

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della
musica

Corso di Laurea Triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Le parti del giorno: fortuna, forme e significati della tradizione iconografica tra
mondo antico ed età moderna

Relatrice: Barbara Maria Savy

Laureanda: Perla Franco

Matricola: 1199016

Anno Accademico

2021/2022

Sommario

Introduzione	4
1. Età Classica	5
1.1 Il mito dell'alba e la sua rappresentazione	5
1.2 Il mito del giorno e la sua rappresentazione	8
1.3 Il mito della notte e la sua rappresentazione	10
2. Età Medievale	12
2.1 Il Battistero di Parma e il Ciclo dei Mesi	15
2.2 Palazzo della Ragione a Padova e i suoi affreschi astrologici	19
2.3 Palazzo Schifanoia a Ferrara e la Sala dei Mesi	23
3. Età Rinascimentale	26
3.1 Le statue di Michelangelo nella Sacrestia Nuova a Firenze	27
3.2 L'enciclopedia visiva di Cesare Ripa e gli affreschi della loggia di Levante nella Galleria degli Uffizi	35
3.3 Una particolare tradizione iconografica del Carro dell'Aurora	44
Bibliografia	50
Sitografia	51

Introduzione

L'oggetto di questa tesi è la rappresentazione iconografica delle parti del giorno nel corso della storia. L'osservazione del cielo ha una tradizione antica: per secoli gli astri hanno rappresentato un punto di riferimento per molte culture nella scansione del tempo e nell'organizzazione del giorno. I primi studi a riguardo sono rintracciabili nella civiltà Babilonese che si serviva del moto dei corpi celesti per prevenire i futuri pericoli e le prospettive salutari, attribuendo quindi a una condizione naturale un conseguente risultato nella vita quotidiana¹. L'astrologia, oltre ad essere studiata con un approccio scientifico, adottato per esempio dall'antica Grecia, è anche stata tradotta in una «religione astrale»², in cui costellazioni, stelle e pianeti sono accostati a una divinità capace di determinare il destino degli uomini e della natura. Questa visione mistica trova il proprio specchio nell'arte figurativa: ecco quindi che le raffigurazioni dell'alba, del mezzogiorno, del tramonto e della notte, oggetto del presente studio, sono state raffigurate sotto forma di allegoria, ossia come traduzione pittorica di concetti astratti, che vengono quindi esemplificati attraverso simboli caratterizzanti³. Di primaria importanza in questo senso è il mito cosmogonico greco, ossia la narrazione dell'origine di eventi naturali troppo eccezionali e misteriosi per essere spiegati razionalmente. Questi vengono quindi giustificati da azioni divine di dei o eroi, trovando così un senso ordinatore. Se la parola mito deriva dal greco *mýthos*, ossia “parola, racconto”, anche i fenomeni naturali presi in esame risultano “narrati” attraverso miti che ne definiscono le caratteristiche⁴.

Le fonti letterarie sono fondamentali per riuscire a comprendere la rappresentazione artistica di Aurora, Mezzogiorno, Crepuscolo e Notte, perché è proprio da queste che prende avvio la tradizione iconografica. Il mio lavoro parte da qui, dall'analisi dei miti greci, per arrivare poi alla trasposizione figurativa.

¹ F.Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, Bari, Laterza, 1977, p. 4.

² *Ivi*, p. 16.

³ <https://www.treccani.it/vocabolario/allegoria/>

⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/mito/>

Capitolo 1

Età classica

Le rappresentazioni del giorno e della notte in epoca classica⁵ sono piuttosto frequenti, ed è possibile collocarle principalmente in due ambiti. Da una parte si trovano in strutture architettoniche, dedicate a varie divinità, in cui i fenomeni naturali fanno da sfondo alle gesta degli dei, fornendo un'ambientazione spazio-temporale. Dall'altra invece sono rappresentati come protagonisti in oggetti di uso quotidiano, quali crateri, anfore o pissidi.

1.1 Il mito dell'alba e la sua rappresentazione

Aurora è una divinità romana, personificazione del fenomeno naturale dell'alba, legata al mito greco di Eos, che trova le sue radici negli scritti di Omero e di Esiodo. Nell'Iliade, nell'Odissea e negli Inni omerici è descritta come la divinità che annuncia la venuta del giorno⁶ e amante del mortale Titone. Nella *Teogonia* di Esiodo è identificata come sorella di Elio e Selene, rispettivamente Sole e Luna⁷. Eos è descritta dai poeti con parole ed espressioni molto pittoriche, che rimandano a colori e ad atmosfere tipici dell'alba: è una donna «dalle dita di rosa», ha la carnagione chiara, porta un peplo color zafferano e si innalza nei cieli portando la luce del mattino⁸. Eos sembra essere rappresentata principalmente in due ambiti: quello astronomico, quindi collegata ai suoi fratelli, e quello sentimentale, collegata ai suoi amanti.

Nel primo caso la si vede seduta su un carro d'oro trainato da due cavalli (fig. 1), identificabili con i nomi di Lampo e Fetonte, come riporta Omero. Più raramente è accompagnata da quattro cavalli. La quadriga alata infatti, come analizzerò successivamente, è legata alla figura di Elio. Altre volte è Eos stessa che presenta due ali: sono simbolo di velocità, e suggeriscono il repentino cambiamento dal buio alla luce⁹, provocato proprio dal suo fugace passaggio nel cielo (fig. 2). Spesso nella rappresentazione artistica è difficile distinguere Eos da sua sorella Selene, nonostante nelle fonti siano descritte con epiteti differenti. Questo perché entrambe vengono rappresentate con colori pallidi, su carri alati, e spesso condividono il cielo, a differenza di Elio e Selene che come spiegherò, sono gli opposti della scansione temporale del giorno.

⁵ Periodo compreso tra la metà del V secolo a.C. e il 323 a.C. <https://www.treccani.it/vocabolario/classico/>

⁶ A. Estaban Santos, *Eos, el dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos*, in «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios gringo e indoeuropeos», 12, 2002, 1, p. 288.

⁷ *Ivi*, p. 289.

⁸ *Ivi*, p. 288.

⁹ *Ivi*, p. 292.

Nel secondo modo di rappresentarla, la si vede affiancata dai suoi innumerevoli amanti colti in posizioni di fuga. Eos infatti è una divinità che insegue e rapisce gli uomini¹⁰ (fig. 3), ma il loro legame è tanto fugace quanto il suo passaggio nel cielo. Anche in questa seconda versione quindi, Eos conserva la naturale caratteristica della temporaneità del suo essere.

Il mito amoroso più interessante, e che darà vita a una lunga tradizione iconografica, è quello legato a Titone. Eos si innamora di lui e domanda a Zeus di donargli l'immortalità, dimenticandosi però di chiedere l'eterna giovinezza. Il suo desiderio viene esaudito, ma il corpo dell'amato diventa sempre più debole¹¹ e così, non sopportando più la sua vista, Eos lo rinchiude in una stanza, trasformandolo in una cicala¹². Il loro amore, che era stato fino ad allora intenso, sfiorisce¹³. È un mito esemplare, poiché attraverso la sua narrazione vengono delineate le caratteristiche distintive del fenomeno dell'alba: Aurora è eterna, si rinnova ogni giorno, ma la sua natura la porta ad essere sempre di passaggio. "Invecchia" costantemente per lasciare posto ai suoi fratelli, Giorno e Notte, veri dei eterni dominatori del cielo. Come l'amore condiviso con Titone, Aurora è meravigliosa, ma gode di una bellezza temporanea, poiché è destinata a finire ogni giorno, pur vivendo eternamente¹⁴.

¹⁰ Ivi, p. 295.

¹¹ <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3o210-01336/>

¹² A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, Torino, UTET Libreria, 2002, p. 702.

¹³ https://www.treccani.it/enciclopedia/eos_%28Enciclopedia-Italiana%29/

¹⁴ A. Estaban Santos, *Eos el dominio fugaz de la Aurora*, p. 307.



Figura 1: Cratere a campana a figure rosse, seconda metà del V secolo a.C., Bologna, Museo Civico Archeologico. Eos alla guida di un carro trainato da due cavalli alati.



Figura 2: Coperchio di pisside a figure rosse, 430/20 a.C, Atene, Museo Nazionale. È interessante notare che i tre protagonisti sono colti in diverse posizioni per evocare diversi momenti della giornata: Elio con Eos si innalzano, mentre Selene è quasi del tutto sommersa, infatti è riconoscibile solo grazie al simbolo della luna e al retro del suo cavallo. La forma circolare dell'oggetto si presta a svolgere la componente ciclica del tema.



Figura 3: Anfora a figure rosse, 470/60 a.C., Parigi, Cabinet de Médailles. Eos alata insegue il giovane Titone, raffigurato come un rapsode con la lira, in posizione di fuga.

1.2 Il mito del giorno e la sua rappresentazione

Elio è la personificazione del giorno. Esiodo ne parla come il fratello di Eos e Selene, con i quali regola il ritmo ciclico dell'esistenza¹⁵. La sua identificazione si basa su attributi ben precisi: nell'iconografia greca viene rappresentato a comando di un carro di cavalli alati, generalmente quattro, in moto di ascesa, poiché porta la luce del giorno verso il cielo, e il suo volto è circondato da un'aureola di raggi solari¹⁶ (fig. 4). Omero, in particolare negli Inni Omerici, esalta la brillantezza, la bellezza e la luminosità di Elio, descrivendo anche il moto del suo carro d'oro¹⁷: si leva ad Oriente dall'Oceano per poi scendervi nuovamente ad Occidente. Ovidio ne parla come colui che vede tutto, che è a conoscenza di tutto, come fosse un grande occhio nel cielo¹⁸.

Le varie raffigurazioni antiche sono accumulate da un importante elemento: i corpi di Elio e Selene sono sempre rappresentati con orientamenti opposti, in modo tale da suggerire il divario spazio-temporale che li separa (figg. 5-6). La figura di Elio è interessante poiché, attraverso l'influenza di varie culture, viene identificata con quella di Apollo. Non è un caso infatti che quest'ultimo sia ritenuto un dio positivo, limpido e "solare", proprio grazie all'assimilazione delle caratteristiche attribuibili ad Elio. Allo stesso modo, non è casuale che sia fratello gemello di Artemide, identificata dai romani con Diana, personificazione della Luna, quindi della notte¹⁹. Importante mito connesso ad Apollo-Elio è quello che coinvolge Fetonte, suo figlio: si racconta che, essendo molto presuntuoso, volesse prendere il comando del carro di suo padre, e così fece per un giorno. Rivelandosi troppo inesperto, il carro gli sfuggì di mano, e si avvicinò alla terra così tanto quasi da incendiarla. Fu necessario l'intervento di Zeus, che però sacrificò Fetonte, lasciando che morisse, cadendo dal carro²⁰.

Elio era molto venerato in alcune regioni della Grecia, in particolare a Rodi, dove il Colosso, una delle sette meraviglie del mondo antico, ne era testimonianza (fig. 7).

¹⁵ *Ivi*, p. 289.

¹⁶ *Ivi*, p. 292.

¹⁷ *Ivi*, p. 294.

