

1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di Laurea Triennale in Storia della Tradizione Classica

### ***“Pioppi dalle «lacrime d'oro»”***

**Il tema della metamorfosi delle Eliadi in alcuni esempi di tradizione iconografica  
di età moderna**

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa Barbara Maria Savy

Laureando:

Edoardo Barbon

Matricola: 1174703

Anno Accademico 2021/2022



## *Indice*

<i>Introduzione</i> .....	5
<i>1 Le fonti letterarie</i> .....	9
<i>1.1 Le origini del mito nella letteratura classica</i> .....	10
<i>1.2 L'affermazione e la diffusione del mito dal Medioevo all'età moderna</i> .....	15
<i>2 Le fonti iconografiche</i> .....	17
<i>2.1 La rappresentazione del mito nell'antichità</i> .....	18
<i>2.2 Fanciulle o amadriadi: le Eliadi dal Medioevo al tardo Rinascimento</i> .....	24
<i>2.3 I disegni di Michelangelo: una rinnovata iconografia delle dolenti sorelle</i> .....	32
<i>2.4 Da amadriadi a ninfe leggiadre: le Eliadi tra Seicento e Settecento</i> .....	39
<i>2.5 Santi di Tito nello Studiolo di Francesco I: le Eliadi come generatrici d'ambra</i> .....	49
<i>3 La padanità del mito: le Eliadi alla corte estense di Ferrara</i> .....	52
<i>3.1 Le Eliadi e il mito di Fetonte: l'arte al servizio degli Estensi</i> .....	55
<i>3.2 Il ritorno del mito nell'arte del Novecento</i> .....	62
<i>Conclusione</i> .....	64
<i>Apparato iconografico</i> .....	69
<i>Bibliografia</i> .....	107
<i>Sitografia</i> .....	112



## Introduzione

Sorelle di Fetonte, figlie di Apollo e dell'oceanina Climene, le Eliadi (dal greco antico, «figlie del Sole»<sup>1</sup>) sono note per essere state tramutate in pioppi dopo aver pianto la morte del fratello e, con le loro lacrime, aver dato vita all'ambra. A seconda della fonte di riferimento, il numero delle sorelle oscilla tra due (come nel caso di Omero<sup>2</sup>), spesso tre, sette e dodici<sup>3</sup>: Igino<sup>4</sup> ne nomina sette, ossia Merope, Elie, Egle, Febe, Eteria, Diossippe, Lampezia. Quest'ultima si ritrova anche in Ovidio<sup>5</sup>, citata assieme ad un'altra sorella, Fetusa.

Tuttavia la quantità e i nomi di queste figure ci interessano relativamente in quanto nel mito vengono concepite e intese come unica entità, un unico gruppo, le Eliadi. Non sembra essere casuale il significato degli alberi in cui poi si trasformeranno ossia i pioppi: dal latino *populus*, sono piante che hanno la «naturale tendenza a vivere raggruppate, quasi costituissero un popolo»<sup>6</sup>.

La fortuna del mito in cui le Eliadi compaiono (ovvero quello del fratello Fetonte) è dovuta in particolare al poema eziologico delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>7</sup> ma non unicamente a quest'opera. Infatti il suo successo è stato alimentato da numerose fonti letterarie ed è stato riscontrato anche nel repertorio artistico di più epoche, dai sarcofagi antichi ai soffitti delle ville in tutta Italia e non solo. Fonti letterarie e artistiche che dialogano e si intersecano tra loro, in un circolo virtuoso di influenze, rimandi e citazioni, che a volte sfocia proprio in un intreccio tra queste due dimensioni, sintetizzabile con il principio estetico dell'*ut pictura poesis*: un concetto espresso dal poeta greco Simonide di Ceo e arrivatoci filtrato da Plutarco secondo cui «la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante»<sup>8</sup>, ossia la pittura è capace di restituire un testo letterario e viceversa la letteratura è in grado di rappresentare in forma scritta un'opera d'arte figurativa. Questa nozione è stata successivamente ripresa da più autori, come Orazio nell'*Ars Poetica*<sup>9</sup> e Filostrato che, nel prologo delle sue *Immagini*

---

<sup>1</sup> L. Rocci, *Vocabolario Greco Italiano*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1983, p. 851.

<sup>2</sup> Omero, *Odissea* XII, 132.

<sup>3</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Oidipous-Theseus et addenda Cassandra I, Kyknos I, Mousa, Musai, Musae, Nestor*, 18 voll., Zurigo e Monaco, Artemis Verlag, 1981-2009, VII.1, 1994, p. 350.

<sup>4</sup> Igino, *Fabulae* 154, 4.

<sup>5</sup> Ovidio, *Metamorfosi* II, 346-349.

<sup>6</sup> G. Batini, *Le radici delle piante*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007 (I<sup>a</sup> ed. Firenze, Edizioni Polistampa, 2003), p. 249.

<sup>7</sup> Ovidio, *Metamorfosi* I, 748-779; II, 1-400.

<sup>8</sup> Plutarco, *De Gloria Atheniensium (Moralia)* III, 346F, in T. Ghezzani, *Pitture e poesia, un'identità inscindibile?*, in Treccani, 7 febbraio 2018,

[https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere\\_e\\_arti/Identita/2\\_identita\\_sns\\_pittura\\_poesia.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Identita/2_identita_sns_pittura_poesia.html).

<sup>9</sup> Orazio, *Ars Poetica*, 361.

(opera in cui l'idea di *ut pictura poesis* è profondamente insita), assimila queste due arti dicendo che «come la poesia, la pittura rappresenta l'aspetto e le gesta degli eroi»<sup>10</sup>.

Proprio con l'opera sopracitata si porta ai massimi livelli questo dialogo tra arte e letteratura grazie all'uso dell'*ekphrasis*: la descrizione scritta di un'opera d'arte figurativa, una descrizione talvolta talmente dettagliata e attenta da porre «l'oggetto sotto gli occhi con efficacia»<sup>11</sup>, da farci immaginare nella nostra mente ciò che viene descritto a parole. Queste descrizioni sono state talvolta un utile strumento per gli artisti moderni che hanno attinto da questi testi per immaginarsi e cercare di restituire opere dell'antichità al mondo moderno, a loro contemporaneo.

Di questo genere, appunto, fanno parte le *Immagini* di Filostrato che, tra i dipinti descritti, ne presenta uno dedicato proprio al mito di Fetonte e alla metamorfosi delle Eliadi<sup>12</sup>.

Premessa fondamentale per la creazione di questo scritto è il nutrito interesse personale verso la mitologia classica e verso il rapporto che essa tesse con l'arte, fin dall'antichità con qualche risonanza ancora nel contemporaneo. Un legame tra mito e arte particolarmente florido in età moderna, quando il vasto repertorio narrativo mitologico fu riscoperto creando un ampio bacino di corrispondenze figurative nel contesto italico e poi in tutta Europa.

Nello specifico della tematica qui affrontata, di grande ispirazione è stata una visita effettuata presso la Villa Baglioni a Massanzago la cui sala centrale è riccamente decorata dagli affreschi di Giambattista Tiepolo, raffiguranti alcuni episodi del mito ovidiano del figlio del Sole, tra cui proprio la metamorfosi delle Eliadi: il contatto diretto con l'opera e con il contenuto mitologico da essa veicolato è stato di stimolo per la tesi che qui si cercherà di esporre.

L'obiettivo della ricerca è stato quello di verificare lo stato degli studi in merito all'iconografia delle sorelle di Fetonte. In particolare, ciò che si è andato ad analizzare sono i mutamenti iconografici nel corso dei secoli in ambito figurativo. Vista l'ampia produzione di opere d'arte legata a queste figure e più in generale al racconto delle *Metamorfosi*, la ricerca si è focalizzata quasi esclusivamente sul contesto italiano al fine di sottolineare l'interessante legame del mito con la penisola e nello specifico con i territori padani, nei quali, secondo la tradizione mitologica, si sarebbe ambientato l'epilogo tragico del figlio di Apollo.

Questo rapporto, profondamente radicato nell'immaginario culturale, ha di conseguenza prodotto un ricco repertorio figurativo già nell'antichità ma soprattutto in età moderna: sono stati molti gli artisti

---

<sup>10</sup> Filostrato, *Immagini*, prologo, a cura di A. L. Carbone, Palermo, due punti edizioni, 2008, p. 21.

<sup>11</sup> Ermogene di Tarso, *Progymnasmata* 10, in L. Faedo, *Ekphrasis*, Treccani, Enciclopedia dell'Arte Antica, 1994, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasis\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasis_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/).

<sup>12</sup> Filostrato, *Immagini* I, 11, pp. 34-35.

a dedicare alcune opere proprio a questo soggetto, spesso per committenze di prestigio, corti di rilievo o palazzi di signori locali.

Ancor prima dell'analisi dell'evoluzione iconografica delle Eliadi, ciò che si è svolto qui è stata una verifica a livello quantitativo della presenza delle sorelle di Fetonte nei differenti manufatti: partendo dal presupposto che esse non sono le effettive protagoniste del mito ma personaggi secondari, la loro riproduzione nei reperti figurativi appare limitata rispetto a tutta la produzione sul mito di Fetonte, dove a essere messo in risalto è il fratello, incauto auriga del carro del Sole.

Pur non avendo questo protagonismo, si attesta una loro presenza comunque consistente all'interno della produzione figurativa. Infatti esse assumono un ruolo fondamentale all'interno della narrazione se si considera la principale fonte letteraria tramite cui il mito è stato conosciuto: le *Metamorfosi* di Ovidio. Esso, in quanto poema eziologico, attribuisce grande importanza all'origine delle cose del mondo. Nell'episodio fetonteo è proprio il sacrificio delle Eliadi a dare vita a nuove specie ossia i pioppi e l'ambra.

La ricerca, e di conseguenza il suo risultato rappresentato in questo elaborato, è stata svolta seguendo un criterio cronologico e verificando i contesti di appartenenza delle differenti creazioni artistiche.

Inoltre si è prestata particolare attenzione ai vari echi e rimandi creatisi tra le stesse opere d'arte, ma anche tra esse e i testi letterari: le fonti scritte sono stati principalmente motore della creazione artistica ma in alcuni casi si è verificato il fenomeno opposto, anche grazie al forte impatto espressivo delle opere artistiche. Queste influenze si sono riscontrate non unicamente con gli artisti delle epoche successive, ma anche tra gli stessi contemporanei, intessendo una fitta rete di citazioni.

Nel primo capitolo si è cercato di fornire un inquadramento delle Eliadi e in generale del mito di Fetonte nella produzione letteraria, riccamente presente in età antica, ma i cui lasciti si sono riscontrati anche nelle epoche successive. In alcune di queste realizzazioni le figlie di Apollo erano evocate anche separatamente rispetto alla storia più nota di Fetonte, per le quali sono conosciute.

Nel secondo capitolo si è proposta l'analisi cronologica delle opere trattanti le fanciulle presentate dal poema ovidiano. Si è partiti verificando la loro presenza nei vari manufatti antichi, in particolare nei sarcofagi romani. Si è poi continuata la ricerca intercettando il periodo dal Medioevo fino al Settecento e riscontrando qualche eco anche nell'Ottocento, in alcuni casi particolarmente legati alla produzione precedente. Particolare attenzione si è data alle invenzioni di Michelangelo Buonarroti che hanno apportato un forte scarto nell'evoluzione iconografica del mito.

A differenza dei precedenti, il terzo capitolo assume un taglio più legato al contesto geografico che a quello cronologico, proponendo un'indagine delle fonti figurative prodotte nel territorio padano, e in particolare in quello ferrarese. Si è cercato di offrire una riflessione più ampia rispetto alla semplice

attestazione dei manufatti in questi ambienti di grande vivacità culturale, dove questo soggetto mitologico ha suscitato esiti non limitati alla produzione artistica ma presenti anche nell'invettiva letteraria.

Strumenti utili in questa ricerca sono stati il *database* iconografico del Warburg Institute e il repertorio di François Baratte nel *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1994) per la catalogazione dei vari manufatti trattanti questa tematica mitologica e la raffigurazione delle Eliadi. Di grande validità sono stati anche gli studi condotti da Marcella Marongiu in *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento* (2008) che, pur focalizzandosi sull'analisi della raffigurazione di tutto l'episodio mitologico, ne ha evidenziato i significati che le varie rappresentazioni hanno assunto nelle differenti epoche.

Altro testo funzionale alla ricerca qui proposta è stato il volume *Le lacrime delle ninfe. Tesori d'ambra nei musei dell'Emilia-Romagna* (2010) a cura di Beatrice Orsini. Nello specifico è stata utile la catalogazione offerta dal saggio di Elisabetta Landi delle rappresentazioni iconografiche delle Eliadi. Questo taglio d'analisi, focalizzato proprio sulle raffigurazioni delle sorelle di Fetonte, è stato un ottimo spunto e punto di partenza per la stesura dell'elaborato qui presentato dove si sono approfonditi i casi citati dalla Landi, riscontrandone anche di ulteriori.

## *1 Le fonti letterarie*

Le Eliadi sono presenti in più opere letterarie, sia come figure del mito, personaggi del racconto, sia in veste di generatrici d'ambra in opere più 'scientifiche' sull'origine del materiale e sulla sua geolocalizzazione.

In questo capitolo si pone maggiore interesse al primo aspetto: l'analisi qui proposta si interessa principalmente di individuare le fonti classiche del mito, ponendo però uno sguardo anche verso gli autori moderni, quindi verso la risonanza che queste fonti antiche hanno avuto nei secoli successivi. È proprio con i testi classici che si va a costituire una base culturale solida che verrà riscoperta dall'Umanesimo in poi, grazie al lavoro di quei letterati che hanno consolidato e permesso la diffusione del mito, influenzandone di riflesso anche la produzione artistica.

## 1.1 Le origini del mito nella letteratura classica

Come detto precedentemente, la storia delle Eliadi è racchiusa nel mito di Fetonte la cui versione più celebre è raccontata all'interno delle *Metamorfosi* da Ovidio<sup>13</sup> nel primo decennio del I secolo d.C. Nel primo libro<sup>14</sup> si racconta che Epafo mise in dubbio la discendenza divina del coetaneo Fetonte che così si recò dalla madre Climene per chiedere delle conferme. La madre, per convincerlo ulteriormente delle sue parole, lo invitò a rivolgersi al suo stesso padre Apollo, recandosi alla sua reggia. La storia continua nel secondo libro<sup>15</sup>: il dio Febo per dare conferma della sua paternità, promise al figlio qualsiasi cosa egli volesse. Così Fetonte espresse il desiderio di guidare per un giorno il carro del Sole. Il padre cercò di dissuaderlo dalla pericolosa impresa, rischiosa anche per il re degli dei Giove. Il figlio non desistette e così, preparato il carro e avute le indicazioni dal padre, partì per l'impresa. Come previsto, il giovane auriga Fetonte non riuscì a governare il carro, causando incendi e distruzione su tutto il suolo. Alla disperata richiesta d'aiuto della dea Terra, Giove intervenne scagliando un fulmine contro il giovane sprovveduto per interrompere la sua corsa distruttiva, facendolo così precipitare nel fiume Eridano. Qui fu seppellito dalle ninfe Esperie che sulla sua lapide incisero «Qui giace Fetonte auriga del cocchio paterno, che non gli riuscì di governare: tuttavia morì osando una grande impresa»<sup>16</sup>. Della sua morte si disperarono la madre Climene e il padre Apollo che, dal dolore, si rifiutò di condurre il suo carro lasciando così il mondo al buio, ritornando però sui suoi passi solo dopo la supplica delle altre divinità. In lutto erano anche Cicno, re dei Liguri e amico del defunto, il quale, per la sua sofferenza, venne trasformato in cigno, e le sorelle Eliadi, la cui metamorfosi arborea e la trasformazione delle loro lacrime in ambra sono raccontate dettagliatamente dal poeta latino:

Non minore è il lutto delle Eliadi: pur se vano come tributo, offrono lacrime alla morte, battendosi il petto con le palme, e prosternate sul sepolcro, notte e giorno invocano Fetonte, che d'udire quei tristi lamenti non è certo in grado. Quattro volte, riunendo le corna, piena era tornata la luna e quelle, per rito ormai sancito dal tempo, s'abbandonavano al pianto, quando fra loro Faetusa, la sorella maggiore, volendo prostrarsi a terra, lamentò che le si fossero irrigiditi i piedi; premurosa Lampezie cercò di avvicinarla, ma una radice impreveduta la trattenne; un'altra sul punto di strapparsi i capelli con le mani divelse delle foglie. Questa si duole che un ceppo le serri le gambe, quella che le braccia si protendano in rami. E mentre allibiscono, una corteccia avvolge gli inguini e a poco a poco fascia il ventre, il petto, le spalle e le mani: solo la bocca che invoca la madre resta viva in loro. E che può fare la madre, se non correre qua e là, dove la trascina l'angoscia, a dispensare baci finché può? Non basta: tenta di svellere dai tronchi quei corpi, ma con le mani spezza i rami appena spuntati e da questi stillano

---

<sup>13</sup> Ovidio nomina le Eliadi anche in *Tristia* III alludendo alla loro metamorfosi vegetale: «le figlie mutate in alberi».

<sup>14</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 748-779.

<sup>15</sup> *Ivi*, II, 1-400.

<sup>16</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 327-328, in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, a cura di N. Scivoletto, Torino, UTET, III, 2000.

gocce di sangue, come da una ferita. «Fermati, madre, ti prego» gridano quelle per la sofferenza, «fermati, ti prego! Nell'albero si strazia il nostro corpo. Addio, è la fine...», e la corteccia soffoca le ultime parole. Ne colano lacrime, ambra che stilla dai nuovi rami e che, rassodata al sole, dal fiume limpido è raccolta per essere offerta come ornamento alle donne in fiore del Lazio<sup>17</sup>.

Questa versione del mito<sup>18</sup> è narrata concordemente<sup>19</sup> anche più tardi, nel V secolo d.C., da Nonno di Panopoli nelle *Dionisiache*<sup>20</sup> in cui Hermes racconta a Bacco la storia di Fetonte riferendo inoltre della trasformazione delle sorelle in alberi e dicendo che «dalle loro fronde fanno stillare un'instinguibile rugiada»<sup>21</sup>, l'ambra, definita in un altro passo della medesima opera «lacrime lucenti»<sup>22</sup>.

Queste due opere rappresentano le narrazioni più sviluppate ed estese del mito tra quelle conservate<sup>23</sup> ma, essendo fonti relativamente recenti, si rifanno inevitabilmente a testi precedenti.

Infatti una delle prime attestazioni delle Eliadi (slegata dal mito di Fetonte) è presente nell'*Odissea*<sup>24</sup> di Omero: tra le indicazioni che Circe dà ad Ulisse per ritornare indenne a Itaca, c'è quella di non nutrirsi delle mandrie di vacche e delle greggi di pecore sacre al dio Sole, presenti nell'isola di Trinacria (ossia la Sicilia), fatti pascolare da delle «ninfe dai lunghi capelli, Faetizia e Lampezia»<sup>25</sup>, figlie del dio. Non è da escludere che Nonno di Panopoli, nella sua versione del mito, si rifaccia a questo episodio, collocando geograficamente l'infanzia di Fetonte nell'isola di Trinacria<sup>26</sup>.

Nel I sec. d.C. è Plinio il Vecchio -nello svelare le false credenze greche sull'origine dell'ambra dalle lacrime delle Eliadi- a ipotizzare che i primi a narrare il mito di Fetonte furono gli «antichi poeti dei Greci»<sup>27</sup> nel V sec. a.C.<sup>28</sup>, di cui però oggi rimangono principalmente frammenti. Nel *Fetonte* di Euripide compaiono le Eliadi ma la trama differisce in più aspetti dal mito originale,

---

<sup>17</sup> *Ivi*, II, 340-366.

<sup>18</sup> A. Mastrocinque definisce questa versione del mito «vulgata, o filone principale», adottata da autori come Ovidio, Nonno di Panopoli e Luciano (*Dialogo degli dei*); cfr. A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano: studi sulla letteratura e sul commercio dell'ambra in età preromana*, Este, Libreria Editrice Zielo, 1991, p. 11.

<sup>19</sup> Rispetto alla narrazione ovidiana, il racconto di Nonno di Panopoli si discosta solo per alcune lievi differenze: alcune aggiunte in particolare legate all'infanzia di Fetonte, all'annuncio della sua tragica fine da parte degli oracoli e ad una maggiore attenzione alla descrizione dei segni dello zodiaco e delle costellazioni; cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento*, Lugano, Lumières international, Milano, Agorà Publishing, 2008, pp. 15-17; F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 350.

<sup>20</sup> Nonno di Panopoli, *Dionisiache* 38, 105-434.

<sup>21</sup> Nonno di Panopoli, *Dionisiache* 38, 105-434, in A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 17.

<sup>22</sup> A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 16.

<sup>23</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 350.

<sup>24</sup> Omero, *Odissea*, XII, 127-140.

<sup>25</sup> Omero, *Odissea*, XII, 132, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>26</sup> A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p.16, nota 8.

<sup>27</sup> Nel *De rerum natura* (II, 397-405) Lucrezio afferma che la storia di Fetonte è stata cantata «dagli antichi poeti dei Greci»; Lucrezio, *De rerum natura*, II, 405, a cura di A. Schiesaro, Torino, Einaudi, 2003 (trad. R. Raccanelli).

<sup>28</sup> Oltre a Euripide ed Eschilo, Plinio nomina Filosseno, Nicandro e Satiro; cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 31.

tanto da non essere presa in considerazione dalla maggior parte degli autori successivi<sup>29</sup>. In un'altra sua tragedia, *Ippolito*, Euripide fa riferimento alla caduta di Fetonte descrivendo le «infelici sorelle»<sup>30</sup> che «stillano nel compianto raggi e lacrime d'ambra luminosa»<sup>31</sup>.

Eschilo intitola proprio una sua tragedia *Eliadi*, ma di essa non rimangono che pochi frammenti trattanti la caduta di Fetonte e la conseguente metamorfosi in pioppi da parte delle sorelle, dalle cui lacrime nasce l'ambra<sup>32</sup>.

Al tragico greco potrebbe rifarsi lo stesso Ovidio: i versi<sup>33</sup> in cui le Eliadi si lamentano assieme, con un ritmo che evoca i cori tragici, potrebbero ricondurre alla tragedia di Eschilo in cui le sorelle di Fetonte costituivano il coro<sup>34</sup>.

Sempre Plinio, analizzando l'origine dell'ambra, fa riferimento ad un'altra tragedia di Sofocle, *Meleagro*, che riprende il mito dell'eroe omonimo in cui le sorelle Meleagridi, luttuose per la morte del fratello, vengono tramutate in uccelli e piangono anche loro lacrime di ambra. Il mito delle Meleagridi diventa così una variazione di quello delle Eliadi, avendo con esso più caratteri somiglianti: la comune origine tragica evidenziata dallo stesso Plinio<sup>35</sup>, il fratello morto e l'ambra<sup>36</sup>.

Altro autore a cui potrebbe aver fatto riferimento lo stesso Ovidio è Apollonio Rodio: nelle sue *Argonautiche* (III sec. a.C.), narra che gli Argonauti in fuga navigarono l'Eridano attorniato dalle «giovani Eliadi, infelici, mutate negli alti pioppi, effondono tristi lamenti, e dai loro occhi versano al suolo le gocce d'ambra splendente»<sup>37</sup>.

Alcuni decenni prima di Ovidio, anche Virgilio fa riferimento alle Eliadi in due sue opere attribuendo loro una diversa metamorfosi arborea, in un caso ontani e nell'altro pioppi. Ciò non deve far pensare a fonti di riferimento diverse tra i due racconti, ma ad una licenza poetica ante litteram, un'emulazione attraverso la quale i poeti rielaboravano i miti della tradizione per crearne di nuovi<sup>38</sup>. Nelle *Bucoliche*<sup>39</sup> le cita parlando della loro metamorfosi in ontani; mentre nell'*Eneide*<sup>40</sup> racconta la

---

<sup>29</sup> A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 23.

<sup>30</sup> Euripide, *Ippolito*, 732-742, a cura di C. Diano, Firenze, Sansoni, 1965, p. 55.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 31; A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, pp. 23-24; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 7.

<sup>33</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 361-362.

<sup>34</sup> A. Capizzi, *Eliadi, Meleagridi, Pandionidi. Osservazioni sulla metafora mitica in Parmenide*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Fabrizio Serra Editore, III, 1979, p. 158.

<sup>35</sup> Per le Eliadi e la tragedia di Eschilo cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 31; per le Meleagridi e la tragedia di Sofocle cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 40-41.

<sup>36</sup> A. Capizzi, *Eliadi, Meleagridi, Pandionidi*, p. 156; per il mito di Meleagro e la tragedia di Sofocle cfr. P. Goretti, *Se a divenire luce da una lacrima*, in *Le lacrime delle ninfe. Tesori d'ambra nei musei dell'Emilia-Romagna*, a cura di B. Orsini, Bologna, Editrice Compositori, 2010, p. 14.

<sup>37</sup> Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, 603-606, a cura di G. Paduano, Milano, Rizzoli, 1986, p. 601.

<sup>38</sup> A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 22; cfr. Servio Mario Onorato, *Commentarius in Vergilii Bucolica*, VI, 62 che scrive «quegli ontano si possano considerare come licenza poetica per pioppi».

<sup>39</sup> Virgilio, *Bucoliche*, VI, 62-63.

