, che co' piedi legati di fil di lana, significa la vendetta et castigo di Dio esser tardo aspettando l'emenda, dinota ancora la ragione del parto con la productione delle cose insieme andar congiunte»¹⁵. Cartari ha tratteggiato, infatti, «questo dio» anche «come scrive Macrobio, con i piedi legati con filo di lana»¹⁶.

Gli Antichi

lo tenevano così tutto l'anno, se non che lo scioglievano poi di dicembre in certi dì che erano consecrati a lui, volendo in questo modo mostrare che la creatura nel ventre della madre sta legata con nodi teneri e molli, li quali si sciolgono quando al decimo mese è giunto già il tempo del maturo parto. E quindi dice Macrobio essere nato quel proverbio appresso de i Latini, che i dei hanno gli piedi di lana. Ma l'hanno interpretato alcuni in questo modo ancora, che la divina bontà non corre in fretta né con romore a castigare chi erra, ma va tarda e lenta e così tacitamente che non prima se ne vede il peccatore che senta la pena. Dicesi ancora che stava Saturno con i piedi legati, o perché tutte le cose prodotte in questo mondo paiono essere insieme annodate (così vengono l'una dietro l'altra), ovvero perché la natura con certa et ordinata legge così tiene i tempi legati insieme che non cessano mai di andare succedendo l'uno all'altro¹⁷.

In effetti, dei quattro numi illustrati, questo è l'ultimo nell'ordine del testo. Ma la figura incisa, prima da Zaltieri e poi da Malfatti, non reca segno di nodi, mentre il chiaroscuro dell'elmo nasconde un concettoso sovrappiù d'organi di senso. Appena prima dei *Saturnalia*, il mitografo ha evocato un'eco ulteriore. Capace di riportarlo, poco dopo, a ricorrenti suggestioni platoniche:

Ora vediamo quello che si legge appresso di Eusebio de gli effetti del tempo mostrati con la imagine di Saturno. Egli scrive che Astarte, figliuola di Celo e moglie e sorella di Saturno insieme con molte altre che ei ne aveva, fece al marito un ornamento regale che aveva quattro occhi, due dinanti e due di dietro, delli quali due si chiudevano e dormivano a vicenda sì che due ne erano aperti sempre; et a gli omeri vi pose parimente quattro ali, delle quali due stavano distese come che ei volasse e due ristrette

¹⁵ Ivi, p. 34, tav. nn. 7.

¹⁶ IMA, p. 35.

¹⁷ Ivi, pp. 35-36.

e raccolte come che stesse fermo, volendo significare che se bene egli dorme vi vede pur anche e che mentre vegghia dorme parimente e fermandosi vola, volando si ferma, cose tutte proprie del tempo. E soggiunge poi che la medesima Astarte pose in capo a Saturno due ali, volendo per l'una mostrare l'eccellenza della mente et il senso per l'altra. Imperoché dicono i naturali che l'anima umana quando scende nel corpo mortale porta seco dalla sfera di Saturno la forza d'intendere et il discorso, che ella mostra poi tanto nelle cose che comprende con la mente sola quanto in quelle che conosce per gli sensi¹⁸.

Questo Saturno di Babilonia appartiene alla schiera delle creature troppo complicate all'occhio ed al pennello, che già molti osservatori del tempo non riescono ad apprezzare. Certo, non deve godere di una fortuna iconografica pari ad altre, stilizzate figure olimpie: riesce, alla fine, piuttosto trascurabile persino per un'opera dichiarata *utilissima a storici, poeti, pittori, scultori, et professori di belle lettere*. L'ingenuità efficiente di dettato e corredo di Malfatti lascia supporre un pubblico attento, ai temi vitali della mitologia, da un punto di vista estetico e figurativo, non storico o scientifico. Del resto, le sviste non paiono affatto frequenti. Capita anzi che le didascalie riportino esatte formule cartariane. Quali i «sedeci cubiti» della piena del Nilo, effigiato tra i fiumi con altrettanti fanciulli intorno¹⁹.

La priorità d'uso artistico si rivela in tutta una serie di cure, estranee alla riflessione erudita e speculativa. Le figure migrate ad altra cornice possono lasciare, al proprio posto, alberelli vicari e cittadine di sfondo. Gli oggetti del paesaggio preservano l'equilibrio del 1571, fornendo insieme tracce compositive immediatamente trasferibili. La comprensione delle singole *personae* non pare nemmeno minacciata dall'accostamento di personaggi distinti. Come il Sole coronato e la Luna dalla testa di montone dell'ex-tavola 14, intenti solo a guardarsi: «Imagine del Sole detto anco Febo, et Apolline dio del giorno significante li effetti suoi nelle stagioni et ne segni celesti, et nella Luna, et che la Luna nel segno d'ariete, è umidissima essendo congiunta con il Sole, che tutto illumina, et dà vita»²⁰. O di Giunone e Siria, accostate dalla 25: «Imagini di Giunone Lucina et della dea Siria de Ieropoli nell'Assiria, che è un'istessa con Giunone, et delli ucelli a lei sacriati, significante Giunone esser regina del Cielo, dominatrice dell'aria, signora de regni, et delle ricchezze, questa fu intesa ancora per la Virtù»²¹.

¹⁸ Ivi, pp. 34-35.

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 237-238, tav. 41 e IMM, p. 249, tav. nn. 67.

²⁰ Cfr. IMA, p. 83, tav. 14 e IMM, p. 88, tav. nn. 27.

²¹ Cfr. IMA, p. 155, tav. 25 e IMM, p. 165, tav. nn. 46.

Naturalmente, compaiono anche tavole del tutto assenti dal vecchio apparato di Zaltieri. È il caso di alcuni quadri di gruppo, così adatte a fregi allegorici e decorativi, quali le stagioni dell'anno o la corte delle Muse intorno ad Apollo²². Ma pure di personaggi bizzarri e spaventevoli, prima descritti ma non illustrati, come l'Apollo con le doppie mani, «Cariddi e Scilla scogli siciliani detti da poeti atrocissimi monstri marini», «Sfinge tebana» e «Chimera licia»²³. Di soggetti di lunga e compulsata tradizione, dai carri del Sole e di Aurora a Caronte nocchiero dei morti²⁴. O di più stretto valore moralistico-allegorico, rispetto alle intenzioni di Cartari. Nel capitolo dedicato ad Atena affiorano xilografie sulla concordia tra Amore e Virtù: «Imagini del dio Onore, Cupido, et della dea Virtù significanti che l'amore che portiamo alla virtù ne invia al camino d'abbracciar quella guidati et scorti dall'onore, figliuolo di detta Virtù, premiante et coronante di gloria li suoi seguaci»²⁵. E sulla riprovevole tirannia esercitata da Volupia: «Imagine della dea Volupia dea de piaceri conculcante la dea Virtù sotto li piedi suoi, denotante la detestanda et infame vita de dati a piaceri, in tutto spreggiatori della virtù, solo dati ad ogni sorte di vitio quasi irrationali»²⁶.

Curioso, allora, che proprio l'intellettualistica stampa dedicata alla Felicità, ed alle sue condizioni, venga divisa. In chiusa di capitolo sulla Fortuna, prima di aderire al virtuoso cammino di Cebete Tebano, Cartari tratteggia Macaria. Le premette, però, altri personaggi. Sta rifiutando le note di Pindaro e Pausania sugli scambi tra Fortuna, Iside e Parche, inutili alla rappresentazione:

Ma questo che fa alle immagini? Niente.

Lasciamolo dunque e diciamo del Buono Evento, cioè prospero successo e felice fine delle imprese, perché il simulacro di costui appresso de' Romani fu nel Campidoglio con quello della Buona Fortuna, come scrive Plinio, in forma di giovane allegro e ben vestito che teneva nella destra una tazza e nella sinistra una spica et un papavero.

E con la Fortuna va anco il Favore, che fu adorato parimente da gli antichi, perché pare che da lei venga per lo più, benché nasce egli dalla bellezza ancora molte volte e sovente dalla virtù, et insomma tutte quelle cose che ci fanno grati altrui ci acquistano favore, il quale ci fa spesso insoperbire, perché quanto più succedono a gli uomini le cose felicemente tanto più si inalzano, e poggiando con l'ali del favore umano, montano sopra gli altri fintantoché la ruota giri, onde cadendo trabocchevolmente sono sprezzati poi non meno che fossero riveriti prima.

²² Ivi, pp. 41, 51, tavv. nn. 9, 13.

²³ Ivi, pp. 61, 232, 274, tavv. nn. 16, 61, 71.

²⁴ Ivi, pp. 86, 91, 285, tavv. nn. 26, 28, 75.

²⁵ Ivi, p. 342, tav. nn. 92.

²⁶ Ivi, p. 344, tav. nn. 93.

Però guardisi ognuno di non fidarsi troppo in questo frale e lieve Favore, perché tosto passa, come la sua imagine ci dimostra, la quale era di giovane con le ali, o sia perché per le cose prospere e liete si leva in alto tanto che non degna più di guardare a basso, onde perciò fu anco dipinto cieco, perché pare che gli uomini più non guardino più a persona, o ben poco, poscia che a grandi onori sono inalzati; overo perché poco si ferma con noi, ma tosto passa via, e perciò stava co' piedi sopra una ruota, conciosich'egli imiti la Fortuna e sì come questa gira così ei gira parimente e va sempre ovunque ella porta de' suoi beni, mostrandosi però tuttavia timido, perché vuole ognora salire più sù che non gli conviene, spinto dall'Adulazione che l'accompagna sempre. Gli va dietro eziandio la Invidia, ma con passi tardi e lenti, la quale guarda sempre con occhio torto l'altrui felicità, ma ella s'è beata e di lei punto non teme²⁷.

E Zaltieri, nella corrispondente tavola 80, inanella il Favore lieto ed il Buon Evento, la morbida Adulazione ed una rancida Invidia. Quasi a corteo. Senza fregiarlo, però, di un carro trionfante: sopra l'imponente basamento finale, svetta la Felicità. Unica figura assisa e sovrana:

Perché questa fu da gli antichi adorata parimente e chiamata Macaria da' Greci e fu, come si raccoglie da Euripide e che riferisce Pausania, figliuola di Ercole et acquistossi gli divini onori, perché, avendo l'oracolo risposta a gli Ateniesi che potevano esser vincitori di certa guerra mossa loro da' Lacedemòni per gli figliuoli di Ercole, se qualcuno di questi occidendosi da sé si fosse offerto alli dei dell'inferno, ella, subito che questo intese, si tagliò la gola e fece di sé la miserabile offerta, acquistandone la vittoria a gli Ateniesi, li quali perciò l'adorarono poi come quelli che per lei erano stati vittoriosi e felici.

La imagine di costei, cioè della Felicità, che questo è il nome latino e Macaria il greco, come ho detto, fu da gli antichi fatta, come si vede in alcune medaglie di Giulia Mammea, una donna sopra un bello seggio, che tiene nella destra il caduceo et ha nella sinistra un Corno di Dovizia. Si può dire che quello significhi la virtù, questo le ricchezze, come che né la virtù da sé né le ricchezze per loro medesime possono fare qui l'uomo felice, che fu opinione di Aristotele. Imperoché quale felicità può essere di un virtuoso che si trovi in tanta povertà che patisca disagio non solamente di molte cose che gli sarebbero commode, ma di quelle ancora che gli sono necessarie? Et allo 'ncontro chi si trova privo di ogni virtù, se bene avesse tutte le ricchezze del mondo, non si potrà mai chiamare felice, anzi sarà infelicissimo, non avendo punto di quello che è proprio dell'uomo. Potransi dunque chiamare felici qui fra noi, secondo il parere di Aristotele e come ci mostra la imagine della Felicità pur mo

²⁷ IMA, pp. 427-429, tav. 80.

disegnata, solo quelli che sono virtuosi e ricchi, cioè che hanno tanto de' beni della Fortuna che ponno provvedere a' suoi disagi et alle sue commodità²⁸.

Ma in Malfatti l'analisi degli elementi prevale sull'affollamento figurale, che pochi pennelli possono risolvere con grazia. Certo, negli anni Sessanta Bronzino ha cesellato di personificazioni la sua *Allegoria della Felicità*, agli Uffizi, ancor più di Zaltieri. Le *Imagini* del 1608, tuttavia, mantengono separate figure mobili e statua. Privilegiando didascalie piane, sentenziose, didattiche:

Imagine del Buono Evento et felice successo del Favore instabile, lieve, et caduco dell'Adulatione, et dell'Invidia, che spingono, et accompagnano detto Favore, et l'immagine della ruota volubile della Fortuna sopra la quale il detto Favore ne possa i piedi e casca al suo girare, effetto si vede per ordinario nelle corti e nel mondo²⁹.

Oppure «Imagine della dea Macaria, o dea Felicità figliuola d'Ercole con il caduceo, et il corno di dovizia in mano, quello significante la virtù, questo le ricchezze, necessarie l'un'e l'altre alla felicità umana»³⁰.

Le mute tavole di Cartari si dispongono, dunque, secondo un sistema illustrativo esauriente, più chiaro ed ordinato. Si fanno parlanti. Il manuale non chiama una lettura esperta, curiosa soltanto di note originali. Può venire semplicemente sfogliato, in cerca d'ispirazioni grafiche. Il *Catalogo de cento più famosi dei de gl'Antichi e loro natura, et proprietà*, anzi, rende le singole figure del culto subito raggiungibili, in scala d'importanza. La precedente *Tavola delle cose notabili*, nonostante il rimando puntuale alle pagine, riesce meno perspicua e di lenta consultazione: non informa in modo concreto e sufficiente dell'identità di figure ed usi citati. Il *Catalogo* permette invece di scegliere con rapidità un soggetto, come «Venere Dea della bellezza, della libidine, et della lascivia», e poi di andarne a valutare gli appunti analitici su *Tavola* e testo³¹.

Più o meno in ordine alfabetico: «Venere per la primavera. 42», «Venere e Priapo presidenti alla congiuntion de li sposi. 185», «Venere dea della generatione. 281» oppure

²⁸ Ivi, pp. 429-430.

²⁹ IMM, p. 444, tav. nn. 126.

³⁰ Ivi, p. 446, tav. nn. 127.

³¹ Ivi, p. 514.

Venere con Volcano. 363

Veneri due. 478

Venere dea della libidine secondo i naturali, ha la cura delle nozze, Giunone, la Luna, Proserpina e Diana una sola, come nacque. 478³².

O ancora:

Venere come fatta, et adorata in Pafo. 480

Venere adorata in Erice monte della Sicilia. 483

Venere perché nuda, di Gnido, fatta da Prassitele, che nuota presso a Sassoni. 484

Venere Callipiga, onde detta. 485

Venere detta Apostrosia. 488

Venere celeste, come disegnata da Scopas, sopra una testuggine fatta da Fidia. 488

Venere con Mercurio. 496

Venere inventrice, e machinatrice amata presso a Lacedemonii, vincitrice, come dipinta. 492

Venere in una medaglia di Faustina presso a Sicionii, come fatta, fatta da Tindaro co' piè legati. 496

Venere adorata dalle giovani oneste, nume commune a tutte le donne, calva, barbata e col pettino. 403, et 414

Venere la medesima che la Luna. 493

Venere presa per la metà della Terra. 499

Venere isposta. 500³³.

«Radicalmente diverso» l'intervento di Pignoria³⁴. Eppure, i suoi volumi riportano fedeli gli agili apparati di Malfatti: il *Catalogo* non più in chiusa, ma collocato addirittura subito dopo le prefatorie, nonché le didascalie una per una. E l'esperto egittologo parte, di nuovo, proprio da considerazioni di tipo grafico. *Al lettore*, lamenta la frequente arbitrarietà di tavole che banalizzano o, peggio, riempiono di errori opere altrimenti impeccabili. Dai geroglifici d'Orapollo e Valeriano, ai pregevoli studi di Antonio Augustín o Fulvio Orsini:

Non così fuori di proposito, come parve a Plutarco, et prima di lui Aristotele, disse Anassagora, che l'uomo era prudentissimo, perché solo fra tutti gl'altri animali aveva le mani. Perché pensava

³² Ivi, c. nn. 21r.

³³ Ivi, c. nn. 21v.

³⁴ S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo. Il trattatello sulle Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 61-120, citazione a p. 64.

quell'uomo grande, in così dire, alla congiunzione, che le mani per ordinario tengono con la mente. Il che è tanto vero, che Aristotele in qualche luogo ci lasciò scritto, che la natura aveva dato all'uomo due grandi instrumenti, la mano al corpo, et la mente all'animo. Ora sì come questi uniti fanno operationi degne di lode, et di maraviglia, così disuniti non si può imaginare che confusione operino et che disordine in qualsivoglia per altro ben regolata inventione. Tutto questo s'è verificato segnalatamente finora in molti casi; ma principalmente in molte opere d'ingegno bisognose di figure, che per mala ventura loro, abbandonate o per morte o per altro accidente, dagli autori propri, sono venute alle mani di pittori, o disegnatori, che sapevano bene che cosa fosse un tratto di penna, o di pennello; ma erano spogliati poi di quella cognitione, che la compita perfettione di quella tal'opera ricercava³⁵.

La colpa non è dell'ideatore di figure e disegni, degli autori intellettuali di testo ed apparato, bensì del mero agente materiale, tipografico. «Pictorum enim audacissima natio», ripete Pignoria negli *Emblemata*, tanto da scrutare con occhi critici persino il proprio lavoro:

E veramente nell'autore, ch'abbiamo per le mani, quanto sconciamente se sia peccato per lo passato, lo vederà agevolmente, chi si prenderà cura di confrontare questa nostra editione con le anteriori, che tutte sono state difettose, e manchevoli, quanto a questa parte, non ne eccettuando neanche quella, della quale, per quello che spetta alle figure, fu l'architetto il Salviati pittore valente. E tuttoché io abbia fatto, quant'ho saputo travagliare in materia di questa sorte; et ancorché il signor Filippo Ferroverde con la sua peritia e facilità di disegnare, non abbia tralasciato cosa alcuna per ridurre a compita perfettione quest'opera; tuttavia ha potuto più la negligenza di qualche intagliatore da dozzina, che tutto lo sforzo nostro. Né s'è potuto veramente far di meno, di non dar alle mani di alcuno di questi guastatori, perché i buoni, et intendenti erano molto occupati, né si poteva eternare l'opera, co 'l tedio di chi tanto tempo fa l'aspettava³⁶.

Potrebbe sembrare il medesimo pregiudizio platonico del secolo precedente. Cartari, però, dedica poche righe veloci al lavoro d'ornato del suo Zaltieri. E neppure nomina Porta, più disincarnato, primo e presunto compositore degli schemi *in tabula*. Pignoria invece, con puntiglio, s'interessa del corredo illustrativo del volume per l'intera prefazione. Soltanto in chiusa, fa cenno al lettore di elaborate aggiunte al testo. Ha appena affidato a qualche erede spirituale il miglioramento delle

³⁵ IMG, p. nn. 19.

³⁶ A. ALCIATO, *Emblemata V.CL cum imaginibus plerisque restitutis ad mentem auctoris. Adiecta compendiosa explicatione* C. MIGNAULT *Divionensis et notulis extemporariis* L. PIGNORIA *Patavini*, Padova, Tozzi, 1618, c. nn. 12v. IMG, p. nn. 20.

figure, ormai forzate alle stampe. E sta per rivolgere un laconico «A Dio» agli studiosi appassionati ed onesti:

Sì che si lascerà ad altri questo pensiero; sì come anco l'accrescere le *Annotationi*, che io in brevissimo spatio di tempo, fra mille occupationi d'altra sorte, ho poste insieme, et l'aggiungere alla seconda parte qualche curiosa figura delle deità indiane, che non mi sono venute alle mani, non per poca diligenza, ch'io m'abbia usato, ma per poca cortesia di chi etiandio ricercato, ha invidiato al pubblico quello, che in qualche luogo nelli armarii privati, per gusto d'occhio invidioso, si tiene nascosto. Confesso però d'avere molto obligo agl'amici, et padroni, de' quali per entro l'opera ho fatto menzione, se non quale meritavano, almeno quale m'ha dettato l'affetto congiunto co' veri termini della creanza e della gentilezza. Quello poi, ch'io m'abbia fatto in quest'opera, non tocca a me il dirlo. So bene d'averci durato intorno fatica grande, essendomi convenuto andare in traccia delle vere, et reali imagini, delle quali questo libro, in quante edizioni io ho vedute, è stato finora privo. Né m'è riuscita poca fatica, il rivedere (per così dire) il testo dell'autore, et formarci sopra alcune poche *Annotationi*, nelle quali per desiderio della verità, et di disingannare i lettori, sono stato necessitato a dissentire alcuna volta dal Cartari. Il che mi sarà credo perdonato dalla benignità di chi leggerà queste cose: poiché non per voglia di fare il maestro addosso ad alcuni, ma per termine poco meno che di coscienza sono arrivato alle volte a segno, dove non soglio per ordinario mio arrivare. È ben vero, ch'io credo, che la Modestia non si lamenterà di me. Insomma i galantuomini vederanno la mia fatica; et della amorevole censura di questi io mi contenterò³⁷.

Eppure, di fatto, le sue note testuali risultano assai impegnative. Provengono da fatiche di lunga data, per nulla limitate a *specimina* di sintesi. Si articolano in più d'un decennio. Nel 1626, l'erudito veneto apporta al volume un'*Aggiunta* ed una bibliografia, essenziale ma non troppo, spalancata tra Apollodoro, Girolamo Aleandro, «Albrico Filosofo» rarissimo mitografo vaticano³⁸. Vi elenca gli *Autori antichi, et moderni che sono in essere; et di proposito, che hanno descritto Historie, ovvero Imagini delle Deità antiche* o hanno offerto *Testimonianze di questo Libro*. Già nel 1615, invece, produce una folta lista di *Errori da correggersi, et cose scordate da rimettersi*, il buon centinaio di pagine di *Annotationi* all'originale, nonché un'insolita *Seconda parte* dedicata ad *Imagini de gli dei indiani* orientali ed occidentali. Sezione, poi, ulteriormente arricchita.

Errata corrige ed appunti in calce rappresentano un'abitudine proficua agli studi di Pignoria, rintracciabile sino alle *Origini di Padova*. Mentre nelle aperture extraeuropee, nel «desiderio di

³⁷ Ivi, pp. nn. 20-21.

³⁸ Ivi, p. nn. 25.

maggior rigore filologico» in appendice alle *Imagini*, Marco Bussagli intravede «una vera e propria rivoluzione metodologica rispetto agli intenti del Cartari»³⁹. Ma pure editoriali, ad ulteriore distinzione dell'offerta libraria. Il pronto catalogo allegorico allestito da Malfatti riesce, ormai, facile quanto l'*Iconologia* di Ripa. Senza tuttavia poterne raggiungere la completezza universale. Tozzi la guadagna ai propri torchi nel 1611, pubblicando proprio la terza versione del manuale iconologico. Intanto, Pignoria scrive: «Che agl'animali non sia mai stato attribuito da alcuno lume di religione non è in tutto vero»⁴⁰.

Già la prima riga di *Annotationi* manifesta un'acribia analitica, responsabile, documentata: nuova alle *Imagini*. Il dotto egittologo smette i cenni cordiali e fiduciosi rivolti da Cartari alla tradizione, raccolta ed addolcita per il lettore. Trascrive appunti fitti, duri, di matrice bibliografica. Non evita ad altri il suo personale, faticoso percorso di conoscenza. Lo rende, al contrario, controllabile e discutibile. *More solito*, menziona titoli, edizioni, pagine di riferimento. Tradendo subito l'interesse dominante per il «grandissimo, e nobilissimo regno» dei faraoni:

Perché hanno detto gran cose gli Egittii dei loro animali sacri, come del cinocefalo, dello scarabeo, et d'altri. Intorno che vedansi Oro Apolline, et il nostro *Commentario* sopra la *Tavola Ieroglifica*, che fu già del Cardinale Bembo gloriosa memoria et ora si vede nella galleria del serenissimo signor Duca di Mantova. Anzi che negl'elefanti si raccontano particolari di molto meraviglia. Et leggasi Eliano nel 7 dell'*Istoria degl'Animali* a capitolo 39 et nel 4 a capitolo 9, Plinio nel libro 8 al capitolo 1. De' moderni il Porcacchi sopra l'*Arcadia* del Sannazaro a carta 174 dell'editione di Pavia del 1596⁴¹.

Le didascalie *a latere* non indicano più gli argomenti discussi, bensì il luogo contestato entro il precedente volume. Il dettaglio critico si riferisce allora, senz'ombra di dubbio, al semplice esordio platonico orchestrato dal mitografo estense. Apparentemente inattaccabile, soprattutto ad opera di un'«inutile quanto errata precisazione»:

Di tutte le perfezioni date alla natura umana, altra non è che sia maggiore né più propria all'uomo della religione, e perciò non fu gente alcuna mai che di questa non partecipasse in qualche modo. E benché si dica che la ragione principalmente fa l'uomo differente da gli animali bruti, nondimeno si vede che anco innanzi a l'uso di questa la religione si mostra in lui, come che naturalmente accompagni l'animo

³⁹ IMB, p. XI.

⁴⁰ IMG, p. 291.