¹⁸ «*Omnia qui video, per quem videt omnia tellus, mundi oculus*», <https://www.atopon.it/il-carro-del-sole/>

¹⁹ *Ivi*, p. 62.

²⁰ A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, p. 332.



Figura 4: Cratere a figure rosse, 430/20 a.C., Londra, British Museum. Elio alla guida della sua quadriga alata. Il cavallo è l'attributo per eccellenza della divinità del Sole. Non solo compare molto spesso nell'arte, ma il cavallo diventa protagonista durante le feste delle Equirie nell'isola di Rodi: il rito in onore di Elio consisteva nel far precipitare in mare un carro trainato da quattro cavalli, immagine che probabilmente evoca il mito di Fetonte²¹.



Figure 5 e 6: Resti dei cavalli di Elio e Selene dal frontone est del Partenone di Atene, 447-432 a.C., Londra, British Museum.



Figura 7: Maarten van Heemskerck, Incisione, 1572. Ricostruzione della città di Rodi con il suo Colosso, gigantesca macchina di difesa, situata all'ingresso del porto intorno al III secolo a.C.

²¹ Ivi, pp. 151-154.

1.3 Il mito della notte e la sua rappresentazione

La notte trova la sua personificazione nella divinità greca di Selene, che più precisamente corrisponde alla luna. Nonostante non sia oggetto di culti specifici²², molte sono le fonti che ne parlano: Esiodo nella *Teogonia* la identifica come sorella di Eos ed Elio, con i quali scandisce il ciclo diurno e notturno²³. Negli Inni Omerici Selene è descritta come la dea più luminosa e brillante del cielo e nelle *Metamorfosi* di Ovidio come donna di eccezionale bellezza²⁴. In particolare nel mondo latino, nel momento in cui Apollo viene identificato con il Sole, sua sorella Luna, accostata nel periodo post-classico alla cacciatrice Artemide, viene identificata con Diana.

Nella trasposizione artistica la dea della notte è quindi rappresentata come figura femminile con attributi ben precisi: ha una mezza luna posta sopra la testa, porta una veste lunga fino ai piedi, ed è seduta su un carro trainato da destrieri alati²⁵. Poiché rappresenta l'opposto del giorno, delle attività e della vita, Selene è colta in un'andatura discendente, mentre si immerge nell'oceano, da cui invece salgono Eos ed Elio, portatori della luce del giorno²⁶(fig. 2). Il mito più importante associato a Selene è quello di Endimione: la dea della Luna, mentre si appresta a svolgere il proprio compito di illuminare il cielo della notte, incontra in una grotta nel monte Latmo un pastore bellissimo di nome Endimione e se ne innamora. Impaurita dall'idea di perderlo, chiede a Zeus di donargli un sonno eterno, in modo tale da riuscire a incontrarlo ogni notte²⁷. Questo mito è spesso utilizzato per la decorazione dei sarcofagi romani, in quanto collegato al concetto di sonno eterno e quindi di morte. In quello preso in considerazione (fig. 8) Selene, con una mezza luna posta sopra la testa e con alle spalle il carro alato guidato dalla personificazione della brezza notturna, è rappresentata mentre si dirige verso Endimione, addormentato tra le braccia di Ipno, il dio del sonno. La scena si svolge in un luogo naturale idilliaco, probabilmente proprio il monte Latmo²⁸. Proprio come avviene per Eos e Titone, anche attraverso il mito di Selene ed Endimione vengono veicolate caratteristiche e valori associati alla notte. Con il calar del buio, e quindi con l'arrivo di Selene, gli uomini cadono in un sonno molto vicino al concetto di morte. Come Endimione che si addormenta in un sonno eterno, in questo periodo della giornata l'essere umano esperisce una dimensione simile all'eternità.

²² *Ivi*, p. 431.

²³ *Ivi*, p. 289.

²⁴ https://www.treccani.it/enciclopedia/selene_%28Enciclopedia-Italiana%29/

²⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-98

²⁶ A. Estaban Santos, *Eos, el dominio fugaz de la Aurora*, p. 295.

²⁷ C. Chaparro Gómez, *Mito, texto e imágenes*, in «Excerpta philologica», 10-12, 2000, 2, p.234.

²⁸ *Ivi*, p. 247.



Figura 8: Sarcofago romano, 100-150 d.C., Roma, Museo Capitolino. Selene ed Endimione.

Capitolo 2

Età medievale

Durante l'età medievale²⁹ lo studio del cielo continua ad essere approfondito, seppure con accezioni di significato diverse da quelle attribuite durante l'età classica.

Nonostante continui a persistere la teoria meccanicistica del destino umano condizionato dagli astri, con l'affermarsi del cristianesimo³⁰ molti elementi astrologici vengono reinterpretati in chiave religiosa³¹. L'intera narrazione cristiana infatti è percorsa da riferimenti astrologici, basti pensare alla stella cometa che guida i re Magi o all'eclissi solare avvenuta durante la morte di Gesù. La trasformazione della figura di Elio è in questo senso esemplare: il dio del Sole viene sostituito da Cristo stesso, la luce solare viene accostata a quella divina, Dio diventa «sole di giustizia» e la sua nascita viene fissata il 25 Dicembre, giorno in cui nel calendario pagano il sole inizia un nuovo ciclo, in coincidenza con il solstizio invernale³².

In seguito con l'età carolingia la tradizione astrologica antica viene completamente integrata, non solo con la religione, ma anche con «tutte le scienze naturali, dalla mineralogia alla botanica e alla zoologia, dalla fisiologia alla medicina (J. Seznec)»³³, così da inglobare il tutto in un ordine cosmico creato da Dio³⁴. Questa precisa connessione tra uomo ed astri è rintracciabile nel pensiero espresso da diverse personalità di età medievale, i più esemplari sono in ambito teologico il filosofo Tomaso d'Aquino che attribuisce agli astri il potere di determinare il sesso, il fisico e il carattere di un individuo, o in ambito letterario il poeta Dante Alighieri che riconosce un influsso delle stelle³⁵. Anche l'arte figurativa contribuisce ad indagare l'influenza dei pianeti sull'uomo. I testi antichi, in cui era conservata l'antica tradizione astrologica pagana, vengono recuperati, tradotti, e miniati nei maggiori monasteri, preservando e unificando così la cultura antica con quella cristiana³⁶. È in questo contesto che si diffondono i calendari manoscritti, come testimonia l'illustrazione del *Chronicon Zwifaltense minus* (fig. 9) di Stoccarda del 1140 circa. La tradizione dei calendari manoscritti si diffonde presto anche al di fuori dei codici miniati e la si incontra principalmente in due contesti: all'interno di chiese o palazzi pontifici e in palazzi pubblici o corti signorili.

²⁹ Periodo compreso tra il 476 e il 1492. <https://www.treccani.it/enciclopedia/medioevo/>

³⁰ G. Geraci, A. Marcone, *Storia romana, cap. Da Costantino a Teodosio Magno: la Tarda Antichità e la cristianizzazione dell'Impero*, Firenze, Le Monnier Università, 2011, pp. 250-269.

³¹ G. Mori, *Arte e Astrologia*, Firenze, Giunti Editore, 1987, 2, p. 5.

³² F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, p. 43.

³³ G. Mori, *Arte e Astrologia*, p. 6.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, pp. 53-54.

³⁶ *Ivi*, p. 9.

In particolare, per quanto riguarda l'oggetto della mia tesi, durante l'età medievale il tema delle quattro parti del giorno non è al centro della narrazione, bensì è anch'esso inglobato nella più ampia tradizione astrologica, comprendente la rappresentazione iconografica delle stagioni associate ai segni zodiacali e alle attività umane corrispondenti.



Figura 9: *Chronicon Zwifaltense minus*, 1140 circa, Stoccarda, Biblioteca di Stato, c. 715. Al centro è rappresentata la personificazione dell'anno, il quale sorregge la Luna e il Sole, caratterizzati rispettivamente dalla mezza luna e da una corona di raggi solari. Attorno, disposti in fasce concentriche, sono rappresentati i segni zodiacali, i mesi, i lavori dei campi e le stagioni³⁷.

³⁷ *Ivi*, p. 10.

2.1 Il Battistero di Parma e il Ciclo dei Mesi

Negli spazi di carattere religioso le immagini astrologiche hanno un dichiarato intento didascalico ed etico, e sono concepite per essere osservate da innumerevoli spettatori più o meno colti. Molto spesso si incontrano cicli scultorei raffiguranti i mesi sui portali delle chiese e anche al loro interno: essi vogliono ricordare ai fedeli che lo scorrere del tempo dell'uomo è diverso da quello divino. I cicli dei mesi, infatti, sono spesso collegati al Giudizio Universale, chiara raccomandazione a spendere bene il proprio tempo, che verrà giudicato da Dio stesso³⁸. L'opera dell'artista lombardo Benedetto Antelami è in questo senso centrale: dal 1196 al 1216³⁹ realizza il ciclo scultoreo del Battistero di Parma, interamente dedicato per la prima volta in territorio italiano alla raffigurazione dei Mesi associati alle figure dei segni zodiacali⁴⁰ (figg. 10 e 11). All'esterno, nella lunetta del *Portale del Battista*, è rappresentato il racconto agiografico di Barlaam e Josaphat⁴¹ (fig. 12), allegoria della condizione umana universale: l'uomo si trova a dover scegliere tra il bene e il male durante lo scorrere della sua intera vita. Il tempo è rappresentato dalle personificazioni del Sole e della Luna, guidati da carri trainati rispettivamente da cavalli e da buoi⁴² (figg. 13 e 14). Come testimonia il manoscritto *Hortus Deliciarum*, redatto nel XII secolo dalla badessa Herrade de Landsberg, nel Medioevo si diffonde una nuova iconografia che vede il carro della Luna guidato non più dai cavalli, ma da buoi⁴³. Questi animali nell'antica Grecia erano considerati il simbolo dell'agricoltura e della fertilità, elementi collegati tradizionalmente alla figura femminile⁴⁴. Probabilmente è da qui che deriva l'associazione con la luna, che da secoli, come già illustrato nel primo capitolo, è considerata il lato femminile del tempo. In realtà, già in età classica Selene era collegata a questo animale, poiché Pan conquistò il suo amore donandole proprio una mandria di buoi: sembra però che questo attributo non venga sviluppato nell'arte antica e che emerga quindi per la prima volta in età medievale⁴⁵.

All'interno del Battistero sono rappresentate le personificazioni dei mesi: il tempo dell'uomo è qui concepito in perfetta armonia con il tempo della natura, creazione di Dio, il quale delinea una via di salvezza proprio attraverso il lavoro mensile e quotidiano dei fedeli⁴⁶. Vere protagoniste sono le sculture dei Mesi che presentano volti sereni e irradiati dallo spirito divino di Dio. Sono colte in

³⁸ M. Becchis, L. Galli, G. Valenzano, *L'arte e la storia dell'arte. Il Medioevo*, a cura di R. Scrimieri, Milano, Minerva Italica, 2002, pp. 72-73.

³⁹ <https://www.piazzaduomoparma.com/la-piazza/battistero/>

⁴⁰ F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, p. 14.