<sup>40</sup> Virgilio, *Eneide*, X, 189-193.

trasformazione di Cicno all'ombra delle sorelle dell'amico defunto, sorelle che, in questo caso, si sono tramutate in pioppi. A far riferimento ai pioppi è anche Diodoro Siculo, che nel quinto libro<sup>41</sup> della *Biblioteca Storica* (I sec. a.C.), narra il mito per confutare le false credenze di poeti e storici antichi che identificavano l'Eridano con il Po. Di conseguenza essi collocavano lì l'origine dell'ambra che invece -dice Diodoro - era noto provenisse dal mare del Nord, dalla Basileia, isola di fronte alla Scizia che sta sopra la Gallia.

Secondo la tradizione, la versione più antica del mito viene attribuita ad Esiodo. Questa attribuzione, però, resta perlopiù un'ipotesi<sup>42</sup>, anche perché di molte sue opere oggi ci sono giunti soltanto dei frammenti. Nella *Teogonia* cita in più versi i protagonisti del mito, ma senza far riferimento alle vicende di Fetonte (e non nominando mai le Eliadi): racconta la nascita dell'Eridano «dai profondi vortici»<sup>43</sup> dalla madre Teti e da Oceano<sup>44</sup> e nomina Fetonte, ma definendolo figlio di Cefalo e Aurora e giovane eroe scelto da Afrodite come «ministro notturno»<sup>45</sup> dei suoi templi<sup>46</sup>. Probabilmente ne parla anche in un altro suo scritto, l'*Astronomia*, di cui però rimangono pochi frammenti e la cui attribuzione autoriale è messa in discussione<sup>47</sup>.

Da questa «tradizione esiodea»<sup>48</sup> emerge una versione diversa del mito che viene raccontata da un autore poco successivo a Ovidio, Igino, in due delle sue *Fabulae*. In una di esse<sup>49</sup> -oltre a collegare in un rapporto consequenziale il mito di Fetonte a quello del diluvio universale e di Deucalione e Pirra- le Eliadi vengono trasformate in pioppi come punizione per aver aggiogato i cavalli senza l'autorizzazione del padre, sostituendosi così alle Ore<sup>50</sup> nella preparazione del carro prima della partenza di Fetonte<sup>51</sup>. Nell'altro racconto<sup>52</sup> cambia i genitori di Fetonte e delle Eliadi, che diventano non più figli ma nipoti del Sole, e il numero delle sorelle che da tre diventano sette (ne elenca anche i nomi) mentre permane la metamorfosi dei loro corpi e delle loro lacrime rispettivamente in pioppi e ambra.

---

<sup>41</sup> Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, V, 23, 1-5.

<sup>42</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 350.

<sup>43</sup> Esiodo, *Teogonia*, 338-340, in Esiodo, *Opere*, a cura di A. Colonna, Torino, UTET, 1977.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, 991.

<sup>46</sup> *Ivi*, 986-991.

<sup>47</sup> A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 27.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>49</sup> Igino, *Fabulae*, 152A.

<sup>50</sup> Ovidio, *Metamorfosi* II, 118-121.

<sup>51</sup> A questa variante del mito potrebbero rifarsi alcune opere d'arte che descrivono la scena, comportando una maggiore difficoltà nell'identificazione delle figure che preparano il carro, individuabili come Eliadi oppure come Ore; cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 351, n. 4; VII.2, p. 311.

<sup>52</sup> Igino, *Fabulae*, 154.

Dal I al V sec. d.C. (periodo in cui poi Nonno scriverà le *Dionisiache*) sono rari i racconti -e in generale gli scritti- dedicati al mito di Fetonte probabilmente per la fama e l'autorità delle *Metamorfosi* ovidiane<sup>53</sup>.

Il caso più celebre è quello di Luciano con il *Dialogo degli Dei* (II sec. d.C.): Zeus rimprovera Apollo per aver ceduto la guida del carro al giovane Fetonte, lo perdona e poi dà indicazione che venga sepolto dalle sorelle e che queste «versino su di lui lacrime d'ambra e si trasformino in pioppi per il dolore»<sup>54</sup>. Luciano riprende il mito anche in altri suoi scritti con lo scopo di confutare l'origine dell'ambra: nell'*Ambra, o i cigni*, ammette di credere anche lui alla «favola»<sup>55</sup> secondo cui «l'ambra stilla da alcuni pioppi che sul fiume Eridano piangono Fetonte, e che quei pioppi erano le sorelle di Fetonte, le quali per il gran lagrimare sul giovanetto furono mutate poi in quegli alberi, donde ancora goccia il loro pianto, che è l'ambra»<sup>56</sup>. Così decide di compiere un viaggio e risalire in barca l'Eridano (il Po) alla ricerca dell'ambra e dei cigni dal canto soave. Chiesto aiuto a dei barcaioli e raccontato loro il mito, essi lo deridono rivelandogli che lì non ci sono pioppi che producono l'ambra e che il canto dei cigni era più un gracchiare che una melodia dolce; anzi si meravigliano di come nelle terre di Luciano girino queste «novelle»<sup>57</sup>, questi falsi miti.

Nel suo *Carme XXVIII* Claudiano (IV-V sec. d.C.), parlando dell'Eridano, dice che «i rami verdeggianti delle Eliadi facevano ombra al suo capo e ambre fluivano da tutti i suoi capelli»<sup>58</sup> e in seguito al triste epilogo racconta che, insieme al fratello, a Eridano e a Cicno, vengono trasformate in stelle, nel loro caso le Iadi. Il catasterismo, riferito ai protagonisti del mito di Fetonte (non alle Eliadi, se non per questo caso), è un topos riscontrabile anche in altri scrittori antichi come Nonno di Panopoli, Avieno, Arato di Soli e Manilio<sup>59</sup>, ma in generale il legame di questo mito con l'astronomia era ben radicato: sia Aristotele<sup>60</sup> sia Diodoro Siculo<sup>61</sup> attribuiscono alla folle corsa di Fetonte la nascita della Via Lattea.

---

<sup>53</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 14-15.

<sup>54</sup> Luciano, *Dialoghi degli Dei*, 24,3, in Luciano, *Dialoghi di dei e di cortigiani*, a cura di A. Lami, F. Maltomini, Milano, Rizzoli, 1986, p. 295.

<sup>55</sup> Luciano, *L'ambra, o i cigni*, in B. Orsini, *Le lacrime delle ninfe*, pp. 261-263.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Claudiano, *Carme XXVIII: Panegirico per il VI consolato di Onorio*, 159-177, in A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 17.

<sup>59</sup> Per un maggiore approfondimento sul catasterismo legato al mito di Fetonte cfr. A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, pp.17-21.

<sup>60</sup> Secondo Aristotele (*Meteorologia*) i Pitagorici ritenevano che la Via Lattea fosse nata dallo spostamento di una stella causato dalla corsa di Fetonte. Cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 350; A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 18.

<sup>61</sup> Nella *Biblioteca Storica* (5, 23, v. 2) Diodoro Sicuro racconta che i cavalli, sfuggiti da Fetonte, «vagando nel cielo, vi appiccarono il fuoco e crearono quel circolo che ora è chiamato Via Lattea». Cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 350; A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 18.

## 1.2 L'affermazione e la diffusione del mito dal Medioevo all'età moderna

Successivamente, dal V sec. d.C., il mito viene trattato in alcuni testi come i *Mitografi Vaticani*<sup>62</sup> e il *Mythologiae* di Fulgenzio<sup>63</sup>, facendo sempre riferimento anche alle metamorfosi delle sorelle e alle loro lacrime d'ambra. Nell'Alto Medioevo, ma ancor prima con l'affermarsi della religione cristiana, al racconto di Fetonte viene data un'interpretazione morale, da parte della letteratura cristiana, tramite la condanna della corsa del giovane sul carro come cattivo esempio da perseguire piuttosto «del rispetto dell'autorità, dell'osservanza del giusto mezzo e della consapevolezza dei propri limiti»<sup>64</sup>, valori auspicabili per un buon credente. Questo giudizio moraleggiante emerge già in opere come il *Versus de Sodoma*, in un'orazione di Giuliano l'Apostata e nel *Primo discorso sulla regalità* di Giovanni Crisostomo<sup>65</sup>.

Dal Trecento, con l'affermarsi della nuova stagione umanistica, avviene una riscoperta dei testi classici e, di conseguenza, dei racconti mitologici diffusi in antichità così da far sviluppare un interesse, tra i tanti testi, verso le *Metamorfosi*. L'intera opera di Ovidio viene così studiata, commentata e tradotta.

Vengono realizzati volgarizzamenti fedeli al poema sia nel contenuto sia nella forma linguistica, come nel caso di Arrigo Simintendi<sup>66</sup> il cui testo fu ampiamente diffuso fino al Quattrocento; ma nascono anche versioni moralizzate in cui, assieme al testo, veniva dato un commento di carattere storico o morale, fornendo così una nuova chiave di lettura ai testi antichi, ora in grado di dialogare direttamente con i lettori dell'epoca<sup>67</sup>: è il caso dell'*Ovide moralisé*<sup>68</sup> redatto in francese o l'*Ovidio metamorphoses vulgare* di Giovanni Bonsignori<sup>69</sup>. La tradizione dei volgarizzamenti proseguì anche nei secoli successivi in cui vennero pubblicate le celebri versioni di Niccolò degli Agostini, Lodovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara<sup>70</sup>.

La conoscenza del mito è così diffusa che lo stesso Dante all'interno della *Commedia* fa più volte riferimento alla cultura classica e al racconto di Fetonte. Lo rievoca anche in maniera non esplicita, con paragoni e metafore, oppure semplicemente reinterpretando liberamente i versi

---

<sup>62</sup> *Mitografo Vaticano I; II; III*; cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 18.

<sup>63</sup> Fulgenzio, *Mythologiae*, VI sec. d.C.; cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 18.

<sup>64</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 22.

<sup>65</sup> Per un maggiore approfondimento cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 21-22.

<sup>66</sup> A. Simintendi, *Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate*, XIV sec.: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 23.

<sup>67</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 22-23.

<sup>68</sup> Anonimo, *Ovide Moralisé*, XIV sec., cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 23.

<sup>69</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497; cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 23.

<sup>70</sup> N. degli Agostini, *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare*, Venezia, 1522; L. Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia, 1553; G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia, 1563; cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 31-39.

ovidiani, adattandoli ai contenuti della sua opera. Ad esempio, nella selva dei suicidi, i versi che narrano la rottura dei rami da parte di Dante<sup>71</sup> e il conseguente lamento delle anime intrappolate negli alberi<sup>72</sup> riecheggiano l'immagine dei rami spezzati da parte di Climene<sup>73</sup> e il successivo grido di piet  delle Eliadi per fermare l'azione della madre<sup>74</sup>. In realt  l'influenza ovidiana si rivede nella stessa metamorfosi delle anime dannate, tramutate in alberi come accade alle sorelle di Fetonte.

In questo specifico caso (ma non solo) Dante dimostra una conoscenza approfondita del mito, delle *Metamorfosi* di Ovidio e della successiva interpretazione morale cristiana che vedeva il peccato come causa delle metamorfosi<sup>75</sup>.

La popolarit , che le *Metamorfosi* riscontrano in questo periodo, intercetta anche la produzione di Boccaccio: nelle *Genealogia deorum gentilium* ricostruisce le parentele delle divinit  classiche, prendendo proprio Ovidio come fonte di riferimento. Nel settimo libro -oltre a trattare della madre Climene e del fratello Fetonte- si sofferma sulle Eliadi<sup>76</sup>: 3 sorelle, Fetusa, Lampetusa e Iapezia, figlie del Sole che, piangendo la morte del fratello, sono cangiate in alberi lungo le rive del Po e dalle cui lacrime deriva l'ambra.

In questa sintesi del repertorio letterario del mito si   trattato di casi in cui le Eliadi hanno un certo protagonismo; ma elementi del mito (come i pioppi o l'ambra, la caduta o le stesse sorelle) ritornano anche in altre fonti letterarie antiche e moderne, come allusioni figurative, similitudini e metafore, talvolta per  inserite in contesti estranei al racconto mitico<sup>77</sup>. Ne sono un esempio i vari casi di lirica erotica cinquecentesca<sup>78</sup> o anche il letterato Matteo Maria Boiardo che, nelle sue *Egloghe*<sup>79</sup>, si chiede dove siano le sorelle di Fetonte che solitamente ombreggiano le rive del fiume (il Po) dalla sorgente alla foce.

Tutto ci  sta a dimostrazione di come, nei secoli, queste figure mitiche -e in generale le *Metamorfosi* di Ovidio- siano entrate a tutti gli effetti nell'immaginario collettivo degli uomini di cultura: non solo letterati, ma anche pittori e scultori che hanno replicato e traslato queste tematiche nelle loro creazioni artistiche, intercettando una committenza sensibile e acculturata, che comprendeva appieno ci  che veniva rappresentato.

---

<sup>71</sup> Dante, *Inferno*, XIII, 28-32.

<sup>72</sup> *Ivi*, XIII, 35-39.

<sup>73</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 358-360.

<sup>74</sup> *Ivi*, II, 361-362.

<sup>75</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 27, nota 185.

<sup>76</sup> Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, VII, 43.

<sup>77</sup> Per un maggiore approfondimento sull'uso di elementi del mito come termini di paragone si rimanda a M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 14, pp. 47-48.

<sup>78</sup> Per un maggiore approfondimento sull'uso degli elementi del mito nella lirica erotica cinquecentesca si rimanda a M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 43-47.

<sup>79</sup> M. M. Boiardo, *Egloghe*, II, 64-66.

## 2 Le fonti iconografiche

Se non per alcuni rari casi in cui il protagonismo delle Eliadi è indiscusso, anche nel repertorio artistico le sorelle di Fetonte non sono quasi mai le vere protagoniste delle opere ma figurano come personaggi secondari, se non presenze marginali, quasi semplici comparse.

Inoltre la loro identificazione non sempre appare chiara ed immediata, soprattutto nei casi in cui non sono rappresentate assieme ai pioppi, simbolo della loro metamorfosi, o ritratte a loro volta con sembianze arboree.

La loro non rilevante presenza è giustificata anche dalle motivazioni che stanno alla base dell'ideazione dei vari programmi iconografici delle rappresentazioni sul mito. Nel corso dei secoli la figura di Fetonte è stata soggetta a diverse interpretazioni di carattere morale, cosmologico o legate al contesto storico-politico: appare chiaro quindi come proprio il personaggio maschile, già di per sé protagonista del mito, assuma maggiore rilievo in vista di queste interpretazioni.

La quasi totalità delle rappresentazioni figurative dedicate alle Eliadi, e più in generale al mito di Fetonte, sono debitrice verso le *Metamorfosi* di Ovidio, da cui dipendono grazie alla «sua vivacità narrativa e carica espressiva, oltre che per la ricchezza di particolari descritti»<sup>80</sup> che, in quel dialogo tra poesia e arte, ne hanno influenzato la rappresentazione<sup>81</sup>.

Il poema ovidiano non è certamente l'unica fonte letteraria a trasmettere l'eredità del mito greco, ma di certo è quella più influente. Questa sua autorevolezza è testimoniata anche dal successo che il testo latino ha avuto nelle epoche successive e dai numerosi volgarizzamenti che hanno permesso anche agli artisti che non conoscevano la lingua antica di approfondire la conoscenza del mito, in realtà ben radicato nell'immaginario culturale.

Del racconto puntuale fatto da Ovidio l'iconografia conserva solo il dramma centrale: in primis la caduta di Fetonte in seguito alla corsa sul carro indomabile, ma anche gli episodi appena precedenti all'epilogo dell'auriga, come l'incontro con il padre Apollo e la preparazione del carro, e le conseguenze della tragedia, come la metamorfosi di Cicno e delle Eliadi<sup>82</sup>. Di particolare interesse in questa sede è quest'ultimo caso che spesso viene rappresentato assieme all'episodio principale della caduta, sintetizzandolo in un'unica raffigurazione.

---

<sup>80</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 49.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 351. F. Baratte fa riferimento specificatamente alle fonti artistiche dell'antichità, ma questa considerazione è estendibile a tutto il repertorio figurativo.

## 2.1 La rappresentazione del mito nell'antichità

L'interesse figurativo per il mito sembra non intercettare gli artisti prima del periodo romano: infatti nell'arte greca sono rarissimi i casi in cui si possa riscontrare una rappresentazione dell'episodio e non sembra esserci nessun riferimento alle Eliadi; in particolare nella vastissima produzione ceramica tutto il mito viene totalmente ignorato (almeno per quanto è giunto fino a noi).

Di grande interesse è un'iscrizione presente sulla trabeazione interna alla cella di un mausoleo<sup>83</sup> riconducibile al primo ellenismo e collocato nel sito archeologico di Belevi, vicino Efeso. Le raffigurazioni della trabeazione sono andate perdute, però sono pervenute le iscrizioni riportanti i nomi di Fetonte, Zeus e delle Eliadi, cosicché si possa presupporre una possibile rappresentazione del mito ovidiano. Grazie a queste scritte, la trabeazione del mausoleo di Belevi potrebbe essere una delle prime attestazioni di presenza delle Eliadi in ambito figurativo<sup>84</sup>.

Tra le opere d'arte di età romana sono sopravvissuti perlopiù rilievi scultorei o qualche reperto di piccole dimensioni. Non sono giunte fino ad oggi pitture dell'epoca raffiguranti le Eliadi e in generale il mito di Fetonte. Dalla letteratura in merito<sup>85</sup> però si sa che nella decorazione pittorica della Domus Aurea c'era una pittura murale, oggi perduta, raffigurante il mito di Fetonte (in particolare la richiesta del carro al padre Apollo alla presenza delle Ore). L'attestazione del mito nella villa urbana dell'imperatore non deve sorprendere in quanto si è usufruito spesso di questo racconto in età neroniana: a livello ideologico Nerone ha fatto ricorso numerose volte al personaggio di Apollo-Sole, identificandosi con il dio<sup>86</sup>.

Un altro dipinto sul tema potrebbe essere quello descritto da Filostrato di Lemno nelle *Immagini*<sup>87</sup>: scritto nel III sec. d.C., è il testo esemplare per l'utilizzo dell'*ekphrasis*, connubio massimo tra arte e letteratura. Nel prologo spiega in che occasione scaturì l'idea di questo poema letterario: Filostrato era ospitato in una dimora in un borgo vicino Napoli, composta da un portico a più piani affacciato sul mare e decorato da pannelli lignei dipinti. Egli stesso rimase affascinato da queste pitture ma decise di descriverle solo in seguito alla richiesta del figlio dell'ospite di spiegarle<sup>88</sup>.

---

<sup>83</sup> *Mausoleo di Belevi*, IV-III sec. a.C., Smirne.

<sup>84</sup> Per un approfondimento sull'arte greca e la presenza di raffigurazioni del mito cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 353; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 51; in particolare per il mausoleo di Belevi cfr. R. Fleischer, *BELEVI*, Treccani, Enciclopedia dell'Arte Antica, 1994, [https://www.treccani.it/enciclopedia/belevi\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/belevi_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/).

<sup>85</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 351.

<sup>86</sup> A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano*, p. 15.

<sup>87</sup> Filostrato, *Immagini*, I, 11.

<sup>88</sup> *Ivi*, prologo.

I pittori, autori di queste opere, non vengono mai nominati e non ci sono nemmeno informazioni per permettere di identificare il portico napoletano: la sua esistenza rimane alquanto improbabile<sup>89</sup>, ma risulta comunque essere un interessante pretesto per Filostrato per far scaturire la narrazione. Se non si può prendere per vero ciò che raccontano le *Immagini*, esse però ci forniscono sicuramente delle informazioni sulla concezione iconografica dell'episodio di Fetonte e delle Eliadi presente in altre fonti figurative dell'epoca. Il successo di questa fonte letteraria sarà tale da ispirare molti pittori di età moderna per la realizzazione di opere che recuperano questi ipotetici dipinti partenopei e gli episodi in essi raffigurati.

Tra i dipinti descritti, ce n'è uno che raffigura l'episodio della caduta di Fetonte. La descrizione puntuale si dichiara fedele alla tradizione delle *Metamorfosi* di Ovidio: narra la corsa disordinata di Fetonte e la sua tragica caduta, il lamento dei cigni e la metamorfosi delle Eliadi<sup>90</sup> e delle loro «lacrime d'oro»<sup>91</sup> versate per la morte del fratello. Descrivendo le sorelle in particolare, fa anche un'accurata parentesi sull'origine mitica dell'ambra:

Le donne rimangono sulla riva: non hanno ancora smesso di essere donne, ma pare che a forza di piangere si siano tramutate in alberi, e che in questa forma ancora versino lacrime. La pittura lo sa, e ci mostra le Eliadi mentre mettono radici: alcune sono già alberi per metà del corpo, altre hanno già le mani tramutate in rami. Vedi questa chioma? È la cima di un pioppo nero. Vedi queste lacrime? Sono dorate: scorrendo ravvivano le pupille e le illuminano, sull'incarnato delle guance scintillano, sul seno, dove ruscellano goccia dopo goccia, sono già oro. [...] (Il fiume) farà dunque raccolto delle lacrime delle Eliadi: grazie a venti e gelate le trasformerà in sassi e le porterà fino al mare con le sue acque limpide. È così che queste pagliuzze di pioppo raggiungeranno i barbari attraverso l'Oceano<sup>92</sup>.

In alcune edizioni delle *Immagini* questo episodio è accompagnato dalle illustrazioni, come ad esempio quella realizzata da Thomas de Leu<sup>93</sup> per l'edizione francese del 1615. Essa riporta fedelmente la descrizione offerta da Filostrato, dando così una possibile idea interpretativa di ciò che l'autore potrebbe aver visto nell'ipotetico portico: le Eliadi assistono alla caduta del fratello e vengono raffigurate nell'atto della metamorfosi, con gli arti tramutati in rami verdeggianti e in radici. Assieme a loro compaiono alcuni cigni e il fiume Eridano, uomo barbuto disteso rappresentato come richiesto dall'iconografia delle divinità fluviali.

---

<sup>89</sup> Michele Cometa, *Il "fantasma" delle Immagini*, in Filostrato, *Immagini*, a cura di A. L. Carbone, Palermo, :due punti edizioni, 2008, p. 107.

<sup>90</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 351.

<sup>91</sup> Filostrato, *Immagini*, I, 11.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Thomas de Leu, *Caduta di Fetonte*, c. 1607-1609, in Filostrato di Lemno, *Les Images ou Tableaux de Platte Peinture des Deux Philostrates Sophistes Grecs, Et les, Statues de Callistrate*, traduzione di Blaise de Vigenère Parigi, 1629, p.90, incisione.

L'iconografia del dipinto, che Filostrato descrive dettagliatamente, sembra molto simile a quella presente in numerosi sarcofagi di età romana che rappresentano nelle fronti l'episodio di Fetonte<sup>94</sup>. Quelli giunti fino a noi oggi, nella loro interezza o frammentati, sono databili tra il 180 d.C. e la fine del III secolo e quasi tutti riconducibili a officine romane<sup>95</sup>. Ad esclusione di un filone di non grande successo che rappresenta l'esordio della narrazione mitologica ovvero la richiesta del carro del Sole, la maggior parte rappresenta l'episodio della caduta di Fetonte alla presenza di varie figure del mito. Tra queste ci sono coloro che assistono al triste epilogo della vicenda, la cui diretta conseguenza è la loro metamorfosi: l'amico Cicno trasformato in cigno e le sorelle Eliadi<sup>96</sup>. Entrambe queste figure (assieme al fiume Eridano) accompagnano l'iconografia della caduta di Fetonte in molte raffigurazioni, rappresentando quasi degli attributi utili all'identificazione dell'eroe. Sebbene facciano parte della stessa categoria in cui viene sempre rappresentato l'episodio della caduta alla presenza degli stessi personaggi, i vari sarcofagi non sono tra loro simili ma «offrono sempre delle varianti significative»<sup>97</sup>.

Tra questi, uno dei più antichi -e che avrà poi grande successo nel Rinascimento- è il sarcofago degli Uffizi (fig. 1)<sup>98</sup>, datato attorno al 170 d.C. e presente fin dal Quattrocento nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma<sup>99</sup>. Due figure alate all'estremità del pannello incorniciano l'episodio della caduta che risulta di facile lettura grazie al formato allungato, caratterizzante anche un altro sarcofago ossia quello conservato oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (fig. 2)<sup>100</sup>, di qualche decennio successivo e visibile fino a metà del Trecento quando fu murato nel duomo, nascondendo il fregio mitologico<sup>101</sup>.

Sempre in questo filone di maggior successo, si distinguono alcuni sarcofagi dal formato più alto, con più personaggi e in cui, alla scena principale, viene aggiunta una seconda scena -spesso la richiesta del carro- in un angolo alto del rilievo con continuità, senza essere divisa dalla primaria<sup>102</sup>.

---

<sup>94</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 51.

<sup>95</sup> Non appartengono a officine romane il sarcofago di Tortona originario del nord Italia e quello oggi conservato al duomo di Nepi di origine provinciale, cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 354.

<sup>96</sup> Per la descrizione puntuale dei vari sarcofagi e delle figure presenti in essi cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, pp. 351-354; in particolare per i sarcofagi degli Uffizi e del Louvre cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 62-63 e p. 69.

<sup>97</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 66.

<sup>98</sup> Officina romana, *Caduta di Fetonte*, c. 170 d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 351.