⁴¹ *Ibid.* e p. 361.

umano, secondo che diceva Iamblico, filosofo platonico, il quale vuole che certo lume divino venghi a ferire gli animi nostri e che in questi risvegli un appetito naturale di bene, sopra del quale si discorre poi e se ne fa giudizio⁴².

«Pignoria si contraddice», chiosa giustamente Bussagli, «scambiando il “lume di religione” degli animali con il culto che era loro tributato dagli Egizi»⁴³. Pure a lungo studiati, dal predecessore, in merito alle fantasie zoomorfe. Ma davvero rilevante resta lo sguardo essenziale, scevro d’ogni edonismo o letterarietà, adottato dal nuovo studioso di mestiere. Che rende le *Imagini* appetibili anche ad un pubblico esperto, coinvolto, ben informato: il dotto padovano completa l’opera di note a margine, utili ad approfondimenti successivi. Asistematici, ma in sé coerenti e compiuti. Dalle luminose stampe raccolte da Lafréry sino all’inquisitoria *Demonolatria* di «Nicolò Remigio Consigliero intimo delle Altezze di Lorena», postille inesauste passano in rassegna saggi folklorici o linguistici, antiquari e numismatici, calendariali o religiosi, a seconda dell’argomento trattato da Cartari⁴⁴.

Così, immediato, alla chiosa culturale segue coscienzioso uno spunto etimologico. Completo di alfabeto greco. Deve chiarire il troppo corrivo accenno rivolto dalla pagina estense alle prime fedi naturalistiche degli uomini, dagli «occhi del corpo» convinti «che le stelle, il Sole, la Luna et il cielo stesso fossero dei»: «dal continuo movimento che vedevano loro fare, tirando il nome da certa voce greca, gli chiamassero dei»⁴⁵. La questione, allo studioso veneto, appare più complessa:

Dio i Latini chiamano DEUS, che senza dubio viene dalla voce greca ΖΕΥΣ, mutando la Z in D, com’è stata usanza di tutte le lingue, per testimonio di Claudio Mitalerio sopra Valerio Massimo. Alcuni altri vogliono, che si derivi dal vocabolo greco ΔΕΣ che significa timore: onde abbia detto Petronio Arbitro

Primus in orbe Deos fecit timor.

Et di quella opinione fu Lattantio Placido commentatore di Statio Papinio nel libro 3 della *Tebaide* a versi 661 dove cita Lucano, et Mintanore Musico, che è riferito ancora da Fulgentio nel primo libro delle *Mitologie*. Allude a questo sentimento Arnolfo Vescovo di Lisieux in Francia, nel *Sermone* ch’egli recitò nel Concilio di Tours, et lo conferma col verso del Salmo LX *dedisti hereditatem*

⁴² IMA, p. 3. IMB, p. X, n. 21.

⁴³ IMB, p. X, n. 21.

⁴⁴ IMG, p. 297.

⁴⁵ IMA, p. 4.

timentibus nomen tuum Domine. Alcune cose belle intorno il nome di Dio scrive Diogene Laertio, nella vita di Zenone verso 'l fine⁴⁶.

Di séguito, Pignoria fornisce estremi documentari all'identità tra scansioni zodiacali e Dei Consenti. Sempre sfogliando le prime pagine delle *Imagini*, legge:

Dicevano dunque i Pitagorici che, come sono nella prima sfera dodici figure di animali che sono i dodici segni del Zodiaco, così vi sono altrettante anime, avendo ciascheduno la sua, che danno loro vita e movimento, e sono queste i dodici dei: Giove, Giunone, Nettuno, Vesta, Febo, Venere, Marte, Pallade, Mercurio, Diana, Volcano e Cerere, dalli quali volevano che venisse il governo delle cose di qua giù.

Questi medesimi dei furono posti etiandio da' Romani partiti in sei maschi e sei femine, detti Consenti, perché erano consiglieri del senato celeste e nulla si deliberava senza di loro, come si vede appresso di Omero e de gli altri poeti che quando vi era cosa si qualche peso Giove faceva chiamare il consiglio per deliberarne, benché ei deliberava anco sovente e faceva da sé solo, come i poeti medesimamente ne hanno scritto; e Seneca, ove disputa della natura del fulmine, dice che ve n'è alcuno qual Giove gittava sopra de' mortali di sua testa e senza il consiglio de gli altri dei⁴⁷.

Allora l'egittologo precisa:

Questo Senato duodenario de' dei grandi si legge in due versi di Ennio appresso Marciano Capella, nel primo libro delle *Nozze di Filologia, et di Mercurio*. Anzi che l'Antichità gli aveva in tal maniera compartiti, che ad ogni mese ne toccava uno, come si vede chiaro nel *Calendario Rustico* pubblicato, e dichiarato da Fulvio Orsino, esquisitissimo osservatore delle antiche curiosità. Vedansi Macrobio nel libro 1 de' *Saturnali* a capitolo 12 et i *Fasti Sacri* di Ambrosio Novidio; che con lodevole invenzione s'è ingegnato di correggere la superstitione degli antichi⁴⁸.

Sa, però, anche usare misericordia. Concede a Cartari il beneficio del dubbio riguardo gli oscuri culti di «quelli della Massilia nella Gallia Narbonese», che «adoravano ne i consecrati boschi senza

⁴⁶ IMG, p. 291.

⁴⁷ IMA, p. 5.

⁴⁸ IMG, p. 291.

simulacro alcuno, se non che talora facevano riverenza a gli alti tronchi non altrimenti che se in quelli avessero creduto essere i divini numi, come scrive Lucano»⁴⁹. In effetti,

Lucano non dice, che facessero quei di Marseglia riverenza agl'alti tronchi, et che nei boschi non vi fossero simulacri. Testimonio ne siano i versi di lui:

... *Sed barbara ritu*
Sacra Deum, structae diris altaribus arae.

Ecco gli altari. Più giù,

... *tum plurima nigris*
Fontibus unda cadit, simulacraque maesta Deorum
Arte carent, caesisque extant informia truncis.

Ecco le statue, ma non è uomo chi non falla⁵⁰.

Ancora più spigolosa ed emblematica, la questione extraeuropea. A cavallo dei due secoli, «divinità mostruose e esotiche, demoni sanguinari» e «terribili rituali» coinvolgono gli scritti mitografici⁵¹. Sonia Maffei cita, ad esempio, la *Deorum sacrificiorumque Gentilium. Cum ad vitandos ethnicae superstitionis ritus, et ceremonias: tum ad sacros profanosque scriptores probe intelligendos delucida, et succincta descriptio* di Johann Bertels. Pubblicata nel 1606 a Colonia, parte dal Medioriente di *Semiramis libidinosa* per mescolare la icone classiche ai druidi germanici, ed infine concludere con i terribili *Moloch* e *Ganisso* d'India⁵². Tozzi invece, accorto, promuove subito la *Seconda parte* di Pignoria a trattatello nuovissimo. Degno di prefatoria e d'impaginatura autonoma: «Io lo vedo picciolo quanto alla mole, ma lo stimo non picciolo quanto al concetto, che ne ho sentito a formare dagl'intendenti, che tengono l'autore per omo, che nella cognitione di questa sorte d'antichità abbia pochi pari»⁵³.

⁴⁹ IMA, p. 8.

⁵⁰ Pignoria usa lezioni corrette per *Bellum civile*, III, 404: «diri» ed «ara» sono errori di stampa del 1647. IMG, p. 291.

⁵¹ S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo*, cit., p. 62.

⁵² J. BERTELS, *Deorum sacrificiorumque Gentilium. Cum ad vitandos ethnicae superstitionis ritus, et ceremonias: tum ad sacros profanosque scriptores probe intelligendos delucida, et succincta descriptio*, Colonia, Burgenio, 1606.

⁵³ V. CARTARI, *Le vere e nove immagini de gli dei delli antichi. Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reali, et non più per l'adietro osservate simiglianze. Cavate da' marmi, bronzi, medaglie, gioie, et altre memorie antiche, con esquisito studio, et particolare diligenza da L. PIGNORIA Padovano. Aggiuntevi le annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, et un discorso intorno le deità dell'Indie orientali, et occidentali, con le loro figure tratte*

Può addirittura circolare «indipendente dal manuale mitografico di Cartari in cui è inserito»⁵⁴. Lo prova il fascicoletto di disegni variopinti, ricalcati dalle sue illustrazioni già ad inizio secolo per la raccolta d'*Icones coloribus ornatae idolorum Mexicanorum, Aegyptiorum, Sinensium, Japonorum, Indorum*, conservata all'Angelica di Roma⁵⁵. Certo, lo studioso padovano non mira a particolari cruenti. Mentre già Cartari si concede rapide escursioni oltre i tradizionali confini del mito. Soltanto però a partire dai volumi più tardi, a titolo d'aggiornata completezza. «Nelle isole scoperte gli anni passati da' Spagnoli, che ora si addimandano il Mondo Novo perché a gli antichi furono incognite», accenna il gentiluomo estense nell'*Introduzione*, con sguardo panoramico, «si è trovato che quei popoli adoravano alcuni idoli fatti qual di creta, qual di legno e qual di pietra»⁵⁶.

Dei vari *Simulacri in legno*, oggetto di culto, Cartari non intende trascurare alcuna traccia. Nemmeno la fortunata, nuova *Historia generale delle Indie Occidentali*: nell'«Isola Spagnuola» di Haiti, segnala Francesco López de Gómara, oltre al «Diavolo», «hanno altri infinitissimi idoli, che adorano differentemente», «di creta, legno, pietra, et di cotone ripieno», e gl'Inca pure «de oro, et argento»⁵⁷. Il cappellano di Hernán Cortés ripercorre in pagine fitte le avventurose imprese dei condottieri iberici, la scoperta e la conquista delle Americhe. Discute la struttura del globo terrestre. E disegna rapidi affreschi dei costumi politici, sociali e religiosi di vari popoli precolombiani. Nello stesso 1556, anzi, il ponderoso volume esotico arriva in Italia nella versione Dorici.

Presta tuttavia alle *Imagini* solo qualche voce generica e suggestiva. Verso la fine del capitolo dedicato a Diana, Cartari rammenta le stregate superstizioni su Iside e sulla Luna:

E così si potrebbe dire di quelli di Tessaglia ancora che per avere voluto investigare il corso e la natura della Luna fosse stato finto poi di loro che la tiravano di cielo in terra, allora che 'l volgo credeva ch'ella patisse assai e sopportasse gravissima fatica e che quel suono rappresentato per lo cembalo posto in mano ad Iside alleggerisse molto la pena della violenza che le era fatta, come cantano sovente i poeti e ne scrive anco Plinio, quasi che quel rumore non lasciasse passare il mormorio de gl'incanti alle orecchie della Luna, e perciò non avessero poi forza contra di lei. Onde Properzio dice che gl'incanti tirerebbono la Luna giù del carro, se i risonanti metalli non vi rimediassero. E Giuvenale

da gl'originali, che si conservano nelle gallerie de' principi, et ne' musei delle persone private. Con le allegorie sopra le immagini di C. MALFATTI Padovano, migliorate, et accresciute novamente. Et un catalogo del medesimo di cento più famosi dei della gentilità. Il tutto ridotto a somma perfezzione, come si può facilmente vedere nella prefazione al lettore, Padova, Tozzi, 1615, p. nn. 580.

⁵⁴ S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo*, cit., p. 85.

⁵⁵ Ms. lat. 1551, cc. 2-7, conservato alla Biblioteca Angelica. Trascritto e commentato, nella parte di Pignoria, secondo le tavole del 1615, in S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo*, cit., pp. 85-86, 108-119, tavv. 2-13.

⁵⁶ IMA, p. 19.

⁵⁷ F. LÓPEZ DE GÓMARA, *La Historia generale delle Indie Occidentali, con tutti li scoprimenti, et cose notabili, che in esse sonno successe, da che si acquistorno fino a hora*, a cura di A. DE CRAVALIZ, Roma, Dorici, 1556, cc. 26r., 116r.

parlando di certa femina loquacissima dice che non accade più fare romore con vasi di rame né con altri metalli, perché ella sola col cicalare fa tanto strepito che può difendere la Luna da gl'incanti⁵⁸.

Nel 1571, il gentiluomo prosegue notando come «altri hanno voluto che il cembalo, chiamato da gli antichi sistro, in mano di Iside mostri il suono che fa la Luna nel girare de gli orbi celesti. Né di rame solamente lo facevano, ma di argento ancora e d'oro, come dice Apuleio»⁵⁹. E tratteggia l'ecfrasi tradizionale, intessuta di *Metamorfosi* e *Saturnalia*, delle diffuse note di Beroaldo e Calcagnini. Nel 1587, invece, inserisce tra le due un'eco inattesa:

Scrivesi di alcuni popoli che adoravano il Sole e la Luna credendo che fossero marito e moglie, e che digiunavano nell'ecclissi, specialmente le donne, e le maritate si scapigliavano e si graffiavano e le donzelle si salassavano con spine di pesce e cavavano il sangue pensandosi esse che la Luna allora fosse ferita dal Sole per qualche dispiacere che gli avesse fatto⁶⁰.

«Non si tratta di un rito antico, come generalmente sono quelli descritti nelle *Imagini* e come anche in questo caso farebbe supporre l'uso dei tempi storici», commenta l'edizione critica di Pastore Stocchi, «ma di un culto esotico attribuito a popolazioni del Venezuela»⁶¹. Capace di sfumarsi nel suadente alfabeto epifanico tradizionale, magari sull'onda di suggestioni orgiastiche. «In doi cose si diletano molto questi uomini, in ballare et bere», commenta l'*Historia generale delle Indie*, e poi «si disfidano»:

Molti gomitano per bere di nuovo, bevono vini di palme, erba, grano, et frutta, per più abbondanza pigliano il fummo per il naso da una erba che imbroia molto la testa, et leva il senso, cantano le donne certe canzoni malinconiche et meste quando gli levano alle loro case, et toccano certi suoni che provocano a piangere, idolatrano bravamente quelli di Cumana, adorano il Sole et la Luna, credono che siano marito et moglie, et grandissimi dei, hanno grandissima paura del Sole quando truona et avampa, dicendo che sta adirato contra di loro, digiunano alli ecclipsi, specialmente le donne, perché le maritate si pelano et con le unghie si graffiano il viso, et le cittelle si cavano sangue dalle braccia con le spine dei pesci, credono quando la luna è piena che sta ferita dal sole per qualche sdegno avuto

⁵⁸ IMA, p. 109.

⁵⁹ Ivi, p. 110.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Ivi, p. 520.

contra di lei, in tempo de qualche cometa fanno grandissimo rumore con le cornette et tamburini et gridi, credendo che fugge così, o si consuma⁶².

Ben diverso è citare esplicitamente Gómara, discuterne autorità e testo. Pignoria riprende la più dettagliata *Historia dell'illustrissimo et valorosissimo capitano don Ferdinando Cortés marchese della Valle*, anch'essa disponibile sin dal 1556 a Roma e poi a Venezia. E si diffonde su creature misteriose. La sacralità tributata a «boschi» e «cime de' monti, dove l'orrore et il sito invitavano i superstitiosi al culto delle false loro deità», può introdurre il richiamo a pendici care ai classici o agli anacoreti cristiani:

Ora questo Quetzalcoatl fu chiamato ancora Topilczin, cioè mio molto amato figliuolo, e dicono, che nascesse con l'uso di ragione, et che fosse 'l primo, che cominciassse ad invocar li dei, e far loro sacrificii, co 'l suo sangue medesimo che si cavava dalla persona con spine, et in altre maniere, aveva già la gentilità del nostro Mondo, i Bellonarii, i Galli della Madre degli dei, et altri sì fatti che spargevano sangue; ma questi fu forse più antico, tutto che discepolo della medesima scuola. Chiamavano costui il dio del vento, e perciò Montezuma, all'arrivo de' legni di Ferdinando Cortese, sparse voce, che in quell'armata veniva il dio Quetzalcoatl, perché il volgo non avesse occasione di tumultuare; et i suoi tempii erano rotondi, che esso ne fu l'inventore. Questi tempii erano detti nella loro lingua Ques; et erano case di orationi di quattro sorti; nella prima digiunavano li signori et più nobili del popolo, nella seconda la gente commune; nella terza chi stava non levava mai l'occhio dalla terra; nella quarta si mandavano i peccatori et uomini di mal affare. Attribuivano i Mexicani a costui, come abbiamo detto, et alla loro industria, la maniera dei tempii alti, ch'erano in questo paese. Perché dove non eran arrivati l'imperio e la politia loro, si servivano i paesani d'altari fatti di terra ne' boschi, o nelle cime de' monti, che erano a punto *luci*, et *excelsa* nella scrittura sacra. Chi più vuole vedere intorno a Quetzalcoatl legga Francesco Lopez de Gomara nella conquista del Cortese, et se bene questo autore è in qualche cosa differente da quello ch'io racconto, tuttavia, quello ch'io dico lo ho da buon luogo, come dirò più a basso. Ne pretendo però di violentare il lettore. Ma lasciare libera a tutti la credenza, et l'opinione, che sia detto una volta per sempre⁶³.

Già lo storico spagnolo rammenta una benaugurante «aspa o croce come quella di santo Andrea»⁶⁴. Ma pure favolose offerte di «pietre preziose, pezzi di oro et altre gioie, et gioielli», sacrifici rituali e grandi templi, fatti a guisa di «piramide come quelle d'Egitto salvo che non finisce

⁶² F. LÓPEZ DE GÓMARA, *La Historia generale delle Indie Occidentali*, cit., c. 78.

⁶³ IMG, p. 369.

⁶⁴ F. LÓPEZ DE GÓMARA, *La Historia generale delle Indie Occidentali*, cit., c. 78v. Cfr. IMG, p. 371.

in punta, se non in piano»⁶⁵. In cima al *teocalli* di Montezuma si venerano molti dei, «et fra essi un tondo, dedicato al dio dell'aria, detto Quezalconatl»⁶⁶. Padre dell'«Imperio in Mexico» ed ultimo di sette fratelli guerrieri, «santo», celebrato «esempio di buoni costumi», l'antico idolo fonda città ed introduce usi penitenziali, dal «digiuno» al «sacrificio di sangue»⁶⁷. Anzi, se gli Aztechi stupiscono dell'«arme in ordinanza», delle barbe, dei cavalli, dell'artiglieria spagnola allo sbarco di Cortés, «dicevano per i navili che veniva il dio Quezalconatl con i suoi tempii addosso, questo era fra loro dio dell'aria, che se n'era andato, e l'aspettavano»⁶⁸.

Pignoria si arma di vasta dottrina geografica, da «Pietro Martire d'Anghiari milanese» a Cornelius van Wytfliet e Giovanni Botero⁶⁹. Quello cui mira però, il «buon luogo» delibato con occhio acuto, è una fonte rarissima, ancor più diretta. Di nuovo, la dichiara lui stesso:

Tutte le sopra registrate imagini con le notitie principali di esse, accresciute però da me con qualche raffronto storico, et co' paralleli delle antiche superstitioni d'altri popoli, io le ho avute dall'illustrissimo signor Ottaviano Malipiero senatore gravissimo et d'amabilissima placidità di natura. Furono per quanto ho inteso del cardinale Amulio gloriosa memoria, et io le stimo assai più che alcune altre narrationi d'uomini poco versati, che vanno in volta, et si leggono tutto 'l di. Vado confermando tutta questa mia congettura della religione di questi paesi conforme all'egittia, con quello, che scrive Francesco Lopez di Gomara, cioè che i Mexicani spiegavano i concetti dell'animo loro con figure simili a hieroglifi dell'Egitto⁷⁰.

L'*Historia* di Cortés suggerisce infatti, nell'apposito capitoletto sulle *Lettere del Mexico*, come gli Aztechi ricorrono, per la scrittura, soltanto a «certe figure che servono per lettere»: «somigliano molto alli gerogliphos d'Egitto»⁷¹. E Pignoria prosegue:

Scrive in conformità Pietro Martire, che i caratteri delle scritture loro sono dadi, ami, lacci, lime, stelle, e cose sì fatte, distese in righe all'usanza nostra, et che imitano le antiche lettere dell'Egitto. Et mi ricordo ne' fogli del cardinal Amulio, di vedere sì fatte pitture, con le esplicationi loro; per

⁶⁵ ID., *Historia di don Ferdinando Cortés, Marchese della Valle, Capitano valorosissimo. Parte terza. Con le sue maravigliose prodezze nel tempo, che scoprì, et acquistò la Nuova Spagna*, a cura di A. DE CRAVALIZ, Venezia, Bonadio, 1564, cc. 119v., 121v. Cfr. IMG, p. 373.

⁶⁶ F. LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia di don Ferdinando Cortés*, cit., c. 120r.

⁶⁷ Ivi, cc. 305r., 306r.

⁶⁸ Ivi, c. 40r.

⁶⁹ IMG, p. 370.

⁷⁰ Ivi, pp. 372-373.

⁷¹ F. LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia di don Ferdinando Cortés*, cit., c. 299r.

esempio dipingevano un cervo per l'uomo ingrato; una pietra con una spiga di maiz secca, sopravvi per la sterilità; una lucertola per l'abondanza d'acqua: una canna di maiz verde per l'abondanza⁷².

Note e figure provengono dal codice Vaticano Latino 3738. Tra 1565 e 1572, il cardinale veneziano Marcantonio Amulio ricopre la carica di prefetto bibliotecario pontificio: a lui deve risalire uno dei rarissimi manoscritti amerindi, poi commentato nel volgare della penisola. I *Conquistadores* distruggono le compilazioni precolombiane, incoraggiando piuttosto volumi ibridi, volgarizzamenti illustrati in grado di affascinare i dotti Europei. Incompiuto, il Vaticano Latino 3738 definisce «Indorum cultus, Idolatria, et mores»: nozioni di mitologia e storia, astronomia e computo calendariale, festività e costumi della Nuova Spagna⁷³. Completa i colorati disegni indigeni di note esplicative, ispirate al codice Telleriano-Remensis, oggi a Parigi ed in buona parte attribuito al domenicano Pedro de los Ríos.

Assemblato probabilmente tra 1562 e 1566, il manoscritto pontificio gode subito di grande prestigio critico. Nel 1589 Michele Mercati, scrivendo *De gli Obelischi di Roma*, vi rintraccia *Lettere ieroglifiche*. Nell'Europa rinascimentale, le grafie simboliche egizie ed americane paiono correlate a «quasi tutte quelle che gli moderni nominano *emblemata*, come hanno descritto Andrea Alciato, Giovanni Sambuco et altri, i quali le hanno raccolte, parte dagli scrittori antichi, et parte, hanno ritrovato con l'ingegno loro»⁷⁴. Si tratta di esoteriche «figure proprie, riconosciute tra loro»⁷⁵. Così, dalla settima carta, Pignoria riprende aderente appunti e pittogrammi ispirati alle sacre *fabulae* di Quetzalcoatl:

Di questo [mito] pigliorno quattro segni della loro superstitione, della quale usavano fin'addesso, il primo è che depingono li uomini ingrati, come cervi, et volesse Dio che non avessero altro errore, che questo, perché più vile animale è il giumento, al quale sono comparati per il salmista; il secondo che a significare la sterilità, dipingevano una pietra, con una spiga di maiz secca di sopra; il terzo che è significare l'abondanza de acqua dipingevano una lacerta; et il quarto che per una canna di maiz verde significavano l'abondanza⁷⁶.

⁷² IMG, p. 373.

⁷³ *Inventarium Manuscriptorum Latinorum Bibliothecae Vaticanae*, IV, fotoriproduzione Bav sala rossa 304, p. 424.

⁷⁴ M. MERCATI, *De gli obelischi di Roma*, Roma, Basa, 1589, p. 116.

⁷⁵ Ivi, p. 96.

⁷⁶ Vat. Lat. 3738, c. 7v.

L'egittologo non teme nemmeno la ripresa letterale. Nella provvidenziale nascita del «dio del vento», per cui la giovane «Chimalman, che vuol dire Rodella», «concepisce un figlio senza congiunzione di uomo»: «fingono li miserabili certi sogni della loro cecità, dicendo che un dio, che se diceva Citlallatonac, ch'è quello segno, che si vede in cielo detto Strada di santo Jacobo o Via Latea, manda un Ambasciatore dal cielo con un'ambasciata a una vergine»⁷⁷. O nell'introduzione dei sacrifici espiatori, cui accenna il codice:

Questo Quetzalcoatltopilczin, che vuol dire nostro molto caro figliolo vedendo che non cessavano li peccati, et travagli del mondo dicono che così come è stato il primo che principiò ad invocare li dei et fare loro sacrificii, così è stato il primo che ha fatto penitenza a fine de placare li dei, accioché perdonassero al suo populo. Dicono, che sacrificò se medesimo cavando il proprio sangue con spine et altre sorti di penitenza⁷⁸.

Già nel manoscritto vaticano si rintracciano *ques* e templi «ritondi»⁷⁹. In particolare, Quetzalcoatl

fondò li quattro qui segnalati; in la prima casa digiunavano li signori et più nobili del populo, in la seconda, la gente comune; in la terza era la casa del timore, o per altro nome casa del serpente, in la quale non avevano da levare l'occhio dalla terra, tutti quelli che entravano, o erano in essa; la quarta casa era il tempio della vergogna, al quale mandavano tutti li peccatori et uomini che vivevano male⁸⁰.