⁴¹ Storia leggendaria e rielaborazione cristiana della storia del Buddha, diffusa nel Duecento. W. P. Gerritsen, A. G. van Melle, *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, a cura di G. Agrati e M. Letizia Magini, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 60-62

⁴² <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/i-capolavori-di-benedetto-antelami-facciata-battistero-parma>

⁴³ J.E. Cirlot, *Dizionario dei Simboli*, Milano, SIAD Edizioni, 1985, pp. 118-119.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A. Ferrari, *Dizionario di Mitologia*, p. 122.

⁴⁶ M. Becchis, L. Galli, G. Valenzano, *L'arte e la storia dell'arte. Il Medioevo*, p. 124.

azioni semplici, tanto da far sembrare il lavoro nei campi quasi un'attività spontanea⁴⁷. Alcune statue, in particolare quelle del mese di Febbraio, Settembre, Ottobre e Novembre, presentano il proprio segno zodiacale entro la stessa lastra scolpita; le statue dei mesi restanti si trovano collocati sopra a una differente lastra di pietra contenente il segno corrispondente. Preziosa per la sua tecnica stilistica, è la Bilancia (fig. 15), costituita da una figura che sorregge in una mano la bilancia e nell'altra un peso, dividendo nettamente a metà l'intera composizione del *Mese di Settembre*⁴⁸.

In conclusione, si può affermare che l'intero apparato iconografico del Battistero è carico di valori cristiani: all'esterno l'uomo incontra i pericoli legati a una vita condotta senza la guida di Dio, sceglie così di percorrere la strada della salvezza, presentata proprio all'interno del luogo sacro del Battistero, che consiste nel vivere in comunione con il tempo della natura⁴⁹.

⁴⁷ G. Capelli, *I Mesi antelamici nel Battistero di Parma*, Parma, Luigi Battei, 1973, p. 20.

⁴⁸ *Ivi*, p. 33.

⁴⁹ C. Frugoni, *Il battistero di Parma, Guida a una lettura iconografica*, Torino, Einaudi, 2007, p. 70.



Figure 10 e 11: Veduta esterna e interna del Battistero di San Giovanni Battista, 1196-1216, Parma.



Figura 12: Benedetto Antelami, l'Albero di Baarlam nella lunetta del Portale del Battista nel Battistero di San Giovanni Battista, 1196-1216, Parma. L'uomo è al centro sopra ad un albero con un favo di miele, allusione alla tentazione dei piaceri terreni. Si trova a dover trovare un equilibrio mentre viene insidiato da un drago, simbolo del peccato⁵⁰.



Figure 13 e 14: Particolare dei Carri del Sole e della Luna, Battistero di San Giovanni Battista, 1196-1216, Parma. Il Sole è colto in una posa sicura su una biga, mentre la Luna dirige il proprio carro trainato da pesanti buoi, probabile allusione al lento e angoscioso scorrere della notte⁵¹.

⁵⁰ M. Becchis, L. Galli, G. Valenzano, *L'arte e la storia dell'arte. Il Medioevo*, p. 124.

⁵¹ *Ibidem*.



Figura 15: Mese di Settembre vendemmiatore con il segno zodiacale della Bilancia, 1196-1216, Battistero di San Giovanni Battista, Parma.

2.2 Palazzo della Ragione a Padova e i suoi affreschi astrologici

In contesto laico, importante è il ciclo di affreschi rappresentato all'interno di Palazzo della Ragione a Padova.

La possente mole (figg. 16 e 17) inizia ad essere costruita intorno al 1218 sul presunto progetto di Pietro Cozzo da Limena. Si tratta di un edificio centrale dal punto di vista spaziale e simbolico, poiché sede del tribunale, delle attività commerciali e delle pubbliche istituzioni padovane⁵². Intorno al 1306-1309 su progetto di Fra Giovanni, il tetto a capriate lignee a doppio spiovente viene sostituito da una copertura a carena di nave, internamente costellata da migliaia di stelle della volta celeste su sfondo blu intenso, attribuita tradizionalmente a Giotto, il quale affresca anche le pareti del Palazzo⁵³. Proprio su ispirazione del soffitto, i dipinti presentavano soggetti astrologici, religiosi e allegorici, che però sono andati interamente distrutti durante un disastroso incendio avvenuto nel 1420⁵⁴. Il ciclo pittorico viene subito restaurato da Nicolò Miretto e Stefano da Ferrara, i quali hanno permesso la conservazione dei contenuti degli affreschi, recuperando di conseguenza gli aspetti religiosi e laici della cultura dell'epoca⁵⁵.

Il ciclo pittorico è molto esteso e presenta innumerevoli sfumature di significato. Rispetto all'argomento di nostro interesse, è opportuno concentrarsi su alcuni dipinti che riguardano determinati temi, in particolare: i legami tra influsso celeste e operato umano, le rappresentazioni del Carro della Luna e del Sole e i rispettivi loro mesi.

Gli affreschi sono ispirati all'*Astrolabium Planum* di Pietro d'Abano, opera in cui viene spiegato l'accadere umano in relazione agli influssi astrologici. Quest'ultimi sono inquadrati entro un'ottica cristiana, sottolineata dalla presenza di soggetti sacri come gli apostoli e l'Incoronazione della Vergine. In relazione alla funzione dell'ambiente quale tribunale, nella fascia inferiore sono presenti delle figure di animali, a cui i cittadini associavano una determinata causa processuale. Al di sopra si trovano i segni zodiacali, non posizionati casualmente, ma secondo la relazione tra oroscopo e comportamento da sanzionare, che si riteneva causato proprio dall'influsso astrologico. Nella fascia superiore è raffigurato una sorta di calendario celeste, suddiviso in dodici mesi, ciascuno dei quali fa riferimento a una scena, a un apostolo, a un segno zodiacale, al pianeta dominante, e alle attività umane, tutto presentato attraverso legami logici⁵⁶ (fig. 18). La fede cristiana e l'antica tradizione astrologica sono qui unificate indicando semplicemente le tendenze e le inclinazioni, quindi senza ricorrere al fatalismo astrologico.

⁵² M. B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della ragione a Padova. Vita e arte sotto la volta degli astri*, Piazzola sul Brenta, Papergraf, 1998, pp. 12-16.

⁵³ *Ivi*, p. 32.

⁵⁴ <https://www.padovanet.it/informazione/palazzo-della-ragione>

⁵⁵ M. B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della ragione a Padova. Vita e arte sotto la volta degli astri*, pp. 36-38.

⁵⁶ *Ivi*, p. 42.

È interessante notare che negli affreschi della parete meridionale e di quella occidentale compaiono rispettivamente le personificazioni della Luna e del Sole: le figure conservano l'antica tradizione di vederle collocate sopra un carro.

La Luna (fig. 19) compare come pianeta dominante del mese di Giugno e segna la prima fase dell'estate, caratterizzata dalla forza generatrice, dalla fecondità e dalla crescita⁵⁷. Anche il segno zodiacale associato, il Cancro, ribadisce il carattere prolifico di coloro nati in questo periodo, che hanno come elemento l'acqua, emblema della vita⁵⁸. La Luna è rappresentata come una figura femminile monumentale, seduta su un carro a quattro ruote. Il suo sguardo è rivolto verso sinistra, cioè a quelle scene che hanno come soggetto l'acqua, a sottolineare il suo influsso su di esse (fig. 20). Con la mano destra regge una mezza luna in cui si inserisce un volto di donna, ad indicare il carattere femminile che da secoli le è associato, e con la mano sinistra regge un alberello, simbolo della fertilità della natura che, grazie all'influsso della luna, si risveglia proprio in questo mese⁵⁹.

Il Sole (fig. 21) è il pianeta dominante di Luglio, mese in cui la vegetazione esplode nel suo massimo sviluppo e in cui i frutti maturano sotto il sole più caldo. Il segno associato è il Leone, simbolo di calore e vita, il cui elemento è il fuoco. Come nel caso della Luna, anche il Sole siede su un carro a quattro ruote, ed è rappresentato come una figura maschile monumentale. Qui l'associazione Sole-Cristo è evidente poiché si riescono ad identificare loro caratteristiche specifiche: la mano destra regge un globo di luce, il corpo è interamente circondato da raggi luminosi, ed è inscritto in una mandorla, portale verso il mondo della trascendenza e simbolo associato a Cristo⁶⁰.

Il ciclo padovano costituisce la sintesi della tradizione iconografica e culturale del Trecento, dando così vita ad un'enciclopedia visiva nel cuore della città.

⁵⁷ *Ivi*, p. 64.

⁵⁸ *Ivi*, p. 66.

⁵⁹ *Ivi*, p. 67.

⁶⁰ *Ivi*, p. 73.



Figure 16 e 17: Veduta esterna e interna del Palazzo della Ragione, 1218, Padova.



Figura 18: Palazzo della Ragione, 1218, Padova. Nella fascia inferiore sono rappresentate le insegne di animali, nelle tre fasce superiori trovano posto: il segno zodiacale (la Bilancia a sinistra), la personificazione del pianeta (Venere al centro) e le attività dell'uomo (disposte ordinatamente nei riquadri).



Figura 19: Particolare del Carro della Luna, 1218, Palazzo della Ragione, Padova.



Figura 20: Rappresentazione del mese di Giugno, 1218, Palazzo della Ragione, Padova. È interessante notare che il segno zodiacale del Cancro è raffigurato come un gambero, quindi un crostaceo acquatico. L'elemento dell'acqua torna anche nel riquadro in basso a sinistra in cui si trova un uomo nudo che nuota in un fiume: secondo l'Astrolabium questa figura rappresenta la tendenza a diventare pescatore. Nei due riquadri successivi l'acqua è evocata attraverso la presenza di una barca e di un ruscello vicino a degli alberi rigogliosi⁶¹.



Figura 21: Particolare del Carro del Sole, 1218, Palazzo della Ragione, Padova.

⁶¹ *Ivi*, p. 66.

2.3 Palazzo Schifanoia a Ferrara e la Sala dei Mesi

Palazzo Schifanoia (fig. 22) inizia ad essere costruito nel 1385, per poi essere ampliato e impreziosito da Borso d'Este, che nel 1469 ordina di decorare il Salone interno con un ciclo dedicato al tema dei Mesi⁶². La sala è interamente affrescata nelle quattro pareti da artisti ferraresi, quali Cosmè Tura, Francesco del Cossa ed Ercole de Roberti, su programma dell'astrologo di corte Pellegrino Prisciani⁶³ (fig. 23). Il programma iconografico della Sala dei Mesi è complesso e denso di significato, poiché in esso confluiscono la tradizione antica classica, egizia, persiana e medievale in un'unitaria logica astrologica. Le ricerche dello storico dell'arte Aby Warburg⁶⁴, condotte nel primo decennio del Novecento, si sono rivelate fondamentali per la comprensione dell'intero programma pittorico⁶⁵.