<sup>99</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 62.

<sup>100</sup> Officina romana, *Caduta di Fetonte*, c. 190-200 d.C., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, pp. 351-352.

<sup>101</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 70, nota 92.

<sup>102</sup> Questo episodio è presente anche nel sarcofago dell'Opera del Duomo di Firenze ma quest'ultimo mantiene comunque un formato più allungato e una maggiore semplicità e chiarezza formale. Cfr. F. Baratte, *Lexicon*

Di questo sottogruppo fanno parte i sarcofagi del duomo di Nepi (fig. 3)<sup>103</sup>, del Museo Maffeiano di Verona (fig. 4)<sup>104</sup> e dell'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 5)<sup>105</sup> risalenti al periodo severiano. A questo modello si rifanno anche quelli del periodo tetrarchico, età in cui il mito tornò in voga dopo una momentanea disaffezione durante la metà del III secolo<sup>106</sup>: probabilmente della stessa officina, sono i due sarcofagi di Villa Borghese (fig. 6-7)<sup>107</sup>, del Louvre (fig. 8)<sup>108</sup> e del Museo del Sannio di Benevento (fig. 9)<sup>109</sup>.

Caso a parte è il sarcofago oggi conservato alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen (fig. 10)<sup>110</sup> che sarebbe più assimilabile ai modelli del 180 d.C. ma databile alla fine del III sec. per la sua pregiata manifattura e per la scelta degli episodi rappresentati<sup>111</sup>. Infatti, tra quelli presi in esame, è l'unico a raffigurare tre episodi del mito: se al centro si inscena sempre la caduta di Fetonte, a sinistra è presente la richiesta del carro e a destra l'ambasciata di Mercurio davanti a Apollo addolorato, alla presenza di alcune figure tra cui tre Eliadi piangenti.

In questi sarcofagi le Eliadi, il cui numero varia tra due e tre, vengono rappresentate come figure femminili solitamente inginocchiate, in pose sofferenti che simboleggiano il dolore per la morte del fratello. Per evocare sommariamente la loro metamorfosi in pioppi e permetterne l'identificazione, esse vengono quasi sempre<sup>112</sup> sovrapposte o affiancate ad alberi di piccole dimensioni.

Secondo il mito le Eliadi piansero lacrime d'ambra, resina simbolo di morte e rigenerazione che si collega al tema escatologico dell'immortalità nella romanità, «quando il rito tributava l'ambra alla memoria dei giovani eroi»<sup>113</sup>. Inoltre la raffigurazione nel sarcofago di una morte violenta e

---

*Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 354; B. Orsini, *Ambra: le origini, il mito e il commercio nell'antichità*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 27.

<sup>103</sup> Officina della provincia italiana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, prima metà del III sec. d.C., Nepi, chiesa di Santa Maria Assunta, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>104</sup> Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, secondo quarto del III sec. d.C., Verona, Museo Lapidario Maffeiano, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>105</sup> Officina romana, *Caduta di Fetonte*, secondo quarto del III sec. d.C., San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>106</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 354.

<sup>107</sup> Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, c. 300 d.C., Roma, Villa Borghese (Giardino del Lago), sarcofago in marmo; Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, c. 300 d.C., Roma, Villa Borghese, sarcofago in marmo: cfr. cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>108</sup> Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, fine del III sec. d.C., Parigi, Musée du Louvre, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>109</sup> Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, c. 300 d.C., Benevento, Museo del Sannio, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>110</sup> *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, fine del III sec. d.C., Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, sarcofago in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 352.

<sup>111</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 354.

<sup>112</sup> La rappresentazione degli alberi è assente nel sarcofago di Copenaghen.

<sup>113</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 38; cfr. *ivi* p. 40.

improvvisa di un celebre eroe offriva uno spunto di riflessione sull'impotenza umana verso il destino, a volte crudele<sup>114</sup>. Proprio in quest'ottica va interpretato il mito di Fetonte la cui raffigurazione su questi reperti alludeva alla morte precoce di un giovane valoroso «il cui splendente avvenire è stato improvvisamente interrotto»<sup>115</sup>.

Questo tema sembra essere suggerito anche da alcune iscrizioni presenti sul sarcofago di Tortona (fig. 11)<sup>116</sup> della prima metà del III sec. d.C., realizzato per la morte di un ragazzo ventiquattrenne. Le scritte in greco recitano «nessuno è immortale»<sup>117</sup> e «al coraggioso e al bennato»<sup>118</sup>, quest'ultimo riferimento esplicito al mito di Fetonte e al suo epitaffio<sup>119</sup> presentato nel testo ovidiano<sup>120</sup>.

Una delle facciate del sarcofago è tripartita in arcate: nelle esterne vengono rappresentati i Dioscuri, mentre in quella centrale la caduta di Fetonte dal carro. Accanto al corpo del protagonista si ritrova un albero a fare da sfondo, ipotetica allusione delle Eliadi trasformate in pioppi. Infatti l'albero, assieme al cigno, accompagna spesso l'eroe nelle varie rappresentazioni figurative.

Come si è potuto notare, tra le opere d'arte antica il maggior contributo iconografico sulle Eliadi è dato dai sarcofagi romani ma ci sono anche alcuni casi isolati come stucchi, terrecotte e rilievi, tutte produzioni non legate a contesti funerari. Questi manufatti risalgono alla fine del I sec. a.C., periodo in cui Ovidio consegna alla storia la versione più celebre ed elaborata del mito di Fetonte scrivendo le *Metamorfosi*. I reperti dimostrano come l'arte figurativa sia stata fin da subito molto ricettiva verso questo mito traducendolo in forme complesse ed originali<sup>121</sup>.

Al I sec. a.C. risale un rilievo in terracotta, realizzato da una bottega aretina e firmato M. Perennius Bargathes, raffigurante la *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi* (fig. 12)<sup>122</sup>. L'opera attesta l'esistenza di un ciclo iconografico già molto elaborato per la fine del I sec. a.C.: alla caduta di Fetonte assistono Zeus, una grande figura alata, Tetide con una ruota del carro e Apollo che ferma i cavalli. Dalla parte opposta del ciclo, in sequenza e quasi separate dalla scena principale, le Eliadi sono colte nel pieno della loro trasformazione. Entrambe, una copia dell'altra, assumono la stessa posa: l'estremità del loro braccio sinistro si sta già trasformando in rami mentre le loro gambe

---

<sup>114</sup> P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di G. Adornato, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 76.

<sup>115</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 49; cfr. *ibidem*, nota 4.

<sup>116</sup> Officina dell'Italia settentrionale, *Caduta di Fetonte*, prima metà del III d.C., Tortona, Museo Civico, sarcofago in marmo.

<sup>117</sup> P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti*, p. 88.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Ovidio, *Metamorfosi* 2, 327-328.

<sup>120</sup> P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti*, p. 88.

<sup>121</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 353.

<sup>122</sup> M. Perennius Bargathes, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, fine I sec. a.C., Boston, Museum of Fine Arts, terracotta; F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 353; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 50; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 38; B. Orsini, *Ambra: le origini, il mito e il commercio nell'antichità*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 26-27.

appaiono rigide, alludendo quindi ad una loro mutazione in tronco. Elemento originale ed inusuale, differente dall'iconografia tradizionale, è la presenza di Artemide che tende l'arco verso Fetonte.

Altre due opere dello stesso periodo narrano invece i preliminari del triste epilogo di Fetonte: la richiesta del carro al padre Apollo alla presenza del pedagogo e la preparazione del carro da parte delle Ore o delle Eliadi. Il dubbio sull'identificazione delle figure femminili come Eliadi nasce dalla possibile fonte letteraria di riferimento presa in considerazione per la realizzazione del contenuto figurativo: nelle *Fabulae*<sup>123</sup> di Igino si narra che Giove trasforma in pioppi le Eliadi per punirle per aver aggiogato i cavalli senza il consenso del padre Apollo, sostituendo le sorelle nel compito affidato alle Ore nelle altre versioni del mito. L'identificazione di queste figure come Eliadi quindi appare poco probabile<sup>124</sup> in quanto questa versione è di poco successiva alla datazione di questi reperti ed è l'unica fonte a presentare le Eliadi così anticipatamente nel racconto<sup>125</sup>.

Queste scene sono raffigurate nel frammento del rilievo del Duomo di Bolsena (fig. 13)<sup>126</sup> e in due pannelli (uno molto rovinato dove vengono raffigurate le Ore-Eliadi e l'altro Fetonte, Apollo e il pedagogo) in stucco provenienti dal cubicolo E della villa della Farnesina<sup>127</sup>. In entrambi i reperti le figure femminili rappresentate sono due, intente una a preparare il carro e l'altra a imbrigliare il cavallo. Il rilievo e gli stucchi ricalcano lo stesso modello, probabilmente di età ellenistica, in uno stile sobrio ma piuttosto teatrale: le figure si stagliano su uno sfondo neutro, senza un'impostazione architettonica o un'apparente ricerca compositiva<sup>128</sup>.

---

<sup>123</sup> Igino, *Fabulae*, 152A.

<sup>124</sup> Viene però menzionata come possibile interpretazione in F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, pp. 350-351.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Preparazione del carro del Sole*, fine I sec. a.C.-inizio I d.C., Bolsena, duomo, rilievo in marmo: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 351.

<sup>127</sup> *Preparazione del carro del Sole*, fine I sec. a.C., Roma, Palazzo Massimo, rilievo in stucco: cfr. F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 353.

<sup>128</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 353.

## 2.2 Fanciulle o amadriadi: le Eliadi dal Medioevo al tardo Rinascimento

Nel Medioevo e in particolare poi nel Trecento e nel Quattrocento, con l'avvento della stagione umanistica, la rappresentazione del mito viene relegata principalmente all'ambito librario: numerose sono le miniature che illustrano, nei vari testi (tra cui le versioni moraleggianti delle *Metamorfosi*), le vicende fondamentali del mito fetonteo rappresentandole in sequenze narrative dal forte carattere didascalico. I personaggi sono rappresentati con attributi ed abiti contemporanei, adattati al contesto medievale<sup>129</sup>.

In queste raffigurazioni compaiono anche le Eliadi come si può vedere dai codici riccamente illustrati di Rouen (fig. 14)<sup>130</sup>, di Gotha (fig. 15)<sup>131</sup> e di Bergamo. In quest'ultimo esse vengono rappresentate in tre scene elaborate da un miniatore padovano tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo (figg. 16-18)<sup>132</sup>. In uno sfondo paesaggistico assai semplificato, due sorelle vengono rappresentate già tramutate in pioppi e di cui parte umana rimangono solo la testa e un braccio. Appaiono così nella miniatura a loro dedicata (fig. 16) e in quella con la madre Climene (fig. 17), scene che ripercorrono fedelmente lo scandire narrativo ovidiano. Nella terza miniatura (fig. 18), in cui a fare da protagonista è la metamorfosi di Cicno, le due Eliadi ricompaiono ma in forma totalmente arborea: quasi in trasparenza tra i rami si possono ancora vedere i loro visi, ormai avvolti dalla chioma frondosa.

Uno scarto ulteriore rispetto a questa tradizione iconografica è fornito dalla xilografia di Giovanni Rosso Vercellese (fig. 19)<sup>133</sup> per il volgarizzamento ovidiano di Giovanni Bonsignori del 1497: qui tre Eliadi accorrono verso il fiume in cui il corpo in caduta di Fetonte sta per immergersi. Non si fa alcuna allusione alla loro metamorfosi in pioppi ma, rispetto ai codici precedenti, appaiono in un'iconografia rinnovata: figure femminili con le braccia alzate verso il cielo a manifestare la loro preoccupazione e la loro sofferenza.

La xilografia offre per la prima volta una rappresentazione del mito sincronica e ininterrotta: in un'unica composizione si sintetizza tutto il mito -dalla richiesta del carro alla reggia del Sole fino al tragico epilogo nell'Eridano, alla presenza delle sorelle e di Cicno- dando profondità allo spazio

---

<sup>129</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 51-52.

<sup>130</sup> *Metamorfosi delle Eliadi e di Cicno*, c. 1325, in *Ovide moralisé*, Rouen, Bibliothèque Municipale, ms. 04 (c. 48v), miniatura.

<sup>131</sup> *Metamorfosi delle Eliadi*, c. 1400, in P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Gotha, Landesbibliothek, ms. I 98 (c. 14r), miniatura.

<sup>132</sup> Miniatore padovano, *Metamorfosi delle Eliadi* (c. 20v), *Climene e le Eliadi* (c. 21r), *Eridano con Cicno e le Eliadi* (c. 21v), fine XIV-inizio XV sec., in P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, inv. Cassaf. n. 3.4.

<sup>133</sup> Giovanni Rosso Vercellese, *Fetonte davanti ad Apollo, caduta di Fetonte e disperazione delle Eliadi*, in G. Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, c. XI.

grazie alla nuova conoscenza prospettica. Questa sintesi in un'unica scena è sicuramente debitrice nei confronti del vasto repertorio iconografico offerto dai sarcofagi romani, da cui però rimuove le numerose figure per una rappresentazione più didascalica, chiara ed efficace<sup>134</sup>.

Le illustrazioni della versione del Bonsignori, stampata a Venezia nel 1497, ebbero una grande fortuna come testimoniato dalle seguenti edizioni e dalle illustrazioni presenti in altri testi che però ricalcano quasi totalmente queste rappresentazioni<sup>135</sup>: è il caso delle *Metamorfosi* commentate da Raffaele Regio nel 1517 (fig. 20)<sup>136</sup> dove l'episodio di Fetonte viene replicato in controparte rispetto all'originale, delle stampe lionesi di Davost e Huguetan<sup>137</sup>, del volgarizzamento di Niccolò degli Agostini del 1522 (fig. 21)<sup>138</sup> in cui si rielabora, in chiave più naturalistica, il modello del Vercellese mediato dall'edizione del 1517.

Nel Quattrocento, in seguito alla stagione umanistica, c'è un crescente e acuto interesse verso il mondo classico e si inizia a guardare all'antico anche nel suo repertorio figurativo, ad esempio alla scultura (come avviene nel caso del Rosso Vercellese).

La prima testimonianza di una raccolta di disegni dall'antico è fornita dal *Taccuino dell'Ambrosiana*<sup>139</sup> che, tra i numerosi disegni, copia anche il sarcofago degli Uffizi in più parti d'insieme e non solo riportando solo alcune singole figure come si faceva precedentemente. In questi disegni dall'antico però viene esclusa la porzione del sarcofago comprendente le Eliadi<sup>140</sup>.

In quest'ottica di riscoperta della classicità rientra anche la realizzazione del *Trattato di architettura* (1461-64) di Antonio Averlino detto il Filarete che, parlando degli edifici di una città ideale, recupera il repertorio mitologico classico proponendolo come contenuto nella decorazione dei palazzi, in particolare citando proprio il racconto di Fetonte e così decretandone la sua fortuna successiva: «Alle volte di sopra voglio che sia come Fetonte mena i cavalli del Sole; [...] e ancora come (Giove) fulminò Fetonte»<sup>141</sup>.

Già dal Quattrocento seguono la lezione del Filarete la decorazione del cortile di una casa a Saluzzo, perduta però nell'Ottocento (in cui era rappresentata anche la metamorfosi delle Eliadi), e il ciclo di

---

<sup>134</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 60-61.

<sup>135</sup> Cfr. *ibidem*; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 43.

<sup>136</sup> *Fetonte davanti ad Apollo, caduta di Fetonte e disperazione delle Eliadi*, XVI sec., in Ovidio, *Metamorphoseos*, con commento di Raffaele Regio, Venezia, 1517, c. XVII, xilografia.

<sup>137</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 43.

<sup>138</sup> *Fetonte davanti ad Apollo, caduta di Fetonte e disperazione delle Eliadi*, XVI sec., in Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos*, Roma, 1522, c. 13v, xilografia: M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 61.

<sup>139</sup> 'Anonimo dell'Ambrosiana', *Marco Aurelio e la caduta di Fetonte*, 1460-1470, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 265 inf. 92v, punta metallica e penna.

<sup>140</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 54.

<sup>141</sup> Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, pp. 259-260.

Casa Citterio<sup>142</sup> nella città lombarda di Asso che ripercorre le vicende salienti del mito: la trasformazione delle sorelle di Fetonte potrebbe essere stata presente in un frammento perduto di uno degli affreschi che raffigurava Apollo addolorato tra le nuvole.<sup>143</sup>

Queste due tematiche, la ripresa dei sarcofagi antichi e la rappresentazione mitologica sui soffitti dei palazzi suggerita da Filarete, sono le premesse fondamentali che avranno molta fortuna e su cui poi si svilupperà la rappresentazione figurativa del mito di Fetonte (e di conseguenza delle Eliadi) nell'arte dal Cinquecento in avanti.

Infatti fin dall'inizio del Cinquecento questo interesse antiquario si traduce ancora una volta in disegni, copia dei sarcofagi riesumati dalla classicità. Ad esempio celebri sono i disegni con riflessioni sull'antico realizzati da Amico Aspertini, tra cui troviamo una copia<sup>144</sup> del noto sarcofago dell'Aracoeli, però non rappresentato nella sua totalità ma solo nella porzione della caduta di Fetonte, escludendo così il lato sinistro con le Eliadi.

Esse vengono però rappresentate in altri disegni che imitano il fregio narrativo del manufatto, a volte nella sua interezza: in un foglio del *Codex Escorialensis* (fig. 22)<sup>145</sup> risaltandone il ritmo compositivo «quasi si trattasse di un fregio dipinto»<sup>146</sup> e completando i frammenti mancanti; in un disegno della cerchia di Girolamo da Carpi (fig. 23)<sup>147</sup> che si concentra sul lato sinistro in cui risaltano le figure delle fanciulle; nel *Codex Coburgensis* (fig. 24)<sup>148</sup> dove compare un altro foglio che copia il sarcofago del Louvre, a dimostrazione della sua conoscenza in età moderna<sup>149</sup>.

Tutti questi disegni però testimoniano uno studio verso questi sarcofagi limitato ad un interesse antiquario mentre le opere d'arte si continuano a rifare ai modelli medievali fino a inizio Cinquecento: il sarcofago degli Uffizi è ripreso nella lunetta della Villa Farnesina<sup>150</sup>, realizzata da Sebastiano del Piombo attorno al 1511, e in una placchetta di bronzo<sup>151</sup> realizzata dal Moderno nel

---

<sup>142</sup> *Storie di Fetonte*, c. 1470-1490, Milano, Castello Sforzesco, affreschi su tela.

<sup>143</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 53 e pp. 57-60.

<sup>144</sup> Amico Aspertini, *Caduta di Fetonte*, c. 1500, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 19.151.6, penna e inchiostro bruno su matita nera.

<sup>145</sup> *Caduta di Fetonte*, c. 1506-1508, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, inv. 28-II-12, *Codex Escorialensis*, c. 40r, matita rossa.

<sup>146</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p.65.

<sup>147</sup> Artista della cerchia di Girolamo da Carpi, *Caduta di Fetonte*, XVI sec., Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1950-8-16-13r, penna.

<sup>148</sup> *Caduta di Fetonte*, 1550-1554, Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg, inv. Hz 2, *Codex Coburgensis*, c. 33, penna e acquarello su traccia a matita nera.

<sup>149</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 62-69; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 43-44.

<sup>150</sup> Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Caduta di Fetonte*, c. 1511, Roma, Villa Farnesina, affresco.

<sup>151</sup> Galeazzo Mondella detto il Moderno, *Caduta di Fetonte*, c. 1500-1510, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 423 B, placchetta in bronzo.

primo decennio del XVI secolo<sup>152</sup>. La presenza delle Eliadi però è esclusa in queste due attestazioni (se non per un boschetto nell'opera del Moderno che potrebbe alludere alle fanciulle ma anche essere un semplice richiamo paesaggistico) che si concentrano sulla rappresentazione della caduta del protagonista, con il carro e i cavalli agitati.

La raffigurazione delle sorelle di Fetonte invece è testimoniata nella prima opera monumentale, datata tra il 1505 e il 1507, che si rifà direttamente all'iconografia classica: una tela raffigurante la *Caduta di Fetonte* (fig. 25)<sup>153</sup> realizzata da Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, per Palazzo Chigi al Casato di Sotto a Siena. L'opera occupava una posizione centrale nella decorazione di un soffitto comprendente più tele accomunate dal tema delle *Metamorfosi* di Ovidio, coerente con l'interesse per l'antico del periodo, sentito anche nel contesto senese.

Direttamente dal sarcofago degli Uffizi -analizzato in un soggiorno romano quando il manufatto era ancora nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli- derivano la figura di Fetonte, della sofferente Climene in ginocchio e la concezione sincronica, mediata dalla xilografia del Rosso Verellese: nella stessa scena vengono raffigurati la caduta di Fetonte dal carro, la disperazione della madre e le metamorfosi in atto di Cicno e delle Eliadi.

A destra della composizione le cinque sorelle vengono raffigurate nude in una bellezza canonica e un composto dolore (rispetto alla posa più dinamica e disperata di Cicno). Dietro di loro, a sottolinearne la trasformazione in corso, emergono i rami verdeggianti che sembrano ricalcare proprio l'iconografia proposta nei sarcofagi in cui le fanciulle comparivano affiancate e sovrapposte agli alberi, simbolo del loro epilogo.

Questa tela, come le altre di questo contesto, è caratterizzata da uno sfondo paesaggistico non troppo articolato e da una tavolozza tenue e ristretta, fatta eccezione per i colorati drappi che accingono i corpi di Climene e di una delle sorelle, l'unica del gruppo a non essere raffigurata nuda<sup>154</sup>.

Come Sodoma, anche altri artisti recepiscono l'indicazione del Filarete e, abbandonando la tela, iniziano a rappresentare gli episodi mitologici più celebri o affini al gusto dell'epoca con la tecnica dell'affresco. Si compie però un passaggio ulteriore: questi episodi mitologici si inseriscono sui soffitti creando sfondati illusionistici efficaci grazie alle ormai ben acquisite abilità prospettiche. Si

---

<sup>152</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 70-71; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 44.

<sup>153</sup> Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Caduta di Fetonte*, 1505-1507, Worcester, Worcester Art Museum, olio su tela.

<sup>154</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 70-71; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 44; C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithios, 2003, p. 50; P. Zambrano, *A new scene by Sodoma from the ceiling of Palazzo Chigi at Casato di Sotto, Siena*, in «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1994, No. 1098 Sep., pp. 609-612.

concepisce lo spazio dipinto delle volte e dei soffitti delle dimore nobiliari come una prosecuzione dello spazio reale che si estende così all'infinito oltre la parete.

Uno dei primi esempi più celebri di sottinsù a cui si guarda è la Camera degli Sposi nel Palazzo Ducale di Mantova in cui Andrea Mantegna simula sul soffitto un'apertura verso il cielo con un oculo da cui si affacciano putti, domestiche ed animali. Gli artisti del Cinquecento si fanno eredi di questa tradizione inserendo all'interno di questi sfondati illusionistici gli episodi mitologici.

Prendendo ad esempio il caso di Fetonte, si tende a non rappresentare l'epilogo tragico alla presenza degli altri personaggi o con un contesto ambientale: si preferisce raffigurare solo le scene più consone a una rappresentazione da sottinsù, che potessero illudere e coinvolgere maggiormente chi si trovava sotto questi episodi affrescati. Appare quindi chiaro che la rappresentazione delle Eliadi in questi contesti non risulti consona e la loro presenza in questi soffitti è assai limitata ad alcuni rari casi eccezionali.

Così si predilige il momento in cui Fetonte conduce il carro del Sole, come nel caso di Romanino nel Castello del Buonconsiglio a Trento<sup>155</sup>, oppure proprio l'attimo della caduta dal carro così da raffigurare il corpo che precipita verso la sala. Questo secondo caso diventa popolare in molti soffitti delle corti italiane: tra tutti l'esempio più celebre e che influenzerà anche altri artisti contemporanei è quello della Camera delle Aquile di Palazzo Te a Mantova realizzata da Giulio Romano<sup>156</sup>.

La soluzione applicata dal Pitti è adottata anche da Pellegrino Tibaldi<sup>157</sup> e Ludovico Carracci<sup>158</sup> a Bologna, da Prospero Fontana<sup>159</sup> a Città di Castello, dal Pomarancio<sup>160</sup> a Castiglione del Lago e da Luca Cambiaso<sup>161</sup> a Genova. Lo stesso Sodoma fa propria questa rappresentazione illusionistica per un soffitto, forse della Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena, di cui rimangono due disegni di studi preparatori conservati agli Uffizi e al Louvre<sup>162</sup>.

---

<sup>155</sup> Girolamo Romani detto Romanino, *Fetonte alla guida del carro del Sole*, 1531-1532, Trento, Castello del Buonconsiglio, Magno Palazzo, Loggia del Cortile dei Leoni, affresco: M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 102-104; cfr. S. Pierguidi, *Trento-Castello del Buonconsiglio*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 349-352.

<sup>156</sup> Giulio Pippi detto Giulio Romano, *Caduta di Fetonte*, 1527-1528, Mantova, Palazzo Te, Camera delle Aquile: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 92-93 e pp. 152-154.

<sup>157</sup> Pellegrino Tibaldi, *Caduta di Fetonte*, 1555-1558, Bologna, Palazzo Poggi, affresco: S. Pierguidi, *Bologna-Palazzo Poggi*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 151-154; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 98.