I sacrifici più antichi preferivano luoghi isolati, boschivi. «I Mexicani vogliono attribuire alla loro industria questo modo de tempii alti», traduce il copista,

adducendo in confirmatione che in quelli paesi dove essi non pottero arrivare era in uso, fin'a questi tempi il modo delli sacrificii antichi quali non si facevano in tempii, se non in certi altari, o monticelli di terra in li monti o in boschi così come quando dice la Scrittura nel *Libro delli Re* d'alcuni buoni che non potero avere li sacrificii delli luoghi alti et delli boschi come se usava poco fa *infra limines*, che è una nazione di questo paese, gionto alla città di Oezacade⁸¹.

⁷⁷ Vat. Lat. 3738, c. 7r. Cfr. IMG, p. 368.

⁷⁸ Vat. Lat. 3738, c. 7v.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

Dalla stessa carta proviene l'immagine di Quetzalcoatl sulla *ziquurat*. Trafitto da spine, il dio si adorna di copricapo piumato, bastone ricurvo ed «yncensario»⁸². Pignoria si concentra sugli oggetti di culto americani. Li interpreta però, di nuovo, secondo moduli antiquari a lui accessibili. Tanto da lasciare, entro la corrispondente tavola allestita da Ferroverde, una croce di troppo sull'incensiere:

Negli ornamenti di questa figura io noto quattro cose degne a mio giudizio d'essere avvertite nella materia, che trattiamo. La prima è quell'apice in figura di meta, che tiene in capo, della quale figura il Demonio si servì, et nelle cerimonie di Cibele, et nel tempio di Venere in Pafo, et forse la Pietra Manale, della quale si servivano nel tempo della siccità per impetrare la pioggia dal cielo non era di figura molto dissimile. La seconda è il lituo, che tiene nella mano destra, dato da' Gentili agl'auguri loro e tenuto in tanta riputazione. La terza il cornucopia, che gli si vede innanzi ai piedi, che sarà stato appresso questi più stimato senza dubbio, che 'l favoloso, o d'Acheloo, o della Capra Amaltea. La quarta più notevole et più riguardevole dell'altre è la figura della Croce, che si vede in tre luoghi, due nel mantello, et una nel corpo dall'incensiere, che così chiamavano i paesani quello che noi abbiamo nominato cornucopia⁸³.

Anche Ferroverde, tuttavia, serba al codice un'assoluta fedeltà iconografica. «Già sul finire del Cinquecento», rammenta la Maffei, citando anche Paleotti, Mercati, infine Kircher, «si erano cominciate a diffondere alcune riflessioni sulle civiltà extraeuropee che giungevano a considerare i nuovi popoli e la loro cultura come testimonianze dei diversi stadi dell'evoluzione dello spirito umano»⁸⁴. I geroglifici, soprattutto, sviluppano le «prime forme di scrittura», «espressa in pittogrammi» come l'amerindia⁸⁵. L'intera *Seconda parte* delle nuove *Imagini*, anzi, argomenta il primato dell'Egitto, remota «culla di tutte le civiltà»⁸⁶. L'erudito veneto confronta Sacre Scritture e leggende profane. Riporta l'«universale eresia de' geografi antichi di tenere per favole tutte le narrations del Novo Mondo» alle cronache di grandi viaggiatori, ai nuovi studi sull'Atlantico⁸⁷.

Si propone però un campo d'indagine esatto e definito. Strettamente iconico e mitografico:

Ma lasciando da parte le autorità, io mi voglio valere in questo proposito d'una congettura non ponto debole, et è, che i popoli di questa parte di mondo si sono conformati in maniera nella fabbrica

⁸² *Ibid.*

⁸³ IMG, p. 370, tav. nn. 220.

⁸⁴ S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo*, cit., p. 66.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 68.

⁸⁷ IMG, p. 362.

degli idoli loro con le immagini delle deità egittie, che niente più. Et innanzi gl'Egitii io vado discorrendo, che gl'abitatori di questi paesi adorassero il Sole, et la Luna, et la Militia del Cielo, come dice la Scrittura, che fu la più antica sorte d'idolatria, che si vedesse mai nel mondo; et di questa ancor qui si teneva memoria, né se n'erano scordati i successori⁸⁸.

Tenta insomma, secondo Alessandro Grossato, un univoco «linguaggio visivo del sacro»⁸⁹. Allinea Indie ed Europa senza guardare alla mitologia in sé, fatta di fantasie, numi, favole. E complicata da politeismi aperti, assimilatori. L'egittologo opera una selezione figurativa, stringente ed asistemica. Si sofferma soltanto su alcuni dei, o meglio su determinate loro rappresentazioni. Su «cose» reali, disegni concreti, «reperti» puntualizza la Volpi, oggetto meraviglioso di collezionismo e studio nei circoli elitari del primo Seicento⁹⁰. Non riproduce intere le fonti, nemmeno se pregiate quanto il codice 3738. Restituisce piuttosto campionature efficaci. Contro la suggestiva ecfraresi cartariana, cerca affinità documentarie, archeologiche. Giostrando «descrizioni dettagliatissime», così la Maffei, ed «indicazioni sommarie»⁹¹.

Inizia disinvolto: «Ma per dare qualche principio a questo curioso discorso, io darò qui il ritratto di Omoyoca dio del Mexico, ch'era appresso quella misera gentilità il loro Giove»⁹². Seguono tre grandi xilografie, appena scandite da qualche nota di circostanza: creatore uno e trino dell'umanità, «innanti al Diluvio», il dio azteco offrirebbe preziosi spunti analogici⁹³. Pignorina, però, si concentra sui disegni. Il primo attinge al Vaticano Latino 3738 attraverso il fascicolo di Malipiero. Il terzo, inconsapevole, mediante una copia del belga Philips van Winghe «cavata da un libro grande, ch'è nella Libreria Vaticana, compilato da frate Pietro de lo Rios»⁹⁴. E posta entro la folta *Collectio inscriptionum antiquarum et recentiorum Romae aliisque Italiae urbibus extantium, adiectis iconibus pontificum, imperatorum et omnis generis antiquitatum partim calamo, partim ametite*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, p. XIV.

⁹⁰ C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, cit., pp. 61, 77.

⁹¹ S. MAFFEI, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo*, cit., p. 64.

⁹² IMG, p. 363.

⁹³ *Ivi*, pp. 363-365, tavv. nn. 212-214.

⁹⁴ A Pignorina deve sfuggire che il «libro grande», menzionato nella nuova edizione 1626, coincide con la fonte delle carte inviategli da Malipiero. O ha consultato molto tempo prima il ponderoso Vat. Lat. 3738, magari in occasione del viaggio romano, o non ne ha preso visione diretta ed integrale, affidandosi agli estratti. L'amico Peiresc gli suggerisce, infatti, il terzo Quetzalcoatl precisando che è «cavato da un libro (che VS doveva haver veduto per maggior compimento di tal opera o il Sr. Aleandro per lei) lo quale è nella Libreria Vaticana et contiene tutte le cerimonie, idoli e calendario delli Mexicani, compilata da Fr. Pietro de los Rios». *Ibid.* e la lettera scritta da Peiresc a Pignorina il 4 gennaio 1616, dopo la lettura delle *Imagini* speditegli da Paolo Gualdo, in S. MAFFEI, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo*, cit., pp. 74-75. Cfr. Vat. Lat. 3738, cc. 1v., 35r.

satis bene delineatis et pictis; item adnotationes historicae et eruditae, quarum nonnulla hispanica lingua, oggi manoscritto Latino 1564 alla Biblioteca Angelica di Roma⁹⁵.

La tavola intermedia, invece, confronta l'azteco Omoyoca ad Osiride. Caro all'egittologo:

Ora questo Omoyoca et nelli abbigliamenti, et nella positura io direi, che fosse tolto poco meno che di peso dagli Egittii, appresso a quali Osiride in tale maniera si figurava, come si vede, et io notai già nell'antichissima *Mensa Isiaca* dal Serenissimo signor Duca di Mantova, nell'orlo della quale dicisette volte si vede una simile imagine, variata però in quanto agli ornamenti⁹⁶.

Già intorno alla stampa precedente, lo studioso ha incastonato un paio di cammei egizi. Capaci di suggerire immediati raffronti visivi.

Non destano interesse intrinseco nemmeno le coppie successive di demoni infernali, tra cui «o le quattro Parche de' poeti, o le tre Furie de medesimi con Proserpina, o Persefone, che la chiamino»⁹⁷. Pignoria mira allo schema compositivo: cerca copricapi alti, busto e viso eretti, «la gamba dritta rannicchiata, et la manca stesa, con le braccia et mani stese aperte»⁹⁸. Gestì identici lo conducono appunto sino all'Ambasciatore di Citlallatonac e, in chiusa, ad un enigmatico avorio indonesiano. Ritratto da quattro punti di vista: «lo direi forse il Tempo, ottimo manifestatore di tutte le cose occulte»⁹⁹. Il misterioso idolo compare nel 1626, su generoso consiglio epistolare di Nicolas Claude Fabri de Peiresc, «da me tante volte nominato, et non mai a bastanza lodato»¹⁰⁰. A sua volta rapito dai fantastici discorsi sul dio, che accenna «similmente la sinistra gamba rannicchiata»¹⁰¹.

L'intero, variegato scrigno delle Indie racchiude ermetiche suggestioni egizie, talora cristiane. Pignoria «formulò per primo» anzi, scrive Dino Pastine, «l'ipotesi, ampiamente sviluppata poi da Kircher, dell'origine egiziana dell'iconografia induista»¹⁰². Già nel 1615 le croci di Quetzalcoatl gli offrono pretesto orgoglioso di riprodurre una sua «rarissima medaglia di Costantino il Grande, non pubblicata né avvertita da alcuno»¹⁰³. Mentre fra Americhe ed Estremo Oriente paiono ricorrere

⁹⁵ Cfr. ms. Lat. 1564, c. 57r.

⁹⁶ IMG, p. 364.

⁹⁷ Ivi, pp. 365-367, tavv. nn. 215-218. Cfr. Vat. Lat. 3738, c. 2v.

⁹⁸ IMG, p. 365.

⁹⁹ Ivi, pp. 397-400, tavv. nn. 245-248.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ S. MAFFEI, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo*, cit., p. 75.

¹⁰² D. PASTINE, *La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 84.

¹⁰³ IMG, pp. 371-372, tavv. nn. 221-222.

abbigliamenti allusivi, tratti zoomorfi, preghiere svolte con le mani al petto o in trono a grandi fiori aperti: dall'Amitābha Buddha al silente Arpocrate, sempre «come si vede in un diaspro antico appresso di me»¹⁰⁴. L'erudito veneto cita oscuri feticci algonchini e taino, attraverso cui spesso «il Demonio solleva parlare»¹⁰⁵. Gli trasmette i loro disegni, dalla galleria del duca di Baviera, un altro amico antiquario, Hans Georg Herwart von Hohenburg.

Poi, insieme al solito Ferroverde immagina templi indiani e giapponesi, descritti dalle fortunate lettere missionarie di Jasper Berse, Luigi Frois, Lodovico Almeida¹⁰⁶. Gli epistolari gesuiti offrono, per Donald Lach, «an intelligence system unequaled by any state in Europe at the time»¹⁰⁷. Pignoria può rintracciarle nei volumi di *Nuovi Avisi* sulle colonie portoghesi, pubblicati a Roma sempre presso Dorici, nel 1553 e nel 1562 a Venezia da Tramezzino. Nelle *Epistolae Indicae de stupendis et praeclaris rebus*, date alle stampe nel 1566 a Lovanio da Rutgerum Velpium. O negli *Historiarum Indicarum libri XVI* di Giovanni Pietro Maffei, procurati dal fiorentino Filippo Giunta nel 1588 e l'anno successivo, in volgare, dal veneziano Damiano Zenaro. Senza soluzione di continuità, sfilano il celebre Ganesha, Canon e Amida, poi quattordici rapidi idoletti pressoché sconosciuti. Glieli suggerisce Girolamo Aleandro con «esatta sollecitudine», ma Pignoria non può che limitarsi a riprodurre stampe e trascrivere colori¹⁰⁸. Meglio noti sembrano Malocho o la benevola Quenuoa, «con un fanciullino in braccio» come una Madonna ma «tanto simile ad Iside con Oro in braccio, che niente più»¹⁰⁹.

Il margine d'errore è assai alto. Un'unica, vaga etichetta straniera può sottintendere provenienze distinte. E le due figurine bavaresi appaiono, a lungo, impropri «idoli del Mexico»¹¹⁰. Sonia Maffei sottolinea la difficile versione di patrimoni iconici: Ferroverde non rende prossimità culturali tra idoli venerati nello stesso tempio, né forme stilistiche distanti in Oriente. «Un profondo paradosso», precisa la studiosa, circa le stampe modellate sulle epistole, «anima queste illustrazioni derivate da fonti verbali: pur attingendo da testimoni di prima mano e pur essendo fedeli alle loro parole, esse restituiscono un'idea bizzarra e inadeguata dell'aspetto delle divinità indiane»¹¹¹. Nelle triplici teste

¹⁰⁴ Ivi, pp. 378-379, tav. nn. 227.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 374-376, tavv. nn. 223-224.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 376-384, tavv. nn. 225-232.

¹⁰⁷ D. LACH, *Asia in the Making of Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1965-1970, I, p. 315.

¹⁰⁸ IMG, pp. 384-396, tavv. nn. 233-244.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 396-397.

¹¹⁰ Ivi, p. 373.

¹¹¹ S. MAFFEI, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo*, cit., p. 81.

elefantine e braccia e gambe di Ganesha, accostato al figlioletto, lo xilografo fonde anzi due diverse *fabulae* mitiche. Ottenendo «un'immagine non canonica»¹¹².

Quanto a Canon,

non avendo nessuna conoscenza della reale forma dell'idolo e in assenza di modelli figurativi l'illustratore ha utilizzato come canone il modello occidentale, il "bell'aspetto del dio" si traduce nell'incisione di Ferroverde in una statua che ricorda quelle di un Apollo classico, con la straniante aggiunta degli attributi "mostruosi" delle teste e braccia replicate,

secondo un'eleganza chiastica, ellenica¹¹³.

Pure in presenza di cospicui apparati esplicativi, certi prelievi analogici forzosi depistano l'erudito. L'Ambasciatore di Citlallatonac, «nel quale» Pignoria ha «con qualche meraviglia fatto riflessione sopra l'ornamento del capo, che è molto simile a que' cartocci, che gl'Egitii piantavano in capo al loro Arpocrate come si può vedere nella statua, ch'io ho appresso di me, registrata di sopra a carta 335», in realtà non rappresenta affatto il messo celeste¹¹⁴. Ferroverde riporta fedelissimo il personaggio centrale del disegno atto a introdurre, nel volume pontificio, le sofferenze della Quarta Età azteca e la provvidenziale nascita di Quetzalcoatl. Tuttavia, il codice messicano non identifica mai il nume, rivolto verso il basso, circondato da fiori e figure danzanti, con l'Ambasciatore. Al contrario, precisa in didascalia: «Sochiquetzal, i[d est] essaltatione delle rose»¹¹⁵.

L'edizione critica del codice, curata nel 1996 da Ferdinand Anders, Maarten Jansen e Luis Reyes García, non considera nemmeno l'ipotesi del messo:

En medio de guirnaldas y de cuchillos adornados con flores baja la diosa Xochiquetzal, patrona de la Alegría y de las Fiestas. La gente baila con banderas y flores en la mano. Esta edad duró 5206 años: 13 escudos de turquesa con el signo de 400, más 6 puntos azules. El relato sobre los acontecimientos de

¹¹² Ivi, p. 77. Cfr. IMG, p. 377, tav. nn. 225.

¹¹³ S. MAFFEI, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo*, cit., p. 80. Cfr. IMG, p. 378, tav. nn. 226.

¹¹⁴ Ivi, pp. 368-369, tav. nn. 219.

¹¹⁵ Vat. Lat. 3738, c. 7r.

esta época primordial continúa en las siguientes páginas, y se explica con más detalle la historia de Quetzalcoatl, Tula y Cholula¹¹⁶.

L'artista azteco procede dinamico, narrativo. Gli ultimi disegni dell'originale svolgono cronache, i primi cosmogonie. La settima carta, con la *ziquurat* ed i pittogrammi sul *verso*, figura l'intervento sacrificale di Quetzalcoatl. Sul *recto*, danze e feste all'origine delle punizioni divine: «vitii», nel commento, «et così depingono gli uomini ballando»¹¹⁷. Li presiede la dea fiorita, protesa dal cielo verso la terra come, nelle carte appena precedenti, la dea di Laghi e Fiumi per la Prima Età, lo stesso dio del Vento per la Seconda ed il dio del Fuoco per la Terza. L'egittologo però, si lascia distrarre dalle postille più folte e di suadente piglio biblico, comparativo. Magari la sua copia omette qualche nota. Ma, di certo, l'ostinata ricerca di schemi simmetrici rischia di allontanarlo proprio dal puntuale assunto di partenza, dichiarato *Al lettore*.

«Andare in traccia delle vere, et reali imagini» per scritti o «armarii privati», di «amici, et padroni» collezionisti, invece, guadagna alle nuove *Imagini* un'ortografia illustrativa corretta. Negli ambiti, in apparenza, meglio definiti dalla tradizione. L'approccio visivo all'Antico, reperto e non fantasia, espunge anacronismi d'autore. La moderna viola da braccio, accordata da Zaltieri ad Apollo nella tavola 1 o alla Sirena della 35, torna cetra greca¹¹⁸. Provvidenza, Eternità, Demogorgone ed il dragone quasi araldico, preposti da Malfatti all'Antro del Tempo, abbandonano veli e rigidità medievali in favore di panneggi e contrappunti¹¹⁹. Addirittura, Ferroverde sdoppia la stampa ed inserisce piccoli cammei: non accumula ai piedi di una singola figura tanti attributi possibili, ma isola *personae* mitiche in medaglioni diversi. Così, la Provvidenza maggiore della tavola 2 impugna l'asta, corredata da due profili con globo crociato e cornucopia. Mentre, nella 3, a corona di Demogorgone entro cerchio del serpente, un'Eternità regge il mondo e l'altra reca in mano il sole e poi la luna.

Pignoria non esita a rimuovere intere xilografie o personaggi. Scompare l'illustrazione 95 del 1608, dedicata ad una bizzarra

¹¹⁶ *Religión, costumbres e historia de los antiguos Mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, a cura di F. ANDERS, M. JANSEN, L. REYES GARCÍA, Graz-Mexico, Akademische Druck- und Verlagsanstalt-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 66.

¹¹⁷ Vat. Lat. 3738, c. 7r.

¹¹⁸ IMA, pp. 23, 218, tavv. 1, 35. IMG, pp. 14, 133, tavv. nn. 4, 70.

¹¹⁹ Nell'edizione 1615, la seconda tavola delle *Imagini* non ospita la Provvidenza, ma il succedersi degli orbi celesti. IMM, p. 19, tav. nn. 2. IMG, pp. 7, 11, tavv. nn. 2-3.

immagine di Vulcano dio del fuoco, o di Sitone re dell'Egitto sacerdote di Vulcano liberato dalli topi degli Arabi suoi nemici, che erano venuti ad assalirlo, avendo li topi raso li archi et tutti li arnesi di cuoio una notte alla sprovvista, significante che chi in Dio si fida da Dio vien aiutato, et che in Dio si ponghino le speranze nostre¹²⁰.

Nel 1571, Sitone condivide la tavola 61 con Vulcano fabbro ed una sua figura «con un cappello in capo di color cilestre per segno del rivolgimento de' cieli»¹²¹. Già si munisce di provvido cartiglio: l'«iscrizione», «*in me quis intuens pius esto*», compare pure nell'*Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali* dell'arcivescovo scandinavo Olo Magno, disponibile in Italia sin dal 1555 in latino e dal 1561 in volgare¹²². In capo all'aneddoto, Cartari precisa inoltre il riferimento ad «Alessandro Napolitano, e credo che l'abbi tolto da Erodoto»¹²³. Pignoria però, per la sua tavola 105, preferisce «Giove fulminatore dei Giganti»¹²⁴. Le mostruose creature si affacciano al manuale appena poche righe sopra. E, «con le gambe loro di serpe», persuadono lo studioso a segnalarli pure nelle appendici¹²⁵.

Lo attira una possibile glossa antiquaria:

Questa figura di Giove, che fulmina ai Giganti s'è presa da un denario antico della famiglia Cornelia, i camei da' tagli antichi degl'eretici della scola di Valentino, et di Basilide, come molti se ne vedono nel mio libro della spositione della *Mensa Isiaca*, et alcuni appresso Abramo Gorleo. Ma che i Giganti avessero piedi sì fatti, oltre Suida citato dall'autore, si trova anco appresso 'l commentatore antico di Statio, appresso Ovidio, in Apollodoro, et in Sidonio, che nota in particolare i capi delle serpi infissi nelle piante loro, overo per meglio dire in luogo delle piante, come apunto si vede nei prodigiosi amuletti (per così dire) dei soprascritti eretici¹²⁶.

Annotationi ed *Aggiunta* infittiscono disegni e note grafiche. Entro i vecchi capitoli, Pignoria aggiunge appena tredici tavole. Complessivamente, però, le appendici ne producono un centinaio.

¹²⁰ IMM, p. 358, tav. nn. 95.

¹²¹ IMA, pp. 344-345, tav. 61.

¹²² OLAO MAGNO, *Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali, descritta in 22 libri. Nuovamente tradotta in lingua toscana. Opera molto dilettevole per le varie et mirabili cose, molto diverse dalle nostre, che in essa si leggono. Con una tavola copiosissima delle cose più notabili, in quella contenute*, Venezia, Nicolini-Giunti, 1565, p. 211.

¹²³ IMA, p. 344.

¹²⁴ IMG, p. 202, tav. nn. 105.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ivi*, p. 327.

Se, ad esempio, nell'apparato illustrativo non resta traccia dell'assurda Giunone con le forbici, riportata dalla tavola 28 di Zaltieri, gli appunti in chiusa di volume discutono la fonte numismatica di Cartari. Ed ancor prima di Giraldi:

Questa medaglia, che si cita di Nerva imperatore io l'ho tenuta sempre per una vanità. Et mi confermo nella mia opinione maggiormente, vedendo che Adolfo Occone diligentissimo raccogliitore di così fatte antichità, cita due medaglie di Nerva con questa inscrizione FORTUNA P. R. et dice, che nella prima si vede una persona sedente con un ramo nella destra, e nella sinistra un'asta pura, nell'altra medaglia racconta, che la medesima figura tiene nella mano dritta spiche et papavero, nella manca un'asta. Bisogna dunque, che 'l nostro autore si sia abbattuto in una medaglia o logora, o guasta da rinettatori, che con molto pregiudicio dell'Antichità ci formano e lettere, et figure nove a loro piacere¹²⁷.

Non si tratta soltanto di giustificare le esclusioni. Dei due fregi proposti da Malfatti nella tavola 9, Pignoria non cancella nulla¹²⁸. Semplicemente, modifica in senso antiquario i lineamenti. E ne dà conto: «le prime immagini delle Stagioni si sono tolte dalla medaglia d'oro di Antonino Caracalla appresso Sebastiano Erizzo; et da un'altra dell'imperatore Diocletiano, che si vedeva nello studio del già signor Lelio Pasqualini. Le seconde sono a mente dell'autore eccetto che in luogo di Vulcano, et d'Eolo s'è messa Vesta»¹²⁹. L'erudito rifiuta figure aleatorie, prive di fondamenta antiche. Non commenta peccati veniali: al Saturno con la corona alata e piena di occhi, travisato da Malfatti ma a lungo descritto da Cartari, bastano in fondo già le righe mitografiche¹³⁰. A patto che, nella tavola 8, allarghi un po' i piedi e si accosti ad un opportuno gemello, davvero recante lacci di lana alle caviglie, secondo l'erroneo titolo del 1608.

Quando la Diana Efesina riacquista sembianze idolatriche, invece, l'impegno documentario si rende manifesto. A Pignoria non interessa la viva allegoria della Natura. Il «tipo misto», tratteggiato da Claudio Castelletti nella «ninfa dai molti seni», è capace di ringenerarsi persino sull'immacolato basamento del *Perseo*, di artefice celliniano¹³¹. Non risale, però, il sedicesimo secolo. L'egittologo lo conserva soltanto in ambito esoterico, dinnanzi all'Antro dell'Eternità della tavola 4¹³². Nella 23,

¹²⁷ Ivi, p. 306.

¹²⁸ IMM, p. 41, tav. nn. 9. IMG, p. 23, tav. nn. 10.

¹²⁹ Ivi, p. 293.

¹³⁰ IMM, p. 34, tav. nn. 7. IMG, p. 21, tav. nn. 8.

¹³¹ C. CASTELLETTI, *Pirro Ligorio e la Magna Mater. Interpretazioni iconografiche, allegoriche e sincretistiche della dea Cibele dall'Antichità al Cinquecento*, in «Horti Hesperidum», I, 1, a. 2011, p. 98.