Il ciclo consiste in dodici scomparti corrispondenti ai mesi, a loro volta suddivisi orizzontalmente in tre fasce: in quella superiore sono rappresentati i carri delle divinità pagane, in quella centrale trovano posto i segni zodiacali accompagnati dai decani egiziani, e in quella inferiore sono collocate scene di attività umane influenzate dalle leggi divine⁶⁶. Per la realizzazione di tale apparato pittorico sono stati consultati innumerevoli testi antichi: il poema latino *Astronomica* di Marco Manilio è stato utilizzato per l'associazione delle divinità greche ai mesi dell'anno, l'opera greca *Sphaera barbarica* di Teucro Babilonese è impiegata per l'inserimento dei trentasei decani egiziani accanto ai segni zodiacali, e i manoscritti astrologici di Abū Ma'shar, tradotti nel 1293 da Pietro d'Abano, sono utilizzati come fonte per l'intera scansione spazio-astrale⁶⁷. La commistione di queste fonti permette di capire la ricchezza del ciclo pittorico.

Per quanto riguarda l'oggetto di questa tesi, è interessante l'iconografia del *Trionfo di Apollo* nel mese di Maggio (fig. 24). La divinità protagonista è Apollo: il suo volto è circondato da capelli molto ariosi simili a raggi solari, nella mano destra regge un disco solare, ed è seduto sul carro di Aurora che lo sta trainando. I quattro cavalli sono di colore diverso poiché rappresentano le quattro parti del giorno⁶⁸. Probabilmente sono disposti secondo l'ordine temporale del loro passaggio nel cielo: bianco come la luce delicata dell'alba, marrone come la luce intensa del giorno e del tramonto e nero come il buio della sera⁶⁹. In modo non casuale Apollo è accompagnato da Aurora, poiché in

⁶² M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999, p. 25.

⁶³ *Ivi*, p. 26

⁶⁴ C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Bari, Laterza, 2011, p.74.

⁶⁵ A. Warburg, *Arte e Astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006.

⁶⁶ <https://www.ferraterreaacqua.it/it/ferrara/scopri-il-territorio/arte-e-cultura/ville-dimore-teatri-storici/palazzo-schifanoia>

⁶⁷ G. dal Cengio, *Arte e Astrologia nel rinascimento italiano. Il Ciclo dei Mesi di palazzo Schifanoia a Ferrara*, Verona, Cierre Grafica, 2021, pp. 20-27.

⁶⁸ *Ivi*, p. 63.

⁶⁹ Il carro della notte, quindi di Selene, poteva essere trainato da due cavalli di colore nero. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi & C., 1983, p.91.

questo mese, secondo la tradizione, prevale la sua natura gemellare: la parentela tra Apollo e Diana trova una precisa corrispondenza nell'associazione del segno del Gemelli⁷⁰. La scena è arricchita da figure che completano la presentazione di Apollo. In basso a destra si colloca un gruppo di putti gemelli; in alto le nove Muse, tema caro alla corte estense, legate alla figura del dio, sono impegnate ad ascoltare un dolce suono musicale; mentre a sinistra, nonostante i danni dell'affresco, si riconoscono alcuni poeti e letterati, nei pressi di un tripode rivestito dalla pelle del serpente Pitone, ucciso da Apollo⁷¹.

Attraverso l'analisi delle pitture del Palazzo, si comprende come l'iconografia sviluppata durante l'età classica sia sopravvissuta nel Medioevo. In questo periodo lo studio e l'immaginario del cielo si è arricchito di innumerevoli elementi che confluirono a loro volta nell'età moderna. Attraverso questo approccio l'età classica, quella medievale e quella moderna sono viste come un'unica epoca connessa e che, allo stesso tempo, presenta innumerevoli declinazioni⁷².

⁷⁰ M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, p. 51.

⁷¹ G. dal Cengio, *Arte e Astrologia nel rinascimento italiano. Il Ciclo dei Mesi di palazzo Schifanoia a Ferrara*, p.65.

⁷² A. Warburg, *Arte e Astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, pp. 45-46.



Figura 22: Palazzo Schifanoja, 1385, Ferrara.



Figura 23: Sala dei Mesi, Palazzo Schifanoja, 1385, Ferrara.



Figura 24: Particolare del mese di Maggio, 1385, Palazzo Schifanoja, Ferrara. In alto il Trionfo di Apollo, in basso il segno del Gemelli con i tre decani corrispondenti.

Capitolo 3

Età Rinascimentale

Rispetto all'età medioevale, il recupero della cultura classica assume nel Rinascimento⁷³ un valore programmatico, fondativo di una nuova civiltà, in cui forme e principi del mondo antico sono ripresi e reinterpretati, in funzione di una nuova visione del mondo laica e antropocentrica. In questa prospettiva i temi pagani possono essere riproposti anche senza la necessità di un riferimento all'organizzazione teologica e religiosa del mondo. I primi scrittori di storia dell'arte, quali Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti e in particolare Giorgio Vasari, credevano che l'arte classica durante il Medioevo fosse stata offuscata dal cristianesimo, giudizio questo che ha a lungo e reiteratamente condizionato la storiografia, ma che appare ormai superato dall'odierna visione critica e dagli studi più specifici sulla tradizione classica. Come conferma anche l'analisi svolta nel capitolo precedente, questa completa rottura non si è di fatto mai verificata e anzi diversi esempi dimostrano come lungo tutto il medioevo in realtà le immagini classiche sono state preservate ed hanno continuato ad esercitare una grande influenza. Ciò che invece si può ritenere vero è il fatto che «i motivi classici non fossero impiegati per la rappresentazione di temi classici mentre, per controverso, i temi classici non trovavano espressione per mezzo di motivi classici»⁷⁴. Mentre nel XII e XIII secolo si assiste quindi al fenomeno di trasformazione dei temi pagani in quelli cristiani, a partire dalla fine del XV e soprattutto nel XVI secolo si ripropone nuovamente la corrispondenza tra temi e motivi classici.

L'avvio di questa nuova stagione è strettamente connesso a un altro importante fenomeno, ossia la riscoperta e la diffusione dei testi antichi. Attraverso l'invenzione della stampa e il lavoro di importanti umanisti, i manoscritti conservati all'interno dei monasteri vengono confrontati e i loro contenuti, sottoposti al metodo dell'analisi filologica, diventano presto conoscenza dei grandi intellettuali del tempo e, di conseguenza, degli artisti. Questi inseriscono nelle proprie opere immagini simboliche influenzate direttamente dai miti greco-romani, dalla filosofia di Platone e dalla cabala ebraica⁷⁵. Il Rinascimento modella una nuova forma di espressione, inevitabilmente diversa dall'iconografia classica e da quella medievale, ma in egual misura debitrice ad entrambe⁷⁶.

⁷³ Periodo compreso tra la metà del XIV sec. e la fine del XVI sec. <https://www.treccani.it/enciclopedia/rinascimento/>

⁷⁴ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 2009, p.22.

⁷⁵ M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano, Mondadori Electa, 2002, pp. 6-7.

⁷⁶ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, p. 38.

3.1 Le statue di Michelangelo nella Sagrestia Nuova a Firenze

La città di Firenze presenta numerosi riferimenti astrologici nei suoi importanti monumenti ed edifici rinascimentali. La famiglia de' Medici infatti coltiva dall'inizio del Quattrocento alla fine del Cinquecento un interesse precipuo per l'astrologia, perfettamente in linea con la filosofia neoplatonica che in quegli stessi anni si diffonde tra gli intellettuali di corte⁷⁷. Basti pensare alla facciata della chiesa di Santa Maria Novella (figg. 25-26), progettata da Leon Battista Alberti nel 1458: sul timpano al centro domina il Sole, generatore di tutte le cose e immagine di Dio; i tre ordini centrali sono decorati con fiori mosaicati che, secondo la tradizione araba di Abū Ma'shar, rimandano alle stelle; infine le vele laterali sono costituite da ruote del tempo che rappresentano il moto eterno del sole⁷⁸ (figg. 27-28).

Anche la Basilica di San Lorenzo (figg. 29-30) presenta innumerevoli riferimenti astrologici: nella Sagrestia Vecchia, più precisamente nella cupola sopra l'altare, si trova il primo oroscopo (fig. 31) che sia mai stato dipinto, opera di Giuliano d'Arrigo detto Pasello, su progetto dell'astronomo Paolo dal Pozzo Toscanelli⁷⁹. È probabilmente la rappresentazione del cielo di Firenze in una determinata ora di un particolare giorno, ovvero il 4 luglio 1442, data dell'arrivo a Firenze di Re Renato d'Angiò⁸⁰. Quest'ultimo si era recato a Firenze per chiedere un sostegno militare. L'emisfero celeste rappresentato all'interno della Sagrestia Vecchia avrebbe così un valore augurale nei confronti del sovrano angioino.

Altro ambiente importante all'interno del complesso di San Lorenzo è la Sagrestia Nuova (fig. 32), progettata e scolpita da Michelangelo dal 1519 al 1534⁸¹. In questo spazio così intimo e raccolto, le imponenti sculture fanno da protagoniste e, in particolare, le personificazioni delle quattro parti del giorno. Con la morte di Lorenzo de' Medici il Giovane, avvenuta nel 1519, la Sagrestia Nuova viene impiegata come cappella commemorativa, divenendo la sede delle tombe della famiglia. Qui la tradizione iconografica classica coesiste perfettamente con l'influenza neoplatonica⁸²: le tombe dei de' Medici sono infatti incorniciate da monumentali sculture dal denso significato simbolico. Nelle due pareti laterali e opposte si trovano i sepolcri dedicati a Giuliano duca di Nemours e al nipote Lorenzo duca di Urbino (figg. 33-34), mentre nella parete di ingresso è collocata una Sacra Conversazione, posta al di sopra della tomba marmorea di Lorenzo il Magnifico e Giuliano de'

⁷⁷ G. Mori, *Arte e Astrologia*, p. 26.

⁷⁸ *La facciata svelata*, <https://www.youtube.com/watch?v=er158kMs8uM>

⁷⁹ G. Mori, *Arte e Astrologia*, p. 26

⁸⁰ I de' Medici nutrivano un particolare interesse nei confronti del sovrano in quanto, oltre a condividere un'alleanza per il mantenimento della dinastia nel regno di Sicilia, vedevano in lui la prestigiosa figura di re di Gerusalemme, e quindi il simbolo del ritrovato fervore crociato che in quegli anni si andava diffondendo. I. Lapi Ballerini, *Il planetario della Sagrestia Vecchia*, in *Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo*, Firenze, Il Fiorino-Alinari, 1989, p. 115.

⁸¹ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, p. 273.