<sup>158</sup> Ludovico Carracci, *Caduta di Fetonte*, 1596-1599, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, affresco: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 99-100.

<sup>159</sup> Prospero Fontana, *Caduta di Fetonte*, c. 1556-1560, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, Sala degli Dei, affresco; a Prospero Fontana è attribuito anche l'altro affresco nello stesso edificio e nei medesimi anni sempre sul tema della *Caduta di Fetonte* (nella Sala di Fetonte): cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 105-106; A. De Romanis, *Città di Castello-Palazzo Vitelli a Sant'Egidio*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 177-178.

<sup>160</sup> Niccolò Circignani detto il Pomarancio, *Caduta di Fetonte*, 1574-1580, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, affresco: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 106.

<sup>161</sup> Luca Cambiaso, *Caduta di Fetonte*, c. 1575, Genova, Palazzo Spinola, Sala delle punizioni, affresco: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 107-108; cfr. S. Pierguidi, *Genova-Palazzo Spinola*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 213-214.

<sup>162</sup> Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Studio per decorazione di un soffitto con la caduta di Fetonte*, 1528-1529, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1644 E; Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma,

La scelta del mito di Fetonte non è casuale e non è sempre circoscrivibile ad un mero gusto decorativo. Oltre a fungere da monito, assumendo un valore moraleggiante nel simboleggiare quindi la punizione dell'*hybris* umana, in alcuni di questi casi la sua raffigurazione va letta anche in chiave storico-politica, in particolare legandola alla discesa di Carlo V d'Asburgo che passò e fu ospitato proprio in alcune di quelle città<sup>163</sup>.

Un altro esempio di scena illusionistica di forte impatto, rappresentante la caduta di Fetonte, si riscontra nel soffitto di una sala della Retirata della Villa Mondragone a Frascati<sup>164</sup>, realizzata da una maestranza fiamminga. La scena centrale è inserita in una struttura affrescata più complessa, composta da grottesche e quattro riquadri laterali raffiguranti episodi dell'*Orlando Furioso*.

Agli angoli del soffitto, sorretti da divinità, ci sono degli ovali al cui interno sono dipinte altre scene mitologiche, tra cui il pianto delle Eliadi, riprese nel pieno della loro metamorfosi arborea, attorno alla tomba di Fetonte. A condividere il dolore delle figlie c'è anche la madre Climene che abbraccia una delle fanciulle, già irrigidita dalla trasformazione (fig. 26)<sup>165</sup>.

Una scelta iconografica simile, non comune nelle rappresentazioni del periodo, si ritrova anche in un'illustrazione (fig. 27)<sup>166</sup> di Bernard Salomon per un'edizione lionese delle *Metamorfosi* redatta da Gabriele Simeoni nel 1559: anche qui le sorelle-pioppi, la cui sembianza umana si vede solo dai loro visi, circondano il sarcofago di Fetonte e la madre si getta su una di loro<sup>167</sup>.

L'ovale della Retirata assieme ad altri riquadri presenti nella sala -tra cui quello centrale già menzionato- ripercorrono la storia di Fetonte componendo un ciclo, seppur ridotto, dedicato a questo episodio mitico.

In altre dimore nobiliari sono attestati altri cicli più estesi e completi del mito, in cui le varie scene assumono la stessa importanza e non vengono poste in una struttura più gerarchizzata, dove un particolare momento occupa spazi e una centralità maggiori (come accade invece nel caso della Retirata).

Uno dei primi esempi a livello cronologico è attestato dagli affreschi della Stanza di Fetonte nel Palazzo del Principe a Genova, realizzati attorno al 1529-33 da Perin del Vaga. Il ciclo, composto da

---

*Studio per decorazione di un soffitto con la caduta di Fetonte*, 1528-1529, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 34503: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 101-102.

<sup>163</sup> Per un approfondimento dell'interpretazione politica delle rappresentazioni figurative del mito di Fetonte nella sfera pubblica cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 144-160.

<sup>164</sup> Gaspar Heuvick (?), *Caduta di Fetonte*, c. 1577, Frascati, Villa Mondragone detta la Retirata, affresco.

<sup>165</sup> *Eliadi piangono la morte di Fetonte*, c. 1577, Frascati, Villa Mondragone detta la Retirata, affresco: M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 109; N. Mandarano, *Frascati-Villa Mondragone, la Retirata*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 201-202.

<sup>166</sup> Bernard Salomon, *Heliadi sorelle di Fetonte mutate in alberi, che producono l'ambre*, in Gabriele Simeoni, *La Vita et Metamorfoseo d'Ovidio*, Lione, 1559, p. 35, xilografia.

<sup>167</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 117-118.

quattordici lunette, è uno dei più vasti tra quelli dedicati al mito, consacrando il successo di questo racconto replicato anche in altri palazzi del contesto cittadino. Le lunette ripercorrono la storia di Fetonte: la sua nascita, la lite con Epafo, il dialogo con la madre Climene, il viaggio verso la reggia del Sole, l'arrivo alla reggia, la richiesta del carro al padre Apollo, la preparazione del carro da parte di un'Ora, la corsa sul carro e la conseguente caduta causata dall'intervento di Giove. Tra le ultime lunette, oltre alla metamorfosi di Cicno, c'è la scena del funerale di Fetonte in cui alcune figure femminili osservano il corpo del defunto pronto per la sepoltura e la scena della metamorfosi delle Eliadi lungo l'Eridano (fig. 28)<sup>168</sup>: Perin del Vaga adotta un «tono elegiaco»<sup>169</sup> raffigurando le sorelle già tramutate in pioppi e inserendole in un paesaggio essenziale dove tra le acque del fiume compare un giovane uomo disteso e nudo, l'Eridano. Sceglie di non rappresentare la metamorfosi in atto, preferendo una composizione più elegante e semplice, come fa nella lunetta dedicata a Cicno, anche lui dipinto già in forma animale.

In questo ciclo pittorico Perin del Vaga ripercorre in maniera quasi didascalica e puntuale tutta la storia, aggiungendo momenti mai raffigurati in passato, ma rimanendo quasi sempre fedele al modello letterario delle *Metamorfosi* di Ovidio, probabilmente mediato dal volgarizzamento del Bonsignori, e alla tradizione iconografica precedente, come ad esempio il sarcofago dell'Aracoeli<sup>170</sup>.

Un altro ciclo narrativo è riscontrabile nella Stanza di Apollo realizzata da Cristofano Gherardi nel Castello Bufalini di San Giustino nel 1538-39. Le scene del mito occupano sei delle otto lunette della sala e raffigurano il dialogo tra Fetonte e la madre, la richiesta del carro paterno, la consegna del carro da parte di Apollo, la caduta dell'auriga e la metamorfosi delle Eliadi (fig. 29)<sup>171</sup>, il ritrovamento del corpo dell'amico e la conseguente metamorfosi di Cicno, l'ordine di Giove ad Apollo di riprendere la guida del suo carro.

Se per alcune delle altre lunette i modelli figurativi sono le illustrazioni librarie, nel caso della scena della caduta di Fetonte e della metamorfosi delle sorelle il rimando figurativo è ad alcuni disegni di Michelangelo Buonarroti, realizzati qualche anno prima e già noti agli artisti contemporanei<sup>172</sup>. Da questi cartigli prendono ispirazione sicuramente le tre Eliadi sulla sponda del fiume, ritratte in pose di estremo dolore e con una fisicità vigorosa<sup>173</sup>.

---

<sup>168</sup> Pietro Bonaccorsi detto Perin del Vaga, *Metamorfosi delle Eliadi presso l'Eridano*, 1529-1533, Genova, Palazzo Doria, Stanza di Fetonte, affresco.

<sup>169</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 114.

<sup>170</sup> S. Pierguidi, *Genova-Palazzo del Principe*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp.204-206; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 109-114. Per il significato della rappresentazione cfr. *ivi* p.150.

<sup>171</sup> Cristofano Gherardi, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, 1538-1539, San Giustino, Castello Bufalini, Stanza di Apollo, affresco.

<sup>172</sup> Per un'analisi più approfondita dei disegni michelangioteschi vedi *infra* pp. 32-33.

<sup>173</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp.114-116; per il significato della decorazione della sala cfr. *ivi*, pp.143-144; per la decorazione del Castello Bufalini cfr. A. De Romanis, *San Giustino-Castello Bufalini*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 326-329.

Nel XVI secolo la rappresentazione delle metamorfosi delle Eliadi non è limitata solo agli affreschi, ma si riscontra anche in altri generi di opere come gli arazzi: ne sono un esempio l'arazzo di Hans Karcher sul cartone di Battista Dossi<sup>174</sup> e quello di Benedetto Squilli sul cartone di Alessandro Allori, realizzato approssimativamente attorno al 1583-1585<sup>175</sup>. Quest'ultimo fa parte di una serie di arazzi commissionati da Ferdinando de Medici e a noi noti oggi grazie a una replica di Guasparri di Bartolomeo Papini (fig. 30)<sup>176</sup>, realizzata sui cartoni riadattati da Michelangelo Cinganelli per alcune stanze di Palazzo Pitti.

Il programma iconografico deriva probabilmente dal volgarizzamento di Giovanni Andrea dell'Anguillara che sembra raccontare puntualmente ciò che Allori rappresenta poi negli arazzi che traslano in immagine i momenti salienti del mito: la richiesta alla reggia del Sole; Apollo che mostra al figlio il carro; la consegna delle redini a Fetonte; la sua caduta; le Esperidi che seppelliscono il suo corpo; la metamorfosi delle Eliadi e di Cicno.

Solo in questo ultimo arazzo compaiono le sorelle del protagonista assieme a Cicno e alla madre Climene inginocchiata in lacrime, mentre sullo sfondo si vede un tempietto circolare, forse il mausoleo in cui era stato seppellito Fetonte. Le Eliadi vengono raffigurate come amadriadi con le braccia al cielo tramutate già in rami e in pose movimentate dal dolore, quasi a compiere una danza funebre<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Per un'analisi dettagliata dell'arazzo vedi *infra* pp. 56-59.

<sup>175</sup> Cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 118, nota 280.

<sup>176</sup> Guasparri di Bartolomeo Papini, *Metamorfosi delle Eliadi e di Cicno* (da Alessandro Allori), c. 1617, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Gallerie 1912-1925, n. 54, arazzo in seta e lana.

<sup>177</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 118-124.

### 2.3 I disegni di Michelangelo: una rinnovata iconografia delle dolenti sorelle

L'interesse e le riprese dall'antico iniziano ad affievolirsi quando, nella scena artistica, si affermano i 'geni' della Maniera moderna: con il contributo di Michelangelo e Raffaello non ci fu più bisogno di guardare ai modelli dell'antichità per il repertorio formale figurativo che venne con loro ampiamente modificato e arricchito di intensità emotiva<sup>178</sup>.

Michelangelo Buonarroti realizzò alcuni disegni per Tommaso de' Cavalieri (tre documentati, oltre a degli studi di singole figure) attorno al 1533-34 che si basano sullo studio dei sarcofagi antichi raffiguranti l'episodio mitico, seppur stravolgendone l'iconografia e caricandola di *pathos*.

Riconducibili al sarcofago degli Uffizi per la posa sono Fetonte, il gruppo di cavalli concitati, Eridano e il cigno. Anche le Eliadi compaiono in questi disegni ma un rimando all'antico è difficile da ricondurre perché la loro resa è ampiamente stravolta.

Ulteriore modello per Michelangelo, che funge anche da intermediario dell'iconografia del sarcofago degli Uffizi, potrebbe essere stato un cammeo<sup>179</sup> di inizio XVI sec., oggi al Museo degli Argenti di Firenze. Il manufatto raffigura il momento della caduta in cui però risultano assenti le Eliadi<sup>180</sup>.

Carattere riconducibile all'iconografia classica presente nei sarcofagi è anche la sincronia dell'episodio raffigurato: infatti in un'unica rappresentazione appaiono Giove che fulmina Fetonte, l'eroe che cade dal carro verso l'Eridano e la metamorfosi delle sorelle e di Cicno.

Questo legame con il mondo classico è ancora più rafforzato anche per via letteraria con la ripresa fedele del racconto delle *Metamorfosi*. Infatti Michelangelo riporta in disegno i versi ovidiani sul tragico epilogo di Fetonte in maniera quasi puntuale, evidenziando ancora una volta quel dialogo tra pittura e poesia più volte riscontrato: si rifà a Ovidio ma non direttamente; quello che riprende è un Ovidio mediato dai volgarizzamenti diffusi all'epoca, o di Giovanni Bonsignori del 1497 oppure di Niccolò degli Agostini del 1522<sup>181</sup>.

Tutti e tre i disegni forniscono una simile composizione scenica dell'episodio, ma innovativa rispetto alla tradizione perché concentrata sulla verticalità: i personaggi formano una piramide assiale che parte da Giove saettante in cielo, passa per il gruppo di Fetonte in caduta e dei cavalli e termina con Eridano, le Eliadi e Cicno che assistono al tragico epilogo<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti*, p. 19.

<sup>179</sup> *Caduta di Fetonte*, inizio XVI sec., Firenze, Museo degli Argenti, inv. Gemme 1921, n. 26, cammeo in onice.

<sup>180</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 65-66.

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 79-80.

<sup>182</sup> *Ivi*, pp. 75-78; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 46-47.

Nel foglio conservato al British Museum (fig. 31)<sup>183</sup> le tre sorelle sono raffigurate nell'atto della metamorfosi, le gambe ormai intrappolate nel tronco mentre il resto del corpo ancora libero e sovrapposto ai rami e al resto dell'albero, figure assimilabili a delle agitate e sofferenti amadriadi che non hanno nulla a che vedere con quelle presenti in altre rappresentazioni del periodo, più composte e spesso simili a cariatidi.

Nel cartiglio oggi alla Royal Library del castello di Windsor (fig. 32)<sup>184</sup> le donne hanno ancora forma umana ma si caratterizzano per i gesti e le espressioni di incessante e irrequieto dolore.

Leggermente successivo è il disegno delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 33)<sup>185</sup> in cui le Eliadi (ed Eridano) assumono una fisicità monumentale arricchita da una ancor più accentuata gestualità, interprete della sofferenza delle donne. Questo elemento assieme alla verticalità della composizione evoca una tragicità che richiama inevitabilmente il successivo *Giudizio Universale* nelle figure che, inermi, partecipano e attendono l'Apocalisse. In questa ottica interpretativa anche Giove è assimilabile alla figura di Cristo Giudice per la loro fisicità e per il gesto perentorio così potente da decretare il destino di qualsiasi essere vivente<sup>186</sup>.

In questi tre disegni le Eliadi appaiono quindi come figure caricate drammaticamente, provate dalla sofferenza e dalla disperazione per l'epilogo fatale del fratello. Michelangelo così stravolge l'iconografia delle sorelle (e in generale del mito): dando loro un ruolo da protagoniste e non più da semplici figurazioni vincolate sullo sfondo, carica di *pathos* l'episodio mitico rinnovandone la fortuna e il successo della sua rappresentazione nel panorama artistico da quel momento in avanti<sup>187</sup>.

Due di questi fogli contengono alcune iscrizioni dell'artista in cui chiede all'amico «Tomao»<sup>188</sup> un suo giudizio sui disegni. Attestazione esplicita del destinatario che viene confermata anche da Giorgio Vasari. Infatti nel capitolo delle *Vite* dedicato a Michelangelo, di Tommaso de' Cavalieri dice: «perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime [...] e poi gli disegnò [...] la Cascata del carro del Sole con Fetonte nel Po»<sup>189</sup>.

Gli studiosi si sono spesi molto sull'interpretazione di questi disegni, non limitandosi al significato morale più diffuso (riscontrabile anche nella sfera pubblica con la raffigurazione del mito nei soffitti) della punizione dell'*hybris*, l'orgoglio umano di sentirsi superiori al disegno divino sfidando i propri

---

<sup>183</sup> Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1533, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-517, matita nera.

<sup>184</sup> Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1533, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12766, matita nera.

<sup>185</sup> Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1534, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 177, matita nera.

<sup>186</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 77-78.

<sup>187</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 46-47.

<sup>188</sup> G. Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze, S.P.E.S., 1965-1983, IV, 1979, p. 12, n. CMVI.

<sup>189</sup> G. Vasari, in *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, I, p. 118.

limiti. Infatti in questi suoi disegni si è voluto vedere spesso un'interpretazione più intima, personale e passionale, soprattutto per la «creatura superiore per virtù e bellezza»<sup>190</sup> a cui erano destinati i disegni, Tommaso de' Cavalieri<sup>191</sup>.

A contribuire all'affermazione iconografica di un'immagine «vigorosa delle Eliadi, assimilate alle sibille sistine»<sup>192</sup> fu la risonanza immediata che questi disegni ebbero tra i contemporanei di Michelangelo che guardarono a lui soprattutto per la scelta della composizione formale piramidale e per la simultaneità della rappresentazione dei vari momenti.

Il loro successo è derivato dalle stampe realizzate da alcuni artisti ispiratisi a Michelangelo, in primis Nicolas Béatrizet (fig. 34)<sup>193</sup> che prima della metà del Cinquecento incide la scena michelangiotesca dandole un'ambientazione naturalistica. Da questa incisione ne derivano altre stampe, tra cui quella di Michele Lucchese (fig. 35)<sup>194</sup>, in controparte rispetto al lavoro di Béatrizet.

Di esse si risente l'influenza nel lavoro a bulino del maestro TS K T (fig. 36)<sup>195</sup> che immerge la scena in un contesto più bucolico e rilassato in cui due Eliadi non appaiono teatralmente sofferenti come nei disegni michelangioteschi ma assumono pose più pacate ed eleganti e una terza sorella -anche lei sottoforma umana- alza le mani al cielo, mentre altre due sono quasi totalmente trasformate in alberi, assimilandosi alla vegetazione sullo sfondo<sup>196</sup>.

La diffusione di queste stampe portò anche ad un mutamento nelle illustrazioni dei testi ovidiani (e non solo) che rividero la rappresentazione dell'episodio con le innovazioni fornite da Michelangelo. È il caso dell'illustrazione per le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce pubblicate a Venezia nel 1553 (fig. 37)<sup>197</sup> che riadatta le creazioni del Buonarroti in un orientamento orizzontale e in cui compaiono anche le Eliadi: sono qui più assimilabili a delle amadriadi, esprimendo il loro *pathos* in pose più rigide che evidenziano la trasformazione arborea in atto. Le sorelle vengono raffigurate nel pieno della metamorfosi anche in un'altra illustrazione che risente del rinnovamento

---

<sup>190</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 47.

<sup>191</sup> Per un maggior approfondimento sull'interpretazione dei disegni michelangioteschi cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 135-141; E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 303-310.

<sup>192</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 47.

<sup>193</sup> Nicolas Béatrizet, *Caduta di Fetonte* (da Michelangelo), ante 1550, Vienna, Grafische Sammlung Albertina, inv. A. F. 1-2, bulino; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 83-84.

<sup>194</sup> Michele Lucchese, *Caduta di Fetonte* (da Michelangelo), 1550-1559, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1610 St. Sc., bulino.

<sup>195</sup> Maestro TS K T, *Caduta di Fetonte* (da Michelangelo), XVI sec., Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 71094, vol. 46 H 2, bulino.

<sup>196</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 85.

<sup>197</sup> *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, in Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia, 1553, p. 38, xilografia.

iconografico dell'episodio, ossia quella realizzata da Jacopo Franco<sup>198</sup> (per le *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara del 1592) che riprende la verticalità suggerita dai disegni aggiungendo alla scena il momento della richiesta del carro al padre Apollo<sup>199</sup>.

Tra i vari artisti a rifarsi alle novità michelangiottesche<sup>200</sup>, Jean Mignon (forse basandosi su un disegno di Luca Penni) realizza un'acquaforte<sup>201</sup> in cui appaiono le tre sofferenti sorelle dalle cui braccia sono già nati i rami frondosi. Assieme alla metamorfosi delle Eliadi viene raffigurata la caduta di Fetonte con i cavalli alla presenza del fiume Eridano e di Cicno adattando tutta la composizione alla forma circolare dell'opera<sup>202</sup>.

La simultaneità si ritrova inoltre in un disegno di Paolo Fiammingo realizzato attorno al 1580 (fig. 38)<sup>203</sup> in cui il *pathos* michelangiottesco scompare anche per merito del contesto naturale aggiunto, dove si inseriscono le tre Eliadi in angolo, ninfe dai corpi sinuosi e ancora umani<sup>204</sup>.

L'influenza delle creazioni del Buonarroti non si limita solo a disegni e incisioni ma si estende anche ad altre opere d'arte, alcune legate a illustri committenze come quella di Pier Luigi Farnese e del cardinale Ippolito de' Medici, che entrò quasi da subito in possesso degli originali michelangiotteschi.

Infatti già attorno al 1533 Giovanni Bernardi realizza due versioni di placchette incise ispirate ai disegni di Michelangelo, una più fedele e l'altra di più personale interpretazione, indirizzate proprio a questi due mecenati<sup>205</sup>.

Di una delle due versioni si è conservato l'originale in cristallo di rocca (fig. 39)<sup>206</sup>: rispetto ai disegni viene esclusa la figura di Giove saettante mentre le Eliadi ricalcano quelle del cartiglio conservato al British Museum, ad esclusione di quella di destra, rappresentata ancora in forma umana e meno disperata per la tragica fine del fratello.

---

<sup>198</sup> Jacopo Franco, *Caduta di Fetonte*, 1584, in Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia, 1592.

<sup>199</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 86-87 per il rinnovamento delle illustrazioni.

<sup>200</sup> Tra i numerosi artisti che si ispirarono ai cartigli, Francisco de Hollanda e Cristofano Gherardi si rifanno direttamente a Michelangelo, senza la mediazione delle stampe, per la realizzazione dei disegni oggi conservati al Louvre cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 84-85.

<sup>201</sup> Jean Mignon, *Caduta di Fetonte*, metà XVI sec., Parigi, Bibliothèque Nationale de France, inv. Ed. 13.a.Rés, acquaforte.

<sup>202</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 86.

<sup>203</sup> Pauwels Franck detto Paolo Fiammingo, *Caduta di Fetonte*, c. 1580, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 2401 F, penna, inchiostro bruno e gesso rosso.

<sup>204</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 91.

<sup>205</sup> Per la attribuzione discussa delle due placchette ai due rispettivi committenti cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 83.

<sup>206</sup> Giovanni Bernardi, *Caduta di Fetonte*, 1533, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 41.69, cristallo di rocca: M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p.81.

Nell'altra versione (fig. 40)<sup>207</sup> le pose delle due sorelle più a destra non sono vincolate al disegno michelangiolesco di Londra ma, raffigurate sempre nell'atto della metamorfosi, sono interpretate liberamente da Bernardi.

In alcuni versi del 1537 Francesco Maria Molza si offre un interessante esempio di *ekphrasis* nella descrizione di una tazza in legno d'ulivo raffigurante la scena della caduta di Fetonte. Dalle parole utilizzate sembra rievocare in poesia i disegni michelangioleschi, che sicuramente aveva avuto modo di vedere ricoprendo il ruolo di segretario del cardinale de' Medici. Di questo componimento due strofe sono dedicate alla descrizione delle Eliadi:

Da l'altra parte v'è intagliato il pianto,  
che fan le sue dolenti e pie sorelle  
lungo il gran fiume, ove si dolser tanto,  
che 'l cordoglio n'andò sovra le stelle;  
onde, cangiato il lor corporeo manto,  
le vaghe membra e le chiome irte e belle,  
come il ciel per pietà dispose e volse,  
tenera fronde e duro legno avolse.

Le braccia in rami andarno, in fronde il crine,  
e i piedi diventâr ferme radici:  
cotal ebbe il loro pianto acerbo fine,  
e le luci già sante, alme, beatrici,  
e le polite membra e pellegrine,  
ch'altri sperâr godendo essere felici,  
per divina sentenza, in breve forza,  
una amara converse e dura scorza<sup>208</sup>.

La placchetta posseduta da Pier Luigi Farnese fa quasi sicuramente da mediatrice dei cartigli di Michelangelo per la realizzazione di un piatto decorato da parte di Francesco Salviati, di cui rimangono due studi preparatori. Al centro della composizione si doveva trovare l'Eridano mentre attorno, nella superficie circolare rimanente, si svolgeva l'epilogo del mito. Se in un disegno (fig. 41)<sup>209</sup> le Eliadi vengono raffigurate sofferenti nella loro metamorfosi in pioppi e con una fisicità

---

<sup>207</sup> Giovanni Bernardi, *Caduta di Fetonte*, 1533, Castel Bolognese, Museo Civico, bronzo: M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 83.

<sup>208</sup> F. M. Molza, *La Ninfa Tiberina* 12,17, in M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 82.

<sup>209</sup> Francesco Salviati, *Studio per un piatto con la 'Caduta di Fetonte'*, 1541-1543, ubicazione ignota, penna e acquerellature marroni.

micelangiotesca, nell'altro (fig. 42)<sup>210</sup> le sorelle sono identificabili in tre ninfe (ancora in forma umana) grazie ai gesti disperati e alle pose che riconducono ai disegni del Buonarroti. La committenza di quest'opera è da riferirsi probabilmente allo stesso Farnese<sup>211</sup>.

La verticalità offerta dai disegni di Michelangelo risultò congeniale al gusto aristocratico del periodo di affrescare i soffitti delle sale di palazzi e ville con sfondati illusionistici che simulano aperture verso il cielo. Il mito aveva già una sua intrinseca verticalità nell'episodio della caduta dell'auriga Fetonte che era ben inseribile in queste finte aperture, ma con l'invenzione del Buonarroti si riuscì a donare a queste rappresentazioni una maggiore drammaticità.