¹³² IMG, p. 14, tav. nn. 4.

accanto ad Apollo assiro, lascia una nuda spoglia umana¹³³. Si preoccupa piuttosto di come, entro il capitolo sulla dea lunare, né Zaltieri né Malfatti diano corpo alle note di Cartari sul rinvenuto «simulacro» di Leone X e sull'affine «moneta antica di Adriano». O che restino senza esito le «molte memorie antiche di gioie, et pietre diverse per anelli, et per amuleti» devoti all'opulenta signora di Efeso¹³⁴.

Provvede allora cinque riproduzioni. Riserva la tavola 35 alle «medaglie antiche di Adriano, et Antonino Pio»¹³⁵. Nei cammei della 41, alterna vesti, sfondi ed attributi animali suggeriti da Minucio Felice¹³⁶. Infine copia la statua ellenica, «infraposta» all'appendice¹³⁷. In realtà, il «disegnatore s'è scordato di metterle in mano il sistro»¹³⁸. Pignorina, però, lo «vede chiaramente» e ne discute l'identità con il cembalo, presunta da Cartari, oltre agli indizi circa il «Navigio d'Iside, del quale si fa menzione nel *Calendario Rustico antico*»¹³⁹. Al contrario, non segnala affatto la ripresa mediata della tavola: Ferroverde non guarda all'originale sculto. Si rifà ad un'illustrazione della quarta *Pars antiquitatum seu inscriptionum et epitaphiorum quae in saxi et marmoribus Romanis videntur cum suis signis et imaginibus exacta descriptio auctore Iono Iacobo Boissardo Vesuntino omnia elegantissimis figuris in aere incisis*, edita da Theodor de Bry a Francoforte nel 1597.

La tradiscono subito gli ornamenti, più stilizzati, del manto. Contrastano, ad esempio, l'opulenza fitta del pur cordiale du Choul. Robert McGrath puntualizza, sulla «Gazette des Beaux-Arts»:

Ferroverde, like his earlier confrère Zaltieri, never once copied directly from the antique. The significant difference between the two lies, however, in the fact that Ferroverde never created an original invention (unlike Zaltieri whose engravings are nearly all products of the imagination) but always sought the authority of other source¹⁴⁰.

¹³³ Ivi, p. 40, tav. nn. 23.

¹³⁴ Ivi, p. 297.

¹³⁵ Ivi, pp. 54, 298, tav. nn. 35.

¹³⁶ *Ibid.* e. p. 65, tav. nn. 41.

¹³⁷ *Ibid.*, tav. nn. 157.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ R. L. MCGRATH, *The "Old" and "New" Illustrations for Cartari's Imagini dei dei degli Antichi. A Study for "Paper Archaeology" in the Italian Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts», 59, a. 1962, pp. 213-226, citazione a p. 224. Cfr. inoltre pp. 223-226, tavv. 19-22 e, per una ripresa da Enea Vico, J. BALTRUŠATIS, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 94-96, 99, tavv. 62-63, 66.

Gli sforzi identificativi di Pignoria non ne escono, però, invalidati. La primissima tavola delle *Annotationi* ripristina l'esatta iconografia di Mitra, intento a pugnalarlo il toro. McGrath rintraccia il modello di Ferroverde fra i *Prolegomena*, apposti nel 1610, agli *Hieroglyphyca* di Valeriano. L'erudito padovano rilegge a fondo la metafora del colono, già escogitata da Girolamo Ferrucci nel 1588 sui *De urbis antiquitatibus libri quinque* di Andrea Fulvio. E recupera con spunto critico dati diffusi, di nuovo le raccolte di Lafréry: «Nelle anticaglie di Roma stampate già, et messe insieme in un volume assai grande, si vedeva una di queste immagini delle cose mitriache, la quale non so da chi è stata esposta, et riferita per un ritratto dell'Agricoltura, ma fuori di proposito a mio parere»¹⁴¹. Glielo consente l'esperienza archeologica, prima di ogni riferimento testuale.

Magari interpolato, mediante qualche rimando a Porfirio, San Girolamo o Prudenzio:

Io vidi in Roma l'anno 1606 un gran pezzo di marmo nella piazza di Campidoglio, che rappresentava una grotta delle cose mitriache, ma assai guasta e consumata. Aveva molta similitudine co 'l sostanziale della figura, che s'è rappresentata qui sopra. Nel ventre del toro si leggevano queste parole: DEO SOL INVICT... MITHRE. In fondo del collo aveva scolpite queste: NAMA. SEBESIO; in fondo alla coscia destra: AMYCUS. SERONENSIS. V'erano due figure in piedi, una per parte, ma rovinate; et sopra la grotta una quadriga del Sole, et una biga della Luna¹⁴².

L'interpretazione proposta da Ferrucci godrà ancora di un certo credito. Intanto, però, il riferimento prioritario condotto da Pignoria alle tracce figurative inverte una gerarchia filologica secolare. Condivisa tra gli Umanisti e devota, nelle parole di Francis Haskell, al «trionfo della parola»¹⁴³. Nella seconda xilografia inserita fra le *Annotationi*, una piccola ma concreta gemma veneta ha ragione del più amato poema ovidiano:

Nello studio dell'illustrissimo signor Federico Contarini Procuratore di San Marco gloriosa memoria si vedeva una bellissima corniola antica, nella quale, stando a vedere Cupido, Apolline scriveva in un fiore questi caratteri I A, et nel fiore era inserito un bellissimo giovinetto fino al bellico, che con le braccia aperte pareva, che si lagnasse della sua miseria. Vedasi la favola appresso Ovidio nel libro 10

¹⁴¹ IMG, p. 294, tav. nn. 153. Cfr. ancora E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, cit., p. 119.

¹⁴² IMG, p. 293.

¹⁴³ F. HASKELL, *Le immagini della storia: l'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997, p. 13.

delle *Metamorfosi*, il quale vuole, che nel fiore stasse scritto A I A I, contra l'autorità della scoltura nostra, la quale tirata in grande è quella, che seguita¹⁴⁴.

Già per la sezione esotica, Sonia Maffei conia la formula di «atlante di stampe»¹⁴⁵. Il trattatello allestisce quasi un catalogo specializzato, capace di svolgersi per sintesi e *specimina* di tipo grafico. E di scorgere nelle fonti figurative, nota Peter Mason a proposito del codice 3738, «documentary, not artistic, value»¹⁴⁶. Ma nello stesso testo cartariano Caterina Volpi identifica, per Pignoria, una «comoda intelaiatura di base in cui inserire», fedele e senza orpelli estetici o paesaggistici, «tutta una serie ben nutrita di oggetti antichi: statue, statuette, monete, cammei, oggetti votivi, stampe»¹⁴⁷. L'approdo mitografico muta in «qualcosa di completamente diverso: da manuale divulgativo esso finì con il risultare una sorta di strumento di ricerca ad uso degli eruditi», esposto al rischio di rarefazione editoriale¹⁴⁸.

La nicchia libraria guadagnata, tuttavia, è gravida di futuro. Albeggiano le scienze moderne, il ricorso illustrativo, professionale al disegno. Il pensiero antiquario sta per rivolgersi alla mitografia soltanto quale «estrema *ratio*»¹⁴⁹. Leonarda di Cosmo e Lorenzo Faticcioni riconoscono, al primo Seicento romano, un incipiente *Crepuscolo degli dei descritti. I Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta typis aeneis abce commissa, perpetuae venerationis monumentum*, editi nel 1638 da François Perrier, da «artisti ed eruditi vicini a Nicolas Poussin ed al marchese Vincenzo Giustiniani», studiano reperti *in tabula* attenti ad «apparati iconografici ritenuti autorevoli»¹⁵⁰. L'uso di Giraldi, Conti o Cartari si limita «ai casi in cui mancassero altre possibilità di confronto con una documentazione relativa a evidenze monumentali»: trattati glittici, numismatici e di costume, ritratti d'istituzioni e di uomini illustri¹⁵¹. E dieci anni prima, fra le *Gemmae antiquitus sculptae collectae et declarationibus illustratae*, Pietro Stefanoni sottopone alle sue pietre incise stringate didascalie dei soggetti classici.

¹⁴⁴ IMG, p. 295, tav. nn. 154.

¹⁴⁵ S. MAFFEI, *Cartari e gli dei del Nuovo Mondo*, cit., p. 65.

¹⁴⁶ P. MASON, *The Lives of Images*, Londra, Reaktion Books, 2001, p. 140.

¹⁴⁷ C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, cit., p. 60.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ L. DI COSMO, L. FATICCIONI, *Il crepuscolo degli dei descritti. Un uso di Cartari e della mitografia cinquecentesca nella Roma antiquaria di primo Seicento*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, cit., pp. 245-262, citazione a p. 249.

¹⁵⁰ *Ibid.* e p. 245.

¹⁵¹ *Ibid.*

Certo, Pignoria può indagare antiche corniole o una «medaglia greca d'Aurelio Cesare», per le Nemesi, con e senza ali, prodotte da Ferroverde alla tavola 126¹⁵². O crucciarsi per l'enigma numismatico di «quello, che si tira innanzi la faccia, non è velo, ma più tosto un non so che, che si cava dalla veste intorno 'l collo, in quella maniera, che più sopra, a carta 286, si vede nel cameo della Pace alata»¹⁵³. I rinomati maestri ceramici di Deruta riprendono comunque, per un *Bacile da barbiere* di metà secolo, oggi al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, le figure gemelle affrontate da Zaltieri e Malfatti. Assai più vicine al mobile profilo della *Grande Fortuna* dureriana, come dell'incerta *Pax* claudiana. La maiolica semplifica anzi vesti ed ornamenti. Toglie al vaso le sagome etiopi prescritte da Pausania, trasforma in gigli cervi e vittorie della corona frastagliata.

Infine, si guarnisce di «fronde disposte a ventaglio», di «cassette rapidamente schizzate», persino di un antico motto tradotto da Cartari¹⁵⁴. Artigianalmente scandito secondo gli spazi rimasti liberi dal colore e deformato proprio nel nome predicativo, «io Nemesi», della dea:

Con questo freno e questa
Misura fono imese e de mustrare
Che deria ciasheduno la lingua
Ne mal fare cosa si b
Non la misura¹⁵⁵.

Viceversa, nota la Volpi, Zaltieri può anche suggerire «canonica l'immagine di un dio inesistente» e posticcio sino a Bernard de Montfaucon¹⁵⁶. Un grande vaso forato e zampillante, capo velato e nudi piedi umani, passeggia indisturbato e bizzarro per la tavola 37: ancora il ventesimo secolo discute Canopo Idreio, le lambiccate *fabulae* paleocristiane sul nume che «disfece il dio Foco»¹⁵⁷. Malfatti lo esclude da didascalie e cataloghi, travisandone il profilo in «Tarasippo spaventatore de cavalli tolto per Nettuno»¹⁵⁸. Pignoria però non corregge l'errore. Avvezzo alle urne votive egizie, le liquida breve: «il Canopo tirato in cameo è figura ormai tanto conosciuta, che non è necessario il

¹⁵² IMG, pp. 241, 337, tav. nn. 126.

¹⁵³ Ivi, pp. 337-338. Cfr. ivi, pp. 167, 317, tav. nn. 89.

¹⁵⁴ Inv.: 24432; F: 11064. Riportato, senza revisioni paleografiche, da C. FIOCCO, G. GHERARDI, *Ceramiche ombre dal Medioevo allo Storicismo*, Faenza, Litografie Artistiche Faentine, 1988-1989, I, p. 385.

¹⁵⁵ *Ibid.* Cfr. IMM, p. 419, tav. nn. 216 e IMA, pp. 409-410, tav. 76: «Con questo freno e con questa misura / Io Nemesi dimostro che frenare / Debba ciascun la lingua né mai fare / Cosa se prima ben non la misura».

¹⁵⁶ IMV, p. 278.

¹⁵⁷ IMA, pp. L, 224, tav. 37.

¹⁵⁸ IMM, p. 237, tav. nn. 63.

dirne altro. Et si vede in tante medaglie, gioie e marmi, ch'è meraviglia»¹⁵⁹. Soltanto, il dio perde i piedi e si rimpicciolisce, distaccato e frontale.

Torna, insomma, oggetto. Astruso per artisti e poeti, quasi banale agli eruditi: la sua assenza marca entrambi i confini delle *Imagini* cartariane. Rarissimi i riferimenti moderni in Pignoria. Li regola la ripresa del *modus* classico, magari raffaellesco. Il *Trionfo d'Amore* di Petrarca o la *Calunnia* di «Federigo Zuccherò pittore valente», nelle tavole 140 e 193, rimodellano come fregi antichi vedute malfattiane a volo d'uccello, secondo rigorose direttrici orizzontali¹⁶⁰. Piuttosto, urge all'archeologo aggiornare i lettori su reperti recenti, ancora irrisolti. «Ma perché il signor Girolamo Aleandro mi ha favorito di scrivermi il suo parere intorno alla mano di Tornax, diverso alquanto da quello, ch'io ne ho scritto, non ho voluto fraudarne i studiosi che hanno gusto di questa erudita cognitione»: quasi tutta l'*Aggiunta* del 1626 si articola intorno ad undici stampe, riprese da più punti di vista, di un frammento dell'*Artemis Kibele* di Sardis, scambiata per Proserpina, di una statua di *Attis* e di due mani panteiche¹⁶¹. Per concludersi, disponibile ed inesausta, appunto con le righe di un amico.

Suggellano un'«opera corale», come la definisce la Volpi, d'*équipe*¹⁶². Il riferimento a raccolte e scritti altrui non si fa mero, prestigioso *medium* pubblicitario. Certo, attira i collezionisti: «il giudizio e l'attenzione di antiquari stimati come il Pignoria, Peiresc ed Aleandro assicurava sull'autenticità dell'opera pubblicata e le dava notorietà e valore»¹⁶³. Ma accorti spunti revisori, scambi ecfrastrici affidabili e ben illustrati, intrecci epistolari condotti entro la vasta *respublica litteraria* europea fruttano, soprattutto, ricerche sicure. Capaci di risorse e specialismi altrimenti sommersi. Nel settembre 1614, «poiché la edizione delle *Imagini* del Cartari va più lunga di quello, ch'io mi credevo da principio», Pignoria spedisce ad Aleandro alcuni disegni dal proprio studiolo e da quello di Luigi Corradini, scientificamente protocollati A, B, C e D¹⁶⁴. Lascia intuire certe cause del ritardo editoriale: «del mio libro io stimo, che Vostra Signoria m'annunzerà ora qualche errore, avendo avuto agio assai di leggerla, tuttoché altri volte io sia stato in dubbio, si l'aveva ricevuto o no, per non essermene stato fatto motto mai da lei, ch'io mi ricordi»¹⁶⁵.

¹⁵⁹ IMG, pp. 137, 314, tav. nn. 73.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 265, 338, tavv. nn. 140, 193. Cfr. IMM, pp. 424, 464, tavv. nn. 118, 129.

¹⁶¹ IMG, pp. 346-360, tavv. nn. 201-211.

¹⁶² C. VOLPI, *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, cit., p. 66.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Meno convincente di «và», per il *ductus* dell'autore, «sia». L. PIGNORIA, *Lettera a Girolamo Aleandro*, Padova, 05/09/1614, presso Bav, Vat. Barb. Lat. 2154. pt. A, c. n. 111r.-v.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Intanto, dalla Provenza, Peiresc s'interessa senza posa delle prove antiquarie di Pignoria, anche inedite. Provvede anzi a diffonderle. «Fin hora non ho potuto havere quei fogli di *Donne Auguste* in quella perfettione di nettezza ch'io vorrei presentarle», riferisce a Lelio Pasqualini il 28 dicembre 1601,

ma fra tanto in luogo di essi le mando la copia del discorso che fece già un amico mio di questa città sopra le medaglie col monte Argaeo ad istanza del signor Giovan Vincenzo Pinelli di buona memoria; et per causa che gli disegni delle medaglie non sono stati fatti con quella diligenza che bisognava, le mando appresso i pronti di tre delle mie col detto monte, et di quella del signore Pinelli: delle due prime del Contarini credo che Vostra Signoria gle habbia; le altre sono di poco momento, però non gliele mando¹⁶⁶.

Emerge identico lo scrupolo grafico. Lo studioso deve occuparsi personalmente di calchi e copie, se ancora Ferroverde e gli altri xilografi non ritraggono gli originali dispersi in Europa:

L'istesso signore Lorenzo Pignoria che ha fatto l'Argaeo, con occasione di fare un poco di dichiarazione sopra la *Tavola Hieroglyfica* del Bembo (nella quale fin adesso gli ha trovato tanto, con tutta l'oscurità di quelle figure, ch'egli mi fa stupire) mi dimandò pronti o disegni di tutto quello ch'havevo di hieroglyphico, io subito gli donai 30 o 40 pronti di tagli ch'havevo con cose hieroglyphiche sopra¹⁶⁷.

Tanto da estendere l'invito, accolto dal dotto canonico bolognese, a collaborare alla *Mensa Isiaca*:

Preggandola quanto so et posso a volermi favorire de' pronti o disegni delle più notabili cose egittie ch'ella habbia, se senza sua incommodità la potrà farlo, da stamparsi nel discorso che si fa sopra la suddetta *Tavola*; et in particolare del disegno d'una figurina di metallo, che mi pare d'haver veduta nel suo studio di Iside, con un uscello, che, con le ale et la coda gli cuopre quasi tutta la testa; perché sendo fatta la figurina con miglior maestria che non è la *Tavola*, vi si potrà più facilmente venire in cognitione del detto uscello, et determinare se sia il phoenicoptero, o altro: però la supplico far usare un poco di diligenza in quella parte, facendo da disegnare l'uscello solo in diverse prospettive, et perdonimi di gratia di tanta molestia che le do in questo particolare, dal desiderio che ho che si faccino

¹⁶⁶ N. C. F. DE PEIRESC, *Lettera a Lelio Pasqualini*, Padova, 28/12/1601, in ID., *Les lettres italiennes I*, cit., pp. 53-57, citazione a pp. 54-55.

¹⁶⁷ *Ibid.*

palese alcune di quelle sue cose tanto esquisite, dalle quali si puole cavare tanto frutto per le historie antiche¹⁶⁸.

Facile intuire quanto l'analitico ed industrioso Peiresc preferisca disporre, nella propria biblioteca, di Boccaccio, Ripa e Cartari, anziché di Giraldi e Conti. E come, già nel novembre 1600, Pignoria s'accorga d'imparare più dai resoconti del giovane, coltissimo amico, «che da dieci libri di Antiquarij»¹⁶⁹. Eppure, il nobile intellettuale francese non pubblica nulla di suo. Nemmeno il *Calendario di Costantino*, studiato di concerto con Aleandro ed attesissimo da tutto il mondo antiquario. «Pour Peiresc et Pasqualini», chiarisce Elena Vaiani, tra vivacità epistolare e silenzio tipografico, «la correspondance est bien loin d'être un simple instrument de communication privée: c'est le principal moyen de diffusion et d'échange d'idées et de recherches»¹⁷⁰.

Le *Imagini* di Pignoria riescono ad unire mitografia ed archeologia forti di ricerche avanzate e transnazionali, sebbene ancora private ed in parte perdute. Metodo, materiali, confronti: l'erudito veneto intende portare l'*aurea mediocritas* cartariana all'altezza dei propri esperti carteggi. Appassionato d'Egitto, deve lasciarsi attrarre dal diffuso valore geroglifico tributato dai Moderni alle *Imagini* emblematiche. Anche Malfatti scrive, sotto la tavola 78: «immagine della Pace, et de ieroglifici o segni che quella dimostrano, cioè il fanciullo Pluto che ha in mano dio delle ricchezze moltiplicanti nella pace, spiche di grano, che dinotano la coltivazione de campi nella pace, et loro fertilità, coronata di lauro avendo sotto li piedi l'ulivo segni di trionfo, et di quiete»¹⁷¹. Poi, però, glielo sottrae. Lo presta alla scienza, anziché alla lingua viva: Pignoria se ne serve per decrittare monete, rovine, frammenti. Rivolto di nuovo lo sguardo al naufragio della Classicità, nel gran mare della storia.

¹⁶⁸ Ivi, p. 56.

¹⁶⁹ L. PIGNORIA, *Lettera a Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, 10/11/1600, presso Bibliothèque Méjanes di Aix, Copie Mazauguenes, n. 1027, p. 299, in C. RIZZA, *Peiresc e l'Italia*, Torino, Giappichelli, 1965, p. 16.

¹⁷⁰ E. VAIANI, *Les grands thèmes des recherches érudites de Peiresc et Pasqualini*, in N. C. F. DE PEIRESC, *Les lettres italiennes I*, cit., pp. 253-285, citazione a p. 253.

¹⁷¹ IMM, p. 294, tav. nn. 78.

APPENDICE 1

Due lettere di Vincenzo Cartari

Si riproducono di séguito in forma diplomatica le due epistole scritte da Cartari in qualità di ambasciatore ed agente estense nella primavera del 1559, conservate all'Archivio di Stato di Modena nella sezione Ambasciatori Carteggio, Germania, busta 21. Nelle intestazioni risultano alcune trascurabili postille d'archivio.

Lettera a Giovan Battista Pigna, Fontainebleau, 22 aprile 1559 [cc. nn. 1-2]:

Cartari [grafia diversa 1]

Molto Mag.^{co} s.^r mio oss.^{mo}

Il fauore che mi ha fatto la S·V· con la sua portatami da m. Fran.^{co} ha accompagnato all'affettione ch'io le portaua un'obligo grande, per lo quale io sarò presto sempre a seruirla, pur che a lei torni comodo a comandarmi, come la prego a fare, et spesse uolte, accioche quando una non riesca, ne

succeda un'altra per la quale si possa conoscere ch'io la serua uolentieri, perche non succedono sempre tutte le cose che passano per l'altrui mani e secondo il uolere di chi le maneggia, onde quella non imputerà me del particolare che tocca a suo pte, et del quale mi ha ragionato m. Fran.^{co} se ben per hora non succederà affatto perche da altro non uiene che da non potere, come credo che la S·V· si possa molto ben imaginare, et l'assicuro io che buona uolonta non manca, et che quanto piu tosto si potrà si sodisfarà chi ha da hauere, mettendo sempre suo pte fra i primi. Et s'io la posso seruire in altro la mi comandì, che mi trouerà prestiss.^o ad ogni suo piacere, et li bascio la mano.

Di Fontanableo A XXII di Aprile del LIX.

Di S·V·

S.^{re} aff.^{mo}

Vincenzo Cartari

Intestata: «Al molto Mag.^{co} s.^r mio oss.^{mo} il s.^r

Gio·Battista Pigna.

_ aFerrara».

Lettera al Principe di Ferrara, Bruxelles, 21-22 maggio 1559 [cc. nn. 3-5]:

Bruselles / Belgio

1559 Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} S.^r, mio S.^r, e Padrone oss.^{mo}

21 Magg

Cartari Vincenzo [grafia diversa 1]

Come per altre due mie ho dato conto alla Ecc.^a V, di cio che si è fatto da che questi S.^{ri} partirono dalla corte, e dall'andata loro in Anuersa, cosi ho uoluto farle intendere il ritorno loro di questa citta, che fu hierj accõpagnatj pur sempre dal S.^r principe d'Orange, hoggi dopo desinare si sono licentiatj da S. M^{ta}, senza seguitarne altro di notabile che attj tuttj pieni di cortesia, e stamattina haño desinato col S.^r Duca di Villehermosa, ilquale pel mio S.^r Ill.^{mo} ha fatto un bel conuito à tuttj questi S.^{ri}, liquali stasera cenano cõ Madama di Lorena, e domattina indricciandosi alla corte di Francia andraño dietro alla famiglia che haño incaminata hoggi, et io humiliss^{te}, facendo riuerenza alla Ecc.^a V, le bascio la mano in nome del mio S.^r Ill.^{mo} secondo che mi ha comãdato di fare, per nõ hauere egli tempo di scriuere, e prego N. S. Iddio che lei *** faccia, e conserui felice, e me faccia degno della gratia sua, Di Bruselles alli XXI di Maggio del LIX,

Di, V, Ecc.^a,

humiliss.^o e Deuotiss.^o

S.^{re}

Vincenzo Cartari_

Cartiglio interfoliato: «Dopo serrata la lettera io ho inteso che'l Re Filippo ha donato al S.^r Car.^{le} di Lorena una naue di cristallo messa a oro cõ molte belle gioie, e forse da ottanta uasi d'argento grãdi, e piccoli, che ogni cosa insieme e figurata ualere da sedici mila scudi_ ».

Intestata: «1559 da Brusseles

di m. Vincenzo Cartari

a 22 di maggio [grafia diversa 2]

59

Franza [grafia diversa 3]

All' Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} S.^r mio col.^{mo}

il S.^r Principe di Ferr^a. _».