⁸² Rielaborazione filosofica delle dottrine di Platone e Plotino. <https://www.treccani.it/vocabolario/neoplatonismo/>

Medici (fig. 35). Michelangelo eseguì numerosi studi prima di realizzare il progetto definitivo: inizialmente la composizione di statue era stata pensata come «un'ascensione dell'anima attraverso le gerarchie dell'universo neoplatonico»⁸³ (figg. 36-37), per poi essere trasformata in un complesso monumentale più semplice, ma ugualmente impattante. Secondo il neoplatonismo fiorentino, nel corso della propria vita, l'anima umana si trova ad essere imprigionata nel corpo e nella materia del *mondo sotterraneo*⁸⁴. Dunque ciò che propone l'artista è un percorso non solo commemorativo, ma di liberazione dell'anima umana, in particolare di quella dei de' Medici. Alla base delle tombe dovevano collocarsi le statue mai realizzate dei quattro fiumi infernali, responsabili del dolore della vita terrena⁸⁵. In questa maniera il primo livello di lettura corrisponde al Regno della Materia e ci introduce al secondo livello costituito dalle Ore del Giorno, ossia il Regno della Natura. Le quattro personificazioni rappresentano la potenza distruttiva del tempo a cui tutto è soggetto. Interessante è il fatto che Michelangelo non rimandi a iconografie predeterminate o convenzionalmente riconoscibili come rappresentazioni dell'Alba, del Giorno, del Tramonto e del Crepuscolo, ma piuttosto adotta un'iconografia senza precedenti che trasmette sensazioni di pena immensa⁸⁶.

L'Aurora (fig. 38) è rappresentata come una donna nuda appoggiata in modo poco stabile al sostegno curvo sottostante, sembra infatti scivolare da un momento all'altro. È colta in un risveglio disturbato, il suo volto è deformato da un'espressione infastidita.

Il Giorno (fig. 39) è scolpito in modo particolare, infatti non ritroviamo in lui l'atteggiamento orgoglioso, fiero e positivo con il quale la tradizione iconografica lo aveva da sempre rappresentato. Il Giorno michelangiotesco rivolge le spalle a chi guarda con fare irritato, come se volesse nascondersi, offeso dagli sguardi degli spettatori e dalla luce del giorno che lui stesso dovrebbe portare. È inoltre l'unica scultura ad essere “non finita”, infatti l'artista abbandonò definitivamente Firenze nel 1534, lasciando il complesso sepolcrale non del tutto ultimato⁸⁷.

Il Crepuscolo (fig. 40) è rappresentato come un uomo nudo disteso, il suo corpo è pesante e sembra cercare stabilità nel gomito e nella gamba accavallata. Rispetto alle altre statue dai corpi tonici, il Crepuscolo appare come un uomo anziano e stanco⁸⁸.

La Notte (fig. 41) è rappresentata come una donna nuda distesa e ritorta su se stessa, mentre sorregge con fare stanco il capo. I suoi occhi sono socchiusi, non è perciò calata nel sonno profondo

⁸³ L'universo si sviluppa in quattro gerarchie decrescenti: la Mente Cosmica (regno celeste delle forme pure), l'Anima Cosmica (regno delle pure cause), il Regno della Natura (mondo terrestre e corruttibile), e infine il Regno della Materia (regno privo di forma e di vita). E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, p. 281.

⁸⁴ *Ivi*, p. 187.

⁸⁵ *Ivi*, p. 282.

⁸⁶ *Ivi*, p. 283.

⁸⁷ *Ivi*, p. 273.

⁸⁸ *Ivi*, p. 289.

in cui ci si aspetterebbe di trovarla, ma anzi è colta in un riposo disturbato⁸⁹. È l'unica statua ad essere accompagnata da attributi: i suoi capelli lunghi sono impreziositi da un diadema al cui interno è inserita una stella. Tra le sue gambe si riconosce una civetta, animale notturno per eccellenza e attributo di Ipno, il Sonno⁹⁰. Adiacente al busto è collocata una maschera: essa indica probabilmente una dimensione parallela, misteriosa, esperibile durante il sonno, e che, accostata al sepolcro di Giuliano de' Medici, rimanda anche alla morte⁹¹ (figg. 42-43-44).

Le Ore del Giorno di Michelangelo non sono solo la personificazione delle quattro parti del giorno, ma si relazionano ai quattro fiumi, diventando coerentemente e complessivamente la rappresentazione dell'intera vita. Si arriva così a leggere il terzo livello costituito dalle statue dei defunti: queste sono scolpite con linee ideali e poco ritrattistiche⁹², in quanto rappresentazioni delle anime dei de' Medici, più che delle loro individualità. Così facendo Michelangelo le colloca perfettamente nel livello dell'Anima Cosmica e introduce solo idealmente il quarto e ultimo livello della Mente Cosmica. In alto nelle lunette, infatti, degli affreschi mai compiuti avrebbero dovuto rappresentare temi cristiani, costituendo così l'apice della liberazione delle anime⁹³.

⁸⁹ *Ivi*, p. 284.

⁹⁰ J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, p. 376.

⁹¹ Nell'antichità la maschera era utilizzata nelle Dionisie, ossia nelle rappresentazioni teatrali dedicate a Dioniso. Oltre che per ragioni tecniche, gli attori comici e tragici indossavano le maschere sceniche per rimandare ad una dimensione ultraterrena. A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, pp. 706-708.

⁹² *Ivi*, p. 286.

⁹³ *Ivi*, p. 281.



Figure 25 e 26: Veduta esterna e interna della Basilica di Santa Maria Novella, prima metà del Duecento, Firenze⁹⁴.



Figure 27 e 28: Leon Battista Alberti, facciata della Basilica di Santa Maria Novella, 1458, Firenze. A sinistra il Sole-Dio, a destra le stelle e le ruote del tempo.



Figure 29 e 30: Veduta esterna e interna della Basilica di San Lorenzo, fondata alla fine del Trecento e ristrutturata nella prima metà del Quattrocento, Firenze⁹⁵.

⁹⁴ <https://www.smn.it/it/opera-santa-maria-novella/>

⁹⁵ <https://sanlorenzofirenze.it/la-basilica-di-san-lorenzo/>



Figura 31: Giuliano d'Arrigo, detto Pesello, Affresco della cupola della Sagrestia Vecchia, 1442, Firenze.



Figura 32: Michelangelo, Sagrestia Nuova, 1519-1534, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

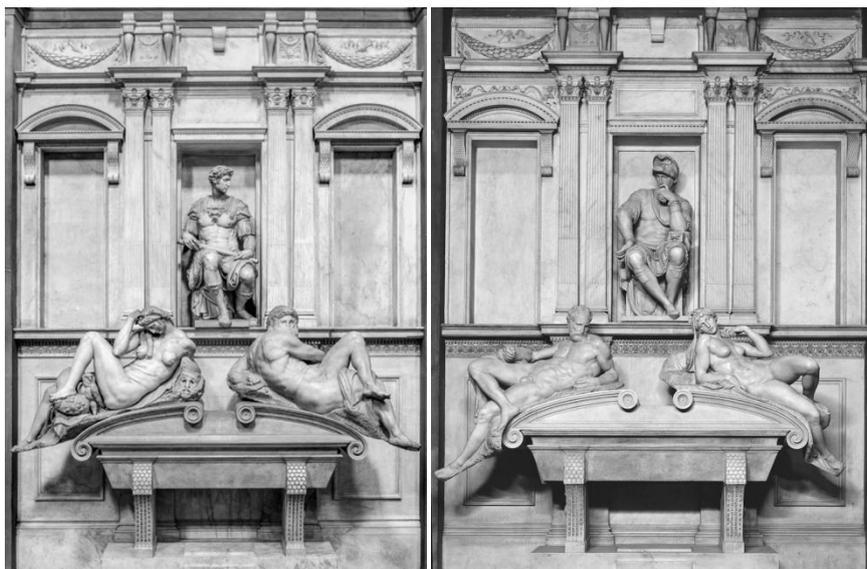


Figure 33 e 34: Michelangelo, Sepolcri di Giuliano duca di Nemours e di Lorenzo duca di Urbino, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.



Figura 35: Michelangelo, *Sacra Conversazione*, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

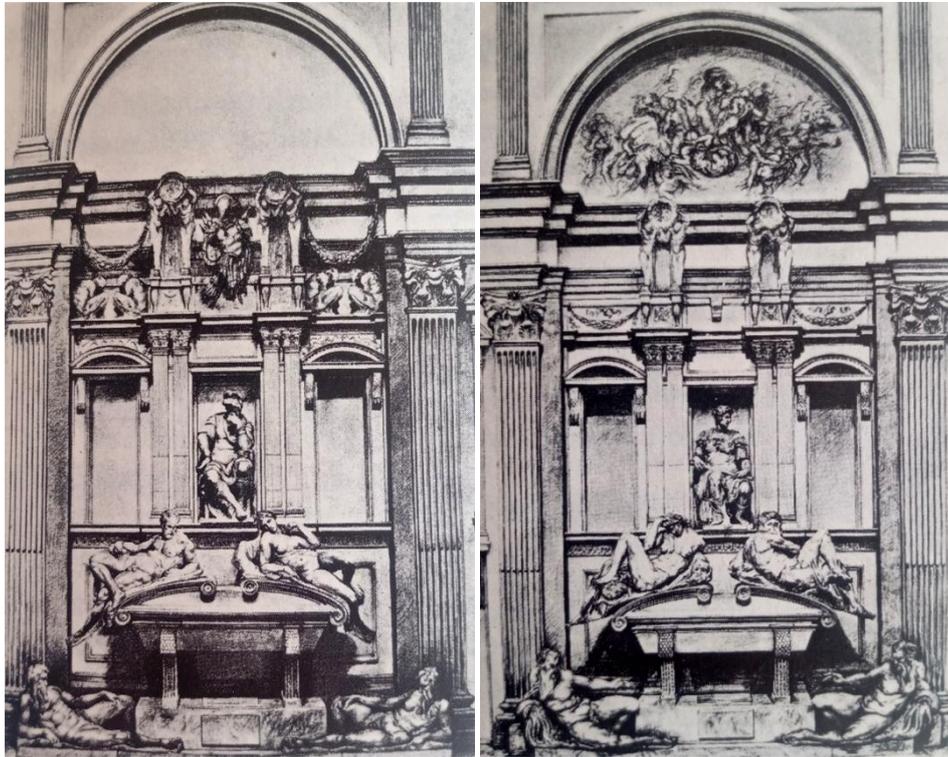


Figure 36 e 37: A. E. Popp, *Ricostruzione delle tombe di Lorenzo de' Medici e Giuliano de' Medici secondo il progetto iniziale di Michelangelo*.