È il caso della volta della Sala dei Giganti nella Rocca dei Rossi di San Secondo (fig. 43)<sup>212</sup> in cui Orazio Samacchini affresca -lateralmente all'episodio centrale della caduta dei Giganti- la caduta di Fetonte che appare illusivamente in movimento grazie anche alla ricca quadratura architettonica e al riferimento micelangiotesco di Fetonte e dei cavalli che divergono in direzioni opposte<sup>213</sup>. In basso alla scena si ritrovano Eridano in primo piano e sullo sfondo le tre sorelle che, stanti, alzano le braccia al cielo in segno di dolore.

A differenza di altri casi di affreschi influenzati dai disegni del Buonarroti -come il soffitto realizzato da Taddeo Zuccari nella Villa Farnese a Caprarola<sup>214</sup> e la decorazione di Francesco Torbido per Villa Pisani a Bagnolo di Lonigo<sup>215</sup> - che limitano la loro rappresentazione unicamente alla caduta di Fetonte, con i cavalli e il carro, Samacchini estende la rappresentazione dell'episodio coinvolgendo anche le altre figure del mito che assistono al tragico epilogo, però a discapito di una maggiore illusione dello sfondato dipinto.

Una soluzione simile è adottata, tra il 1582 e il 1584, anche da Bernardino Campi nella Sala dei Miti del Palazzo del Giardino a Sabbioneta (fig. 44)<sup>216</sup>. In un ciclo pittorico volto a sottolineare la punizione dell'*hybris* umana (interpretata anche in chiave politica), raffigura in un ovale del soffitto l'epilogo tragico del mito ovidiano riferendosi all'iconografia dei cartigli del Buonarroti per le figure dei cavalli e di Fetonte ma non per la composizione scenica generale che appare differente: il gruppo in caduta occupa gran parte dell'ovale orizzontale mentre le due sorelle a lato, anche qui in piena

---

<sup>210</sup> Francesco Salviati, *Studio per un piatto con la 'Caduta di Fetonte'*, 1541-1543, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2303, penna e acquerellature marroni.

<sup>211</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp.126-127.

<sup>212</sup> Orazio Samacchini, *Caduta di Fetonte*, 1557-1563, San Secondo, Rocca dei Rossi, Sala dei Giganti, affresco: per la decorazione della Rocca dei Rossi cfr. S. Pierguidi, *San Secondo-Rocca dei Rossi*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 332-334; per la descrizione dell'episodio cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 88; per l'interpretazione del ciclo della sala cfr. *ivi*, p. 158.

<sup>213</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 88.

<sup>214</sup> Taddeo Zuccari, *Caduta di Fetonte*, 1560-1561, Caprarola, Villa Farnese, Stanza dell'Estate, affresco: cfr. *ivi*, pp. 88-89.

<sup>215</sup> Francesco Torbido, *Caduta di Fetonte*, c. 1544, Bagnolo di Lonigo, Villa Pisani, affresco: cfr. *ivi*, p. 96.

<sup>216</sup> Bernardino Campi, *Caduta di Fetonte*, 1584, Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Sala dei Miti, affresco.

metamorfofi arborea e con gesti di dolore, perdono il loro protagonismo e la loro forza drammatica - eredità dei disegni- per ritornare a ricoprire un ruolo più marginale e decorativo nella composizione<sup>217</sup>.

Riprende i disegni michelangioteschi, con la mediazione dell'incisione Béatrizet, anche la scena presente nel fregio dipinto di una sala di Palazzo Ferretti ad Ancona probabilmente progettato ma non realizzato da Pellegrino Tibaldi (fig. 45)<sup>218</sup>. Sopra la porta d'ingresso della sala è raffigurata la caduta di Fetonte dal carro con Giove che scaglia il fulmine e sotto l'Eridano. Ai lati della composizione trovano spazio le Eliadi inginocchiate e ancora in forma umana, in pose differenti rispetto ai precedenti di riferimento, scelta compiuta per adattare meglio l'immagine alla forma ovale del riquadro. Dietro una delle sorelle è rappresentato un albero, allusione alla loro imminente metamorfosi <sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 91-92; per la descrizione del Palazzo del Giardino cfr. L. Calzona, *Sabbioneta-Palazzo del Giardino*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, pp. 319-321.

<sup>218</sup> *Caduta di Fetonte*, c. 1554, Ancona, Palazzo Ferretti, Sala delle Metamorfosi, affresco.

<sup>219</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 87-88; N. Mandarano, *Ancona-Palazzo Ferretti*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, p. 133.

## 2.4 Da amadriadi a ninfe leggiadre: le Eliadi tra Seicento e Settecento

A partire dal Seicento, e poi in tutto il Settecento, il numero delle rappresentazioni legate al mito di Fetonte diminuisce, a dimostrazione di come in precedenza esse fossero motivate dal contesto contemporaneo cinquecentesco e non venivano dipinte come mere espressioni di decorativismo e di «visione edonistica della mitologia»<sup>220</sup>. Questa sua riduzione quantitativa, però, non comporta una scomparsa totale del mito nel repertorio dei possibili soggetti da dipingere in affreschi o tele da collocare nelle volte dei palazzi. Inoltre, se in Italia le rappresentazioni diminuiscono rispetto al passato, è soprattutto in Europa che il mito trova riscontro figurativo in contesti importanti come la Casita del Principe all'Escorial, in cui Luca Giordano realizzò una tela nel 1687 raffigurante la *Caduta di Fetonte*<sup>221</sup>, o nei castelli di Bensberg<sup>222</sup> e di Howard<sup>223</sup>, dove Antonio Pellegrini rappresentò ancora una volta lo stesso episodio drammatico<sup>224</sup>.

Il mito è sopravvissuto anche grazie all'interesse, principalmente barocco, di raffigurare in maniera illusionistica nei soffitti «soggetti di carattere allegorico o mitologico legati all'immagine del cosmo»<sup>225</sup>. Questo interesse ha influenzato gli artisti anche nelle loro creazioni autonome come tele e disegni, non limitandosi unicamente alle volte dei palazzi.

Se in alcuni casi gli artisti preferirono l'attimo della caduta per la sua dinamicità e forza emotiva<sup>226</sup>, altri iniziarono a prediligere la rappresentazione autonoma di differenti momenti dell'episodio di Fetonte come la richiesta al padre Apollo o Fetonte che conduce il carro del sole, azioni precedenti all'epilogo tragico. Questa scelta, forse, è dovuta al desiderio di eliminare l'aspetto più tragico del mito, donando alle rappresentazioni una «più serena visione della mitologia»<sup>227</sup>, e alla volontà di svincolarsi dai modelli figurativi precedenti, creando raffigurazioni inedite<sup>228</sup>.

In queste opere le Eliadi non sono sempre presenti, soprattutto se ad essere riprodotti sono i momenti precedenti in cui le sorelle non hanno fatto ancora la loro comparsa nella narrazione. Anche nelle tele e negli affreschi raffiguranti la caduta però non sempre compaiono, come era accaduto nei secoli

---

<sup>220</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 177.

<sup>221</sup> Luca Giordano, *La caduta di Fetonte*, 1687, El Escorial, Casita del Principe, olio su tela: cfr. *ivi*, p. 179.

<sup>222</sup> Antonio Pellegrini, *La caduta di Fetonte*, c. 1713, Salisburgo, Barockmuseum, olio su tela. L'opera era collocata a Bergisch Gladbach, nello scalone nord del Castello di Bensberg fino agli anni quaranta del Novecento, quando l'edificio fu danneggiato a causa della guerra.

<sup>223</sup> Antonio Pellegrini, *La caduta di Fetonte*, 1709-1712, York, Howard Castle, olio su muro: l'opera è andata distrutta da un bombardamento del 1940.

<sup>224</sup> Cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 187-188.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

precedenti quando si voleva dare alla rappresentazione una forte dimensione illusionistica. È questo il caso delle tele di Rubens<sup>229</sup> e di Goya<sup>230</sup>, realizzate durante il loro soggiorno italiano, e in quella di Sebastiano Ricci per Palazzo Fulcis a Belluno<sup>231</sup>.

Altro esempio sullo stesso tema è offerto attorno al 1695 da Giulio Quaglio nel soffitto di Palazzo Braida<sup>232</sup> a Udine: pur affrescando la caduta di Fetonte, l'artista valorizza l'eleganza e la razionalità della composizione, a discapito di una raffigurazione più illusionistica e spettacolare<sup>233</sup>. Proprio in quest'ottica di smentire «ogni pretesa di illusionismo»<sup>234</sup>, qualche anno più tardi, sempre a Udine in Palazzo Antonini Belgrado, affrescò lo stesso episodio ma questa volta aggiungendo le figure delle Eliadi, colte nel pieno della loro metamorfosi (fig. 46)<sup>235</sup>.

Se al centro si raffigura ancora una volta Fetonte in caduta con il carro circondato dagli agitati cavalli e Giove saettante nell'angolo superiore sinistro, nell'angolo in basso a destra -assieme a Cicno già trasformato in animale- sono ritratte le tre sorelle come ninfe sinuose e leggiadre che, assistendo alla fine tragica del fratello, sembrano tentare di fuggire al loro destino. Infatti esse sono colte in pose divergenti una dall'altra, con i volti preoccupati e i capelli al vento; i piedi sono già ancorati al terreno, mentre dalle loro dita sono già nati rami verdeggianti.

Le Eliadi compaiono anche in altre opere raffiguranti la caduta del fratello intercettando a volte anche l'interesse di artisti stranieri come Edmé Bouchardon che concepì un disegno (fig. 47)<sup>236</sup> riprodotto la metamorfosi delle sorelle di Fetonte, trasformazione «funzionale al virtuosismo grafico dell'artista»<sup>237</sup>. Alla presenza dell'Eridano, le tre sorelle si tramutano in pioppi attorno alla tomba del fratello, mentre la madre Climene abbraccia una di loro per cercare di fermare la loro metamorfosi. Quest'iconografia, riecheggiante il poema ovidiano<sup>238</sup>, non è molto diffusa ma riscontra alcuni precedenti figurativi come l'ovale della Retirata della Villa Mondragone a Frascati e l'illustrazione di Bernard Salomon<sup>239</sup>.

---

<sup>229</sup> Pieter Paul Rubens, *Caduta di Fetonte*, c. 1605, Washington, National Gallery of Arts, olio su tela: cfr. *ivi*, p. 177.

<sup>230</sup> Francisco Goya, *Caduta di Fetonte*, c. 1770, Londra, collezione privata, olio su tela: cfr. *ivi*, p. 181.

<sup>231</sup> Sebastiano Ricci, *Caduta di Fetonte*, 1698-1704, Belluno, Museo Civico, olio su tela: cfr. *ivi*, p. 187.

<sup>232</sup> Giulio Quaglio, *Caduta di Fetonte*, c. 1695, Udine, Palazzo Braida, affresco.

<sup>233</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 186.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> Giulio Quaglio, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, 1697-1698, Udine, Palazzo Antonini Belgrado, affresco.

<sup>236</sup> Edmé Bouchardon, *Metamorfosi delle Eliadi*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 23858 r, sanguigna.

<sup>237</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 52.

<sup>238</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 356-360.

<sup>239</sup> Per un'analisi maggiore di queste fonti figurative vedi *supra* p. 29.

Altro artista, in questo caso di origine tedesca, è Johann Liss che, proprio durante il suo soggiorno in Italia attorno al 1624, realizzò una tela (fig. 48)<sup>240</sup> con l'episodio della caduta in cui compaiono anche le sorelle in pose di disperazione e dolore.

Tra le opere del Seicento e Settecento, non mancano i disegni di artisti che raffigurano la caduta di Fetonte alla presenza delle Eliadi, debitori sicuramente verso la rappresentazione sincronica suggerita dalle carte di Michelangelo Buonarroti. Se alcune di queste creazioni erano propedeutiche alla realizzazione di affreschi o tele e quindi bozzetti preparatori, altre non hanno trovato riscontro in opere maggiori. Di conseguenza quest'ultime sono nate probabilmente come mero esercizio artistico, come occasione di studio, approfondimento e sperimentazione di forme e pose nuove.

Del 1665 circa è un disegno attribuito a Giulio Carpioni (fig. 49)<sup>241</sup> in cui, con una composizione più dinamica e serpentinata, si ritrova la piramide michelangiolesca con Giove in cima e sul fondo le Eliadi e l'Eridano, affiancati da un paesaggio semplice composto dal fiume e qualche arbusto. Le tre sorelle (una delle quali ha solo il volto abbozzato sullo sfondo) appaiono ancora in forma umana e, poste di spalle e con un'espressione scioccata, vedono sbucare dalle nuvole il corpo del fratello in caduta<sup>242</sup>.

Il dramma della morte tragica di Fetonte è attenuato dalla raffinatezza e eleganza data dalla mano di Francesco De Mura (fig. 50)<sup>243</sup> che raffigurò la caduta del fratello circondato da soffici nubi, alla presenza delle tre Eliadi (ritratte nel pieno della loro metamorfosi) e della madre Climene. Esse non esprimono troppo dolore con i loro gesti, che invece sono più assimilabili a una danza.<sup>244</sup>

Anche il veneto Gaspare Diziani tornò spesso sul mito ovidiano: infatti sono noti tre disegni raffiguranti questo soggetto, in particolare sempre l'episodio della caduta. Se in uno<sup>245</sup> la presenza delle Eliadi è esclusa per dare spazio al concilio degli dei -con Giove saettante- e alla figura della Terra distrutta dalla incontrollata corsa di Fetonte, negli altri due si concentra proprio sui due gruppi delle Eliadi e di Fetonte e i cavalli. Uno conservato al Museo Correr di Venezia (fig. 51)<sup>246</sup> e l'altro,

---

<sup>240</sup> Johann Liss, *Caduta di Fetonte*, c. 1624, Londra, National Gallery, olio su tela: cfr. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 178.

<sup>241</sup> Giulio Carpioni, *Caduta di Fetonte*, c. 1665, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 34067, matita rossa e rialzi in biacca su carta azzurra.

<sup>242</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 179.

<sup>243</sup> Francesco De Mura, *Caduta di Fetonte*, XVIII sec., Württemberg, Castello di Fachsenfeld, penna e inchiostro bruno su traccia a matita nera.

<sup>244</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 180; G. Ewald, *Mura, Francesco De*, in *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister. 15-18. Jarhundert. Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld*, catalogo della mostra (Brema, Kunsthalle Bremen, 8 settembre-20 ottobre 1968), Stuttgart, Stuttgarter Galerieverein, 1967, p. 124 e p. 126 n. 126.

<sup>245</sup> Gaspare Diziani, *Caduta di Fetonte*, prima metà del XVIII sec., ubicazione ignota, penna, matita nera e inchiostro bruno: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 188.

<sup>246</sup> Gaspare Diziani, *Caduta di Fetonte*, c. 1750, Venezia, Museo Correr, inv. 5599, gessetto rosso ripassato a penna, inchiostro nero, acquarello bruno.

maggiormente delineato, alla National Gallery of Art di Washington (fig. 52)<sup>247</sup>, entrambi probabilmente erano schizzi preparatori per uno stesso dipinto. In essi le tre sorelle compaiono nell'angolo inferiore di destra, inginocchiate e quasi totalmente in forma umana: mentre una si piega su se stessa quasi impaurita dalla fine tragica del fratello a cui dà le spalle, le altre due alzano sofferenti le braccia al cielo, mostrando le mani tramutate in timidi ramoscelli<sup>248</sup>.

Una composizione simile -sintetizzando i due episodi in un'unica scena come da insegnamento michelangiolesco- si riscontra anche in un disegno di Antonio Canova (fig. 53)<sup>249</sup> realizzato attorno al 1798-99, forse idea iniziale per un bassorilievo probabilmente mai realizzato. Il disegno verte tutto attorno al triangolo composto in alto da Fetonte in procinto di cadere dal carro, in un angolo dai cavalli che precipitano verso un abbozzato Eridano e nell'altro le Eliadi.

Le tre ninfe alzano le braccia in segno di disperazione e, riprese nell'atto della metamorfosi, quasi si immergono nella collina che le fa da sfondo, mischiandosi agli alberi dietro di loro. Il *pathos* della rappresentazione è suggerito dai tratti grafici di Canova che si moltiplicano nei nuclei figurativi del dramma ossia le sorelle e l'auriga.

In questo suo disegno, «fra i più impressionanti per fulminea rapidità di segno e impeto ideativo»<sup>250</sup>, evoca solamente le figure, focalizzandosi invece sul dinamismo e il *pathos* della composizione. Anche il tema trattato appare insolito per gli effetti dinamici che esso comporta, «più consoni all'immaginazione barocca»<sup>251</sup>. Essi sono risaltati dall'uso impetuoso della penna con cui realizza i disegni di questo periodo, differenziandosi dagli altri in cui tendeva a prediligere la matita<sup>252</sup>.

Già da fine Cinquecento e poi per tutto il Seicento, alcuni artisti coltivano un interesse verso le rappresentazioni del paesaggio, intercettando i temi mitologici in opere più intime e meno drammatiche, in cui i personaggi si immergono armoniosamente nella natura, offrendo talvolta delle idilliache rappresentazioni 'arcadiche'<sup>253</sup>. La narrazione del mito di Fetonte appare accessoria in questi dipinti in cui il paesaggio è il vero protagonista; le Eliadi non sono altro che una parte di questa

---

<sup>247</sup> Gaspare Diziani, *Caduta di Fetonte*, c. 1750, Washington, National Gallery of Art, inv. B 3548, penna e inchiostro bruno su traccia a matita rossa, acquerellature marroni su carta preparata crema.

<sup>248</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 180; *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, a cura di T. Pignazzi, 5 voll. Venezia, Neri Pozza Editore, 1980-1996, II, 1981, p. 122.

<sup>249</sup> Antonio Canova, *Schizzo per una Caduta di Fetonte*, 1798-1799, Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. Ea63.977, penna, inchiostro bruno, carta bianca.

<sup>250</sup> Antonio Canova. *Dipinti e disegni del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 16 ottobre 2001-6 gennaio 2002), a cura di G. Pavanello, con la collaborazione di S. Androsov, I. Artemieva, M. Guderzo, Milano, Skira, 2001, p. 200.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Ibidem*; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 181.

<sup>253</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 193.

natura: ne sono un esempio le opere di Paul Brill<sup>254</sup> e Claude Lorrain<sup>255</sup> in cui il racconto ovidiano è semplicemente una citazione letteraria.

Questa tradizione ‘paesaggistica’ è inaugurata già precedentemente da un artista veneto nei primi decenni del Cinquecento in un dipinto (fig. 54)<sup>256</sup> in cui vengono raffigurate le Eliadi come tre alberi (unicamente con la testa ancora in forma umana) che si immergono in un paesaggio con rovine. Tra queste rovine c’è anche il sarcofago di Fetonte: esso si assimila perfettamente alle altre rovine e non sarebbe riconducibile al mito ovidiano, se non grazie alla presenza delle Eliadi e di Cicno tramutato in cigno<sup>257</sup>.

In questo dipinto la tragicità del mito viene meno e a risaltare è il paesaggio: ciò accade in un’altra opera realizzata dal Pozzoserrato (fig. 55)<sup>258</sup> negli ultimi anni del Cinquecento, in pieno dialogo con i colleghi fiamminghi. A fare da padrona in questa raffigurazione è «una natura rigogliosa e solitaria»<sup>259</sup> mentre le ninfe disperate, identificabili con le Eliadi, e le altre figure appaiono come piccoli figuranti. In questo caso anche lo stesso Fetonte, in caduta nel cielo dopo essere stato colpito da Giove, è rappresentato come semplice comparsa in un’opera in cui il vero protagonista è il paesaggio<sup>260</sup>.

Nel panorama artistico italiano l’episodio della metamorfosi delle Eliadi viene inserito in un paesaggio «lussureggiante»<sup>261</sup> tipicamente barocco nel caso di un dipinto del Volterrano (fig. 56)<sup>262</sup>. Tra le varie figure, compaiono le tre sorelle in pose dinamiche e teatraleggianti, quasi stupite dalla loro metamorfosi, i cui effetti si vedono nelle dita tramutate in rami<sup>263</sup>.

Tra le Eliadi e dietro l’Eridano, compare un sarcofago, presumibilmente di Fetonte: infatti esso è sormontato da un grande cratere decorato con la scena della caduta, la cui composizione riecheggia la tradizione michelangiolesca.

---

<sup>254</sup> Paul Brill, *Marina con la caduta di Fetonte*, post 1598, ubicazione ignota, olio su tavola: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 193.

<sup>255</sup> Claude Lorrain, *Paesaggio con Eliadi che cercano il corpo di Fetonte*, c. 1658, ubicazione ignota: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 194.

<sup>256</sup> *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, 1510-1520, Hartford, Wadsworth Atheneum, olio su tavola.

<sup>257</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 124-125.

<sup>258</sup> Lodewijk Toeput detto il Pozzoserrato, *Paesaggio con caduta di Fetonte*, 1589-1599, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, tela.

<sup>259</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 133.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>262</sup> Franceschini Baldassarre detto il Volterrano, *Metamorfosi delle Eliadi e di Cicno*, XVII sec., Roma, collezione Federico Zeri, tela. Nel catalogo online della Fondazione Federico Zeri, l’opera viene identificata come *Apollo e Dafne* e ubicata in una collezione privata di Firenze (collocazione attestata nel 1962): cfr.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/56946/Franceschini%20Baldassarre%2C%20Apollo%20e%20Dafne>.

<sup>263</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 194-195.

Altro artista italiano a presentare le Eliadi immerse nella natura è Domenico Piola. In questo suo disegno (fig. 57)<sup>264</sup> raffigura il compianto delle tre sorelle sul cadavere del fratello. Ancora in forma umana, il loro dolore non appare ostentato ma si manifesta in un lutto pacato: l'unico gesto effettivo che compiono è quello di ricoprire il corpo con un leggero drappo.

Tutto attorno si staglia un paesaggio naturale in cui dallo sfondo emergono, quasi timidamente, alcune strutture architettoniche<sup>265</sup>.

Un interesse vivido nei confronti del mito fetonteo in questi secoli è dimostrato da un concorso proposto all'interno dell'Accademia Clementina di Bologna nel 1755 che vide gli scultori sfidarsi nel tema di *Fetonte morto compianto dalle sorelle, che vanno cangiandosi in pioppi*. A vincere questa esercitazione fu la terracotta di Giuseppe Calegari (fig. 58)<sup>266</sup>: la scena dai «toni elegiaci»<sup>267</sup> raffigura il corpo di Fetonte morto accudito amorevolmente dalle tre Eliadi e da Eridano. La composizione rimanda all'invenzione del Buonarroti ma con nuove soluzioni: la forma piramidale è rivista con lo spostamento a terra della figura di Fetonte, lasciando quindi unicamente il carro con i cavalli in cima; le sorelle non appaiono più cariche di *pathos* ma la citazione michelangiotesca è limitata ai loro corpi nudi<sup>268</sup>.

La scelta del tema del concorso non è dovuta semplicemente ad un interesse generico verso questa narrazione mitologica, ma probabilmente è da ricercarsi nel contesto geografico in cui si inserisce l'Accademia: all'epoca erano presenti numerose opere dedicate al mito di Fetonte nei palazzi signorili di Bologna, ma anche in altri territori della Pianura Padana. La motivazione di questa frequente rappresentazione è da ricondurre alla stessa ambientazione geografica del mito: infatti il racconto colloca proprio in quei territori la caduta di Fetonte, identificando tradizionalmente l'Eridano con il fiume Po<sup>269</sup>.

È da leggere in quest'ottica la realizzazione dell'episodio della caduta di Fetonte da parte di Guido Reni nella città emiliana, in particolare nel soffitto di Palazzo Zani<sup>270</sup> quasi a cavallo del Seicento. Più di due secoli dopo l'episodio affrescato da Reni, la narrazione ovidiana venne completata con le sovrapposte in stucco raffiguranti altri momenti del mito. Tra i vari stucchi, due sono dedicati alle Eliadi: in uno (fig. 59)<sup>271</sup> tre sorelle nel pieno della loro metamorfosi circondano la

---

<sup>264</sup> Domenico Piola, *Seppellimento di Fetonte*, XVII sec., Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. RSA 215, matita rossa, acquerellature marroni.

<sup>265</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 195.

<sup>266</sup> Giuseppe Calegari, *Morte di Fetonte*, 1755, Bologna, Accademia di Belle Arti, terracotta.

<sup>267</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 180.

<sup>268</sup> *Ibidem*; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 52.

<sup>269</sup> Per un approfondimento sull'identificazione dell'Eridano con il Po vedi *infra* p. 52.

<sup>270</sup> Guido Reni, *Caduta di Fetonte*, c. 1599, Bologna, Palazzo Zani, affresco: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 100-101.

<sup>271</sup> *Metamorfosi delle Eliadi e Eridano*, prima metà del XIX sec., Bologna, Palazzo Zani, stucco.

tomba di Fetonte alla presenza del fiume Eridano; nell'altro (fig. 60)<sup>272</sup> sono presenti in tre e viene rappresentata ancora una volta la loro trasformazione arborea a cui partecipa la madre Climene, colta nell'abbracciare una di loro<sup>273</sup>.