APPENDICE 2

Amore in Cartari e Ligorio

Si riprendono alcuni brani delle *Imagini*, già citati nel terzo e quinto capitolo, sull'Amore reciproco e divino. È interessante accostarli alle carte 94v.-96v. del *Libro X dell'Antichità*, manoscritto XIII.B.3 alla Biblioteca Nazionale di Napoli, dedicato da Ligorio alle *Cose sacre et imagini*. In attesa dell'edizione critica, risulta assai utile la trascrizione in appendice alla *Galleria dei Carracci*, di Stefano Colonna¹. Cartari pare fonte – spunto di riflessione, traccia da arricchire, motivo di confronto? – dell'esperto antiquario napoletano. Più difficile l'inverso: Cristina Bragaglia Venturi, indagando le tangenze con Ripa, puntualizza il ritardo del *Libro X* rispetto ai primissimi manoscritti, oggi conservati a Oxford ed a Parigi.

«È possibile, pertanto», osserva la studiosa,

che l'elaborazione del *Libro X*, concepito come un vero e proprio manuale mitografico, sia avvenuta dietro la spinta della pubblicazione, a partire dal 1548, delle opere di Gilio Gregorio Giraldi, Vincenzo Cartari e Natale Conti e, allo stesso tempo, in concomitanza con le numerose imprese decorative promosse da Pio IV, che videro Ligorio direttamente impegnato non solo come architetto, ma anche come inventore di programmi iconografici. La stesura del manoscritto sembra infatti collocarsi, in virtù di tutta una serie di indizi interni, ovvero precisi riferimenti a persone o eventi, tra il 1560 e il 1562, con aggiunte e rimaneggiamenti databili intorno al 1565².

¹ S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma*, cit., pp. 196-198.

² C. BRAGAGLIA VENTURI, *Invenzioni di Pirro Ligorio nell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, a cura di S. MAFFEI, Napoli, La stanza delle scritte, 2010, pp. 163-180, citazione da pp. 166-167.

I materiali sull'Amore platonico e su Anteros risultano già nella *princeps* del 1556. Ciò non esclude influssi reciproci o precedenti dibattiti, tra i due dotti estensi. Né un riferimento ad originari appunti ligoriani, per noi perduti. Tuttavia, il gentiluomo di Reggio pare scrivere per primo. Ligorio potrebbe anzi appartenere alla cerchia di amici competenti e benevoli, «quali di così fatte cose sanno fare giudizio» come recita il *Flavio*, cui il mitografo affida la lettura pre-editoriale di certi lavori. Caterina Volpi nota del resto, nelle *Imagini* e nel *Libro X*, la comune descrizione della statua di Eros ed Anteros, il medesimo richiamo ai versi di Mosco, gli stessi giochi degli amorini con la lonza ed il leone³.

E tutto il dettato cartariano su Cupido celeste e Contramore offre quasi un'intelaiatura ai riferimenti antiquari, talora devoti, inseriti dal più anziano studioso. A scapito di altri echi, letterari e novellistici, taciuti o riportati sommariamente:

V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. AUZZAS, F. MARTIGNAGO, M. PASTORE STOCCHI, P. RIGO, Vicenza, Neri Pozza, 1996 (IMA), pp. 434-439. Ortografia dei curatori; nostri diacritici e neretto.

P. LIGORIO, *Libro X dell'Antichità*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.B.3, cc. 94v.-96v., in S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Roma, Gangemi, 2007, pp. 196-198. Diacritici ed ortografia del curatore; nostro il neretto.

[.. gli Antichi] ragionano di Amore in **diverse maniere** et in diversi modi l'hanno considerato, perché hanno visto che diverse sono le virtù sue.

Donde viene che hanno detto non essere un solo Amore, ma molti, e due principalmente furono posti da **Platone**, sì come ei pose **due Venere** parimente: l'una celeste, della quale nacque il celeste Cupido e quel **divino Amore** che solleva l'animo umano alla **contemplazione di Dio**, delle menti separate, che noi chiamiamo angeli, e delle cose del cielo.

Et abita questo ne i cieli, come scrive **Filostrato** dicendo che l'Amore celeste, il quale è uno, se ne sta

[carta 94v.:] [...]

Amor'non è un'solo, perché dalle diverse passioni delle cose celeste, con le terrene, et con quelle dell'animo, causano **diverse maniere**, di cupideni; et in diverse forme et modi vanno considerati, perché gli antichi philosophi hanno visto che sono diverse le virtù sue donde è proceduto non esser'un solo Amore, ma molti, et due principalmente furono posti da **Platone**, et **due Venere**, l'una celeste con el celeste Amore, che è quel **divino Amore**, che solleva l'animo humano alla **contemplatione de Iddio** delle menti separate, che noi chiamiamo Agneli, et gli

³ Cfr. P. LIGORIO, *Libro X dell'Antichità*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.B.3, cc. 184-185, 190r., 192r., richiamati in IMV, p. 551 n. 14, p. 561 n. 35, p. 565 n. 44.

in cielo, e quivi ha cura delle cose celesti, et è tutto puro, mondo e sincerissimo, e perciò fassi di corpo giovine, tutto lucido e **bello**, e gli si danno l'**ali** per mostrare il rivolgimento qual fanno gli animi umani mossi dallo **amoroso desiderio** al cielo et a quelle cose che quivi sono; come fanno eziandio quelle pure menti, le quali sopra i cieli sono ordinate tutte secondo i gradi loro, che **si inalzano** quanto più ponno alla vista di quella beata faccia che è fonte eterno di tutta la bellezza, la quale in diversi modi dalla più alta parte del cielo manda i raggi suoi ad irritare e provocare le cose tutte perché a lei si rivolghino, e questi sono le saette e gli **acuti strali** che sovente scocca Amore.

Chi dunque nella imagine di Cupido considera l'amore divino vede la purità di questo nel lucido corpo di quello. E per l'**ali** (l'ufficio delle quali è alzare in alto e portare per l'aria que' corpi li quali per loro stessi non si potrebbero levare di terra) vede il sollevamento che fa amore de gli animi nostri alle **divine bellezze**. Sì come per le saette può comprendere gli **raggi** della divina luce, la quale in mille modi ci viene a ferire perché ci rivoltiamo a lei et invaghiti della bellezza sua non più stimiamo le cose di qua giù che quanto elle ci sono scala da salire al cielo, come ben disse Amore di se stesso quando in una sua canzone lo chiama il **Petrarca** in giudizio:

Ancor, e questo è quel che tutto avanza,
Da volar sopra il ciel gli avea date ali
Per le cose mortali,
Che son scala al Fattor, chi ben l'estima.

E per non entrare più adentro nelle cose dell'amore divino, perché tanto vi sarebbe da dire che troppo mi scosterei dal proposito mio, questo solamente vi aggiungo, ch'egli è come il **Sole**, il quale sparge i suoi raggi per l'universo et in sé riflette altri raggi ancora se

antichi intelligenze et demoni et potentie menistri della divina sapienza. et sono li celesti spiriti che adornano il cielo, e iddio lodano, et questo amor dunque vogliano che habita nel cielo, come scrive **Philostrato**, dicendo che Amore celeste, il quale è uno, e se ne sta in cielo, et quivi ha cura delle cose celesti; et è tutto puro, è mondo e sencerissimo, e perciò fassi di corpo così giovane, tutto lucido, e **bello**, a cui hanno dato l'**ale** per mostrare il rivolgimento, qual sanno gli animi humani mossi dall'**amoroso desiderio**, al cielo et a quelle cose che quivi sono. come sanno etiandio quelle pure menti, le quali sopra i cieli sono ordinate tutte secondo i gradi loro, che **si innalzano** quanto più ponno alla vista di quella beata faccia, che è fonte eterno di tutta la bellezza, la quale in diversi modi dalla più alta parte del cielo manda i raggi suoi ad irritare, e provocar le cose tutte perché a lei si rivolghino, et queste sono le saette, e gli **acuti strali**, che sovente scocca amor celestiale, che con lo suo lume si diffonde [?] per tutto circolarmente insino al profondo dell'abisso feriscono, et chi considera il suo corpo divino vede la purità sua nel cielo nel lucido corpo in cui è composto d'eterna vita. Egli è alato per potere portar sospese per l'aere quei corpi i quali per loro stessi non si potrebbero levare o reggere di sopra della terra, et chi considera questo vede il sollevamento che fa Amore nei corpi celesti, et degli animi nostri alle **divine bellezze** sì come per le saette si può comprendere i **raggi** de la divina luce, la quale in mille modi ci viene a ferire, perché ci si voltiamo a lei, meravigliati [?] della bellezza sua non stimiamo più le cose di quaggiù, che quanto elle ci sono scale di sallire al cielo si che intendevo per amore celeste non del vero amore fattor dell'universo il quale sotto cotal nome era contemplato da alcuno et da pochi conosciuto: per haver humano genere perduto gli

tocca per sorte corpi lucidi e puri. E come il Sole riscalda ovunque tocca, così amore accende quelle anime alle quali si accosta, onde con infiammato desiderio si rivolgono alle cose del cielo.

Il che ha fatto che sia data alla imagine di Amore l'**accesa face** ancora, per dimostrare l'ardente affetto con che seguitiamo le cose amate, traendone piacere del continuo, parlando però solo delle divine. Nelle quali consideriamo della face di Amore quel che luce solamente e che risplende come dilettevole e giocondo da vedere, non quello che arde et abbruscia, perché fa male et è noioso; e questo più si confà all'**amore delle cose terrene**, il quale non porge diletto mai né piacere alcuno intero e che sia senza **tormento**, ma così aggiunge l'uno all'altro, come nella face sono insieme lo splendore, che diletta, e la fiamma, che tormenta ardendo.

E fu questa poi opinione di **Plutarco**, il quale scrive che i poeti, gli scultori et i dipintori finsero che Cupido portasse in mano la face accesa, perché del fuoco quel che luce è dilettevolissimo, ma quel che abbruscia poi è fuor di modo molesto. Il che tolse egli con gli altri forse da **Platone**, il quale scrive nel *Timeo* che amore in noi è misto di piacere di dolore.

Nacque questo Amore di Volcano e dell'altra Venere, la quale chiama Platone volgare, mondana e terrena, volgare parimente, terreno e pieno di **lascivia umana**, secondo che finsero le favole. Onde **Seneca** nella tragedia di Ottavia, descrivendolo, dice così:

L'error de' ciechi e miseri mortali
Per coprire il suo stolto e van disio
Finge ch'Amor sia dio
(Si par che del suo inganno si dilette)
In vista assai piacevole, ma rio
Tanto che gode sol de gli altrui mali,
Ch'abbia a gli omeri l'ali,
Le mani armate d'arco e di saette,

occhi della mente et questo non era conosciuto [carta 95r:] se non per uno ignoto dio, il quale si fa conoscere passando dal celeste segno in corpo humano et d'indi triomphante della croce santissima ritorno all'unione divina. Del medesimo amore qual il **Petrarcha** lo invoca, dicendo. Anchor' se questo a quel che tutto avanza, da volar'sopra il ciel gli havea date l'ale, per le cose mortale, che son'schala al fattor' chi ben l'estima. questo amor divino, ... splendente come un **sole**, il qual sparge i raggi suoi per l'universo e si diletta... .. corpi lucidi et puri, et come un sol riscalda ovunque tocca. Ma com'unque sia questa, verremo all'altro Amore, che ha in mano l'**accesa face** per denotar l'ardente effetto con cui seguitiamo le cose amate trahendone continuo sollazzo. perché egli splende come dilettevole ai pensieri e giocondo al vedere pena nell'essenzia, arde et abrugia in presenza, et perché fa male è noioso, e questo più si confà all'**amor delle cose terrene**, il qual ci porge diletto, genera molto più **dispiacere**, per ciò che mai porge né diletto né piacer'intero, et per un'sollazzo s'han mille tormenti, il che si nota nella face che egli porta sicome in quella è il splendore et il diletto della sua chiarezza et la fiamma che consuma ardendo, così anche egli splende consuma et arde. perciò dice **Plutarcho** che i pittori i scultori et i poeti, finsero, che questo dio havesse sempre seco la facella accesa, perché dal fuoco quel che luce n'è dilettevole, ma quel che abbrugia poi è fuor di modo molesto. questo chiamano amor brutto, che sempre percuote et tormenta, et lo fia figliuolo di Vulcano et della terrena Venere, a come altri vogliono figliuol di Marte. questo chiama **Platone** pieno di rivolgimento di **lasciva humana** et di compiacimento, et mondana Venere sua madre donna terrena. questo fu cagione che Giove e Apolline e Saturno commettessero tanti

E in breve face astrette
Porti le fiamme che per l'universo
Va poi spargendo sì che del suo ardore
Resta acceso ogni core,
E che da l'uso uman poco diverso
Di Volcano e di Venere sia nato
E del ciel tenga il più sublime stato.

Amor è vizio de la mente insana,
Quando si move dal suo proprio loco,
Che di piacevol foco
L'animo scalda, e nasce ne' verdi anni
A l'età ch'assai può ma vede poco.
L'ocio il nodrisce e la lascivia umana,
Mentre che va lontana
La ria Fortuna con suoi gravi danni
Spiegando i tristi vanni,
E la buona e felice sta presente
Porgendo ciò che tien nel ricco seno.
Ma, se questa vien meno,
Onde il cieco desir al mal consente,
Il fuoco ch'ardea pria tutto s'ammorza,
E tosto perde Amor ogni sua forza.

Pose **Ovidio** parimente due Amori quando e' disse:

Madre d'ambi gli Amor, porgimi aita.

Percioché noi amiamo in due modi: bene, quando alle cose buone applichiamo l'animo; male, quando seguitiamo quello che è rio. E come questo si dimanda amore **disonesto** e brutto, così quello è detto bello et **onesto**.

Alcuni vogliono che di questi due nati di Venere uno solamente sia Amore, il quale accenda ed infiammi gli animi nostri a seguitare alcuna cosa, e l'altro si dimandi **Anterote**, che noi potiamo dire Contramore, perché faccia questo effetti tutti contrari a quello, sì che per lui fuggiamo le cose, le disamiamo e le

stupri et tanti adulterij, de quali Hercole et Neptuno impirono il mondo di favolose et strane macchie, questo fu cagione dell'infelicità di Biblyde [?] ... e della misera Philli, e dell'incesto di tante donne greche, di Philira, di Corone, di Danae, di Euriphile, d'Helena e dell'altre disgratiate diventate fiere. questo fu la rovina di Lucretia e della gloria insieme e de la cacciata dei Re di Roma, questo ancora fece pericolar'Antonio, Cleopatra, e Clodio. et l'afflitta Ottavia la qual come dice **Seneca** l'error di ciechi, e miseri mortali, che per coprir il suo stolto e van disio han fatto che Amor sia dio, il qual par che in vista sia diletto, ma si gode dell'altrui mali. che egli habbia agli homeni l'ale, le mani armate d'arco e di saette con breve face porti fiamme all'universo le quale accende in ogni cosa il qual di Venere e di Vulcan sia prole, e del ciel venghi il più sublime stato, vizio della mente insana, il qual movendosi da proprio la ... scalda con una piacevol foco, l'ocio nutrisce la lascivia humana pien di molti contrari hor incende hor'avampa hor pende ogni sua forza, or si rinova, et [carta 95v.:] et va vincendo et perdendo ad un tempo, sinchè penetra nelle medolla et l'ossa, et incenerisce et si rifredda, et di nuovo la face nel cuor accende all'uno et l'altro ... e tanto piacer'assale appoco appoco quanto in un tratto manda. ora havendo detto dell'amor celeste et del terreno, è di necessità di dire di dui amori anche terreni. l'uno come s'è detto ha la face et l'arco, l'altro, ha il scudo con cui egli ripara i colpi, et in luogo d'arco porta tre strali da far i suoi colpi ed ha sei ale, in testa nei piedi e nelle spalle, si come erano ambe dui intagliati in una corniola. in un'altra era Amor che faceva seder un cane. et l'altro amore era da un cane a guisa di cieco menato, in un'altra corniola era Amore che sedeva pescando all'amo, assiso su un scoglio con una sportella di pesci accanto, i quali seranni [?] gli amori, della terra

abbiamo in odio. Ma si inganna di gran lunga qualunque tal cosa crede, perciocchè Anterote fu adorato non perché facesse disamare ma perché **punisse chi non amava essendo amato**, come si legge appresso Suida, il quale racconta una novellotta tale.

Fu in Atene uno chiamato Melito, il quale ardentissimamente amava un bellissimo giovane nobile e ricco molto il cui nome fu Timagora. Questi, non meno altero che bello, mostrava non farsi conto di Melito in altro che in comandargli cose di gravissimo pericolo, le quali tutte faceva il miserello con animo sicurissimo, credendo di dovere in questo modo acquistarsi la grazia dello amato giovane, ma tutto gli avvenne il contrario, perciocché Timagora quanto più si sentiva essere amato e servito da lui tanto lo sprezzava più sempre, onde l'infelice Melito, non potendo più sopportare le amorose pene e vinto dalla disperazione, si gittò giù dalla più alta cima della rocca e tutto si ruppe e restò morto. Di che parve che venisse poi pietà sì grande a Timagora quando l'intese, non volendo forse la giustizia d'amore che restasse la morte di Melito invendicata, che egli se n'andò ratto a gittarsi di là onde s'era gittato Melito prima, e crudelmente ne morì. E quivi perciò fu posto un simulacro di un bellissimo giovanetto tutto nudo, il quale aveva in mano due galli, e molto belli, e gittavasi a basso col capo all'ingiù.

Questo dunque potiamo dire che fosse castigo il quale venisse da Anterote, come più apertamente dice Pausania raccontando quasi il medesimo in questo modo. Era in Atene un altare consecrato ad Anterote per voto, come dicono, de' forestieri e per cagione tale. Melete, giovane ateniese, niun conto facendosi di Timagora, uomo forestiero che l'amava grandemente, gli disse un dì tutto sdegnosetto che gli si levasse d'attorno et andassesi a fiaccare il collo. Timagora,

e del mare, secondo l'opre che loro fanno. i dui amori anchora descrive **Ovidio**, quando chiamò Venere madre d'ambi gli amori, che l'uno è il gioco, e l'altro è il piacere, ovvero l'uno è quel che fa amare, et l'altro corrisponde in ambi gli amanti, si pure perché dui sono gli amori l'uno per li **effetti honesti** et l'altro per li **disonesti**: l'uno di questi si dice Herote e l'altro **Anterote** come havemo detto più di sopra. Anterote fu trovato contra di quei che essendo amati non amano; il qual nume **punisce chi non ama essendo amato** tanto nell'uno come nell'altro sesso. l'uno nasce dalla Venere e l'altro dall'effetto Venereo. Favolano che Venere essendogli nato Herote quello era sempre bambino: ne dimandò consiglio all'**oracolo** di Themis cio è esaminò qual fusse la natura di questo suo figliuolo, rispose che quel fanciullo stando solo non crescerebbe mai, bisogna darle un **fratello**, acciocché l'amore fusse tra loro dui scambievolmente et l'uno per l'altro crescerebbero al suo giusto dovere. per questo oracolo Venere partorì Anterote, né fu questo così tosto nato, che'l primo cupido cominciò a crescere, pose l'ale, caminò prestamente, l'uno tolse le saette in mano e la face, et l'altro il scudo e la facella, che significa che l'amor non è mai solo, e se solo e sarà picciol bambino che comincia a veder un poco la luce. ma quando è accompagnato l'operation sua cresce e si fa grande, per cui che intendendo l'uno l'altro con le faci, l'uno tira le saette l'altro nel scudo ne raccoglie, che viene a dire che l'amor cresce quando è posto in persona che medesimamente ami, e chi è amato deve del pari amare. Per questo gli Attici nell'amor socratico e Platonico tenevano gli essempli degli reciprochi amori, gli Atheniesi parimente e singularmente haveano gli altari a i due amori consecrati. Presso gli **Elei**, in un sol luogo del gymnasio ci vogliono dir nella loro **schola** venivano

non curando più di vivere e volendo in tutte le cose compiacere cui egli amava tanto, si lasciò cadere dall'alta cima di una erta rupe e morì miseramente; di che Melete, pentito della sua soperbia, sentì tanto dispiacere che furiosamente poco dappoi fece il medesimo fine che l'amante suo avea fatto, onde fu detto che Anterote aveva fatta la vendetta di Timagora e gli fu perciò consecrato l'altare ch'io dissi.

Fu dunque Anterote un nume il quale puniva chi non amava essendo amato, e non ch'ei facesse disamare; e potiamo dire che questo altro non sia che l'amore reciproco, come anco vien confermato da Porfirio scrivendo di costui in questo modo. Aveva Venere partorito Cupido già di alcuni dì, quando ella si avidde che ei non cresceva punto, ma tuttavia stava così piccolino come era nato, onde non sapendo a ciò come provvedere ne dimandò consiglio all'**oracolo**, il quale rispose che Cupido stando solo non crescerebbe mai, ma bisognava fargli un **fratello**, acciochè lo amore fosse tra loro scambievolmente, che allora Cupido crescerebbe quanto fosse di bisogno. Venere, prestando fede alle parole dell'oracolo, da indi a poco partorì Anterote, il quale non fu così tosto nato che al par di Cupido cominciò a crescere, mettere l'ali e camminare gagliardamente. Et è di questi due stata poi la sorte tale che di rado o non mai è l'uno senza l'altro, e se vede Cupido che Anterote cresca e si faccia grande ei vuole mostrarsi maggiore, e se lo vede piccolo diventa egli parimente piccolo, benché questo faccia spesso a suo dispetto. Adunque l'amore cresce quando è posto in persona che medesimamente ami e chi è amato dee parimente amare, e questo mostrarono gli antichi per Cupido e per Anterote.

Per la qual cosa gli **Elei**, gente della Grecia, in certa parte delle loro **scuole** mettevano l'uno e l'altro, accioché si ricordassero i giovani di **non essere ingrati** contra chi gli amava, ma ricambiassero lo

le statue dell'uno e dell'altro amore. acciochè si ricordassero i giovani di **non esser'ingrati** contra chi gli amava. acciochè amassero altri come altri l'amavano. questi due amori finsero che insieme combattessero per levar la **palma** di mano l'uno all'altro, o vero che il ramo della palma l'uno lo concedeva all'altro, e Anterote è quello, che più [carta 96r.:] dimostrava con atto di affaticarsi, d'acquistar la palma di Herote. Lattantio Firmiano usò una certa ironia contra gentili introdusse **Marco Tullio**, col suo Pomponio Attico, come che per motteggiarlo del amore disse che furono i Greci di grave consiglio, e di parere di molta audacia, a porre davanti agli occhi de i giovani ove si dovevano nelle cose virtuose essercitare la imagine di cupidine. quasi che dubitasser'estino, che quella più tosto potesse svegliare negli animi giovenili le lascivie, e i dishonesti piaceri, quali dicevono gli antichi tutti vivere di Amore, che accenderli alla virtù: ma i **romani** per vietar'tanta sfacciata ordinatione poseno nelle schole amor tra **Mercurio et Hercole**, per dimostrare che quivi non si doveva seguitare l'amor lascivo, e dishonesto, ma quello che fosse ragionevole, e virtuoso, per che mostrava Hercole la virtù, e Mercurio la ragione. per questo nelle intagli delle gemme che si portavano per vedere e tener sempre nanzì agli occhi i virtuosi pensieri sono pieni dell'immagine di Hercole o questo con l'amore, o l'Amore con Mercurio, o Mercurio con Minerva. e nelli Theatri si mettevano et nei Gymnasij gli huomini fortissimi per essemplio commune, fatti marmo e di bronzo, e vi si locavano come per inalzare gli animi e non esser poltroni ma di fare [?] et essercitare corpo e atti a ogni fatica, immortale, od anche si bene erano simili essemplii in publico dedicati e ordinati da gli huomini savij non perciò mancarono degli abbusi e di porne anco di quelli che

amore, così amando altri come da altri si sentivano essere amati. Stavano dunque due imagini overo statoe de fanciulli, de' quali l'uno era Cupido, che teneva in mano un ramo di **palma**, e l'altro Anterote, il quale si sforzava di levarglielo, e mostrava di affaticarsi assai, né poteva però, quasi che debba con ogni suo sforzo mostrare chi risponde in amore di non amare punto meno di colui che ama prima, e perciò si sforza Anterote di levare la palma di mano di Amore.

Del qual parlando **Marco Tullio** per adulare Attico suo, come riferisce Lattanzio, e quasi per motteggiarlo, disse che furono i Greci di gran consiglio e di parere molto audace a porre davanti a gli occhi de i giovani, ove si dovevano essercitare nelle cose virtuose, la imagine di Cupido, quasi credesse egli che con quella non meno si potesse svegliare ne gli animi giovenili le lascivie et i disonesti piaceri, li quali dicevano gli antichi tutti venire da Cupido, che accendergli alla virtù.

A che volendo forse rimediare i **Romani**, non mettevano Amore solamente nelle loro accademie et ove si essercitavano i giovani, ma insieme con quello anco **Mercurio et Ercole**, sì che la statoa di Cupido era nel mezo di questi due, per mostrare che fosse ragionevole e virtuoso, perché mostrava Ercole la virtù e Mercurio la ragione. Et Ateneo scrive che gli antichi filosofi stimarono Amore essere un dio molto grave et alieno da ogni bruttezza, dicendo che ciò si poteva conoscere da questo, che posero la sua statoa con quelle di Mercurio e di Ercole, che sono sopra, quello alla eloquenza, questo alla fortezza, e dalla compagnia di costoro nasce amicizia e concordia.