Figura 38: Michelangelo, Aurora, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

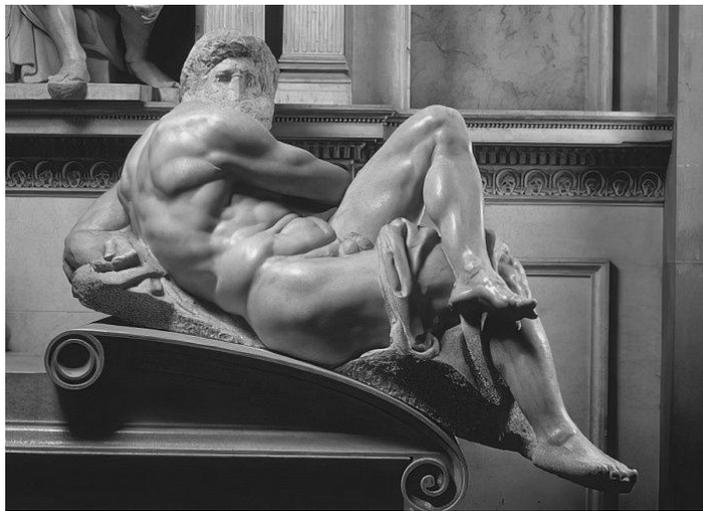


Figura 39: Michelangelo, Giorno, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

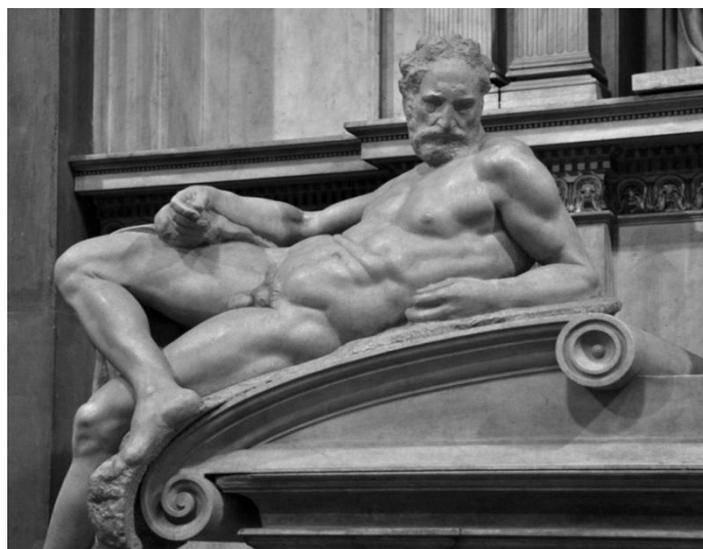


Figura 40: Michelangelo, Crepuscolo, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.



Figura 41: Michelangelo, Notte, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.



Figure 42, 43 e 44: Michelangelo, dettagli della Notte, diadema con mezza luna e stella, civetta e maschera, 1519-1534, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

3.2 L'enciclopedia visiva di Cesare Ripa e gli affreschi della loggia di Levante nella Galleria degli Uffizi

L'*Iconologia* di Cesare Ripa è un testo di estrema importanza. Viene pubblicato a Roma nel 1593 e la sua prima edizione illustrata risale al 1603⁹⁶. Si tratta di un dizionario delle allegorie, in cui ogni idea astratta corrisponde figurativamente ad una personificazione accompagnata da una precisa descrizione. Dal primo giorno della sua diffusione il testo ha continuato ad evolversi e ad ampliarsi, comprendendo una serie di variazioni sulle figure simboliche contenute al suo interno⁹⁷. In realtà questo libro sembra estinguersi intorno alla seconda metà del Settecento, per tornare ad essere riscoperto solo all'inizio del Novecento: Winckelmann vede l'opera come la prova effettiva del declino del gusto. Secondo lo storico dell'arte infatti, i dettagli originali di Cesare Ripa, ossia quelli inseriti direttamente da lui, dimostrano di non avere un reale fondamento nella tradizione classica. Il volume in effetti, dal punto di vista delle fonti, appare come una variegata commistione di testi in quanto, oltre a consultare opere classiche, attinge più frequentemente da repertori cinquecenteschi: dopotutto, ciò è dichiarato dall'autore stesso nel titolo "*Iconologia ovvero Descrizione di diverse Imagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione; trovate e dichiarate da Cesare Ripa perugino*". È innegabile però che l'*Iconologia* nel corso della storia abbia contribuito alla diffusione di simboli e allegorie legati a determinate idee astratte: alcuni storici dell'arte infatti trovano interessanti collegamenti tra alcune opere cinquecentesche e le figure illustrate all'interno del volume.

Tra il 1579 e il 1581 Antonio Tempesta e Alessandro Allori affrescano il soffitto della loggia di Levante della Galleria degli Uffizi per volere di Francesco I de' Medici⁹⁸ (fig. 45). Le quarantasei campate sono articolate in modo tale che al centro è collocata una figura allegorica, una scena narrativa o un simbolo di particolare importanza, e attorno sono disposte altre allegorie secondarie collegate concettualmente al tema centrale⁹⁹. Le prime campate sono dedicate alle celebrazioni dinastiche, a partire dalla nona campata sono rappresentati i temi cosmologici, mentre nelle ultime si collocano le tematiche iconografiche legate all'amore. Nelle campate dedicate alle tematiche cosmologiche si trovano le rappresentazioni della musica delle sfere celesti, del mondo e delle parti del giorno¹⁰⁰. È interessante notare che le figure degli Uffizi confrontate con quelle contenute all'interno del Ripa, corrispondono in grande misura o condividono determinati attributi. In un

⁹⁶ D. J. Gordon, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di S. Orgel, Milano, Il Saggiatore, 1987, p. 85.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *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, Leo S. Olschki, 2013, p. 29.

⁹⁹ *Ivi*, p. 31.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

primo momento queste corrispondenze sono apparse casuali poiché la realizzazione del ciclo risale a un ventennio prima della pubblicazione del volume iconologico. Ma in realtà il motivo è da rintracciarsi in una fonte a cui entrambi i lavori hanno attinto, ossia la *Mascherata degli dei de' Gentili*: si tratta di un corteo allegorico che nel febbraio del 1566 ha sfilato per la città di Firenze per celebrare il matrimonio tra Francesco I e Giovanna d'Austria. Alcuni particolari di questa rappresentazione, riguardanti il Carro della Notte, del Carro del Giorno, dell'Aurora e del Crepuscolo trovano eco nelle pagine dell'*Iconologia*.

Nella decima campata compare come tema centrale la raffigurazione cosmografica della terra, sotto forma di una sfera circondata da tre cerchi di colore bianco, arancio e blu scuro, rispettivamente l'aria, il fuoco e il cielo¹⁰¹. Ai lati sono rappresentati i Carri della Notte e del Giorno, distinguibili grazie ad alcuni attributi (fig. 46).

La Notte è rappresentata come una figura femminile, posta sopra a un carro dorato trainato da due gufi (fig. 47). Questo elemento compare nell'*Iconologia* sotto la voce del "Buio"¹⁰², che porterebbe sul capo proprio questo animale notturno. Nella Notte degli Uffizi questo dettaglio è spostato ai piedi della figura, mentre sul capo compare una mezza luna, elemento che identificava Selene nelle rappresentazioni classiche. La sua pelle è dipinta di un colore scuro e il suo manto, svolazzante in stile classicheggiante, è di una sfumatura azzurro brillante: questi due elementi sono riportati nella voce della "Notte"¹⁰³. Il Carro affrescato presenta un altro elemento in comune con l'*Iconologia*: ai lati sono collocati specularmente due nottole. Questo animale nel volume è associato alla prima parte delle Notte¹⁰⁴, elemento tratto a sua volta dal primo libro della *Genealogia degli Dei* di Giovanni Boccaccio tradotto da Betussi nel 1547¹⁰⁵ e che quindi, di conseguenza, poteva essere conosciuto anche dagli artisti della Galleria.

La presenza dei gufi nell'affresco degli Uffizi e nell'*Iconologia* di Cesare Ripa non è casuale, bensì si tratta di «un caso paradigmatico di migrazione del simbolo»¹⁰⁶. L'animale notturno in questione infatti veniva tradizionalmente associato al Carro di Minerva. Quest'ultima, versione greca di Atena,

¹⁰¹ *Ivi*, p. 39.

¹⁰² Voce 42. BUIO: «Giovanetto moro, vestito d'azzurro stelato d'oro, e sopra il capo averà un Gufo, nella destra mano un velo nero, e con la sinistra terrà uno scudo di colore d'oro, in mezzo del quale vi sia depinta una targa con motto che dice: Avdendi.», C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012, p. 68.

¹⁰³ Voce 261. NOTTE: «Donna vestita d'un manto azzurro tutto pieno di stelle, et abbia alle spalle due grande ali in atto di volare; sarà di carnagione fosca et averà in capo una ghirlanda di papavero, e nel braccio destro terrà un fanciullo bianco e nel sinistro un altro fanciullo nero, et averà i piedi storti, et ambidue detti fanciulli dormiranno.», *Ivi*, p. 427.

¹⁰⁴ Voce 261 a. LE QUATTRO PARTI DELLA NOTTE: «[...] La nottola volante denota similmente questo tempo, perché questo animal nemico de la luce, subito che comincia a imbrunir l'aria esco fuori del suo albargo, e va volando a torno.», *Ivi*, p. 428.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 771.

¹⁰⁶ B.M. Savy, *Studi e ricerche su Villa Bassi: modelli, fonti figurative e nuove interpretazioni iconografiche nella decorazione ad affresco*, 2022 in corso di stampa, testo inedito messo a mia disposizione dall'autrice e parzialmente esposto dalla stessa in una lezione svolta nell'ambito del ciclo "Ospiti in Villa Bassi" il 18 febbraio 2022, la videoregistrazione è online all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=PLh-d1i_sgc

è la dea della prudenza in guerra, della conoscenza e delle attività artigianali¹⁰⁷. La civetta è l'animale a lei sacro, simbolo quindi della saggezza, ma anche dell'oscurità e della morte. È infatti interessante notare che il gufo è associato anche a Demetra, madre di Persefone, la quale viene rapita da Ade e portata negli inferi. Il mito narra che l'unica condizione che avrebbe permesso a Persefone di tornare nella terra sarebbe stata il digiuno. Ma Ascalafo rivela di aver visto la ragazza mentre mangiava una melagrana. Demetra quindi, in preda all'ira, trasforma Ascalafo in una civetta¹⁰⁸. Nella *Iconologia*, Cesare Ripa inserisce la descrizione e l'illustrazione del Carro di Minerva nella voce omonima¹⁰⁹ (fig. 48), ed è proprio grazie all'autore che risulta chiaro l'accostamento dell'attributo del gufo alla Notte. L'autore spiega che la sua presenza al comando del Carro della dea sta ad indicare la capacità dell'uomo saggio di vedere oltre le cose difficili ed occulte, ed allegoricamente quindi, oltre la *notte*, proprio come fanno gli attenti occhi della civetta. Dalla parte opposta della campata si colloca il Carro del Giorno (fig. 49), rappresentato come una figura maschile nuda, a comando della frenetica corsa di quattro cavalli. Si riscontrano delle similitudini iconografiche con la voce del "Giorno naturale"¹¹⁰ nell'*Iconologia*. Qui il giovane si trova alla guida di un carro sopra le nuvole, proprio come viene affrescato nel soffitto della loggia. I suoi cavalli sono di quattro colori diversi in quanto rappresentano le quattro parti del giorno scandite dal passaggio del sole nel cielo. Il cavallo bianco simboleggia la luce brillante del giorno, il nero rappresenta la notte, il rosso rimanda al sole della mattina che si tinge di un colore intenso, ed infine il maculato, bianco e rosso, rappresenta il tramonto, ovvero il passaggio dalla luce al buio¹¹¹. Aurora e Crepuscolo compaiono nella quattordicesima campata, affiancano il Carro del Cielo collocato al centro e sembrano avere delle similitudini con le allegorie dell'*Iconologia* (fig. 50). Entrambi non sono accompagnati dai rispettivi carri, ma si dispongono al centro dello spazio a loro dedicato, leggeri e quasi fluttuanti.