Sempre nel territorio bolognese Giovanni Antonio Burrini affrescò negli anni ottanta del Seicento l'episodio della caduta sul soffitto di Villa Albergati a Zola Predosa<sup>274</sup>, ritornando sullo stesso tema mitologico qualche anno più tardi per la decorazione di una sala di Palazzo Alamandini: qui Burrini rappresentò il mito di Fetonte scandito in più episodi, configurando un «primo vero ciclo biografico dopo gli arazzi di Alessandro Allori»<sup>275</sup> lungo tutte le pareti della sala. Sono raffigurati l'episodio delle nozze tra Apollo e Climene, le Ore che aggiano il carro del Sole, Fetonte che guida il carro e nel soffitto oggi perduto la caduta dell'auriga. Infine, nella parete rimanente, è dipinto il recupero del corpo di Fetonte dall'Eridano alla presenza delle Eliadi nell'atto della loro metamorfosi arborea (fig. 61)<sup>276</sup>.

In quest'ultima scena le tre sorelle sono relegate a lato, assistendo inermi al recupero del fratello, ma assumono pose più composte e soavi, «movenze da melodramma»<sup>277</sup>, che non fanno emergere una forte drammaticità e sofferenza<sup>278</sup>.

Questi casi figurativi -in Palazzo Zani ma soprattutto in Palazzo Alamandini- si pongono in continuità con la tradizione dei cicli pittorici, già presente nei secoli precedenti e che costituisce un vero e proprio filone nella rappresentazione figurativa delle Eliadi e, più in generale, del mito di Fetonte.

Un altro ciclo, precedente a quello di Burrini ma non totalmente coerente a livello narrativo rispetto al mito ovidiano, è quello dipinto da Francesco Albani nel 1609 per la galleria dell'ala nord di Palazzo Anguillara-Giustiniani a Bassano di Sutri.

Se nella volta si raffigura il concilio degli dei e il momento della caduta, nelle pareti laterali all'interno di finti arazzi sono presentati i terribili effetti della folle corsa di Fetonte: dal mare evaporato con le sirene alla Terra che invoca pietà, tutte le figure guardano verso l'alto assistendo alla fine tragica dell'auriga. Tra queste scene una è dedicata alle Eliadi, all'Eridano e a Cicno già tramutato in cigno

---

<sup>272</sup> *Metamorfosi delle Eliadi e Climene*, prima metà del XIX sec., Bologna, Palazzo Zani, stucco.

<sup>273</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 53.

<sup>274</sup> Giovanni Antonio Burrini, *Caduta di Fetonte*, 1681-1684, Zola Predosa, Villa Albergati, affresco: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 186.

<sup>275</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 196.

<sup>276</sup> Giovanni Antonio Burrini, *Recupero del corpo di Fetonte*, 1690, Bologna, Palazzo Alamandini Bolognetti Pallavicini, affresco.

<sup>277</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 52.

<sup>278</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p.196; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 51-52.

(fig. 62)<sup>279</sup>: qui le tre sorelle vengono rappresentate interamente nude e ancora in forma umana, con lo sguardo e le mani verso l'alto, in segno di disperazione.

Pur rifacendosi alla narrazione offerta dal poema ovidiano, il ciclo non è totalmente biografico per la rappresentazione lungo la parete della scena della *Toletta di Venere*, collocata in questo contesto come allusione alla stella Lucifero (il pianeta Venere) presente in cielo durante la tragica fine di Fetonte<sup>280</sup>.

La rappresentazione del mito ovidiano in cicli più o meno biografici continua anche nell'Ottocento. Ne è un esempio la sala di Apollo di Palazzo Milzetti a Faenza realizzata tra il 1802 e il 1805: la decorazione della volta è affidata a Felice Giani e rappresenta il carro di Apollo, mentre a completare il ciclo narrativo del mito di Fetonte vengono realizzati alcuni stucchi da parte di Antonio Trentanove e Giovan Battista Ballanti Graziani.

Proprio a quest'ultimo è attribuita la raffigurazione del pianto delle Eliadi sul corpo di Fetonte (fig. 63)<sup>281</sup>: numerose figure femminili si dispongono in pose disperate e in lacrime attorno al fratello, mentre due sullo sfondo si stanno trasformando in pioppi, «confondendosi con gli elementi vegetali»<sup>282</sup>. La creazione di Ballanti Graziani è la trasposizione fedele in stucco di un disegno (fig. 64)<sup>283</sup> di Felice Giani<sup>284</sup>.

Ma è proprio nel Settecento che nelle ville venete il mito di Fetonte, e in particolare l'episodio della caduta, è attestato come uno dei soggetti mitologici più ricorrenti<sup>285</sup>. Ne sono un esempio i soffitti decorati da Louis Dorigny nel Palazzetto Widmann di Bagnoli di Sopra e nel Palazzo Spolverini Orti Manara a Verona<sup>286</sup>.

---

<sup>279</sup> Francesco Albani, *Eliadi presso l'Eridano e metamorfosi di Cicno*, 1609, Bassano di Sutri, Palazzo Giustiniani, affresco.

<sup>280</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 195; L. Calzona, *Bassano di Sutri-Palazzo Anguillara-Giustiniani*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi*, p. 144. Per una descrizione completa dell'apparato iconografico della villa cfr. *ivi*, pp. 142-145; per una descrizione dettagliata dell'episodio raffigurato nella volta cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 185.

<sup>281</sup> Giovan Battista Ballanti Graziani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, 1802-1805, Faenza, Palazzo Milzetti, Sala di Apollo, stucco.

<sup>282</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 54.

<sup>283</sup> Felice Giani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, c. 1802-1805, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, A2.7, inv. 6719, penna, inchiostro e acquerellature.

<sup>284</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 53-54; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 184, nota 35.

<sup>285</sup> S. Pierguidi, *Louis Dorigny e il tema della "Caduta di Fetonte"*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLV, 2001, p. 338.

<sup>286</sup> Louis Dorigny, *Fetonte chiede di condurre il carro del Sole*, 1711-1718, Bagnoli di Sopra, Palazzetto Widmann, affresco; Louis Dorigny, *Caduta di Fetonte*, 1706-1711, Verona, Palazzo Spolverini Orti Manara, affresco (oggi perduto): cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 191, nota 60; S. Pierguidi, *Louis Dorigny*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», pp. 338-340.

Tra gli artisti di maggior rilievo in questo secolo, in Veneto e in tutto il panorama italiano ed europeo, non si può non citare Giambattista Tiepolo che, tra i numerosi episodi mitologici da lui rappresentati, intercettò anche la storia di Fetonte e delle Eliadi.

Se nel soffitto di Palazzo Archinto<sup>287</sup> (distrutto da un bombardamento nel 1943) è raffigurato unicamente l'episodio della richiesta del carro, una narrazione più completa del mito è rappresentata nel contesto di Villa Baglioni a Massanzago, nel padovano. Attorno al 1719-20 un giovane Tiepolo realizzò uno dei suoi primi affreschi per la sala principale della villa, inserendo i protagonisti del mito all'interno di un loggiato illusionistico: la decorazione ricopre tutta la parete della sala e nelle pareti si simulano delle aperture verso lo spazio esterno<sup>288</sup>.

Tiepolo sembra ricreare in pittura la reggia di Apollo descritta puntualmente nelle *Metamorfosi* di Ovidio: quel dialogo tra poesia e arte, tanto rievocato già precedentemente, torna preponderante anche in questa realizzazione tiepolesca. Il pittore si rifà al testo letterario prendendo in analisi l'edizione volgarizzata di Giovanni Andrea dell'Anguillara del 1561<sup>289</sup>. I riferimenti al poema non sono solo per la descrizione della reggia del Sole, che sembra materializzarsi come finto loggiato dipinto nella sala, ma anche nella narrazione dettagliata dei vari episodi rappresentati.

Infatti, nelle aperture tra le quadrature della sala, si inserisce il *Trionfo dell'Aurora* sul soffitto e lungo le due pareti più estese la richiesta del carro di Apollo e la caduta di Fetonte.

Lo spazio pittorico si fonde quasi totalmente con quello reale grazie all'interazione di alcuni personaggi che sembrano fuoriuscire dalle pareti come l'allegoria del Tempo sul soffitto, le figure femminili sulla nuvola nella parte bassa della parete con l'episodio della richiesta del carro oppure Eridano disteso su una balaustra che assiste alla caduta del protagonista<sup>290</sup>.

La raffigurazione dell'episodio della caduta è destinata alla parete divisa dalla doppia porta di accesso. Se da un lato si raffigura Fetonte che precipita alla presenza di Eridano, dall'altra parte della porta trovano spazio anche le Eliadi (fig. 65)<sup>291</sup>, sopra alla figura della Terra turrata<sup>292</sup>.

---

<sup>287</sup> Il soffitto realizzato nel 1731 è andato perduto ma dell'opera rimangono dei disegni e modelletti preparatori: cfr. M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 191-193; M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia, Arsenale Editrice, 1993, p. 268; K. Christiansen, *L'"infiammata poetica fantasia" di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997) Milano, Skira, Milano, 1996, p.292 e p. 295.

<sup>288</sup> M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti*, p. 226; K. Christiansen, *L'"infiammata poetica fantasia"*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, p. 292 e p. 295; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p.197.

<sup>289</sup> K. Christiansen, *L'"infiammata poetica fantasia"*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, p. 292 e p. 295.

<sup>290</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 197; A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte Veneta», XXXIX, 1985, p. 104.

<sup>291</sup> Giambattista Tiepolo, *Metamorfosi delle Eliadi*, 1719-1720, Massanzago, Villa Baglioni, affresco.

<sup>292</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 197.

Le sorelle di Fetonte appaiono come «immagini evanescenti che si stemperano»<sup>293</sup>, figure femminili leggiadre colte in «pose e gesti ‘squisiti’»<sup>294</sup>. Due Eliadi vengono rappresentate nel momento della metamorfosi arborea quasi come amadriadi, ma di esse hanno perso la posa statica e dritta dovuta all’irrigidirsi delle gambe trasformate in tronco, tipica delle raffigurazioni dei secoli precedenti. In segno di disperazione alzano le braccia al cielo, anch’esse già tramutate in rami frondosi. La terza sorella sullo sfondo invece è ancora in forma umana e probabilmente non era stata prevista in origine in quanto dipinta a secco, senza incisione come nel caso di una delle Ore raffigurata nella parete opposta<sup>295</sup>.

La motivazione per la scelta di questo soggetto è da ricondurre alla storia familiare dei padroni della villa. La famiglia Baglioni -in particolare il capofamiglia Giovanni Battista Baglioni, ricco libraio veneziano<sup>296</sup>- aveva acquistato da poco il titolo nobiliare e, affrescando la propria villa con questo tema, si voleva celebrare la loro ascesa alla ‘reggia della nobiltà’. Non manca però l’idea moraleggiante tipica delle rappresentazioni del mito di Fetonte, soprattutto nei palazzi signorili: questo soggetto funge anche da monito per i nuovi nobili a non peccare di *hybris*<sup>297</sup>.

Come in alcuni sarcofagi di età romana, anche Tiepolo decide di raffigurare assieme la richiesta del carro e la caduta di Fetonte. Se tra queste fonti figurative c’è somiglianza per la scelta di rappresentare proprio questi due episodi, non si può dire lo stesso per la soluzione iconografica assunta. In più di millequattrocento anni l’iconografia del mito, e delle Eliadi in particolare, è mutata ed ha assunto forme meno rigide e più leggiadre, acquisendo nei gesti una più intensa drammaticità, sintesi degli apporti forniti da numerosi artisti durante i secoli.

---

<sup>293</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all’iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 52.

<sup>294</sup> A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte Veneta», p.103.

<sup>295</sup> G. Poldi, *Le maniere di Tiepolo giovane. Tecnica pittorica e analisi scientifiche*, in *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, catalogo della mostra (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 4 giugno-4 dicembre 2011) a cura di G. Pavanello, V. Gransinigh, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2011, p.103.

<sup>296</sup> F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: gli esordi*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, p. 41.

<sup>297</sup> A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi*, in «Arte Veneta», p. 112.

## 2.5 Santi di Tito nello Studiolo di Francesco I: le Eliadi come generatrici d'ambra

In questo *excursus* cronologico delle rappresentazioni che vedono la partecipazione delle sorelle di Fetonte, un interessante caso studio è offerto dalla lavagna (fig. 66)<sup>298</sup> di Santi di Tito, realizzata attorno al 1570-71 per lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze. Rispetto alla tradizione figurativa, quest'opera è un vero e proprio *hapax* iconografico: oltre ad essere le vere protagoniste della scena, senza essere vincolate all'episodio della caduta del fratello (già di per sé una rarità tra le varie raffigurazioni), il dipinto rappresenta l'unico caso in cui le Eliadi sono ricordate non tanto per la loro metamorfosi arborea, ma piuttosto per aver dato origine all'ambra. Infatti, nel poema eziologico ovidiano, si ricordano per la trasformazione dei loro corpi in pioppi, ma anche per aver pianto come lacrime gocce d'ambra. Questa loro seconda metamorfosi, spesso ripresa dalle fonti letterarie, non è mai stata considerata dagli artisti che hanno sempre valorizzato piuttosto la loro trasmutazione vegetale.

Sono proprio le 'pietre' dorate ad essere raffigurate in primo piano, disseminate a terra accanto al fiume Eridano e risaltate grazie alla brillantezza tipica del materiale.

Le loro 'genitrici' sono invece rappresentate appena dietro: quattro ninfe in fila che compiono gesti di dolore portandosi le braccia sul viso o alzandole in cielo. Mentre la terza è raffigurata di spalle, le due accanto sembrano essere una copia dell'altra. Santi di Tito decide di dipingerle ancora in forma umana: solo qualche timido ramoscello emerge dai capelli e dalle dita delle mani, come se fossero semplici elementi decorativi che «non ne intaccano la bellezza arcadica»<sup>299</sup> dei corpi nudi.

Se dal punto di vista tematico e contenutistico non ci sono altri casi figurativi, a livello formale il rimando evidente è alle Eliadi dolenti dei cartigli di Michelangelo: sebbene esse non rappresentino delle citazioni letterali, le forme e i gesti ricordano proprio quelli disegnati dal Buonarroto nelle parti inferiori dei fogli.

A risentire dell'influenza michelangiotesca è anche la figura di Eridano che guarda verso l'alto come nel cartiglio del British Museum. Il dio fluviale è rappresentato disteso a destra accanto ad un cigno e con il vaso da cui fuoriesce il flutto d'acqua.

Il fiume guarda e sembra dialogare con una figura dai capelli bianchi che ricorda vagamente un poeta, soprattutto perché sulla testa porta una corona d'alloro. Per questo personaggio si sono proposte più identificazioni, da Climene a Cicno prima di tramutarsi in animale. Se si considera invece la consuetudine di Vincenzo Borghini, curatore del programma iconografico, ad attribuire ai fiumi un

---

<sup>298</sup> Santi di Tito, *Metamorfosi delle Eliadi e origine dell'ambra*, 1570-1571, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, olio su lavagna.

<sup>299</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 132.

elemento riconoscitivo, e si accetta l'identificazione del Po come Eridano, questo misterioso uomo canuto potrebbe essere il poeta Virgilio, affezionato al fiume padano (essendo nato a Mantova) tanto da definirlo nei suoi scritti<sup>300</sup> il re dei fiumi.

In alcun modo, però, viene fatto riferimento all'epilogo tragico di Fetonte: l'auriga non viene raffigurato a terra o in caduta nel cielo, nemmeno in piccolo come accade in altre rappresentazioni. Questa assenza rimarca ulteriormente come la lavagna dovesse risaltare il protagonismo dell'ambra e delle Eliadi, sue generatrici.

Ci sono, invece, altri personaggi che popolano la scena, presenze insolite rispetto alle altre raffigurazioni del mito: uomini e bambini raccolgono l'ambra per darla alla donna che alza la veste per raggrupparle. Sullo sfondo a sinistra un'altra figura femminile con al collo una collana fatta di ambra, forse un riferimento a Plinio<sup>301</sup> che parlava di donne che avevano l'abitudine di adornarsi di gioielli.

L'opera, quindi, rappresenta la raccolta dell'ambra, alla presenza delle Eliadi, figure mitologiche da cui la resina ha avuto origine<sup>302</sup>.

In realtà già nel IV sec. a.C. gli antichi greci sapevano che l'ambra aveva origine dalla resina delle conifere e che proveniva dai mari settentrionali (in particolare il mar Baltico). Lo stesso Plinio<sup>303</sup> nel I sec. d.C. ribadì queste conoscenze andando a smentire le false credenze diffuse con il mito e con i vari scrittori greci e latini: con l'identificazione dell'Eridano con il Po<sup>304</sup> l'origine dell'ambra si andò a collocare nella regione padana dove le sorelle dolenti di Fetonte avevano pianto le loro lacrime. Questa tradizione mitica si basava principalmente su motivi economici e di 'mercato': infatti l'ambra arrivava dal Nord Europa in terre venete tramite la 'via dell'ambra' ed erano queste popolazioni che le diffondevano ai greci tramite il commercio.

L'interesse per questa resina era quindi antichissimo: lo stesso Ovidio<sup>305</sup> nel mito fetonteo sottolinea che le lacrime dorate delle ninfe venivano raccolte per ornare le donne latine. Un prestigio, attribuito alla resina, che continuò anche nei secoli successivi: oggetti d'ambra non potevano mancare nelle collezioni delle corti italiane ed europee.

Anche nel Cinquecento era ritenuto un oggetto di grande valore ma anche per altre virtù del materiale: per le sue particolarità «di sciogliersi nei liquidi, di contenere corpi di animali o vegetali fossilizzati,

---

<sup>300</sup> Virgilio, *Georgiche*, I, 184.

<sup>301</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 44.

<sup>302</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 131-133 e p. 168; V. Conticelli, "Guardaroba di cose rare et preziose". *Lo studiolo di Francesco I de' Medici. Arte, storia e significati*; Lugano, Lumières Internationales, 2007, pp. 220-223; J. Spalding, *Santi di Tito*, New York e Londra, Garland Publishing, Inc., 1982, pp. 287-289.

<sup>303</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 32.

<sup>304</sup> Per un approfondimento sull'identificazione dell'Eridano con il Po vedi *infra* p. 52.

<sup>305</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 365-366.

di attrarre pagliuzze o pezzi di carte se stropicciata e di emanare profumo se bruciata»<sup>306</sup>, all'ambra si attribuivano qualità magiche e terapeutiche, intercettando così gli interessi di Francesco I, committenze dello Studiolo in cui è inserita la lavagna di Santi di Tito<sup>307</sup>.

Proprio questa concezione terapeutica del materiale era presente anche in altri dipinti della stessa parete dell'opera sull'ambra, come ad esempio quelli raffiguranti la pesca delle perle<sup>308</sup> e dei coralli<sup>309</sup>, trattando anche il tema comune all'opera di Santi di Tito della raccolta di questi materiali. Queste rappresentazioni erano tutte raccolte nella parete dedicata all'Acqua: il programma iconografico dello Studiolo era infatti basato sui quattro elementi, ognuno dei quali aveva un lato della stanza dedicato ad esso. L'ambiente era adibito come «una guardaroba di cose rare et preziose»<sup>310</sup>, una raccolta di oggetti di valore che erano disposti all'interno di armadi nelle cui ante erano inseriti i dipinti, trattanti i materiali all'interno conservati.

Per questo contesto Santi di Tito realizzò altri due pannelli ovvero la *Scoperta della porpora*<sup>311</sup> e il *Passaggio del Mar Rosso*<sup>312</sup>, quest'ultimo unico dipinto in tutto lo Studiolo a tema non profano ma biblico.

Il suo intervento pittorico sul tema dell'origine dell'ambra invece non sembra molto apprezzato da Vincenzo Borghini che in una lettera a Vasari valutò negativamente l'opera<sup>313</sup>.

---

<sup>306</sup> V. Conticelli, “*Guardaroba di cose rare et preziose*”, p. 225.

<sup>307</sup> M. L. Nava, *Ambre. trasparenze dall'Antico*, in *Ambre. trasparenze dall'Antico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26 marzo-10 settembre 2007) a cura di M. L. Nava, A. Salerno, Verona, Electa, 2007, pp. 23-25; V. Conticelli, “*Guardaroba di cose rare et preziose*”, p. 225.

<sup>308</sup> Alessandro Allori, *Pesca delle perle*, c. 1571, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, olio su lavagna.

<sup>309</sup> Giorgio Vasari, *Perseo e Andromeda*, 1570, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, olio su lavagna.

<sup>310</sup> K. Frey, *Il Carteggio di Giorgio Vasari*, 2 voll., Monaco di Baviera, Müller, 1923-1930, II, p. 886.

<sup>311</sup> Santi di Tito, *Scoperta della porpora*, 1570-1572, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, olio su tavola.

<sup>312</sup> Santi di Tito, *Passaggio del Mar Rosso*, 1571-1572, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, olio su tavola.

<sup>313</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 131-132; V. Conticelli, “*Guardaroba di cose rare et preziose*”, p. 220, nota 139; N. Bastogi, *SANTI di Tito*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 90, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/santi-di-tito\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santi-di-tito_%28Dizionario-Biografico%29/). Per un'analisi approfondita dello Studiolo di Francesco I cfr. V. Conticelli, “*Guardaroba di cose rare et preziose*”.

### 3 La padanità del mito: le Eliadi alla corte estense di Ferrara

Nell'analisi dell'evoluzione iconografica delle Eliadi dall'antichità fino all'età moderna, presentata nel capitolo precedente, si è convenuto escludere momentaneamente determinate opere accomunate non tanto da una datazione comune, quanto piuttosto dallo stesso contesto geografico e culturale di produzione: il territorio padano e, in particolare, la città di Ferrara. Un legame forte tra opera e clima culturale in cui è stata prodotta che è presente anche in altri casi, ma che in questo contesto più che in altri è rafforzato dall'appartenenza del mito fetonteo alla mitografia di questa regione.

Infatti fin dall'antichità si è collocato l'epilogo tragico del fratello delle Eliadi proprio nei territori padani per l'identificazione del fiume in cui cadde l'eroe, l'Eridano, con il Po che scorre in questa regione: questa credenza era molto diffusa in età romana ma i greci avevano proposto questo riconoscimento sicuramente dal V sec. a.C. con Eschilo che nomina le donne di Adria in un frammento delle *Eliadi* e Euripide che cita la costa di quei territori e l'Eridano nella sua tragedia *Ippolito*<sup>314</sup>. Anche nelle *Favole*<sup>315</sup> di Igino si rimanda l'identificazione a quel periodo, attribuendone il merito a Ferecide. Secondo alcuni studi si ritiene che -ancor prima dei tragici greci- «anche in Esiodo il rapporto tra l'idronimo greco ed il Po potesse essere presente»<sup>316</sup>. L'attribuzione ritorna poi anche in pseudo-Scilace e Apollonio Rodio<sup>317</sup>.

In età moderna il mito era stato ripreso anche in altri contesti padani e non univocamente ricondotto al Po, ma considerato più in generale «come allegoria delle terre padane e simbolo della questione fluviale»<sup>318</sup>. Nel Seicento a Bologna imperversava il dibattito sul fiume Reno tanto da spingere alcune famiglie, coinvolte in queste politiche idriche, a commissionare decorazioni raffiguranti il mito fetonteo per i loro palazzi: è il caso degli Zani che nel loro palazzo commissionarono ben due affreschi sullo stesso tema, a Girolamo Mattioli<sup>319</sup> e a Guido Reni, quasi a testimoniare la loro intensa attività in questa discussione idrica. Infatti i fratelli Zani arrivarono pure a chiedere l'intervento di Papa Clemente VII per evitare la deviazione del Reno<sup>320</sup>.

---

<sup>314</sup> Euripide, *Ippolito*, 735-741.

<sup>315</sup> Igino, *Fabulae*, 154.

<sup>316</sup> A. Debiasi, *Esiodo e l'occidente*, Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2008, p. 154.

<sup>317</sup> G. Garatti, S. Paltrinieri, *L'Eridano, il Po e i suoi rami. Un paesaggio culturale e le sue trasformazioni tra fonti letterarie e testimonianze archeologiche*, in «Archeologia Veneta», XLIV, 2021, pp. 55-56. Cfr. R. Brown, *Eridanus. River and Constellation. A Study of the Arcaic Southern Asterism*, Londra, Longmans, Green & Co., 1883, pp. 33-35; A. Debiasi, *Esiodo e l'occidente*, pp. 151-154; per un'analisi delle varie fonti letterarie trattanti l'Eridano e la sua identificazione con il Po cfr. voce *Eridanos I* in F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Atherion-Eros*, III.1, p. 821.

<sup>318</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 51.

<sup>319</sup> Girolamo Mattioli, *Fetonte alla guida del carro del Sole*, 1594, Bologna, Palazzo Zani, affresco.

<sup>320</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, pp. 168-169; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 51.

Il racconto fa parte a tutti gli effetti della mitografia della regione padana tanto che a Fetonte sono ancora oggi dedicate delle piazze in alcune cittadine come Francolino (nel ferrarese) e Crespino (in provincia di Rovigo). In quest'ultimo caso il racconto ovidiano è talmente importante da essere raffigurato nello stemma comunale<sup>321</sup>.