Ebbero ben poi gli antichi l'Amore ancora che faceva disamare e mettere in oblio tutto il bene che si voleva altrui, e fu chiamato Amore Leteo [...].

si bene aveano qualche parte cattiva. Voleano che la migliore anche in queste necessarie luccesse mettendovi l'esemplari di quei ch'erano forti de corpi, se bene erano edacissimi o vogliamo dir gulosi et voracissimi mangiatori, i quali almeno quella quantità di sostanze che devoravano se le vedevano nelle forze, tra i quali furono uomini heroici, athleti, poeti e pastori. de quali fu un numero infinito, et molti nell'amor fertili. i quali nel vero furono più per la loro prudenza sculpti che per altro nei Theatri, nell'Amphiteatri, nell'Hyppodromo o Cerci o Stadij come li vogliamo chiamare luoghi fabricati a rappresentar le feste degli dei e honorar gli huomini di memoria degni: così questi nei luoghi pubblici de Gymnasij o schole, dove s'essercitavano vivi, le cui imagini voleano per insegnar l'essercitio loro alla posterità, sculpendogli, appresso a gli amori, con li instrumenti con che s'essercitavano, e con li rami di palme, signal della vittoria da loro acquistata e quei ch'erano tiratori del disco gli ponevano il disco in mano, il quale era fatto in forma di piatto tondo e piano, come poseno alla statua di Iacinto, e di Apolline quelli che haveano vinti gli altri alla musica gli locavano presso la imagine di Orpheo e di Apollo e quegli che haveano miglior degli altri saltato, havevano in mano gli altri [?], che sono pesi di piombo, di tredici e di quindici libre di peso per ciascuna mano, anche si libravano e contrapesavano per meglio levar' il corpo e le piedi in alto e così se contrapesavano nella motion del salto, o vero questi tali piombi scambievolmente [carta 96v.] li ponevano in terra con prestezza stando in piede col flesso del corpo piegandosi hor con la man destra poneva dal lato sinistro in terra, hor colla sinistra poneva al lato destro l'altra alteres [?] così essercitavano e usavano il corpo a snodarsi e farse flessibile ad ogni moto [...].

L'identità di citazioni e struttura argomentativa lascia pochi dubbi in merito al legame tra i due scritti. Certo, senza un esame integrale del *Libro X* risulta aleatoria qualsiasi ipotesi definitiva. Il debito nei confronti di Cartari non dev'essere dato per scontato. Potrebbe, anzi, esistere una terza fonte, comune ad entrambi gli studiosi. Pure, la sterminata ampiezza dell'enciclopedia ligoriana sul mondo antico fa supporre ch'egli si sia appoggiato, di argomento in argomento, a studi compiuti e circoscritti. Preferibilmente in volgare, data la sua scarsa dimestichezza con le lingue classiche. Il vicino diplomatico estense potrebbe avergli offerto un utile, promettente veicolo d'informazione mitografica: proprio il capitolo su Amore, nelle *Imagini*, inizia contrastando la diffusa familiarità dell'icona divina e l'ignoranza delle sue profonde origini storiche. Ad ulteriore conferma della sopravvivenza versatile, disponibile, corale delle *Imagini*.

APPENDICE 3

Non in Arcadia

Quando Gotthold Ephraim Lessing esamina *Come gli Antichi rappresentavano la Morte*, denuncia la miopia pedante del proprio tempo. Ma pure delle ricche enciclopedie antiquarie e figurative del sedicesimo secolo. Circola qualche appunto ispirato a Pausania o Filostrato. Si può «trarre poco e nessun giovamento dalle note opere iconologiche di un Ripa, di un Chartarius, o come altro si chiamano i compilatori», polemizza l'intellettuale tedesco, dagli accenni di Conti o Giraldi a versi terribili e cruenti: «sed et Mortem deam veteres fecere, quam variis modis effinxere», «potentissima omnium inferorum satelles»¹. Ripa addirittura dimentica i gemelli, uno bianco ed uno nero, cullati dalla Notte silenziosa ed alata, adorna di papaveri. «Nessuna» delle quattro *personae* di *Morte* del 1593 «è tale quale avrebbero potuto riconoscerla i Greci o i Romani», né corrisponde al giovane genio compagno del Sonno, con corona, fiaccola riversa e farfalla, gli oziosi piedi incrociati².

L'*Iconologia* allestisce simboli ineluttabili. Usa la «delicata maschera di bellissima fisionomia et colore» e «l'ossatura, muscoli et nervi tutti scolpiti, la veste d'un manto d'oro fatto a broccato riccio», «perché spoglia i potenti et gli alteri della ricchezza, come i miseri et poveri dello stento et del dolore»³. Oppure la «donna, ignuda e bella», a cavallo di una subdola iena dal collo di vipera e

¹ L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, cit., I, p. 68. N. CONTI, *Mythologiae*, cit., III, p. 73r. G. E. LESSING, *Come gli Antichi raffiguravano la morte*, Palermo, Novecento, 1983, p. 76.

² *Ibid.*

³ C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'immagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi; opera non meno utile che necessaria a poeti, pittori, et scultori per rappresentare le virtù, viti, affetti et passioni umane*, Roma, Gigliotti, 1593, p. 171.

seguita da un erpice, espunta dalle edizioni successive del manuale⁴. Altrimenti, recupera il biblico «angelo con una spada in mano et nell'altra con una fiamma di fuoco», o la

donna pallida, con gli occhi serrati, vestita di nero secondo il parlare de' poeti, li quali per lo privar del lume intendono il morire, come Virgilio in molti luoghi et nel 2 libro dell'*Eneide*:

Demisere neci, nunc cassum lumine lugent.

Et Lucretio nel 5 libro:

Dulcia linquebant lamentis lumina vitae.

Overo, perché, come il Sonno è una breve Morte, così la Morte è un lungo Sonno et nelle sacre lettere spesso si prende per la Morte il Sonno medesimo⁵.

Le fonti sono Baldini, per la generica «femmina pallida con gli occhi chiusi et vestita di nero» del pur erudito carnevale fiorentino, e Doni⁶. Alle *Pitture* s'ispirano anche icone di *Sonno*, tra ombre di tassi e letti «di papavero»⁷. La figura del Sonno più a lungo tratteggiata riprende invece Cartari, lettore di classici e mitografi: un giovane alato indossa vesti bianche e nere, reca verga e corno fumoso «dal quale par che sparga il riposo sopra de' mortali»⁸. Nel capitolo dedicato dalle *Imagini* a Mercurio, patrono delle Muse, si affacciano brani attinenti alla Morte: «piè non fermo e passi disuguali» appartengono però agl'«incerti Sogni» tibulliani, al «bel drappello» composto da Notte, Stelle ed appunto Sonno con le «negre ali»⁹. Il gentiluomo estense preferisce diffondersi sul riposo «piacevolissimo di tutti i dei», su porte e dimore *de' sogni* capaci di sedurre, «ultimamente», pure «l'Ariosto»¹⁰.

Nella tavola 52 di Zaltieri, accanto al giovane «languido» con il corno, si stringe l'abbraccio materno della Notte a due gemelli¹¹. Trasferiti, poi, ai carri celesti di Taddeo Zuccari a Caprarola:

⁴ Ivi, p. 172.

⁵ Ivi, pp. 171-172.

⁶ B. BALDINI, *Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degl'Iddei de' Gentili. Mandata fuori dall'Illustrissimo, et Eccellentissimo signor Duca di Firenze, et Siena, il giorno 21 di febbraio MDLXV*, Firenze, Giunti, 1566, p. 48.

⁷ C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione*, cit., p. 250.

⁸ IMA, pp. 294, 296, tav. 52.

⁹ Ivi, p. 295.

¹⁰ *Ibid.* e p. 297.

¹¹ Ivi, p. 296.

E Pausania, scrivendo del paese di Corinto, mette che quivi era un altare ove si faceva sacrificio alle Muse et al Sonno insieme, come che fossero ben grandi amici tra loro. Imperoché tennero gli antichi il Sonno parimente dio e gli fecero statoe come de gli altri dei credendolo, come dice Esiodo et Omero, fratello della Morte. Il che mostravano eziandio le imagini scolpite nell'arca di Cipselo, ove era una femina che teneva su 'l sinistro braccio un fanciullo bianco che dormiva, et un negro su 'l destro che medesimamente dormiva et aveva gli piedi storti, per questo significando la Morte e per quello il Sonno, e la femina era la Notte nutrice di amendui¹².

Cartari ignora messaggi morali, orrorosi e sovraccarichi. I *Fasti* ovidiani gli accennano certo infelici larve, talora «spaventevoli, et udite / ulular come fanno i fieri lupi»: l'antico, «pietoso ufficio» di febbraio e maggio intende «dar il giusto lor all'ombre sciolte / dai legami del corpo»¹³. Ma le *Imagini* tacciono popolari sciami di anime nere e mostri «vestiti di fuoco», rintracciati da Carlo Pascal ancora negli apocrifi cristiani¹⁴. Non prestano impellenti «immagini di caducità o anche di sfacelo», nella penna di Klibansky, Panofsky e Saxl, dalle danze macabre medievali a pentimenti devoti¹⁵. O a melanconiche «opere del Quattro e Cinquecento, nelle quali la presenza della Morte in persona è sostituita da una meditazione sulla morte»¹⁶. Né fraintendono scheletrici profili di fantasmi, giochi pieni di rimpianto che impegnano i defunti nell'Oltretomba classico, monito a cogliere la vita che fugge. Alciato accosta a Cupido uno scheletro armato di letali «spicula», mentre sul sepolcro pone una testa di Medusa¹⁷. Nel manuale iconografico, invece, s'incontrano rare ossa infere: quelle di Atropo nella tavola 47, su calco antiquario di Pietro Apiano.

Manca in effetti, nelle *Imagini*, l'icona stessa della Morte. Grande assente Thanatos, il cui nome compare entro la *De deis gentium*: insieme ad Ipnos, nei più lontani frammenti della Grecità poetica e vascolare, depone gli eroi in sepolcri inesorabili. Come la vita, la morte si rifrange anzi in mille sfaccettature: Saturno icona riflessiva del tempo, Plutone con Cerbero custode dei trapassati entro i confini dell'Ade. Proserpina simboleggia il ratto, insieme ad altri funesti amori e vendette divine. Minosse e Caronte presiedono trapasso e giudizio; demoni come Furie ed Arpie, streghe, sfingi e chimere, tormenti già in terra; le Parche lo scorrere dell'esistenza. E non a caso, sempre nel 1556,

¹² Ivi, p. 293. Cfr. PAUSANIA, *Veteris Graeciae descriptio*, cit., V, p. 203.

¹³ FA, cc. 64r., 65r., 196v. Cfr. FF, II, 535-536, 553-554 e V, 422, pp. 190, 192, 378.

¹⁴ C. PASCAL, *Le credenze d'oltretomba nelle opere letterarie dell'antichità classica. Destini post mortem, viaggi iniziatici e apoteosi misterica nelle religioni greca e romana*, Forlì, Victrix, 2006, p. 55.

¹⁵ R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 362.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cfr. emblemi LXV, LXVI, CXII in A. ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2009, pp. 349, 355, 565.

Valeriano fa geroglifico moderno di *Mors* una tessitura interrotta¹⁸. Ancora: i Lari si configurano protettori «privati delle case», «formidabili a' stranieri e piacevoli a' domestici», ed insieme oggetto di scongiuro, «anime nostre uscite già de' corpi»¹⁹. Abbandonano mere spoglie funebri, insieme ai Geni del capitolo di Bacco, sin dalla nascita due per ogni uomo, «un buono et un rio: quello esorta et inanimisce sempre al bene, questo al male», e poi agli Eroti «con face abbassata», pure nel medagliere estense²⁰. Rimandano piuttosto all'individualità vitale ed al sentimento, sebbene inquieto, ambiguo ed intriso di nostalgia.

L'assenza di cenni a Psiche ed alla farfalla, ai Mani, ad Orfeo o a Mercurio psicopompo potrebbe imputarsi al tanto progettato saggio sull'anima. Già il *Flavio* illustra riti inferi senza «entrare più oltre a dirvi dell'anima, che sarebbe una cosa troppo lunga, tante furono l'opinioni degli antichi»²¹. Le *Imagini* paiono scrutare l'Oltretomba, non l'epifania della Morte. Il cui paradigma è mutato, da avvento serotino a resurrezione salvifica. Wind chiarisce quanto le favolose passioni tra olimpi e mortali, scolpite così di frequente sui sarcofaghi tardoantichi, possano suggerire l'amore come fuga divina dell'anima. Fra i neoplatonici, «gli amori di Bacco per Arianna, di Marte per Rea, di Zeus per Ganimede, di Diana per Endimione, erano tutti variazioni di uno stesso tema: l'amore di un dio per un mortale. Morire significava essere amati da un dio, e partecipare per mezzo di lui alla beatitudine eterna»²². Anzi, «la questione che poi avrebbe irritato Lessing – cioè come il dotto Klotz potesse scambiare il genio alato della morte per il dio dell'amore, benché tenesse la torcia rivolta in basso – non avrebbe affatto turbato questi umanisti rinascimentali»²³.

Cartari non sfugge nemmeno al mistero di numi, insieme latori di vita ed oblio. Rammenta baccanali, «questa purgazione ne gli uomini con la ubbriachezza», e segreti eleusini²⁴. Cerere e Proserpina «erano credute fare che lo sparso seme germogliasse»: una diffonde e raccoglie il grano, l'altra lo sviluppa entro le viscere della terra²⁵. Plutone, «detto ancora Orco», vero e proprio dio latino della morte, allegorizza stagioni spoglie e fredde²⁶. Ripete il sesto capitolo, sulla Gran Madre:

finsero le favole che Plutone rapì Proserpina, intesa spesso per la fertilità, perché avvenne forse un tempo che i campi siciliani davano poca ricolta. Overo, perché Proserpina è tolta anco alle volte per

¹⁸ Cfr. P. VALERIANO, *Hieroglyphicorum, ex sacris Aegyptiorum literis, libri octo*, cit., c. 356v.

¹⁹ IMA, p. 395.

²⁰ Ivi, p. 398. C. CORTI, *Amorini/Eroti*, cit., pp. 82, 85, con cammeo inv. 1054, tav. n. 5.176.

²¹ FL, p. 325.

²² E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 189.

²³ Ivi, p. 193.

²⁴ IMA, p. 376.

²⁵ Ivi, p. 389.

²⁶ Ivi, p. 248.

quella occulta virtù che ha il seme di germogliare, fu finto che Plutone, intendendo per lui il Sole, la rapì e portossela in inferno, perché il calore del Sole nodrisce e conserva sotto terra tutto il tempo dell'inverno il seminato grano; e Cerere la va cercando poi con le ardenti facelle in mano, perché al tempo della estate, quando più ardono i raggi del Sole, i contadini vanno cercando le mature biade e la raccolgono²⁷.

Macrobio anzi «vuole che per tutti i dei siano intese le virtù del Sole»²⁸. Il giocondo Priapo è «virtù seminale che piglia sua forza dal Sole»²⁹. Nasce però dall'*Osiri ucciso e sbranato*, compianto da «Iside sua moglie»³⁰. O si genera da Bacco, maschio e femmina, «virtù occulta che a tutte le piante dà forza di produrre gli maturi frutti», «famigliare alle Dee Eleusine» ma tenuto dalle furiose Menadi «parimente per dio dell'inferno»³¹. Dioniso proietta un'ombra cupa persino su Apollo: «finsero le favole ch'ei fosse nato di Proserpina, il che è vero ogni volta che sotto il nome di costui s'intenda il Sole, del quale dissi nella sua imagine come talora ei si pigli per dio infernale»³². Commenta infatti l'apposito capitolo, alla tavola 7:

Alcuni dicono che si chiama Apollo dio d'inferno e che gli furono poste le saette in mano perché spesso nuocono grandemente a' mortali i troppo veementi ardori del Sole, facendo peste et altre infermità; ma perché ci giova poi anco il temprato suo calore, ei teneva le Grazie nella destra mano³³.

Eufemismo classico e premura cattolica s'incontrano, la semantica religiosa si trasforma. Non chiede raffinatezze la Morte onnipresente al cristiano. Mero orpello alla Resurrezione, le corti le preferiscono miti suggestivi ed allegorici. I luoghi religiosi, invece, le riservano punture devote. Già i pagani la credono insensibile ai sacrifici, disertata dagli olimpi. Anticamente spoglia di altari e preghiere, compare in certi moti d'affetto verso la vita: antagonista di eroi e filosofi, ineliminabile alla pietà rituale dei defunti. I modi mesti di Thanatos tornano, ai monumenti funebri europei, solo nel riservato compianto neoclassico. I giovani, malinconici angeli del trapasso scolpiti da Antonio Canova hanno la fiaccola capovolta, le ali e le tanto fraintese gambe incrociate. Dalle bianche tombe di Maria Cristina d'Austria e papa Clemente XIII, si diffondono stampe e disegni. Prima, ad

²⁷ Ivi, p. 200.

²⁸ Ivi, p. 372.

²⁹ Ivi, p. 389.

³⁰ Ivi, p. 386.

³¹ Ivi, pp. 377, 389.

³² Ivi, p. 377.

³³ Ivi, pp. 53-54, tav. 7.

incarnare la *vanitas*, un'enigmatica e pacata assenza anziché un tutto pieno, saranno le lapidi degli amati e le inattese nature morte, immaginate dalla Modernità.

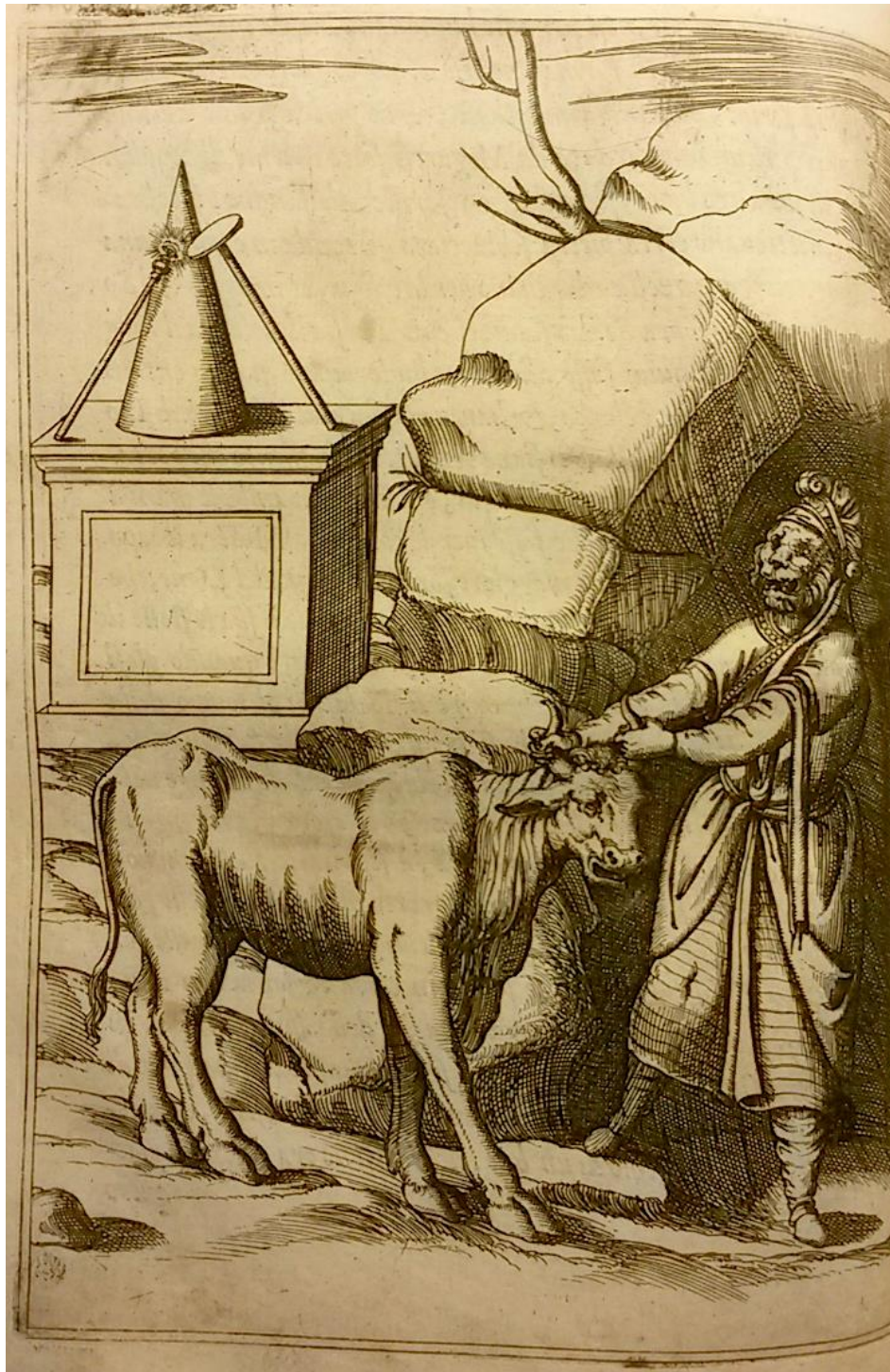


V. CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, Valgrisi, 1571, p. 39, *Antro dell'Eternità* con Apollo e Natura multimammia.



Imagine della Dea Natura tutta piena di poppe, per mostrare, che l'universo piglia nutrimento dalla virtù occulta della medesima.

G 4

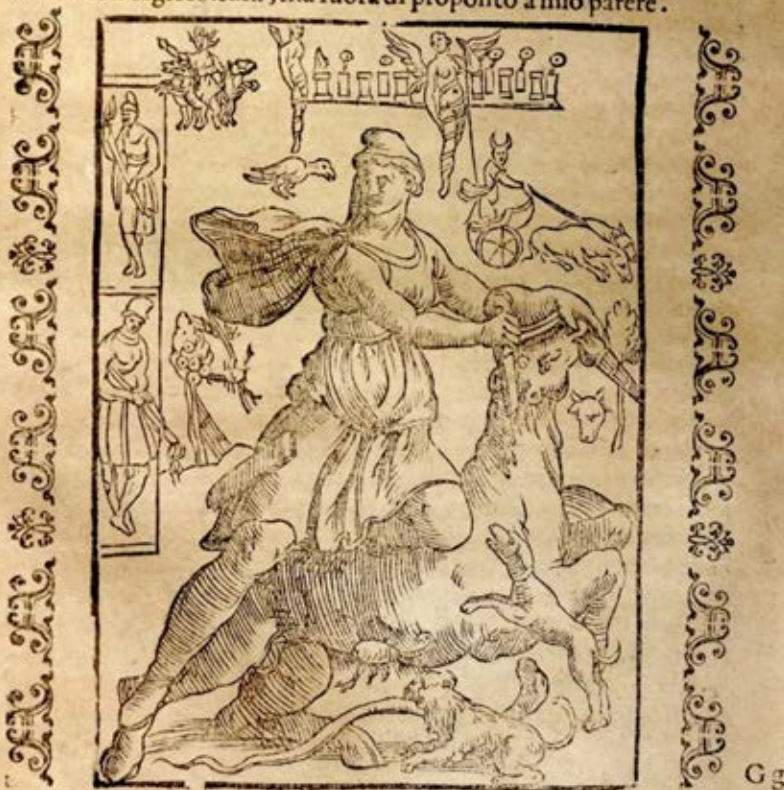


V. CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, Valgrisi, 1571, p. 72, *Mitra*.

All'Imagini del Cartari. 465

ga del Sole, & vna Biga della Luna. Et questo gran pezzo di marmo io ho pensato alcuna volta, che sia delli auanzi della Gentilità, la rouina de' quali fu procurata da quel Gracco, del quale fano mentione S. Girolamo scriuendo a Leta, & Prudentio nel fine del Lib. 1. contra Simmaco. Le parole di S. Girolamo sono. *Ante paucos annos propinquus vester Gracchus, nobilitatem patriciam sonans nomine, cum Praefecturam gereret Urbanam, non ne specum Mithrae, & omnia portentosa simulacra, quibus Corax, Misus, Meles, (così legge Martiano Vittorio) Leo, Perses, Helios, Bromius Pater iniciantur, subuertit, fregit, exussit?* Et a proposito di questi nomi rammemorati da S. Girolamo fa marauigliosamente vn luogo di Porfirio nel Lib. 4. dell' Astinenza, doue racconta, che ne' misterij di Mitra gl'huomini si chiamauano Leoni, le donne Leonze, altri Corui, alcuni Aquile, & certi Sparuieri.

Nelle anticaglie di Roma stampate già, & messe insieme in vn Volume assai grande, si vedeua vna di queste imagini delle cose Mithriache, la quale non so da chi è stata esposta, & riferita per vn ritratto dell' Agricoltura, ma fuora di proposito a mio parere.





V. CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, Valgrisi, 1571, p. 332, *Sonno e Morte*.



*Imagine della Notte nutrice della Morte, & del
 Sonno, & imagine del Sonno fratello & com-
 pagno della Morte; quiete & dolce ristoro de
 mortali. & il corno diuota il riposo, & va-
 rietà de' sogni.*



V. CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, Valgrisi, 1571, p. 447, *Nemese affrontate*.



Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, Inv. 24432, *Bacile da barbiere*, XVII sec., *Nemesi affrontate*. Immagine a tutela di copyright ©.





Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Latino 3738, c. 2v., *Demoni*. Immagine a tutela di copyright ©.



Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Latino 3738, c. 7r., *Sochiquetzal*. Immagine a tutela di copyright ©.



Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Latino 3738, c. 7v., *Quetzalcoatl*. Immagine a tutela di copyright ©.

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI E RACCOLTE

Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio: B 4224.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Raccolta Cicognara.XII.541(112-113); Raccolta Stampe.VI.2(81-82); Barb. Lat. 76; Barb. Lat. 77; Barb. Lat. 2154; Estr. Or. 1; Lat. 3738; Lat. 10545; Pal. Lat. 291; Reg. Lat. 1290; Reg. Lat. 1401.

Modena, Archivio di Stato: Ambasciatori Carteggio, Germania, 21; Amministrazione dei Principi, Vachetta dei salariati di Franza, 910; Camera Ducale Estense, Amministrazione dei Principi, 830; Cancelleria Ducale, Bolletta dei salariati, 54 e 61.

Roma, Biblioteca Angelica: Lat. 1551; Lat. 1564; Lat. 1868.

Roma, Biblioteca Casanatense: 983.

OPERE DI VINCENZO CARTARI

I Fasti di OVIDIO tratti alla lingua volgare per V. CARTARI regiano, Venezia, Marcolini, 1551.

Il Flavio intorno ai Fasti volgari, Venezia, Scotto, 1553.

INASINITO ACADEMICO PELLEGRINO, Asinesca gloria, Venezia, Marcolini, 1553.

Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi. Raccolte per V. CARTARI, ivi, 1556.

INASINITO ACADEMICO PELLEGRINO, *Il valore degli asini*, ivi, 1558.

Dell'Historie di Monsignor P. GIOVIO, Venezia, Giolito, 1562.

Le imagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi, raccolte dal signor V. CARTARI, con la loro espositione, et con bellissime et accomodate figure nuovamente stampate, Venezia, Valgrisi, 1571.

Le imagini de i dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi, raccolte dal signor V. CARTARI, con la loro espositione, et con bellissime et accomodate figure nuovamente stampate, Venezia, Ziletti e compagni, 1571.

Le imagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le cerimonie et altre cose appartenenti alla religione degli antichi. Raccolte dal signor V. CARTARI con la loro espositione et con bellissime et accomodate figure nuovamente ristampate et con molta diligenza reviste, corrette et in molti luochi ampliate, ivi, 1587.

Le imagini de i dei degli antichi. Nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le cerimonie, et altre cose appartenenti alla religione degli antichi, con la loro espositione. Raccolte dal signor V. CARTARI reggiano et in questa ultima impressione non solamente ridotte in forma più commoda, ma arricchite ancora di molte postille, et di un numero di più di quaranta figure in rame, accresciute le quali et l'altre, che erano mal messe, si sono accomodate tutte a' loro propri luoghi, Padova, Tozzi, 1603.

Le imagini de gli dei de gli antichi, novamente ristampate et ricorette. Nelle quali sono descritte la religione degli antichi, li idoli, riti, et ceremonie loro, con l'aggiunta di molte principale imagini, che nell'altre mancavano, et con la espositione in epilogo di ciasceduna et suo significato. Estratta dall'istesso CARTARI per C. MALFATTI padoano, con un catalogo del medesimo de 100 e più famosi dei, loro natura e proprietà, estrato da questo et altri autori, opera utilissima a istorici, poeti, pittori, scultori, et professori di belle lettere, ivi, 1608.

Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi. Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reali, et non più per l'adietro osservate simiglianze. Cavate da' marmi, bronzi, medaglie, gioie, et altre memorie antiche, con esquisito studio, et particolare diligenza da L. PIGNORIA padovano. Aggiuntevi le annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, et un discorso intorno le deità dell'Indie orientali, et occidentali, con le loro figure tratte da gl'originali, che si conservano nelle gallerie de' principi, et ne' musei delle persone private. Con le allegorie sopra le imagini di C. MALFATTI padovano, migliorate, et accresciute novamente. Et un catalogo del medesimo di cento più famosi dei della gentilità. Il tutto ridotto a somma perfezione, come si può facilmente vedere nella prefatione al lettore, ivi, 1615.

Le imagini de gli dei de gli antichi del signor V. CARTARI reggiano, nelle quali sono descritte la religione de gli antichi, li idoli, riti, et ceremonie loro, con l'aggiunta di molte principali imagini, che nell'altre mancavano, et con l'espositione in epilogo di ciascheduna, et suo significato. Estratta dall'istesso CARTARI per C. MALFATTI padoano, con un cathalogo del medesimo di cento, e più famosi dei, loro natura e proprietà, estratto da questo et altri autori: opera utilissima a istorici, poeti, pittori, scultori, et professori di belle lettere, Venezia, Deuchino, 1624.

Le imagini de gli dei de gli antichi del signor V. CARTARI reggiano, nelle quali sono descritte la religione de gli antichi, li idoli, riti, et ceremonie loro, con l'aggiunta di molte principali imagini, che nell'altre mancavano, et con l'espositione in epilogo di ciascheduna, et suo significato. Estratta dall'istesso Cartari per C. MALFATTI padoano, con un catalogo del medesimo di cento, e più famosi dei, loro natura e proprietà, estratto da questo et altri autori: opera utilissima a istorici, poeti, pittori, scultori, et professori di belle lettere, ivi, 1625.

Seconda novissima edizione delle Imagini de gli dei delli antichi di V. CARTARI. Ridotte da capo a piedi alle loro reali, et non più per l'adietro osservate simiglianze. Cavate da' marmi, bronzi, medaglie, e gioie, et altre memorie antiche; con l'esquisito studio, et particolare diligenza da L. PIGNORIA. Aggiuntevi le annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, et un discorso intorno le deità dell'Indie Orientali, et Occidentali, con le loro figure tratte da gl'originali che si conservano nelle gallerie de' principi, et ne' musei delle persone private. Con le allegorie sopra le imagini di C. MALFATTI, Padova, Tozzi, 1626.

Imagini delli dei de gl'antichi. Ridotte da capo a piedi alle loro reali, et non più per l'adietro osservate simiglianze. Cavate da' marmi, bronzi, medaglie, gioie, et altre memorie antiche; con esquisito studio, et particolare diligenza da L. PIGNORIA padovano. Aggiuntevi le annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, et un discorso intorno le deità

dell'Indie orientali, et occidentali, con le loro figure tratte da gl'originali, che si conservano nelle gallerie de' principi, et ne' musei delle persone private. Con le allegorie sopra le imagini di C. MALFATTI padoano, migliorate, et accresciute novamente. Et un catalogo di cento più famosi dei della Gentilità. Con l'aggiunta d'un altro Catalogo de gl'autori antichi, et moderni, che hanno trattato questa materia, ordinato, et raccolto dal medesimo Pignoria, che ha accresciute le annotazioni, et aggiunte molte imagini. Consecrate al molto illustre, et eccellentissimo signore Giuseppe de gli Aromatarii. In questa ultima impressione rivista, e corretta da molti errori, Venezia, Tomasini, 1647.

Imagini delli dèi de gl'antichi, a cura di W. KOSCHATZKY, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963.

Le imagini degli dei, New York, Garland, 1976 (*non vidi*).

Imagini delli dèi de gl'antichi, a cura di M. e M. BUSSAGLI, Genova, Nuova Stile Regina, 1987.

Le imagini de i dei de gli antichi, a cura di G. AUZZAS, F. MARTIGNAGO, M. PASTORE STOCCHI, P. RIGO, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

Le immagini degli dei di V. CARTARI, a cura di C. VOLPI, Roma, De Luca, 1996.

Imagini delli dèi de gl'antichi, a cura di A. GROSSATO, Milano, Luni, 2004.

Images of the Gods of the Ancients: the First Italian Mythography, a cura di J. MURLYAN, Tempe, Acmsr, 2012.

OPERE DI ALTRI AUTORI

L. B. ALBERTI, *Momus*, Roma, Mazzocchi, 1520.

- , *Momo*, a cura di P. D'ALESSANDRO, F. FURLAN, M. MARTELLI, Milano, Berlusconi, 2007.

A. ALCIATO, *Emblemata V.C.L. cum imaginibus plerisque restitutis ad mentem auctoris. Adiecta compendiosa explicatione C. MIGNAULT divionensis et notulis extemporarijs L. PIGNORIA patavini*, Padova, Tozzi, 1618.

- , *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2009.

A. ALESSANDRI, *Dies geniales*, Roma, Mazzocchi, 1522.

P. APIANO, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Marique conquistatae feliciter incipiunt*, Ingolstadt, Apiano, 1534.

L. APULEIO, *De mundo*, Venezia, Manuzio, 1521.

P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Ed., 1997-2002.

L. ARIOSTO, *Le commedie*, a cura di M. CATALANO, Bologna, Zanichelli, 1940.

- , *Orlando Furioso*, a cura di E. BIGI, C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012.

G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura, con note di S. TICOZZI*, Milano, Ferrario, 1820.

- , *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. GORRERI, E. CASTELNUOVO, Torino, Einaudi, 1988.

ATENEO, *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, a cura di L. CANFORA, C. JACOB, Roma, Salerno Ed., 2001.

G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672.

P. BERSUIRE, *Dictionarii seu repertorii moralis, quae dictiones fere omnes sacrae theologiae studiosis, ac verbi divini concionatoribus usui futuras, locorum communium instar, alphabetico ordine complectitur, eorumque significationes moribus quam optime accommodat*, Venezia, Scotto, 1574-1575.

J. BERTELS, *Deorum sacrificiorumque Gentilium. Cum ad vitandos ethnicae superstitionis ritus, et ceremonias: tum ad sacros profanosque scriptores probe intelligendos delucida, et succincta descriptio*, Colonia, Burgenio, 1606.

G. BOCCACCIO, *Genealogia de gli dei. I quindici libri di messer Giovanni Boccaccio sopra la origine, et discendenza di tutti gli dei de' gentili*, a cura di G. BETUSSI, Venezia, Comin da Trino, 1554.

- , *Geneologie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, A. Mondadori, 1998, voll. 7-8.

J. BOCH, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum. Et eorum optatissimi in Belgium adventus, Rerumque gestarum et memorabilium, gratulationum, apparatusum, et spectaculorum in ipsorum susceptione et inauguratione hactenus editorum accurata descriptio*, Anversa, Plantina-Moreto, 1602.

H. BODE, *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Cellis, Schulze, 1834.

M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione*, Venezia, Nicolini, 1674.

M. CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, a cura di J. WILLIS, Lipsia, Teubner, 1983.

C. CARTARI, *Advocatorum Sacri Consistorii Syllabum*, Roma, Alma in Urbe, 1656.

B. CASTIGLIONE, *Il cortigiano*, a cura di A. QUONDAM, Milano, A. Mondadori, 2002.

Cavalerie della città di Ferrara, Venezia, Fratelli Guerra, 1567.

CEBETE TEBANO, *Tavola*, a cura di F. A. COCCIO, Venezia, Marcolini, 1539.

B. CELLINI, *Vita*, a cura di E. CAMESASCA, Milano, Rizzoli, 1985.

G. DU CHOUL *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains. Des bains et antiques exercitations Grecques et Romaines. De la religion des anciens Romains*, Lionne, Rouille, 1555.

- , *Discorso sopra la castramentatione, et disciplina militare de romani. Con i Bagni, et essercitii antichi de greci, et romani*, a cura di G. SIMEONI, ivi, 1555.

- , *Discorso della religione antica de' Romani, insieme con un altro simile discorso della Castramentatione et bagni antichi de Romani, tradotti in toscano da messer G. SIMEONI fiorentino*, ivi, 1559.

- , *Discorso della religione antica de Romani, insieme un altro Discorso della castramentatione, et disciplina militare, bagni, et essercitii antichi di detti Romani, tradotti in toscano da messer G. SIMEONI fiorentino. Illustrati di medaglie et figure, tirate de i marmi antichi, quali si trovano a Roma, et nella Francia*, ivi, 1569.

M. T. CICERONE, *De natura deorum. Academica*, a cura di H. RACKHAM, Londra-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1956.

Codex Vaticanus 3738 (Cod.Vat.A, Cod.Ríos), Bav, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979.

Codex Vaticanus 3773 (Codex Vaticanus B), Bav, ivi, 1972.

F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI, L. A. CIAPPONI, Padova, Antenore, 1964.

N. CONTI, *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem*, Venezia, Comin da Trino, 1568.

- , *Mythologiae*, a cura di J. MULRYAN, D. BROWN, Tempe, Acmsr, 2006.

Descrizione de la giostra fatta da l'illustrissimo et eccellentissimo signor conte Annibale Alta Emps, et da altri signori, et cavalieri, in Roma nel teatro Belvedere il carnevale de l'anno 1565, Roma, Blado, 1565.

Dictionarium Graecum, ultra Ferrariensem aeditionem locupletatum locis infinitis, idque ex optimis autoribus, quod iam nunc sufficere potest legendae linguae communi, arque Atticae propemodum. CYRILLI opusculum, de dictionibus, quae accentu variant significatum. AMMONIUS de similitudine ac differentia dictionum. De re militari veterum, et nominibus praefectorum, libellus graecus, incerto autore. ORBICII, de ordinibus exercitus. Significata tou e. Significata tou os. Dictionarium, quo latina gaeicis exponuntur, Basilea, Cratander, 1519.

Diversi avisi particolari dall'Indie di Portogallo ricevuti, dall'anno 1551 fino al 1558, dalli Reverendi padri della compagnia di Giesù. Dove s'intende delli paesi, delle genti, et costumi loro, et la grande conversione di tutti i popoli, che hanno ricevuto il lume della santa fede, et religione Christiana, Venezia, Tramezzino, 1558.

A. F. DONI, *I marmi*, a cura di E. CHIORBOLI, Bari, Laterza, 1928-1929.

- , *La Libreria*, a cura di V. BRAMANTI, Milano, Longanesi, 1972.

- , *La Libreria*, Sala Bolognese, Forni, 1979.

Epistolae indicae de stupendis et praeclaris rebus quas divina bonitas in India et variis insulis per Societatem nominis Iesu operari dignata est, in tam copiosa gentium ad fidem conversione, Lovanio, Velpio, 1566.

EPITTETO, *Il manuale*, in traduzione di G. LEOPARDI, con saggi delle dissertazioni e coi frammenti di MUSONIO, a cura di N. FESTA, Milano, Iei, 1914.

S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particolare dichiarazione di molti riversi, nuovamente mandato in luce*, Venezia, Valgrisi, 1559.

P. FABRIZI DA TERAMO, *Delle allusioni, imprese, et emblemi sopra la vita, opere, et attioni di Gregorio XIII pontefice massimo libri VI nei quali sotto l'allegoria del drago, arme del detto pontefice, si describe anco la vera forma d'un principe christiano; et altre cose, la somma delle quali si legge dopo la dedicatione dell'opera all'illustrissimo et eccellentissimo signor Duca di Sora*, Roma, Grassi, 1588.

FILOSTRATO, *Tade enestin en tode to biblio. Philostratou Eikones. Philostratou Neoterou Eikones. Tou autou Heroika. Kallistratou Ekphraseis. Tou autou Bioi sophiston. Quae hoc volumine continentur. Icones Philostrati. Philostrati Iunioris Icones. Eiusdem Heroica. Descriptiones Callistrati. Eiusdem Vitae sophistarum*, Firenze, Giunti, 1517.

FILOSTRATO MAGGIORE, *Immagini*, a cura di L. ABBONDANZA, M. HARARI, Torino, Aragno, 2008.

- , FILOSTRATO MINORE, CALLISTRATO, *Imagines. Imagine. Descriptions*, a cura di A. FAIRBANKS, Cambridge-Londra, Harvard University Press-Heinemann, 1979.

P. GIOVIO *Ragionamento sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore, che comunemente chiamiamo Imprese. Con un Discorso di G. RUSCELLI, intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Ziletti, 1556.

L. G. GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea, Oporino, 1548.

Histoire Auguste, a cura di vari, Parigi, Belles lettres, 1992-2014.

Il manoscritto Messicano Vaticano 3773 riprodotto in fotocromografia a spese di Sua Eccellenza il Duca di Loubat, a cura della Bav, Roma, Danesi, 1896.

F. LATTANZIO, *Divinae Institutiones*, a cura di G. MAZZONI, Siena, Sec, 1936.

P. LIGORIO, *Delle antichità di Roma. Circi, theatri, et anfiteatri. Con le paradosse del medesimo autore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma*, Venezia, Tramezzino, 1553.

- , *Libro delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, theatri e anfiteatri, con le Paradosse del medesimo autore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma*, a cura di M. DALY DAVIS per l'Università di Heidelberg, 2008.

T. LIVIO, *Ab Urbe condita*, a cura di B. O. FOSTER, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1919, voll. I, II.

G. P. LOMAZZO, *Della forma delle Muse, cavata da gli autori greci, et latini*, Milano, Ponzio, 1591.

- , *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, ivi, 1585.

F. LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia di don Ferdinando Cortés, Marchese della Valle, Capitano valorosissimo. Parte terza. Con le sue maravigliose prodezze nel tempo, che scoprì, et acquistò la Nuova Spagna*, a cura di A. DE CRAVALIZ, Venezia, Bonadio, 1564.

- , *La Historia generale delle Indie Occidentali, con tutti li scoprimenti, et cose notabili, che in esse sonno successe, da che si acquistorno fino a hora*, a cura di A. DE CRAVALIZ, Roma, Dorici, 1556.

MACROBIO TEODOSIO, *I Saturnali*, a cura di N. MARINONE, Torino, Utet, 1997.

G. P. MAFFEI, *Le historie delle Indie orientali. Tradotte di latino in lingua toscana, da messer F. SERDONATI fiorentino. Con una scelta di lettere scritte delle Indie, fra le quali ve ne sono molte non più stampate, tradotte dal medesimo. Con due indici copiosissimi*, Venezia, Zenaro, 1589.

F. MARCOLINI, *Le sorti intitolate giardini d'i pensieri*, a cura di P. PROCACCIOLI, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, 2007.

M. V. MARZIALE, *Epigrammi*, a cura di G. NORCIO, Torino, Utet, 1980.

V. MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. FARANDA, ivi, 1976.

M. MERCATI, *De gli obelischi di Roma*, Roma, Basa, 1589.

Mitografi Vaticani. Cento fabulae, a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2013.

S. NIGRO, *Dialogus, quo quicquid in Graecarum literarum penetralibus reconditum: quod ad historiae veritatem, ad fabularum oblectamenta, ad eruditionis famam conferre quoquo modo possit, in communem studiosorum utilitatem summa cum diligentia congestum: in lucem propagatur. His accedunt Philostrati Heroica ab eo tam ad amussim Latinitati donata ut dubium reliquerit praestantior ne Graeco sit Latinus Philostratus*, Milano, Minuziano, 1517.

- , *Translationes, videlicet: Philostrati Icones, Pythagorae Carmen aureum, Athenaei Collectanea, Musonii philosophi, Tyrii De principe optimo, Isocratis de regis muneribus oratio, et alia multa scitu digniss. et rara inventu, quae versa pagina lector bone lubens, et gaudens invenies*, Milano, Castillionio, 1521.

Nuovi avisi dell'Indie di Portogallo, ricevuti dalli Reverendi Padri della compagnia di Gesù, tradotti dalla lingua spagnuola all'italiana, terza parte, Venezia, Tramezzino, 1562.

S. ODDI, *L'Erofilomachia ovvero il duello d'amore e d'amicizia*, a cura di B. CROCE, Napoli, Esi, 1966.

OLAO MAGNO, *Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali, descritta in 22. libri. Nuovamente tradotta in lingua toscana. Opera molto dilettevole per le varie et mirabili cose, molto diverse dalle nostre, che in essa si leggono. Con una tavola copiosissima delle cose più notabili, in quella contenute*, Venezia, Nicolini-Giunti, 1565.

- , *Storia dei popoli settentrionali*, a cura di G. MONTI, Milano, Rizzoli, 2001.

OMERO, *Illiade*, a cura di F. CODINO, R. CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1963.

- , *The Odyssey*, a cura di G. E. DIMOCK, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 1995.

P. OVIDIO NASONE, *Quae hoc in libello continentur. Fastorum libri VI. De tristibus libri V. De Ponto libri IV*, Venezia, Manuzio, 1503.

- , *Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisque figuris ornati commentatoribus A. C. FANENSI, P. MARSO PISCINATE viris clarissimis additis quibusdam versibus qui deerant in aliis codicibus, insuper graecis*

characteribus ubi deerant in aliis impressionibus, appositis rebus notabilibus quibusdam in margine una cum tabula in ordine alphabeti, que nullo in alio codice impressa reperies, Milano, Bebulco, 1512.

- , *Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisque figuris ornate commentatoribus A. C. FANENSI, P. MARSO PISCINATE viris clarissimis additis quibusdam versibus qui deerant in aliis codicibus, insuper graecis characteribus ubi deerant in aliis impressionibus, appositis rebus notabilibus quibusdam in margine una cum tabula in ordine alphabeti, que nullo in alio codice impressa reperies*, Venezia, Tacuino de Tridino, 1520.

- , *Fastorum libri diligenti emendatione. Typis impressae aptissimisque figuris ornate commentatoribus A. C. FANENSI: P. MARSO PISCINATE viris clarissimis additis quibusdam versibus qui deerant in aliis codicibus insuper graecis characteribus ubi deerant in aliis impressionibus: appositis rebus notabilibus quibusdam in margine una cum tabula in ordine alphabeti: quam nullo in alio codice impressa reperies*, Toscolano Maderno, Paganini, 1527.

- , *Le Transformationi di messer L. DOLCE*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1553.

- , *Le Metamorfosi ridotte da G. A. ANGUILLARA in ottava rima al re di Francia*, Venezia, Griffio, 1561.

- , *Fastorum libri sex*, a cura di J. G. FRAZER, Londra, Macmillan, 1929.

- , *Fasti*, a cura di J. G. FRAZER, Londra-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press, 1959.

- , *Fasti e frammenti*, a cura di F. STOK, Torino, Utet, 1999.

A. PALLADIO, *L'antichità di Roma. Raccolta brevemente dagli auttori antichi, et moderni. Novamente posta in luce*, Venezia, Pagan, 1554.

PAUSANIA, *Description of Greece*, a cura di W. H. S. JONES, Cambridge-Londra, Harvard University Press-Heinemann, 1954-1955.

- , *Veteris Graeciae descriptio*, a cura di R. AMASEO, Firenze, Torrentino, 1551.

Peiresc et l'Italie: actes du colloque international. Naples, le 23 et le 24 juin 2006, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Palazzo Serra di Cassano, a cura di M. FUMAROLI, Parigi, Baudry, 2009.

N. C. F. DE PEIRESC, *Les lettres italiennes I. La correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc avec Lelio Pasqualini (1601-1611) et son neveu Pompeo (1613-1622)*, a cura di V. CARPITA, F. SOLINAS, E. VAIANI, Parigi, Cnrs-Alain Baudry et Cie, 2012.

F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. BILLANOVICH, Firenze, Sansoni, 1943.

- , *Trionfi*, in - , *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 479-578.

L. PIGNORIA, *Antiquissimae Picturae quae Romae visitur typus*, Padova, Pasquardi, 1630.

- , *Le origini di Padova*, Padova, Tozzi, 1625.

- , *Magnae deum Matris Idaeae et Attidis initia. Ex vetustis monumentis nuper Tornaci erutis*, Venezia, Tozzi, 1624.

- , *Vetustissimae Tabulae Aeneae. sacris Aegyptiorum simulachris coelatae accurata explicatio, in qua antiquissimarum superstitionum origines, progressiones, ritus ad Barbaram, Graecam, Romanamque historiam illustrandam enarrantur, qua emendantur*, Venezia, Rampazetto, 1605.

PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, a cura di D. E. EICHHOLZ, W. H. S. JONES, H. RACKHAM, Cambridge-Londra, Harvard University Press-Heinemann, 1940-1967.

A. POLIZIANO, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. LO MONACO, Firenze, Olschki, 1991.

C. PTOLEMAEI *Inenarrantium Stellarum significationes per N. LEONICUM e graeco translatae. XII Romanorum menses in veteribus monumentis Romae reperti. Sex priorum mensium in digesto ex sex OVIDII Fastorum libris excerpta. P. OVIDII NASONIS Fastorum libri VI. Tristium libri V. De Ponto libri IV. In Ibin. Ad Liviam*, Venezia, Manuzio, 1516.

B. RICCI, *Epistolarum Familiarum libri VIII*, Bologna, s. e., 1560.

- , *Epistolarum Familiarum libri IV*, Ferrara, Panizza, 1562.

- , *Opera*, Padova, Manfrè, 1748.

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte*, Venezia, Sgava, 1648.

C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'immagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi; opera non meno utile che necessaria a poeti, pittori, et scultori per rappresentare le virtù, vitii, affetti et passioni umane*, Roma, Gigliotti, 1593.