La rappresentazione di Aurora (fig. 51) corrisponde parzialmente alla voce del "Carro dell'Aurora"¹¹²: è una figura femminile dalla carnagione delicata e dai capelli chiari, elementi che

¹⁰⁷ A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, p. 91.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 180.

¹⁰⁹ Voce 46.2a CARRO DI MINERVA: «Da Pausania è descritta Minerva nell'Attica sopra un carro in forma di triangolo da tutti tre i lati uguali, tirato da doi civette [...]. Le civette che tirano il carro non solo vi si mettono come ucelli consecrati a Minerva, ma perché gli'occhi di questa Dea sono d'un medesimo colore di quelli della civetta, la quale vede benissimo la notte, intendendosi che l'uomo saggio vede e conosce le cose, quantunque sieno difficili et occulte.» , C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, p. 78.

¹¹⁰ Voce 145.1 GIORNO NATURALE: «Si dipinge giovane alato [...], sopra a un carro, sopra le nuvole con un torchio acceso in mano, essendo tirato detto carro da quattro cavalli, uno di color bianco, l'altro nero scuro, gl'altri due di color baio, e significano le quattro due parti, cioè il nascere e tramontare il Sole, il mezo giorno, e la meza notte, li quali tutti quattro giunti insieme fanno il giorno naturale, che è tutto quel tempo che consuma il Sole in girare una volta sola tutto 'l cielo.» , *Ivi*, p. 224.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Voce 46.4c CARRO DELL'AURORA: «Una Fanciulla di quella bellezza che i poeti s'ingegnano d'esprimere con parole, componendola di rose, d'oro, di porpora, di rugiada, e simil vaghezze, e questo sarà quanto ai colori e

rimandano al chiarore dell'albeggiare. È colta nell'atto di posizionarsi sul capo una corona di fiori: la loro presenza è giustificata dal fatto che, grazie all'arrivo di Aurora, la terra si riscalda favorendo così lo schiudersi dei fiori. Il suo abito è costituito da un tessuto leggero, chiaro e quasi trasparente nella parte alta del corpo, e un tessuto più spesso e di un colore rossastro nella parte terminale: i due colori rimanderebbero alle caratteristiche dell'alba stessa, cioè più chiara inizialmente e più rossa successivamente. Ripa inserisce la fonte della sua descrizione, ossia *Le Vite* di Giorgio Vasari del 1568 e in particolare *Vita di Taddeo Zuccherò Pittore da Sant'Agnolo in Vado*¹¹³, in cui è riportata una lettera che il letterato Annibal Caro spedisce all'artista. Qui descrive ciò che si sarebbe dovuto dipingere nel soffitto della Camera del Sonno nel Palazzo Farnese a Caprarola, realizzato nel 1562 su commissione di Alessandro Farnese, nipote di Papa Paolo III (fig. 52). Uno dei soggetti iconografici è l'Aurora: la sua rappresentazione corrisponde perfettamente alla descrizione di Ripa e in parte all'affresco degli Uffizi, che verosimilmente trae ispirazione proprio dal testo di Vasari. Infine, ai fianchi di Aurora si collocano due putti, seduti sulla cornice. Questo dettaglio è presente nell'*Iconologia* nella voce della "Notte"¹¹⁴, la quale a sua volta è accompagnata da due putti di carnagione scura e chiara: questi elementi associati all'Alba potrebbero indicare la sua natura di figura di passaggio dalla notte al giorno.

Il Crepuscolo (fig. 53) si trova sul lato opposto del soffitto. La sua rappresentazione è di più difficile interpretazione, ma a causa del tema della campata, della presenza del Carro del Cielo e di Aurora, è possibile supporre la sua identificazione con il tramonto. La presenza di un elmo, di uno scudo e di un'arma sembrano essere incoerenti, ma in realtà questi oggetti di guerra indicano il fatto che Crepuscolo, con la sua stessa presenza, uccide il giorno¹¹⁵. Nel volume di Ripa lo scudo compare nella voce del "Buio"¹¹⁶, mentre l'arma appuntita in quella del "Crepuscolo della Sera"¹¹⁷,

carnagione. Quant'all'abito, s'ha da considerare che ella, come ha tre strati, et ha tre colori distinti, così ha tre nomi, Alba, Vermiglia, e Rancia, sì che per questo gli farei una veste sino alla cintura, candida, sottile, e come trasparente; dalla cintura siano alle ginocchia una sopraveste di scarlatto, con certi trinci e gruppi che imitassero quei reverberi nelle nuvole, quando è vermiglia; dalle ginocchia sino a i piedi di color d'oro, per rappresentarla quando è rancia, avvertendo che questa veste deve essere fessa, cominciando dalle coscie per fargli mostrare le gambe ignude, e così la veste come la sopraveste sieno mosse dal vento, e facciano pieghe e svolazzi. Le braccia vogliano essere nude ancor esse, di carnagione di rose, e spargerà con l'una delle mani diversi fiori, perché al suo apparire s'aprono tutti, che per la notte erano serrati. [...]», *Ivi*, pp. 84-85.

¹¹³ *Ivi*, p.648.

¹¹⁴ Vedi nota 27.

¹¹⁵ *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), p. 40.

¹¹⁶ Vedi nota 26.

¹¹⁷ Voce 80b CREPUSCOLO DELLA SERA: «Fanciullo ancor'egli, e parimente alato, e di carnagione bruna, sarà in atto di volare all'ingiù verso l'Occidente, in capo averà una grande e rilucente stella, con la destra mano terrà una frezza in atto di lanciarla, e si veda per l'aria che n'abbia gettate dell'altre, e che caschino all'ingiù, e con la sinistra mano tenghi una nottola con l'ali aperte. [...] Le frezze nella guida che dicemmo, significano i vapori della terra tirati in alto dalla potenza del Sole, il quale allontanandosi da noi, e non avendo detti vapori chi li sostenghi, vengono a cadere, e per essere umori grossi, nucono più o meno, secondo il tempo e luoghi umidi, più freddi o più caldi, più alti o più bassi.», C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, p. 127.

due allegorie quindi legate alla notte che viene introdotta proprio dal tramonto. Il suo volto è rossastro forse ad indicare la rabbia con cui allontana il sole, o la tinta del cielo in questo particolare momento della giornata. Ai lati sono collocati due satiri dall'aspetto malinconico, probabilmente rappresentanti l'animo nostalgico della notte¹¹⁸.

¹¹⁸ *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), p. 40.



Figura 45: Corridoio di Levante, Galleria degli Uffizi, Firenze. L'edificio inizia ad essere costruito nel 1560 su volere di Cosimo I, il quale affida i lavori a Giorgio Vasari. Dal 1574 il progetto viene proseguito da Francesco I e Bernardo Buontalenti. La Galleria nel corso dei secoli si arricchisce di importanti opere delle collezioni medicee. Nel 1737, con la morte dell'ultimo erede de' Medici, il Gran Ducato di Toscana va nelle mani dei Lorena, ma le collezioni, grazie alla Convenzione di Anna Maria de' Medici, rimangono alla città di Firenze, permettendone la conservazione¹¹⁹.



Figura 46: Decima campata, 1579-81, Galleria degli Uffizi, Firenze. Al centro la Terra, a sinistra il Carro della Notte e a destra quello del Sole.

¹¹⁹ <https://www.uffizi.it/gli-uffizi/storia>



Figura 47: Dettaglio del Carro della Notte, 1579-81, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Figura 48: Cesare Ripa, Carro di Minerva, edizione illustrata 1603, Iconologia.



Figura 49: Dettaglio del Carro del Sole, 1579-81, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Figura 50: Quattordicesima campata, 1579-81, Galleria degli Uffizi, Firenze. Al centro la personificazione del Cielo, a sinistra l'Aurora e a destra il Crepuscolo.



Figura 51: Dettaglio dell'Aurora, 1579-81, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Figura 52: Taddeo Zuccari, Camera del Sonno, 1562, Palazzo Farnese, Caprarola,. L'affresco è collocato sulla volta della camera privata. In alto si riconosce il Carro della Notte, trainato da due cavalli neri. Al centro è collocata una figura alata con torce, affiancata a sinistra dalla Luna, riconoscibile dai buoi e dalle stelle. In basso è rappresentato il Carro dell'Aurora, guidato da cavalli bianchi. L'Aurora è una figura femminile alata e porta sul capo una corona di fiori.



Figura 53: Dettaglio del Crepuscolo, 1579-81, Galleria degli Uffizi, Firenze.

3.3 Una particolare tradizione iconografica del Carro dell'Aurora

L'Aurora, come descritto nei capitoli precedenti, è tradizionalmente rappresentata a comando di un carro trainato da cavalli. Nel Cinquecento però si diffonde una nuova iconografia degna di nota: i nobili cavalli vengono sostituiti da galli. Si tratta di un'iconografia rara, che non ha un grande eco nella storia dell'arte e che quindi non dà vita a una longeva tradizione figurativa. Nonostante ciò è interessante ricostruire i passaggi che hanno portato a questa innovativa rappresentazione, in quanto quest'ultima rimanda al fenomeno iconografico della migrazione del simbolo, già citato nel caso del Carro della Notte.

La messa in scena della commedia della *Talanta* di Pietro Aretino, rappresentata a Venezia nel 1542 per il Carnevale, è un evento importante per lo sviluppo della rappresentazione del Carro in questione. Questo spettacolo infatti dà l'occasione a Giorgio Vasari di progettare la scenografia con innumerevoli disegni, tra cui le rappresentazioni delle quattro parti del giorno. L'autore stesso le descrive nel suo volume *Le Vite*, in particolare, nella *Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno dal Borgo San Sepolcro*: «in un altro quadro era all'entrare della porta il carro dell'Aurora, che uscendo delle braccia a Titone andava spargendo rose, mentre esso carro era da alcuni galli tirato; nell'altro era il carro del Sole, e nel quarto era il carro della Notte, tirato da barbogianni, la qual Notte aveva la luna in testa, alcune nottole innanzi e d'ogni intorno tenebre»¹²⁰. Il Carro di Aurora (fig. 54) è rappresentato in volo sopra a delle vaporose nuvole. A comandare il carro è Eos, leggermente girata ad abbracciare Titone, il quale sembra faticare per rimanere ancorato alla seduta. I due sono avvinghiati in un abbraccio appassionato, mentre due galli guidano il carro in modo attento. Per capire il motivo della presenza di questo animale bisogna indagare nell'età classica, periodo da cui Vasari attinge.

Il gallo è un animale sacro a varie divinità per ragioni diverse¹²¹. Spesso viene associato alla vigilanza e alla luce, quindi attribuito ad Apollo ed Artemide, ossia la trasposizione romana di Elio ed Eos. Secondo il mito infatti, il parto dei gemelli è assistito proprio da un gallo. Altre volte ricopre anche il ruolo di psicopompo¹²² ossia di accompagnatore di anime nell'oltretomba. È in questo senso che lo si vede alla guida del Carro del dio greco Hermes o Ermete, e poi, nella sua trasposizione romana, di Mercurio. Hermes è il dio che accompagna e sorveglia i viandanti lungo i sentieri, è quindi il dio del commercio, dei pastori e delle greggi¹²³. È anche il messaggero degli dei, colui che guida le anime dei defunti nell'aldilà. Quando ricopre questo ruolo è solitamente

¹²⁰ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1994, vol. VI, pp. 223-224.