Il rapporto più intenso tra il mito e il territorio però si riscontra proprio a Ferrara, in particolare nell'ambiente di corte, negli anni in cui al potere si trovava la famiglia degli Este. Proprio con loro i rimandi al mito furono numerosi sia nelle rappresentazioni artistiche sia nelle produzioni letterarie. L'inclinazione estense verso la storia di Fetonte come mito di fondazione, all'interno di quello che è il poema eziologico per eccellenza ovvero le *Metamorfosi*, contraddistinse la politica culturale della famiglia<sup>322</sup>.

Il ricco repertorio mitologico offerto dal poema ovidiano era ben noto alla corte estense, tanto da essere preso più volte in considerazione per numerosi programmi iconografici. Tutto ciò grazie alle svariate edizioni presenti a palazzo, tra cui, ad esempio, quella fornita nel 1515 dal libraio Bonfiolo Sivieri per l'educazione dei giovani figli di Alfonso I, Ercole e Ippolito, invitati alla scoperta dei testi della tradizione greca e latina<sup>323</sup>.

All'interno di questo contesto culturale il mito non fu solo considerato come mero strumento di diletto ed erudizione, ma fu profondamente interiorizzato tanto che, proprio a Ferrara, molti scrittori rielaborarono la storia e i suoi elementi principali per inserirli in nuove creazioni: a riprendere il mito di Fetonte e in particolare proprio le figure delle Eliadi fu Ludovico Ariosto che, nell'*Orlando Furioso*, nei versi riferiti «alle visioni profetiche della maga Melissa a Bradamante»<sup>324</sup> evoca Ferrara:

Terrà costui con più felice scettro  
la bella terra che siede sul fiume,  
dove chiamò con lagrimoso plettro  
Febo il figliuol ch'avea mal retto il lume,  
Quando fu pianto il fabuloso elettro,  
e Cigno si vestì di bianche piume;  
e questa di mille oblighi mercede

---

<sup>321</sup> L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese (e non soltanto)*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte del Centro Civico di Pontelagoscuro*, a cura di L. Scardino, Ferrara, Liberty house, 2004.

<sup>322</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 45.

<sup>323</sup> A. Pattanaro, *L'“Ovidio metamorfose” di Ippolito II d'Este e la fortuna delle “transfigurazione” alla corte degli Este*, in *Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011) a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 365-366.

<sup>324</sup> L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte*.

gli donerà l'Apostolica sede<sup>325</sup>.

Altro esempio ideato precedentemente sempre nello stesso ambiente culturale sono le *Egloghe*<sup>326</sup> di Matteo Maria Boiardo che fa esplicitamente riferimento alle sorelle di Fetonte che, assieme al fiume Eridano, rappresentano appieno il carattere padano del mito: come il fiume mitico, anche il Po era costeggiato da numerosi alberi di pioppo, simbolo della metamorfosi delle figlie di Apollo. Presso la corte estense, quindi, era spesso proprio la trasformazione arborea delle Eliadi a «rappresentare la suggestione ferrarese della favola di Ovidio»<sup>327</sup> sia nella letteratura sia nell'arte.

---

<sup>325</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, III, 34, a cura di L. Caretti, Torino, Giulio Einaudi editore, 1971, p. 60.

<sup>326</sup> M. M. Boiardo, *Egloghe*, II, 64-66.

<sup>327</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 45.

### 3.1 Le Eliadi e il mito di Fetonte: l'arte al servizio degli Estensi

Fetonte, Eridano, le Eliadi e più in generale tutto l'episodio narrato dalle *Metamorfosi* rappresentavano un *leitmotiv* della corte estense, una tematica ricorrente all'epoca del dominio ducale sul territorio. Numerose sono le opere realizzate in questo contesto che esaltano la padanità del racconto ovidiano con diversi tipi di rappresentazione.

Il mito di Fetonte si lega agli Este fin dal 1242, anno in cui (secondo una cronaca di Ferrara) Azzo d'Este commissionò un dipinto che prevedeva come soggetto proprio la storia ovidiana, trattata ricollegandosi alla tradizione classica del mito e non a quella più moraleggiante in voga in quel periodo<sup>328</sup>.

Successivamente, al contesto della corte di Borso d'Este si lega la produzione dei *Tarocchi del Mantegna*: tra le cinquanta incisioni una raffigura il carro del Sole e la caduta di Fetonte (fig. 67)<sup>329</sup>. Questa serie, databile attorno al 1465, è nota come 'tarocchi' pur non rifacendosi a quella tradizione. Inoltre l'attribuzione ad Andrea Mantegna è da considerarsi erronea in quanto essi sono opera di un incisore attivo proprio nella città estense, realizzati sui disegni di Francesco del Cossa, uno dei maggiori esponenti della scuola ferrarese del Quattrocento<sup>330</sup>.

Debitore all'iconografia offerta dal 'tarocco' della caduta di Fetonte è un dipinto (fig. 68)<sup>331</sup> databile qualche decennio più tardi e realizzato da un artista probabilmente legato all'ambito ferrarese o di cui almeno ne si divideva la cultura. Nella parte superiore della tela compare la citazione della precedente incisione con Fetonte che conduce il carro del Sole, mentre nella metà sottostante viene raffigurata una veduta cittadina abitata da figure tranquille, non toccate dal dramma<sup>332</sup>. Sebbene questi personaggi appaiano estranei alla tragedia che si sta per compiere sopra di loro, alcuni studi hanno tentato di identificare le donne -abbigliate con vesti moderne - come le Eliadi con la madre Climene seduta sulla destra, anch'esse protagoniste del mito ovidiano<sup>333</sup>.

---

<sup>328</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 51, nota 17.

<sup>329</sup> *Caduta di Fetonte*, c. 1456, Pavia, Musei Civici, Stampe Malaspina, 'Tarocchi del Mantegna', A XXXXVIII, inv. 4973, xilografia.

<sup>330</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 57, nota 42.

<sup>331</sup> *Fetonte conduce il carro del Sole*, 1475-1500, Chicago, The Art Institute of Chicago, tela.

<sup>332</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 56 e nota 39.

<sup>333</sup> C. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago-Princeton, The Art Institute of Chicago in association with Princeton University Press, 1993, pp. 84-85. Secondo Marongiu l'ipotesi di identificazione delle donne come Climene e le Eliadi è da ritenersi poco probabile: M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 56, nota 39.

L'episodio ovidiano compare anche in un disegno (fig. 69)<sup>334</sup> recentemente attribuito alla mano di Girolamo da Carpi e databile tra il 1534 e il 1537 quando ritornò a Ferrara sotto protezione del nuovo duca Ercole II, lavorando accanto ad artisti come i fratelli Dossi e Biagio Pupini (a cui era ricondotto precedentemente il cartiglio). L'opera potrebbe essere uno studio per un dipinto di rappresentanza, perduto o non portato a termine<sup>335</sup>.

Il riferimento diretto al mito è presente in alto sullo sfondo: immerso tra le nuvole, quasi fosse un'apparizione celeste, Fetonte conduce il carro del Sole. La piccola sagoma dell'auriga è raffigurata in piedi con le braccia spalancate mentre i cavalli, ormai indomabili, si confondono con le nubi.

In primo piano, in un paesaggio naturale fluviale con canne e un albero, compaiono due figure, i veri protagonisti del disegno. La ninfa sulla sinistra si appoggia e pone lo sguardo su un cannone mentre a destra, distesa, è presente una divinità fluviale con i classici elementi iconografici del vaso e di un remo (identificando il fiume come navigabile): è senza dubbio Eridano-Po. Ad avvalorare questa ipotesi è la presenza del cigno tra le due figure, allusione alla metamorfosi di Cicno in seguito alla morte di Fetonte. Se non lo si vuole identificare come l'amico del figlio di Apollo, l'animale è sicuramente inseribile nel contesto come attributo aggiuntivo del fiume.

Per le forme sode dei corpi, la corposità delle nubi e la rappresentazione dell'ambiente di sfondo, l'attribuzione del disegno al Sellari appare indiscutibile<sup>336</sup>.

Eridano guarda la figura femminile che assume una posizione di dominanza rispetto al fiume, così da assecondare ulteriormente l'ipotesi che la donna non sia altro che un'allegoria di Ferrara. L'opera infatti sembra essere un'esibizione del potere della città sulla regione padana rappresentata dal fiume. In quest'ottica interpretativa si può leggere anche il cannone, su cui poggia eloquentemente la ninfa: l'artiglieria interessava ed era motivo di orgoglio della corte ferrarese, in particolare per Ercole II e il padre Alfonso. Il protagonismo di queste due figure, rispetto all'episodio della caduta qui marginale, risalta il carattere di padanità del mito, sottolineato solitamente a livello iconografico dalla personificazione dell'Eridano e dalle Eliadi, qui non rappresentate<sup>337</sup>.

È nell'ambito tessile che ritroviamo il più celebre caso di rappresentazione delle Eliadi nel contesto ferrarese. Tra il 1543 e il 1545 Hans Karcher realizzò una serie di cinque arazzi sul tema delle trasfigurazioni degli Dei, tessuti sui cartoni dipinti da Battista Dossi e dai suoi collaboratori Camillo

---

<sup>334</sup> Girolamo Sellari detto Girolamo da Carpi, *Studio per un'Allegoria di Ferrara*, c. 1534-1537, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1471 F, penna, biacca, acquerello marrone su carta cerulea.

<sup>335</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 167; A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina Libraria, 2021, p. 263.

<sup>336</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 127; A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi*, p. 100 e pp. 175-176.

<sup>337</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 127 e p. 167; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 45.

Filippi e Bernardino Bellone. Uno di questi (fig. 70)<sup>338</sup> è dedicato alla metamorfosi delle sorelle di Fetonte: quattro amadriadi si stagliano in primo piano, il volto e il busto sono ancora in forma umana, mentre le gambe sono già tramutate in tronco e dalle loro spalle partono rami rigogliosi che si intrecciano tra loro «con l'effetto di un raffinato arabesco»<sup>339</sup>.

Tra le due sorelle a sinistra, colonne vegetali della scena, si intravede malamente -a causa delle condizioni conservative non ottimali- Fetonte che precipita, presenza che favorisce l'identificazione delle Eliadi. In realtà il riferimento al mito ovidiano è esplicitato anche dal nome di Lampezia scritto tra le foglie della seconda amadriade e dalla presenza di Cicno già in forma animale in primo piano. Questi personaggi si inseriscono in un paesaggio verdeggiante tipicamente padano, caratterizzato dalla presenza di una sorgente d'acqua che sgorga dalla collina sulla destra, cadendo in una vasca con un'ulteriore apertura a forma di mascherone. Accanto al catino si riposano un pavone e una giovenca, riconoscibile grazie al nome scritto sul corno: sono Argo ed Io. Questi due animali rimandano al mito raccontato dallo stesso Ovidio<sup>340</sup>, episodio precedente a quello di Fetonte ma allo stesso tempo suo antefatto in quanto dall'unione di Io con Giove nascerà Epafro che metterà in discussione la discendenza divina del fratello delle Eliadi.

La loro presenza costituisce un vero e proprio *hapax* iconografico, non attestato in altri casi figurativi legati al mito di Fetonte e delle Eliadi. Questa particolarità è motivata da un gusto iconografico tipicamente ferrarese di ridondanza e di unione di episodi tradizionalmente indipendenti<sup>341</sup>.

In essa sono presenti due iscrizioni: una riporta il nome della città estense e la data di realizzazione; l'altra nomina il quarto duca Ercole II, committente dell'opera.

La scena è inquadrata nei bordi da due colonne che sorreggono un architrave con lo stemma araldico della famiglia estense, ossia un'aquila bianca. Ai lati delle colonne, appesi ai capitelli, sono raffigurati dei nastri con maschere, foglie ed oggetti. Questa struttura era comune a tutto il ciclo che, una volta affiancato lungo le pareti, doveva creare l'illusione di un loggiato aperto e immerso nella natura.

Il forte legame di questo ciclo con la città estense era suggerito -oltre che dalle iscrizioni- da uno degli altri arazzi<sup>342</sup>, conservato al Louvre assieme a quello delle Eliadi, raffigurante sullo sfondo una veduta

---

<sup>338</sup> Hans Karcher, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi* (da Battista Dossi), 1543-1545, Parigi, Musée du Louvre, arazzo in seta e lana.

<sup>339</sup> N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, Milano, Electa, 1982, p. 104.

<sup>340</sup> Ovidio, *Metamorfosi* I, 568-747.

<sup>341</sup> N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 65, p. 67, p. 104; N. Forti Grazzini, *Gli arazzi a Ferrara nei secoli XV e XVI*, in *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 3 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di J. Bentini, G. Agostini, Silvana Editoriale, 2003, p. 329; M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 127; A. M. Fioravanti Baraldi, *Gli "appartamenti" del banchetto*, in *A tavola con il principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 1 ottobre 1988-12 febbraio 1989), a cura di J. Bentini, A. Chiappini, G. B. Panatta, A. M. Visser Travagli, Gabriele Corbo Editore, 1988, p. 327; A. Pattanaro, *L'"Ovidio metamorfose"*, in *Il grande poema*, p. 372; F. Gibbons, *Ferrarese Tapestries of the Metamorphosis*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 1966, No. 3/4 Sep.-Dec., p. 409-411.

<sup>342</sup> Hans Karcher, *Giardini* (da Battista Dossi e Camillo Filippi), 1545, Parigi, Musée du Louvre, arazzo in seta e lana.

dei territori ferraresi. Nel caso della scena delle metamorfosi delle sorelle di Fetonte il rapporto era già contenuto nella scelta dell'episodio mitico, ambientato proprio in quei luoghi. Inoltre, in tutti gli arazzi, il rimando costante è all'elemento dell'acqua, abbondante in quei territori e sfruttata nella politica estense con finalità produttive e decorative<sup>343</sup>.

La serie si ispirava alla numerosa tradizione di arazzi estensi ed in particolare a due antiporti raffiguranti un albero dal volto antropomorfo femminile. Il programma iconografico fu probabilmente suggerito a Battista Dossi da un sapiente intellettuale di corte per la ricchezza di rimandi letterari e mitologici, oltre a ricondurre al mondo antico e a un gusto paesistico di matrice umanistica che concepiva il giardino come spazio edenico<sup>344</sup>.

Queste creazioni si inseriscono nel periodo d'oro della produzione di arazzi ferraresi, dal 1536 al 1562, sotto il potere di Ercole II. La corte estense vantava la più fiorente tradizione di tessitura di arazzi della penisola italiana, messa in crisi solamente a metà XVI sec. da Firenze.

Il prestigio degli arazzi estensi era merito di Hans Karcher e di suo fratello Nicolas, giunti in città da Bruxelles probabilmente già nel 1517 per restaurare la collezione tessile prodotta negli anni di Alfonso I e Ippolito d'Este. Il vero successo iniziò dal 1536 quando Ercole II incaricò i due fiamminghi per la creazione di arazzi su cartoni di artisti presenti all'epoca a corte, tra cui -come in questo caso- Battista Dossi. Hans in particolare rimase al servizio della corte di Ferrara fino alla sua morte, avvenuta dopo il 1562<sup>345</sup>.

La serie di arazzi si trovava in uno dei Camerini Dorati della corte estense nel 1580. Con il passaggio del ducato a Modena vennero trasferiti nella foresteria e in un'anticamera, dove la loro presenza è attestata dagli inventari del 1664 e del 1678, che li descrivono non in uno stato ottimo di conservazione con «colori “scuri” e “affumati”»<sup>346</sup>. Nel 1875 quattro furono messi all'asta a Parigi e poco dopo due di questi passarono sotto la proprietà della Manufacture Nationale des Gobelins per poi finire nella collezione del Louvre. Degli altri due venduti all'asta parigina, uno è in una collezione di un privato a Ferrara mentre del quarto non si hanno notizie<sup>347</sup>.

Il tema delle ninfe-cariatidi era già stato trattato nel 1530 da Battista Dossi, insieme al fratello Dosso, per la Sala delle Cariatidi (detta anche Sala delle Eliadi) nella Villa Imperiale di Pesaro (fig.

---

<sup>343</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 127 e p. 167; N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 65; F. Gibbons, *Ferrarese Tapestries of the Metamorphosis*, in «The Art Bulletin», p. 409; A. M. Fioravanti Baraldi, *Gli “appartamenti” del banchetto*, in *A tavola con il principe*, p. 328.

<sup>344</sup> N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 67; A. Pattanaro, *L'“Ovidio metamorfose”*, in *Il grande poema*, p. 370; A. M. Fioravanti Baraldi, *Gli “appartamenti” del banchetto*, in *A tavola con il principe*, p. 328; E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 45.

<sup>345</sup> C. Adelson, *N. Forti Grazzini, L'arazzo ferrarese' (Book Review)*, in «The Burlington Magazine», CXXVII, 1985, No. 986 May, pp. 307-308; N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 61.

<sup>346</sup> N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 65.

<sup>347</sup> F. Gibbons, *Ferrarese Tapestries of the Metamorphosis*, in «The Art Bulletin», p. 409; N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 65.

71)<sup>348</sup> per Francesco Maria della Rovere: la sala può essere ideologicamente inserita nella politica culturale di equilibrio e pace, inaugurata in seguito alla ripresa del ducato.

Lungo le pareti della sala si ergono cariatidi dalle cui estremità partono prolungamenti vegetali che si intrecciano tra loro formando un pergolato riccamente decorato. Dietro questo apparato scenografico si apriva illusionisticamente un paesaggio agreste. Il tema della metamorfosi arborea femminile, ispirato alla mitologia classica, è presente ma non ci sono iscrizioni per poter identificare le ninfe vegetali. Tra palme e allori, allusione figurativa alle Vittorie e a Dafne, si riconosce anche l'albero del pioppo, permettendo di ricondurlo (almeno in un caso) ad una rappresentazione delle Eliadi.

Se a livello contenutistico la fonte visiva per l'arazzo è senza alcun dubbio la precedente esperienza nella sala assieme a Dosso, a livello compositivo le due creazioni non sono assimilabili: nel caso dell'affresco le cariatidi arboree costituiscono la struttura portante della decorazione, funzione assente nel caso estense in cui, invece, si inseriscono in una finta architettura intessuta. Una possibile somiglianza si può tuttavia individuare nei corpi solidi e statuari e nelle espressioni delle Eliadi intimorite dalla loro trasformazione<sup>349</sup>.

Le Eliadi ritornano protagoniste in una sanguigna (fig. 72)<sup>350</sup> di Pirro Ligorio, attribuita precedentemente a Baldassarre Peruzzi<sup>351</sup>, probabilmente realizzata per una committenza ferrarese. Fetonte è disteso esanime a terra sopra un sudario; a vegliarlo ci sono le tre sorelle ancora in forma umana se non per le mani da cui escono i rami che si uniscono tra loro, formando una chioma frondosa nei limiti superiori del foglio. Dalle dita del piede dell'Eliade di destra spuntano delle timide radici. La ninfa al centro si copre il viso con la mano ancora antropomorfa in segno di sofferenza: questo, come in generale le pose assunte dalle altre sorelle, sono espressioni di un dolore composto. L'artista conferisce alla composizione uno spirito elegiaco e più leggero, a differenza dell'arazzo ideato da Battista Dossi. Più che a manifestazioni intense di dolore, le loro movenze sinuose sono assimilabili a una danza, il cui movimento è sottolineato dalle vesti<sup>352</sup>.

---

<sup>348</sup> Dosso e Battista Dossi, *Sala delle Cariatidi*, 1530, Pesaro, Villa imperiale, affresco.

<sup>349</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, pp. 44-45; N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, p. 65 e p. 67; F. Gibbons, *Ferrarese Tapestries of the Metamorphosis*, in «The Art Bulletin», p. 411; A. M. Fioravanti Baraldi, *Gli "appartamenti" del banchetto*, in *A tavola con il principe*, p. 327; A. Pattanaro, *L'"Ovidio metamorfose"*, in *Il grande poema*, pp. 369-370.

<sup>350</sup> Pirro Ligorio, *Eliadi piangono il fratello morto*, seconda metà del XVI sec., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 522 S, matita rossa, lueggiate in biacca, carta bianca ingiallita.

<sup>351</sup> Il disegno era attribuito a Baldassarre Peruzzi, nel 1954 P. Pouncey ha identificato la mano di Pirro Ligorio: *Philip Pouncey per gli Uffizi. Disegni italiani di tre secoli*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi) a cura di M. Chiarini, G. Dillon, A. Petrioli Tofani, Firenze, Olschki, 1993, p. 74.

<sup>352</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 128.

A testimonianza della padronanza del tema fetonteo, esso ritorna anche in altri suoi disegni tramite la figura della divinità fluviale. Se la personificazione non è in tutti i casi identificabile con Eridano, il rimando al fiume e al mito ovidiano è sicuramente riscontrabile dalle forme della composizione che dimostrano una conoscenza e uno studio approfondito dei disegni di Michelangelo Buonarroti, in particolare di quello oggi conservato a Windsor e all'epoca in collezione Farnese. Proprio alla porzione inferiore del cartiglio michelangiotesco si possono ricondurre le pose dinamiche delle figure e i vasi sgorganti affiancati alla divinità fluviale<sup>353</sup>.

Il legame con Ferrara e gli Este è presente in tutta la carriera di Pirro Ligorio. Nel 1549 entrò al servizio del cardinale Ippolito II d'Este a Roma, rivestendo il ruolo di antiquario e ideando programmi iconografici per le decorazioni pittoriche e i giardini realizzati a partire dai suoi disegni. Con il tramonto della sua esperienza romana di grande prestigio (che l'aveva visto coinvolto anche in committenze papali), accetta a fine 1658 di trasferirsi a Ferrara in veste di antiquario e archeologo presso la corte estense, il cui duca Alfonso II stava cercando di riportare agli antichi fasti del XV secolo. Proprio in questo contesto, dove rimase fino alla sua morte, dovrebbe aver composto il disegno preso in analisi<sup>354</sup>.

La figura di Fetonte appare in qualche modo paragonabile al duca Alfonso II d'Este, con cui riscontra delle somiglianze per alcuni aspetti: come il figlio di Apollo anche Alfonso appare ormai destinato ad una caduta metaforica, quella della perdita del ducato. Sarà proprio lui l'ultimo estense a reggere il ducato ferrarese, nonostante i vari tentativi per evitare questo epilogo, colmi di arroganza e presunzione: si macchia così della stessa *hybris* di cui aveva peccato Fetonte<sup>355</sup>.

Infatti, dopo la sua morte e la firma della Convenzione faentina (1598), il territorio ferrarese, donato precedentemente dal papato agli Estensi, ritornò sotto il dominio della Chiesa.

Se già in passato alcune interpretazioni moraleggianti vedevano nel mito di Fetonte la sfida alla divinità, in questo nuovo territorio guidato dalla Chiesa non poteva che emergere nuovamente questa visione: oltre che per il porsi in controtendenza rispetto alla tradizione figurativa estense precedente, in quest'ottica si può leggere il numero limitato ed esiguo di rappresentazioni di «questo soggetto 'pagano' nella Ferrara papalina di Seicento e Settecento»<sup>356</sup>.

---

<sup>353</sup> C. Volpi (a cura di), *Il Libro dei disegni di Pirro Ligorio*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1994, p. 166; M. Chiarini, G. Dillon, A. Petrioli Tofani (a cura di), *Philip Pouncey*, p. 74.

<sup>354</sup> D. R. Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004, pp. 12-13; *LIGORIO, Pirro* (s.a.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, 2005, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pirro-ligorio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pirro-ligorio_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>355</sup> L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte*.

<sup>356</sup> *Ibidem*.

Esuli da Ferrara ormai da sessant'anni, gli Estensi non rinunciarono alla rappresentazione del mito ovidiano, legato tradizionalmente alla loro famiglia e alla loro città.

Nel 1658 Francesco I d'Este, duca di Modena e Reggio, acquistò sedici tele (di cui oggi ne sono rimaste quattordici) realizzate da Tintoretto più di un secolo prima per il soffitto di Palazzo Pisani di San Paterniano a Venezia. Di queste, una è dedicata proprio alla caduta di Fetonte (fig. 73)<sup>357</sup>: il tragico epilogo è rappresentato in una composizione illusionistica riconducibile al modello di Giulio Romano<sup>358</sup>.

Nel decennio precedente sempre Francesco I d'Este commissionò la decorazione del Palazzo Ducale di Sassuolo a Jean Boulanger che, per un soffitto di una sala, realizzò una tela ovale (fig. 74)<sup>359</sup> raffigurante, anche in questo caso, il momento della caduta dell'auriga assieme ai quattro cavalli, ognuno di un colore diverso<sup>360</sup>.

In entrambe le testimonianze è esclusa la rappresentazione delle Eliadi, presenze non necessarie in questo contesto culturale, dov'è sufficiente raffigurare un elemento per evocare il mito di Fetonte e tutti i significati che esso comporta, tanto è caro alla stirpe estense e alla loro corte.

---

<sup>357</sup> Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Caduta di Fetonte*, c. 1541, Modena, Galleria Estense, olio su tavola.

<sup>358</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 95.

<sup>359</sup> Jean Boulanger, *Caduta di Fetonte*, 1641-1644, Sassuolo, Palazzo Ducale, olio su tela.

<sup>360</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 49; L. Lorenzini, *Caduta di Fetonte* (Jean Boulanger), in *Catalogo dei Beni Culturali*: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800199161>.