- , *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione. Di nuovo rivista et dal medesimo ampliata di 400 et più imagini et di figure d'intaglio adornate*, Roma, Faci, 1603.

- , *Iconologia, ovvero Descrizione d'immagini delle virtù, vitii, affetti, passioni umane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di C. RIPA perugino Cavaliere de' Santi Mauritio, et Lazaro. Fatica necessaria ad oratori, predicatori, poeti, formatori d'emblemi et d'imprese, scultori, pittori, disegnatore, rappresentatori, architetti, et divisatori d'apparati, per figurare con i suoi proprii simboli tutto quello che può cadere in pensiero umano. Di novo in quest'ultima edizione corretta diligentemente, et accresciuta di sessanta e più figure poste a' luoghi loro. Aggiuntevi copiosissime tavole per sollevamento del lettore*, Padova, Tozzi, 1611.

- , *Iconologia*, a cura di S. MAFFEI, P. PROCACCIOLI, Torino, Einaudi, 2012.

C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, a cura di B. L. ULLMAN, Zurigo, Thesaurus Mundi, 1951.

G. SIMEONI, *Illustrazione degli epitaffi et medaglie antiche*, Lione, De Tournes, 1558.

- , *La vita et Metamorfosi di Ovidio figurato et abbreviato in forma di epigrammi*, ivi, 1559.

Speculum Romanae magnificentiae. Omnia fere quaecunque in Urbe monumenta extant partim iuxta antiquam partim iuxta hodiernam formam accuratiss. delineata repraesentans; accesserunt non paucae, tum antiquarum, tum modernarum rerum Urbis figurae nunquam antehac aeditae, Roma, Lafréry, 1565.

P. STEFANONI, *Gemmae antiquitus sculptae collectae et declarationibus illustratae*, Roma, s. n., 1627.

F. STELLUTI, *Persio tradotto in verso sciolto e dichiarato*, Roma, Mascardi, 1630.

T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. CARETTI, Milano, A. Mondadori, 1983.

- , *Il conte ovvero de l'imprese*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Ed., 1993.

D. TASSOLO, B. MARIOTTI, *Trionfi, feste, et livree fatte dalli signori conservatori, et popolo romano, et da tutte le arti di Roma, nella felicissima, et onorata entrata dell'illustrissimo signor Marcantonio Colonna*, Venezia, Farri, 1571.

Trattati d'arte del '500: tra Manierismo e Controriforma, a cura di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960-1962.

P. VALERIANO, *Hieroglyphicorum, ex sacris Aegyptiorum literis, libri VIII*, Firenze, Torrentino, 1556.

- , *Hieroglyphica, seu de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii, summa cum industria exarati, et in libros quinquaginta octo redacti, quibus etiam duo alii ab eruditissimo viro sunt annexi. Nunc primum vero his sexaginta libris Auctorii loco subiuncta sunt Hieroglyphicorum collectanea, ex veteribus et Neotericis Auctoribus descripta, atque in sex libros digesta*, Lione, Frelon, 1610.

G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568.

E. VICO, *Discorsi sopra le medaglie de gli Antichi*, Venezia, Giolito, 1555.

- , *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri. Ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi, e moderni, intorno alle historie romane*, ivi, 1558.

G. M. ZAPPI, *Annali e memorie di Tivoli*, a cura di V. PACIFICI, Tivoli, Società in Villa d'Este, 1920.

M. ZOPPIO, *La Montagna Circea. Torneamento nel passaggio della Serenissima Duchessa Donna Margherita Aldobrandina sposa del Serenissimo Ranuccio Farnese Duca di Parma, e Piacenza festeggiato in Bologna a' XXVII giugno 1600*, Bologna, Rossi, 1600.

J. ZUCCHI, *Discorso sopra li dei de' gentili e loro imprese. Con un breve trattato delle attioni de li dodici Cesari, con le dichiarazioni delle loro Medaglie antiche*, Roma, Gigliotti, 1602.

STUDI, SCRITTI CRITICI E CATALOGHI:

Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei, a cura di M. BERTOZZI, Modena, Panini, 2002.

ACCADEMICI DELLA CRUSCA, *Vocabolario*, Venezia, Alberti, 1612.

Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento, a cura di I. GALLO, L. NICASTRI, Napoli, Esi, 1995.

S. AGNOLETTO, *La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfrastrica del trattatello di Luciano in Occidente*, con *Una galleria delle Calunnie di Apelle: fonti iconografiche e testuali (1408-1875)*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 2005, n. 42.

- , E. FILIPPONI, *La Fortuna come Giustizia: la Calunnia di Apelle nelle Immagini di Vincenzo Cartari*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 2014, n. 119.

M. VON ALBRECHT, *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, Torino, Einaudi, 1995, vol. II.

D. C. ALLEN, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimora-Londra, John Hopkins Press, 1970.

G. M. ANSEMI, A. BERTONI, *Una geografia letteraria italiana tra Emilia e Romagna*, con prefazione di E. RAIMONDI, Bologna, Clueb, 1997.

G. ARBIZZONI, «*Un nodo di parole e di cose*». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno Ed., 2002.

G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

J. J. BACHOFEN, *Il simbolismo funerario degli Antichi*, Napoli, Guida, 1989.

J. BALTRUŠATIS, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 1985.

A. BARALE, *Prometeo di Bolina, con un regesto di testi inediti e rari dal Warburg Institute Archive sul tema della Fortuna*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 2014, n. 113.

I. BARISI, M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Villa d'Este*, Roma, De Luca, 2003.

B. BASILE, *L'Elisio effimero: scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino, 1993.

- , *Villa e giardino nella trattatistica rinascimentale*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del convegno di Parma*, Roma, Salerno Ed., 2004, pp. 205-232.

J. J. BATALLA ROSADO, *El Códice Borgia*, Madrid-Città del Vaticano, Testimonio-Bav, 2008.

S. BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.

S. BENEDETTI, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001.

A. BETTINZOLI, *Boccaccio, Claudiano e l'eternità*, in «Lettere Italiane», 2012, n. LXIV, pp. 161-188.

G. BODON, *Enea Vico tra memoria e miraggio della Classicità*, Roma, Erma di Bretschneider, 1997.

M. BOITEUX, *Fêtes et cérémonies romaines au temps des Carrache*, in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, 2-4 octobre 1986*, Roma, l'École française de Rome, 1988, pp. 183-214

L. BOLZONI, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 15-32.

G. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica nel Cinquecento e le Metamorfosi di Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Ets, 2011.

J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1961.

C. CANTÙ, *Schiarimenti e note alla Storia universale*, vol. V, Torino, Pomba e co., 1842.

A. CASSI, *Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

C. CASTELLETTI, *Pirro Ligorio e la Magna Mater. Interpretazioni iconografiche, allegoriche e sincretistiche della dea Cibele dall'Antichità al Cinquecento*, in «Horti Hesperidum», 2011, n. I, 1.

Cartari Vincenzo, in *Indice biografico italiano*, a cura di T. NAPPO, P. NOTO, Monaco-Londra-New York-Parigi, Saur, 1993, vol. II, p. 379.

G. CEFARIELLO GROSSO, *Ceramiche del Modern Style*, Faenza, Laf, 1992.

Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria, a cura S. MAFFEI, di Napoli, La stanza delle scritture, 2010.

A. CHACÓN ET ALII, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Urbanum VIII Pont. Max.*, Roma, Tipi Vaticani, 1630.

Chartarius, Vincentius in M. E. COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300-1800*, Boston, Hall & co., 1962, vol. II, pp. 983-984.

L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001.

E. A. CICOGNA, *Inscrizioni veneziane*, Venezia, Andreola-Molinari-Orlandelli-Picotti, 1824-1853.

L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Sala Bolognese, Forni, 1998.

C. CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel '500*, Roma, Lithos, 2003.

- , *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Nis, 1994.

Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo, a cura di P. PROCACCIOLI, A. ROMANO, Manziana, Vecchiarelli, 1999.

D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, Princeton University Press, 1960.

H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1955.

C. DE COLA, *Le Immagini de gli dei de gli antichi di Vincenzo Cartari: problemi di attribuzione*, per l'Università di Pisa, 2011.

S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Roma, Gangemi, 2007.

V. COX, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Context, Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

S. DU CREST, *L'exotisme vu de la Provence au temps de Peiresc*, in «Sciences et Techniques en Perspective», 2005, n. II, 9, 1, pp. 259-270.

F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico. Seconda edizione aggiornata*, Roma, Ipzls, 1986.

- , *Le Logge di Raffaello: l'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano-Città del Vaticano, Jaca Book-Musei Vaticani-Lev, 2008.

Dal Medioevo al Rinascimento, a cura di G. C. D'ALESSIO, vol. I di *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di P. GIBELLINI, Brescia, Morcelliana, 2005.

Dea Fortuna: iconografia di un mito, a cura di M. ROSSI, Carpi, Comune di Carpi-Musei di Palazzo dei Pio, 2010.

CH. DEMPSEY, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery, Rome*, New York, Braziller, 1995.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, a cura di CH. DAREMBERG, E. SAGLIO, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969.

C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in - , *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 125-178.

Ecfrasi: modelli ed esempio tra Medioevo e Rinascimento, a cura di G. VENTURI, M. FARNETTI, Roma, Bulzoni, 2004.

M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze, Sansoni, 1979-1983.

M. FANTI, *Le postille carraccesche alle Vite del Vasari: il testo originale. Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna*, in «Il Carrobbio», V, a. 1979, pp. 147-164.

G. FERRARI, *La corte degli dei: la ripresa del mito di Ercole nella Ferrara di Ercole I d'Este (1471-1505)*, in *Famiglia del Principe e famiglia aristocratica*, a cura di C. MOZZARELLI, Roma, Bulzoni, 1988.

Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II: mostra di disegni e incisioni, a cura di G. GAETA BERTELA, A. PETRIOLI TOFANI, Firenze, Olschki, 1969.

C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

C. FIOCCO, G. GHERARDI, *Ceramiche umbre dal Medioevo allo Storicismo*, Faenza, Laf, 1988-1989.

M. FOLIN, *Rinascimento estense: politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

G. FONTANINI, A. ZENO, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, Pasquali, 1753.

Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di tavola 48 del Bilderatlas Mnemosine, a cura del seminario di tradizione classica – centro studi classicA Iuav, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 2014, n. 113.

- R. FRATTAROLO, *Anonimi e pseudonimi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1955.
- L. FREEDMAN, *The Revival of the Olympian Gods in the Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- M. FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.
- , *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. Prince de la République des Lettres*, in peiresc.org, 1992.
- F. GANDOLFO, *Il dolce tempo: mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- P. P. GINANNI, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Faenza, Archi, 1769.
- S. GINZBURG, *Gli anni di Annibale Carracci. Il Camerino e la Galleria Farnese*, stampa a cura dell'Autrice, 2000.
- , *La Galleria Farnese*, Milano, Electa, 2008.
- Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di G. VENTURI, F. CAPPELLETTI, Firenze, Olschki, 2009.
- E. H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.
- E. GRASSI, *La filosofia dell'Umanesimo. Un problema epocale*, Napoli, Tempi moderni, 1988.
- A. GUARNOTTA, *Ceramiche precolombiane*, Casalecchio di Reno-Recco, Grafis-Microart, 1985-1990.
- G. GUASCO, *Storia letteraria del principio e progresso dell'Accademia di Belle Lettere in Reggio*, Reggio Emilia, Vedrotti, 1711.
- H. G. GUNDEL, *Flavius*, in *Der Kleine Pauly. Lexicon der Antike*, Stuttgart, A. Druckemüller Verlag, 1967, vol. II, pp. 570-571.
- B. GUTHMÜLLER, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009.
- , *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- , *Ovidio metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008.
- F. HASKELL, *Le immagini della storia: l'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997.
- C. HUELSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafréri*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki*, Monaco, Rosenthal, 1921.
- Il mito al tempo dei mercanti. Sulla «Genealogia degli dei pagani» di Boccaccio*, a cura di S. NOBILI, in «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 2011, n. XXXI, 2, pp. 175-300.
- Il Rinascimento nelle corti padane: società e cultura ai tempi di Ludovico Ariosto*, Bari, De Donato, 1977.
- Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale*, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2002.
- Immagini degli dei: mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, a cura di C. CIERI VIA, Milano, Leonardo Arte, 1996.
- Iside: il mito, il mistero, la magia*, a cura di E. A. ARSLANT, Milano, Electa, 1997.
- J. JANSSENS, *I manoscritti di Philips van Winghe (1560-1592) e Jean l'Heureux (Macarius) (1540-1614) e la Compagnia di Gesù*, in «Gregorianum», 2010, pp. 574-582.

R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

P. O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987.

La corte e lo spazio: Ferrara estense, a cura di G. PAPAGNO, A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1982.

La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870, a cura di M. FAGIOLO, Torino-Roma, Allemandi-Sands, 1997.

L'iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'Antichità al Rinascimento: atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, a cura di M. GABRIELE, C. GALASSI, R. GUERRINI, Firenze, Olschki, 2013.

La Lupa e la Sfinge: Roma e l'Egitto dalla storia al mito, a cura di E. LO SARDO, Milano, Electa, 2008.

L'opera completa di Tiziano, a cura di C. CAGLI, F. VALCANOVER, Milano, Rizzoli, 1969.

D. LACH, *Asia in the Making of Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1965-1970.

M. E. LANDA ÁBREGO, *Códice Borgia. El equilibrio dinámico del cosmos*, Puebla-Madrid, Comité de la Feria de Puebla, Trilenio-Edd. Especiales de Bibliofilia, 1994.

A. LAZZARI, *Bartolomeo Ricci. Un umanista romagnolo alla corte di Ercole II d'Este*, in «Atti e Memorie» della Deputazione provinciale Ferrarese di Storia Patria, 1913, serie I, XXI, fasc. III, pp. 1-248.

Le Muse e il Principe: arte di corte nel Rinascimento padano, Modena, Panini, 1991.

R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974.

Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, 2-4 octobre 1986, Roma, l'École française de Rome, 1988.

G. E. LESSING, *Come gli Antichi raffiguravano la morte*, Palermo, Novecento, 1983.

Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario biobibliografico e Indici, cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1990-1991.

Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica, a cura di A. PETRUCCI, Roma-Bari, Laterza, 2003.

L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento, a cura di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 1998.

M. LONGHENA, *La scrittura maya. Ritratto di una civiltà attraverso i suoi segni*, Milano, Mondadori Arte, 2011.

E. LONGO, *Ceramiche popolari italiane dal XVIII al XX secolo*, Faenza, Edit, 2007.

A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.

S. MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Ripa e i suoi rapporti con l'Antico*, ivi, 2009.

E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in «La Bibliofilia», 1939, n. 41, pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327.

J. MARQUÈS-RIVIÈRE, *Amuleti, talismani e pantacoli. I principi e la scienza dei talismani nella tradizioni orientali ed occidentali*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1994.

P. MASON, *The Lives of Images*, Londra, Reaktion Books Ltd, 2001.

E. MATTIOLI, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Esi, 1980.

- M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930.
- R. L. MCGRATH, *The "Old" and "New" Illustrations for Cartari's Imagini dei dei degli Antichi. A Study for "Paper Archaeology" in the Italian Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1962, pp. 213-226.
- G. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani. Con appendice di G. PASSANO*, Cosenza, Casa del Libro, 1961.
- S. METZLER, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, New Haven-London, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2014.
- Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, a cura di O. PAZ, New York, Metropolitan Museum of Art-Bulfinch Press, 1990.
- Mostra di disegni vasariani: carri trionfali e costumi per la genealogia degli dei (1565)*, a cura di A. M. PETRIOLI, Firenze, Olschki, 1966.
- P. MURGATROYD, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden-Boston, Brill, 2005.
- Museo de Faenza en Providencia: cerámica italiana de los siglos XVI al XXI. Colección Musica di smalto, Museo internacional de cerámicas de Faenza-Italia, Muestra de cerámica contemporánea, Museo internacional de cerámicas de Faenza-Italia, Secretos y susurros, obra de la artista italiana Mara Cammi Orsi, Catalogo della mostra itinerante tenutasi in Chile nel 2009-2010*, s.l., s.n., 2009.
- S. NEPOTI, *Ceramiche graffite della donazione Donini Baer*, Faenza, Laf, 1991.
- C. E. NEWLANDS, *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca-Londra, Cornell University Press, 1995.
- C. NICOSIA, *Dalla mitografia all'iconologia: l'origine rinascimentale della scienza delle immagini*, in «Rara volumina», 2004, n. 11, pp. 87-105.
- C. OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009.
- , *Pirro Ligorio. Tra testo e immagine*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, a cura di F. P. DI TEODORO, Firenze, Olschki, 2009, vol. I, pp. 229-239.
- , *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma da Costantino all'Umanesimo*, Pisa, Edn, 2007.
- A. ORTNER, *I Trionfi del Petrarca: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, n. 4, pp. 81-96.
- Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, a cura di G. HERBERT-BROWN, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- V. PACIFICI, *Ippolito II d'Este*, Tivoli, Società di Storia e d'Arte in villa d'Este, 1920.
- G. M. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*, Venezia, Occhi, 1766-1767.
- M. PALMA, *Vincenzo Cartari*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma-Catanzaro, Iei, 1977, pp. 793-796.
- E. PANOFSKY, *Ercole al bivio*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- , *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1996.
- , *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- , *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.
- , *Tiziano: problemi di iconografia*, a cura di G. GENTILI, Venezia, Marsilio, 1992.
- , F. SAXL, *Mitologia classica nell'arte medievale*, Torino, Arago, 2009.

- S. PANSINI, *Ceramiche pugliesi dal XVII al XX secolo*, Faenza, Edit, 2001.
- L. PARETI, *Storia di Roma e del mondo romano*, Torino, Utet, 1952, vol. II, pp. 75-76.
- C. PASCAL, *La morte e l'aldilà nel mondo pagano*, La Spezia, Fratelli Melita, 1987.
- , *Le credenze d'oltretomba nelle opere letterarie dell'antichità classica. Destini post mortem, viaggi iniziatici e apoteosi misterica nelle religioni greca e romana*, Forlì, Victrix, 2006.
- M. PASCO-PRANGER, *Founding the Year. Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden-Boston, Brill, 2006.
- D. PASTINE, *La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- M. PASTORE STOCCHI, *Forme e figure. Retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2008.
- , *Pagine di storia dell'Umanesimo italiano*, Milano, Angeli, 2014.
- G. PERINI, *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.
- S. PIERGUIDI, *Baccio Baldini e la "mascherata della genealogia degli dei"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 2007, fasc. 70-3, pp. 347-364.
- , *Porta's Illustrations for Cartari*, in «Print Quarterly», 2005, n. XXII, 4, pp. 431-434.
- A. PINELLI, *La bellezza impura: arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma, Laterza, 2004.
- M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Milano, La Cultura, 1934.
- M. PRIVITERA, *Pittori e musicisti nell'Italia del Cinque e Seicento*, in «Philomusica on-line», 2014, n. 13.
- F. S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1739-1752.
- A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.
- C. RAVANELLI-GUIDOTTI, *Ceramiche italiane datate dal XV al XIX secolo*, Faenza, Edit, 2004.
- , *Donazione Paolo Mereghi, ceramiche europee ed orientali*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1987.
- , *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche*, Faenza, Apc, 1998.
- Religión, costumbres e historia de los antiguos Mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, a cura di F. ANDERS, M. JANSEN, L. REYES GARCÍA, Graz-Mexico, Akademische Druck- und Verlagsanstalt-Fondo de Cultura Económica, 1996.
- G. RICHINO MALATESTA, *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella*, Milano, nel Regio Ducal Palazzo, 1745, vol. XXIII.
- P. RIGO, *Mitologia e mitografia*, in *Dizionario critico di letteratura italiana*, a c. di V. BRANCA, Torino, Utet, 1986, vol. III, pp. 182-194.
- Rinascimento privato. Aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel*, a cura di M. SCALINI, N. GIORDANI, Milano, Silvana, 2010.
- C. RIZZA, *Peiresc e l'Italia*, Torino, Giappichelli, 1965.
- E. ROCCO, *Anonimi e pseudonimi italiani. Supplemento al Melzi e al Passano*, Cosenza, Casa del Libro, 1961.

- E. ROHDE, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Bari, Laterza, 1914-1916.
- Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli quindicesimo e sedicesimo: da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, a cura di S. DANESI-QUARZINA, Milano, Electa, 1989.
- F. SALERNO, *Il peccato incubo dei mostri: l'arcano e l'inconscio negli scrittori italiani del '400 e del '500*, Chieti, Solfanelli, 1993.
- G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel '500*, Roma, Bulzoni, 1980.
- F. SAXL, *La fede negli astri dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di S. SETTIS, Torino, Boringhieri, 1985.
- , *La storia delle immagini*, a cura di E. GARIN, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- A. SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo XVI*, Città di Castello, Lapi, 1900.
- Storia di una galleria romana: la Genealogia degli dei di Jacopo Zucchi e le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli, Memmo*, a cura di A. D'AMELIO, PH. MOREL, F. RIGON, Roma, Bozzi, 2013.
- R. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987.
- Sylloge gemmarum gnosticarum*, a cura di A. MASTROCINQUE, in «Bollettino di numismatica», 2003, Monografia 8.2.I.
- Tabula Cebetis* n. 35, in *Myriobiblon I, Lexica e grammaticae et latina volumina cum litteris graecis*, Roma, Libreria Philobiblon, 2010, pp. 131-133.
- A. TASSO, *Pylai Aidao. Un percorso iconografico e letterario sulla diffusione del tema delle Porte dell'Ade da Oriente a Occidente*, Oxford, Archaeopress, 2013.
- Tintoretto*, a cura di V. SGARBI, G. MORELLO, Milano, Skira, 2012.
- G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, Modena, Società tipografica, 1781-1786.
- , *Storia della letteratura italiana. Seconda edizione modenese riveduta corretta ed accresciuta dall'autore*, ivi, 1787-1794.
- A. TISSONI-BENVENUTI, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'Antico alla corte estense del primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, pp. 773-792.
- Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, a cura di W. R. REARICK, A. M. PETRIOLI TOFANI, Firenze, Olschki, 1976.
- T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1992.
- T. TOMAI, *Historia di Ravenna*, Bologna, Forni, 1976.
- M. TORBOLI, *Erasmus da Rotterdam alla corte di Ferrara*, in «Ferrara. Voci di una città», 2010, n. 32.
- J. M. C. TOYNBEE, *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993.
- Un giardino per le arti: «Francesco Marcolini da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, a cura di P. PROCACCIOLI, P. TEMEROLI, V. TESEI, Bologna, Compositori, 2009.
- Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara*, a cura di J. BENTINI, G. AGOSTINI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.
- Una corte nel Rinascimento*, a cura di J. BENTINI, ivi, 2004.
- G. C. VAILLANT, *La civiltà azteca*, Torino, Einaudi, 1970.

Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio, a cura di G. LA BUA, Pisa, Ets, 2010.

C. VASOLI, *La cultura delle corti*, Bologna, Cappelli, 1980.

Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'Età Romana al Tardo Medioevo, a cura di M. BUONOCORE, Roma, Palombi, 1996.

Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento, a cura di S. MAFFEI, Roma, Gbe, 2013.

L. VIVIANI, *La Calunnia di Apelle: un reperto di antica arte contemporanea*, Firenze, Alinea, 2011.

A. VITALI, *Nativitas. La festa del Sol Invictus*, in associazioneletarot.it.

C. VOLPI, *Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, in «Storia dell'arte», 1992, n. 74, pp. 48-80.

- , *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, in «Nouvelles de la Republique des Lettres», 1992, n. II, pp. 71-128.

A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

R. WEISS, *La scoperta dell'Antichità classica nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1989.

E. H. WILKINS, *Description of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer*, in «Speculum», 1957, n. XXXII, pp. 511-522.

E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento. Nuova edizione riveduta*, Milano, Adelphi, 2012.

G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano, Ed. Bibliografica, 1998.

SITI INTERNET:

accademiadellacrusca.it

archiv.ub.uni-heidelberg.de

archive.org/details/getty

associazioneletarot.it

bivio.filosofia.sns.it

bl.uk/treasures/festivalbooks

dinamico2.unibg.it

engramma.it

etd.adm.unipi.it/t/etd-11232011-163213

fondazionezeri.unibo.it

horti-hesperidum.com

iliesi.cnr.it

mascherata-firb.ctl.sns.it

metmuseum.org

mora.sns.it

mss.vatlib.it/gui/scan/link.jsp

parodos.it/quadretti.htm

peiresc.org/fumaroli.htm

philobiblon.org

philomusica.unipv.it

sius.archivi.beniculturali.it

treccani.it

warburg.sas.ac.uk

INDICE

PREMESSA	p. 3
1. CORTE ESTENSE E TIPOGRAFIE DI LAGUNA	9
2. APPRENDISTATO OVIDIANO	31
3. MUSEI SCRITTI	60
4. MATERIALI LETTERARI, DERIVATI ARTISTICI	92
5. IMMAGINOSI DISCORSI	127
6. CONFINI	160
APPENDICI	
1. Due lettere di Cartari	197
2. Amore in Cartari e Ligorio	201
3. Non in Arcadia	210
ILLUSTRAZIONI	217
BIBLIOGRAFIA	233