¹²¹ A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, p. 353.

¹²² Dal greco *psychè* «anima», *pompós* «conduttore», <https://www.treccani.it/vocabolario/psicopompo/>

¹²³ A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, p. 296.

raffigurato con dei calzari alati, con un petaso, cioè un copricapo con due piccole ali, oppure a comando di un carro trainato da due galli¹²⁴.

L'associazione del gallo ad Apollo, ad Artemide e a Mercurio, spiega il probabile motivo della migrazione del simbolo al Carro dell'Aurora. I primi due infatti rimandano alla luce, che si collega coerentemente all'alba, in quanto è proprio durante questo fenomeno celeste che compare la prima luce del mattino. Mercurio invece, essendo il messaggero degli dei e il traghettatore delle anime, rappresenta la caratteristica della transitorietà, anch'esso elemento identificativo di Aurora. Questa corrispondenza tra caratteristiche identificative degli dei sopraelencati e quelle dell'alba, potrebbero proprio far supporre una naturale migrazione del simbolo del gallo.

Tornando in età rinascimentale, questo particolare attributo iconografico viene inserito in un'altra rappresentazione teatrale, proprio come nel precedente caso della commedia veneziana. In occasione dell'entrata a Lione del re di Francia Enrico II e di sua moglie Caterina de' Medici, avvenuta nel 1548, vengono preparati dei festeggiamenti, descritti in un libretto a stampa in lingua francese, successivamente tradotto in italiano da Francesco Vissino da Padova¹²⁵. Nella versione italiana è descritta anche la messa in scena della commedia *La Calandria*, eseguita al termine dei festeggiamenti. Negli intermezzi di quest'ultima sono inserite le allegorie delle parti del giorno: l'inizio dell'opera è segnato dall'entrata di Aurora seduta su un carro trainato da galli e in atto di spargere fiori; segue poi Apollo che permane in scena per l'intera rappresentazione; appare infine, ad indicare la conclusione della commedia, la Notte seduta su un carro trainato da guffi¹²⁶.

Prendendo come esempio le due commedie sopracitate, si comprende come le parti del giorno nel Cinquecento siano particolarmente importanti in abito teatrale. Gli intermezzi sono quello spazio artistico in cui l'iconografia del ciclo circadiano, da secoli appartenuta all'arte figurativa, diventa motivo essenziale anche nell'arte teatrale. Le allegorie delle quattro parti del giorno infatti, scandiscono il tempo della rappresentazione, permettendo agli spettatori di visualizzare l'unità di tempo e l'armonia dell'opera stessa¹²⁷.

È interessante scoprire che sempre in territorio veneto nella città di Padova si ritrova questa particolare associazione iconografica nel Salone Centrale di Villa Bassi Rathgeb (figg. 55-56)¹²⁸. Affrescate nelle sovrapporte, si intravedono le rappresentazioni delle quattro parti del giorno.

¹²⁴ J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, pp. 276-277.

¹²⁵ B.M. Savy, *Studi e ricerche su Villa Bassi: modelli, fonti figurative e nuove interpretazioni iconografiche nella decorazione ad affresco*, 2022 in corso di stampa, letto in anteprima e parzialmente esposto nel ciclo "Ospiti in Villa Bassi" il 18 febbraio 2022 testo inedito messo a mia disposizione dall'autrice, parzialmente esposto dalla stessa in una lezione svolta nell'ambito del ciclo "Ospiti in Villa Bassi" il 18 febbraio 2022 e recuperabile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=PLh-d1i_sgc

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ <http://www.museovillabassiabano.it/>

Aurora (fig. 57) è rappresentata come una figura femminile che sparge fiori, seduta su un carro dorato trainato da due galli; Mezzogiorno (fig. 58) è raffigurato come una figura maschile, assimilabile ad Apollo grazie ai raggi solari che incorniciano il capo, seduto su un grande carro guidato da quattro cavalli di diverso colore; Crepuscolo (fig. 59), diversamente dalla canonica rappresentazione, è affrescato come una figura di genere femminile, seduta sul proprio carro e colta in atto di coprirsi il corpo con una veste gonfiata dalla brezza della sera; e infine la Notte (fig. 60) è ritratta come una figura femminile alata in piedi sopra ad un carro trainato da due gufi.

Si può affermare quindi che l'arte figurativa da una parte assimila le innovazioni elaborate dal teatro, dall'altra mantiene la secolare tradizione iconografica delle quattro parti del giorno.



Figura 54: Giorgio Vasari, *Studio per Aurora e Titone*, 1541, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. n. 130.674.



Figure 55 e 56: *Veduta esterna e interna di Villa Bassi Rathgeb*, 1566-1576, Padova.



Figura 57: *Dettaglio del Carro di Aurora*, 1566-1576, Villa Bassi, Padova.



Figura 58: Dettaglio del Carro del Mezzogiorno, 1566-1576, Villa Bassi, Padova.



Figura 59: Dettaglio del Carro del Crepuscolo, 1566-76, Villa Bassi, Padova.



Figura 60: Dettaglio Carro della Notte, 1566-76, Villa Bassi, Padova.

Bibliografia

- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1994.
- G. Capelli, *I Mesi antelamici nel Battistero di Parma*, Parma, Luigi Battei, 1973.
- F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, Bari, Laterza, 1977.
- J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi & C. , 1983.
- J.E. Cirlot, *Dizionario dei Simboli*, Milano, SIAD Edizioni, 1985.
- D. J. Gordon, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di S. Orgel, Milano, Il Saggiatore, 1987.
- G. Mori, *Arte e Astrologia*, Firenze, Giunti Editore, 1987, 2.
- I. Lapi Ballerini, *Il planetario della Sagrestia Vecchia*, in *Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo*, Firenze, Il Fiorino-Alinari, 1989.
- M. B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della ragione a Padova. Vita e arte sotto la volta degli astri*, Piazzola sul Brenta, Papergraf, 1998.
- M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999.
- W. P. Gerritsen, A. G. van Melle, *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, a cura di G. Agrati e M. Letizia Magini, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- C. Chaparro Gómez, *Mito, texto e imágenes*, in «Excerpta philologica», 10-12, 2000, 2.
- M. Becchis, L. Galli, G. Valenzano, *L'arte e la storia dell'arte. Il Medioevo*, a cura di R. Scrimieri, Milano, Minerva Italica, 2002.
- A. Estaban Santos, *Eos, el dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos*, in «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios gringo e indoeuropeos», 12, 2002, 1.
- A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca*, Torino, UTET Libreria, 2002.
- M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano, Mondadori Electa, 2002.

- A. Warburg, *Arte e Astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006.
- C. Frugoni, *Il battistero di Parma, Guida a una lettura iconografica*, Torino, Einaudi, 2007.
- E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 2009.
- G. Geraci, A. Marcone, *Storia romana, cap. Da Costantino a Teodosio Magno: la Tarda Antichità e la cristianizzazione dell'Impero*, Firenze, Le Monnier Università, 2011.
- C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Bari, Laterza, 2011
- C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012.
- 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, Leo S. Olschki, 2013.
- G. dal Cengio, *Arte e Astrologia nel rinascimento italiano. Il Ciclo dei Mesi di palazzo Schifanoia a Ferrara*, Verona, Cierre Grafica, 2021.
- B.M. Savy, *Studi e ricerche su Villa Bassi: modelli, fonti figurative e nuove interpretazioni iconografiche nella decorazione ad affresco*, 2022 in corso di stampa, testo inedito messo a mia disposizione dall'autrice e parzialmente esposto dalla stessa in una lezione svolta nell'ambito del ciclo "Ospiti in Villa Bassi" il 18 febbraio 2022.

Sitografia

- Dizionario Treccani, definizione di "allegoria", <https://www.treccani.it/vocabolario/allegoria/>
- Dizionario Treccani, definizione di "mito", <https://www.treccani.it/enciclopedia/mito/>
- Dizionario Treccani, definizione di "classico", <https://www.treccani.it/vocabolario/classico/>
- Sito dei Beni Culturali della regione Lombardia, Uva Cristina, 2015, scheda dell'affresco *Aurora e Titone* di Ercole Procaccini il Giovane, <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3o210-01336/>
- Dizionario Treccani, definizione di "Eos"
https://www.treccani.it/enciclopedia/eos_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Sito dell'associazione culturale Centro Studi MYTHOS, Iacuele Annamaria, Scheda iconografica del Carro del Sole, <https://www.atopon.it/il-carro-del-sole/>

Dizionario Treccani, definizione di “Selene”

https://www.treccani.it/enciclopedia/selene_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Sito del British Museum, Scheda dei resti dei cavalli dal frontone est del Partenone di Atene,

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-98

Dizionario Treccani, definizione di “Medioevo”, <https://www.treccani.it/enciclopedia/medioevo/>

Sito della Piazza del Duomo di Parma, Battistero di San Giovanni Battista,

<https://www.piazzaduomoparma.com/la-piazza/battistero/>

Sito della testata giornalistica Finestre sull'Arte, Baratta Ilaria, 10/12/2020, I capolavori di Benedetto Antelami sulla facciata del Battistero di Parma: lo zooforo e i portali,

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/i-capolavori-di-benedetto-antelami-facciata-battistero-parma>

Sito del Comune di Padova, Palazzo della Ragione: un edificio che ha contribuito a rivoluzionare le concezioni costruttive del Medioevo, un simbolo della città,

<https://www.padovanet.it/informazione/palazzo-della-ragione>

Sito Ufficiale di Informazione Turistica della provincia di Ferrara, Palazzo Schifanoia,

<https://www.ferraraterraacqua.it/it/ferrara/scopri-il-territorio/arte-e-cultura/ville-dimore-teatri-storici/palazzo-schifanoia>

Dizionario Treccani, definizione di “Rinascimento”,

<https://www.treccani.it/enciclopedia/rinascimento/>

Dizionario Treccani, definizione di “neoplatonismo”

<https://www.treccani.it/vocabolario/neoplatonismo/>

Canale YouTube dell'Opera per Santa Maria Novella, *La facciata svelata*,

<https://www.youtube.com/watch?v=er158kMs8uM>

Sito dell'Opera per Santa Maria Novella, Premessa storica, <https://www.smn.it/it/opera-santa-maria-novella/>

Sito dell'Opera Medicea Laurenziana, Storia della Basilica, <https://sanlorenzofirenze.it/la-basilica-di-san-lorenzo/>

Sito de Le Gallerie degli Uffizi, Storia: gli Uffizi, <https://www.uffizi.it/gli-uffizi/storia>

Dizionario Treccani, definizione di “psicopompo”,

<https://www.treccani.it/vocabolario/psicopompo/>

Canale YouTube del Comune di Abano, *Ospiti in Villa 18 febbraio 2022*,

https://www.youtube.com/watch?v=PLh-d1i_sgc

Sito del Museo Villa Bassi Rathgeb, La Villa, <http://www.museovillabassiabano.it/villa-bassi/>