### 3.2 Il ritorno del mito nell'arte del Novecento

Questo legame del mito di Fetonte con l'arte ferrarese prosegue fino a tutto il Novecento<sup>361</sup>, intercettando la realizzazione di alcune opere pubbliche durante il ventennio fascista per volontà del quadrumviro Italo Balbo e di Renzo Ravenna. Quest'ultimo, podestà di Ferrara dal 1926 al 1938, si fece promotore dell'addizione novecentista<sup>362</sup> -una profonda ricostruzione urbanistica della città in chiave razionalista- e di una politica culturale che riportasse Ferrara ai grandi fasti del passato estense, oltre che essere un «efficace strumento per l'acquisizione del consenso»<sup>363</sup>.

In quest'ottica di rivisitazione del mito estense, ricompaiono le Eliadi e la narrazione di Fetonte, soggetto caro alla corte rinascimentale e utile in quei decenni del Novecento a rafforzare il legame con la propria terra, riconoscendo la padanità del mito ovidiano.

Negli anni trenta del Novecento venne realizzato il serbatoio monumentale per l'acquedotto della città, struttura in cemento armato preceduta da un'imponente fontana dello stesso materiale, realizzata da Arrigo Minerbi (fig. 75)<sup>364</sup>. Sulla cima della fontana si staglia distesa una muscolosa figura virile, allegoria del Po-Eridano. Forse lontana citazione del Nilo dei Musei Vaticani, la figura del dio rimanda alla tradizione iconografica della rappresentazione allegorica delle divinità fluviali nella classicità: infatti il fiume è accompagnato da piccoli putti che ne rappresentano gli affluenti. Il complesso monumentale è circondato da alberi di pioppo, ipotetica allusione alle Eliadi trasformatesi in arbusti lungo le rive del Po.

Le sorelle di Fetonte vengono effettivamente raffigurate in un'altra opera, «monumento principale della Ferrara fascista»<sup>365</sup>, ovvero la Sala della Consulta o dell'Arengo nel Municipio della città, in particolare nell'affresco realizzato da Achille Funi (e collaboratori) tra il 1934 e il 1938 (fig. 76)<sup>366</sup>. Il programma iconografico fu suggerito da Nello Quilici, giornalista e direttore del *Corriere Padano*<sup>367</sup>, ed era volto a esaltare la città tramite i suoi miti e le sue leggende.

Tra le raffigurazioni di San Giorgio, di episodi della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando Furioso*, nella parete nord viene inscenata la caduta di Fetonte che «consacra il cielo, le acque, la terra»<sup>368</sup> alle

---

<sup>361</sup> Oltre agli esempi esplicitati e riportati nel capitolo, molti artisti del contesto emiliano si sono cimentati in opere legate al mito di Fetonte (es. Giuseppe Virgili, Enzo Nenci, Michele Sposito). La tematica ritorna anche in alcune mostre ed esposizioni dell'ultimo decennio del Novecento, sempre nel territorio padano e in particolare ferrarese: cfr. L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte*.

<sup>362</sup> Ravenna, Renzo, Treccani, Enciclopedia on line, <https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-ravenna/>.

<sup>363</sup> Ilaria Pavan, *RAVENNA, Renzo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 86, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-ravenna\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-ravenna_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>364</sup> Arrigo Minerbi, *Fontana con il Po e i suoi affluenti*, c. 1930-1932, Ferrara, Serbatoio monumentale: L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte*.

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> Achille Funi, *Caduta di Fetonte*, 1934-1937, Ferrara, Palazzo Municipale, Sala dell'Arengo, affresco.

<sup>367</sup> Giornale fondato a Ferrara nel 1925 da Italo Balbo.

<sup>368</sup> N. Quilici, *Il mito di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale*, Milano, Edizioni del Milione, 1939, p. 10.

origini di Ferrara. Giove -accompagnato dalla dea Venere- colpisce il carro provocando la caduta dell'auriga e dei quattro cavalli alla presenza di due sorelle, rinnovando così «l'assialità sincronica»<sup>369</sup> dei disegni di Michelangelo. Le Eliadi assistono disperate alla fine tragica del fratello: una inginocchiata e l'altra distesa, alzando le braccia al cielo, in pose rigide, quasi statuarie, in una «plastica nudità»<sup>370</sup>. Non c'è alcun accenno alla loro metamorfosi arborea, anzi vengono dipinte come ninfe colpite da un umano dolore.

Nella sala ad emergere maggiormente è il colore rosso, omaggio velato alla città in cui si prediligeva il cotto a rievocare la «vasta pianura padana che sembra impregnata di sole»<sup>371</sup>, quell'astro a cui si lega anche il mito di Fetonte, suo discendente. Tutto il ciclo pittorico si ispira ad artisti come Piero della Francesca e Paolo Uccello ma anche alle forme energiche di Napoleone Martinuzzi<sup>372</sup>.

Proprio di Martinuzzi è l'esecuzione di alcuni rilievi legati al mito delle *Metamorfosi* per il Salone Centrale del Palazzo delle Poste, realizzato nel 1929 all'interno del progetto dell'addizione novecentista. Sulla volta narra, «come se si trattasse di una sequenza cinematografica»<sup>373</sup>, l'epilogo di Fetonte tramite gli stucchi raffiguranti l'eroe alla guida del carro, Giove che scaglia i fulmini e la caduta dell'incauto ragazzo. In una sovrapposizione si ritrova il figlio di Apollo disteso vicino ad un'anfora versante acqua, mentre nell'altro (fig. 77)<sup>374</sup> ritroviamo due sorelle sdraiate, ninfe possenti, «secondo un'iconografia desueta»<sup>375</sup> che però riecheggia successivamente anche nell'Eliade distesa di Achille Funi in Municipio.

I rilievi plastici dimostrano la bravura decorativa di Martinuzzi e il suo «colto archeologismo»<sup>376</sup>: questo interesse verso l'antico fa presupporre uno studio attento -durante un suo soggiorno a Firenze- del sarcofago dell'Aracoeli presente agli Uffizi, reinterpretato proprio nel ciclo ferrarese per il Palazzo delle Poste<sup>377</sup>.

Si ritorna così, chiudendo ciclicamente questa analisi figurativa, ai sarcofagi romani, tra i primi esempi della rappresentazione del mito e in particolare delle Eliadi. Durante i secoli la loro iconografia è mutata, rielaborando forme e contenuti, ma rifacendosi sempre a una tradizione classica letteraria e figurativa, *fil rouge* nell'evoluzione della rappresentazione artistica in periodi storici e localizzazioni geografiche differenti, ognuna con le sfumature tipiche dei contesti d'appartenenza.

---

<sup>369</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 54.

<sup>370</sup> N. Quilici, *Il mito di Ferrara*, p. 22.

<sup>371</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>372</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 54.

<sup>373</sup> L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte*.

<sup>374</sup> Napoleone Martinuzzi, *Eliadi*, 1929, Ferrara, Palazzo delle Poste.

<sup>375</sup> E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe*, p. 54.

<sup>376</sup> L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte*.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

## Conclusione

Solamente in rarissimi casi, sia in letteratura sia in arte, le sorelle compaiono come protagoniste. Quando compaiono però, sono perlopiù figure accessorie rispetto al personaggio principale del mito, Fetonte: ciò si riscontra nelle rappresentazioni di età moderna, ma anche nell'antichità con i sarcofagi romani, dove, assieme ai numerosi personaggi che popolano i fregi, rivestono il semplice ruolo di comparse.

La loro presenza è spesso affiancata dalle figure di Eridano, ritratto come divinità fluviale, e Cicno, già tramutato in cigno o nel pieno della sua metamorfosi. Questi tre possono essere considerati degli attributi del personaggio di Fetonte e, più in generale, di questo mito. Raffigurati assieme a lui, permettono l'identificazione della scena, soprattutto in quei casi dove la lettura dell'episodio (solitamente della caduta) non appare chiara.

Questo protagonismo del figlio di Apollo, oltre a derivare ovviamente dal fatto che la storia si incentra proprio su di lui, è senz'altro dovuto agli obiettivi e alle interpretazioni delle raffigurazioni dedicategli. Se si pensa agli sfondati illusionistici che popolano le ville e i palazzi a partire dal Cinquecento (ad esempio Giulio Romano a Palazzo Te, solo per nominare uno dei casi più celebri), la composizione scenica prevede Fetonte con il carro e i cavalli, colto nel momento della caduta, quasi stia per precipitare nella sala. Talvolta, al massimo, veniva inserito sullo sfondo Giove saettante per dare alla scena maggiore *pathos*. Le scene sui soffitti -ma anche altri tipi di rappresentazioni del soggetto- assumevano interpretazioni legate al contesto storico-politico o di natura moraleggiante, simboleggiando la punizione dell'*hybris* umana e fungendo da monito per chi osservava la scena. La presenza delle Eliadi in questi casi non era necessaria, anzi spesso poteva compromettere il risultato di forte impatto emozionale della scena, rappresentata illusionisticamente nei sottinsù, e l'effettiva lettura interpretativa dell'episodio, che poteva essere vista in un'ottica di mero gusto decorativo.

Questa rilevanza delle sorelle di Fetonte appare circoscritta anche negli studi analizzati per questo elaborato: se si esclude il saggio di Elisabetta Landi (*Le Eliadi dal mito all'iconografia*) incentrato proprio sull'analisi figurativa di questi personaggi, gli altri contributi si sono focalizzati sulle rappresentazioni di Fetonte e sui loro significati. Quando questi testi dedicano delle considerazioni sulle figure delle stesse Eliadi, gli approfondimenti sono perlopiù limitati o comunque ausiliari alle raffigurazioni del fratello, protagonista del mito.

Se il protagonismo delle Eliadi nel repertorio figurativo può essere messo in discussione, va però detto che la loro metamorfosi è l'episodio secondario più trattato del mito all'interno dei testi, dopo la caduta del protagonista dal carro del Sole<sup>378</sup>.

Una caduta che, nelle arti figurative invece, non sempre esclude la trasformazione delle Eliadi che assistono disperate alla morte del fratello. Questo grazie alla possibilità dell'immagine di rappresentare contemporaneamente più eventi, processo complicato -se non impossibile- nell'arte poetica in cui per necessità devono essere presentati consequenzialmente.

Se in alcune rappresentazioni assistono alla caduta del figlio di Apollo, accorrendo verso di lui o disperandosi per la sua fine tragica, in altre vengono raffigurate mentre piangono sul corpo morto del fratello, nel prendersi cura di lui, o ancora, in lutto, nel radunarsi attorno al suo sepolcro.

Non frequenti, ma comunque attestate, sono le scene in cui è presente anche la madre: infatti, come racconta Ovidio<sup>379</sup>, Climene si getta verso di loro cercando di fermare la ormai irreversibile metamorfosi arborea.

Altro filone compositivo in cui le Eliadi fanno la loro comparsa è quello dei dipinti di paesaggio dove a risaltare è proprio la natura. I vari personaggi, tra cui le sorelle dell'auriga, non sono altro che un semplice pretesto narrativo.

Rispetto alle rappresentazioni più didascaliche e semplici, presenti nelle illustrazioni medievali, dal Rinascimento in avanti si iniziò a prediligere «un interesse naturalistico per la resa dei moti dei corpi e delle emozioni dei personaggi»<sup>380</sup>. Con lo studio dei sarcofagi si ripropose una composizione sincronica dei vari episodi del mito, ben sintetizzati ad esempio nella xilografia di Giovanni Rosso Vercellese. Seguendo questa linea, un ulteriore scarto iconografico importante fu dato dai disegni di Michelangelo, il cui successo e la conseguente influenza verso gli altri artisti furono immediate. Così Buonarroti conferì alle sorelle una drammaticità maggiore in pose e gesti di grande sofferenza<sup>381</sup>.

Nei secoli «il mito cambia forma [...] ma non muta il significato dell'immagine»<sup>382</sup>: in questo racconto ovidiano le Eliadi sono la quintessenza del dramma, l'espressione dolente del lutto per la morte di Fetonte.

---

<sup>378</sup> F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII.1, p. 350.

<sup>379</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 356-360.

<sup>380</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni*, p. 177.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> S. Toso, *Pignora da generis: Fetonte e il carro del padre*, in *Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011) a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, Padova University Press, 2012, p. 131.

Questa sofferenza la esprimono assumendo diverse forme nelle differenti rappresentazioni. In principio nei sarcofagi antichi esse venivano rappresentate come semplici figure femminili, spesso inginocchiate, sovrapposte ad alberi che simulavano la loro metamorfosi. Successivamente, nelle illustrazioni medievali, divennero alberi il cui rimando umano era presente solo con la raffigurazione del viso. Dal Quattrocento in poi invece furono rappresentate in differenti modi: come ninfe, talvolta con accenni alla loro trasformazione lungo le estremità degli arti, oppure come amadiadi, assimilate alla corteccia, in pose più o meno rigide. In alcuni casi invece furono dipinte come semplici alberi di pioppo. La loro espressività, data dai volti e dai loro corpi, mutò in base allo stile artistico e all'epoca delle raffigurazioni: se a volte furono ritratte mosse da un profondo dolore, espresso da gesti pesantemente drammatici, in altre composizioni assunsero toni più elegiaci, venendo raffigurate con movimenti leggiadri, assimilabili a una danza.

In alcune opere risulta difficile identificarle, soprattutto quando non vengono rappresentate nella loro metamorfosi arborea: in più casi dei gruppi di donne assistono alla caduta di Fetonte o ne piangono la morte e, dalle fonti letterarie, queste figure femminili possono essere riconosciute anche come Esperidi, coloro che si occuparono della sepoltura del figlio di Apollo. Sempre a causa dei racconti letterari sul mito, non sempre concordati<sup>383</sup>, in alcuni casi è stata proposta un'identificazione con le Eliadi anche nelle scene raffiguranti la richiesta del carro del Sole, in particolare in quelle figure che aggrogano i cavalli, riconosciute però dalle fonti principali come Ore<sup>384</sup>.

Il pioppo, o il rimando vegetale in generale, appare quindi come un elemento distintivo fondamentale per attribuire l'identità di queste figure alle Eliadi.

A esclusione dei cicli narrativi che dedicano una scena alla metamorfosi delle Eliadi, sono poche le opere in cui esse vengono rappresentate come protagoniste e autonomamente, svincolate dall'epilogo tragico del fratello. Quando ciò avviene, l'iconografia dell'episodio differisce totalmente rispetto ai precedenti modelli antichi e rinascimentali.

Il caso più emblematico è la lavagna di Santi di Tito dove le sorelle assumono un protagonismo senza precedenti, legato soprattutto alla seconda metamorfosi che le colpisce, ossia quella delle loro lacrime. L'opera è l'unica a dare risalto a questa trasformazione da cui ha origine l'ambra, tanto che è proprio l'interesse per il materiale alla base della commissione da parte di Francesco I.

Le altre due uniche opere in cui le Eliadi assumono un protagonismo senza precedenti sono l'arazzo di Hans Karcher su cartone di Battista Dossi e la sanguigna di Pirro Ligorio. Queste due,

---

<sup>383</sup> Igino racconta che furono proprio le Eliadi ad aggrogare i cavalli per conto del fratello e per questo motivo furono punite da Giove con la metamorfosi arborea: cfr. Igino, *Fabulae*, 152A.

<sup>384</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 118-121.

assieme al disegno di Girolamo da Carpi, sono accomunate a livello iconografico dalla non rilevanza dell'episodio della caduta di Fetonte. Se, nel caso di Pirro Ligorio, Fetonte viene rappresentato giacente ai piedi delle sorelle che ricoprono la centralità della scena, nelle altre due rappresentazioni l'auriga e i cavalli si intravedono solamente sullo sfondo. In queste opere si predilige piuttosto l'aspetto padano del mito interpretato raffigurando i territori in cui si ambienta la fine del racconto, concentrandosi sulle figure di Eridano, Cicno e le Eliadi.

Questo rapporto tra il mito e la penisola italiana, nel dettaglio i territori padani, è riscontrabile in molte rappresentazioni figurative realizzate proprio in questi contesti. In particolare, nell'analisi affrontata, è apparso fin da subito un filone di opere prodotte nel clima culturale della corte estense. Oltre a quelle appena citate, i duchi di Ferrara hanno commissionato in più occasioni raffigurazioni artistiche dedicate al mito di Fetonte, in primis all'episodio celeberrimo della caduta. È venuto quasi naturale raggruppare tutte queste attestazioni sotto un unico capitolo che si separasse dalla narrazione cronologica proposta nell'analisi delle varie fonti figurative, per evidenziare invece la comunanza geografica. Anche a livello di studi, questo filone tematico purtroppo non è stato ancora affrontato sotto il profilo artistico, se non trasversalmente: è attestato e sottolineato da più studiosi ma non esistono ad oggi ricerche approfondite.

Quel dialogo tra letteratura e arte, sintetizzabile con il già citato concetto di *ut pictura poesis*, è in questo mito molto presente. Tra tutte le fonti letterarie analizzate, di certo la più influente ed evocativa per questo rapporto tra 'arti' è il poema eziologico di Ovidio. Per quanto riguarda le Eliadi (ma più in generale tutto l'episodio), il suo racconto assume i caratteri dell'*ekphrasis*, tanto è puntuale la descrizione: il poeta latino si sofferma nel dettaglio su ogni parte del corpo colpita dalla trasformazione, raccontando la reazione delle fanciulle a questo tragico destino. I versi ovidiani sembrano materializzarsi nelle raffigurazioni pittoriche.

Dal Medioevo in poi, un contributo essenziale alla popolarità del mito va riconosciuto ai numerosi volgarizzamenti, riferimenti letterari ulteriori nel perpetuare il successo del poema delle *Metamorfosi*: «è proprio grazie a Ovidio che il mito di Fetonte attraversa l'antichità per giungere fino al contemporaneo mantenendo intatto il suo carico di fascino e di valori simbolici»<sup>385</sup>.

---

<sup>385</sup> S. Toso, *Pignora da generis*, in *Il grande poema*, p. 121.



*APPARATO*  
*ICONOGRAFICO*



Fig. 1) Officina romana, *Caduta di Fetonte*, c. 170 d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi, sarcofago in marmo



Fig. 2) Officina romana, *Caduta di Fetonte*, c. 190-200 d.C., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, sarcofago in marmo



Fig. 3) Officina della provincia italiana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, prima metà del III sec. d.C., Nepi, chiesa di Santa Maria Assunta, sarcofago in marmo



Fig. 4) Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, secondo quarto del III sec. d.C., Verona, Museo Lapidario Maffeiano, sarcofago in marmo



Fig. 5) Officina romana, *Caduta di Fetonte*, secondo quarto del III sec. d.C., San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, sarcofago in marmo



Fig. 6) Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, c. 300 d.C., Roma, Villa Borghese (Giardino del Lago), sarcofago in marmo



Fig. 7) Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, c. 300 d.C., Roma, Villa Borghese, sarcofago in marmo



Fig. 8) Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, fine III sec. d.C., Parigi, Musée du Louvre, sarcofago in marmo



Fig. 9) Officina romana, *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, c. 300 d.C., Benevento, Museo del Sannio, sarcofago in marmo



Fig. 10) *Richiesta del carro del Sole e Caduta di Fetonte*, fine del III sec. d.C., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, sarcofago in marmo



Fig. 11) *Officina dell'Italia settentrionale, Caduta di Fetonte*, prima metà del III d.C., Tortona, Museo Civico, sarcofago in marmo

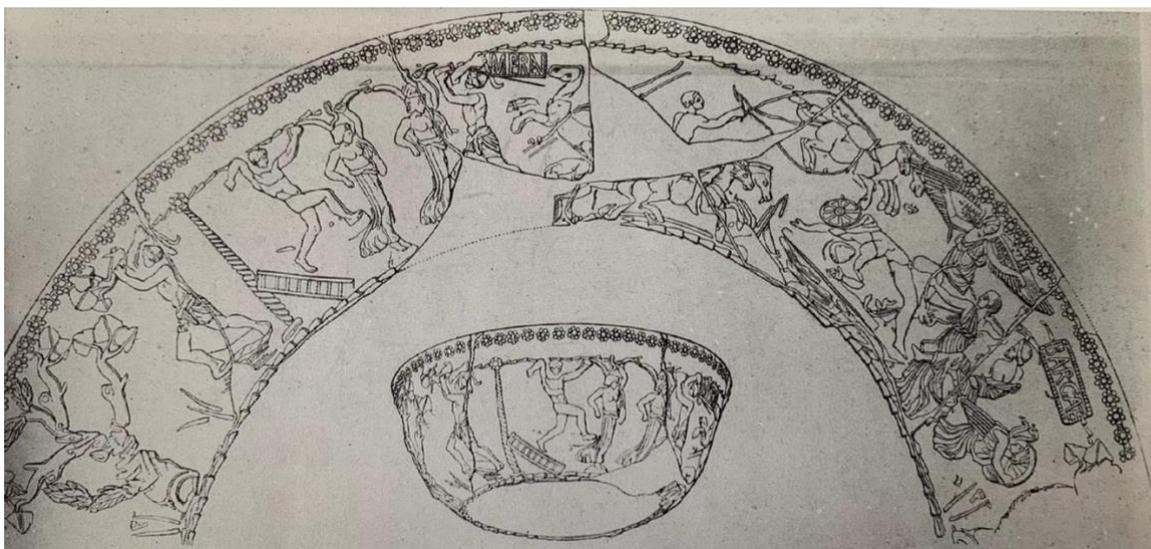


Fig. 12) M. Perennius Bargathes, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, fine I sec. a.C., Boston, Museum of Fine Arts, terracotta

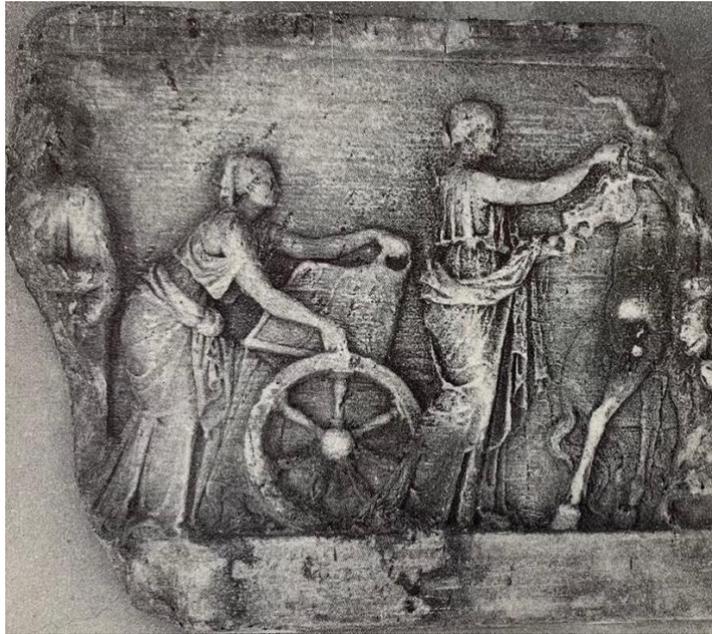


Fig. 13) *Preparazione del carro del Sole*, fine I sec. a.C.-inizio I d.C., Bolsena, duomo, rilievo in marmo



Fig. 14) *Metamorfosi delle Eliadi e di Cicno*, c. 1325, in *Ovide moralisé*, Rouen, Bibliothèque Municipale, ms. 04 (c. 48v), miniatura

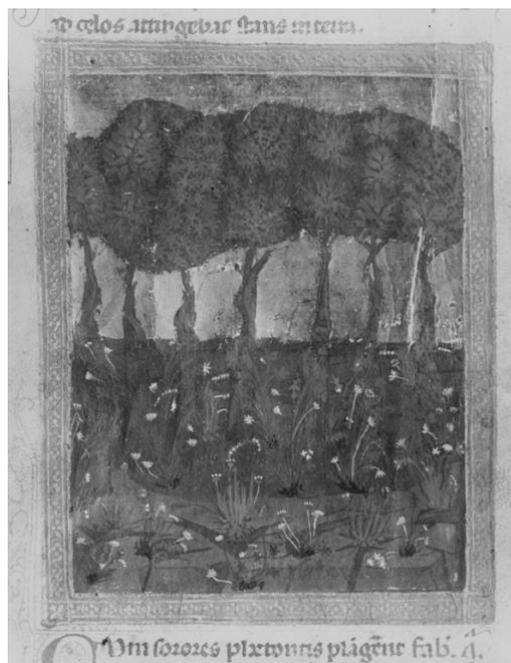


Fig. 15) *Metamorfosi delle Eliadi*, c. 1400, in P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Gotha, Landesbibliothek, ms. I 98 (c. 14r), miniatura



Fig. 16) Miniatore padovano, *Metamorfosi delle Eliadi*, fine XIV-inizio XV sec., in P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, inv. Cassaf. n. 3.4 (c. 20v), miniatura



Fig. 17) Miniature padovano, *Climene e le Eliadi*, fine XIV-inizio XV sec., in P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, inv. Cassaf. n. 3.4 (c. 21r), miniatura



Fig. 18) Miniature padovano, *Eridano con Cicno e le Eliadi*, fine XIV-inizio XV sec., in P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, inv. Cassaf. n. 3.4 (c. 21v), miniatura



Fig. 19) Giovanni Rosso Vercellese, *Fetonte davanti ad Apollo, caduta di Fetonte e disperazione delle Eliadi*, in G. Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, c. XI, xilografia



Fig. 20) *Fetonte davanti ad Apollo, caduta di Fetonte e disperazione delle Eliadi*, XVI sec., in Ovidio, *Metamorphoseos*, con commento di Raffaele Regio, Venezia, 1517, c. XVII, xilografia

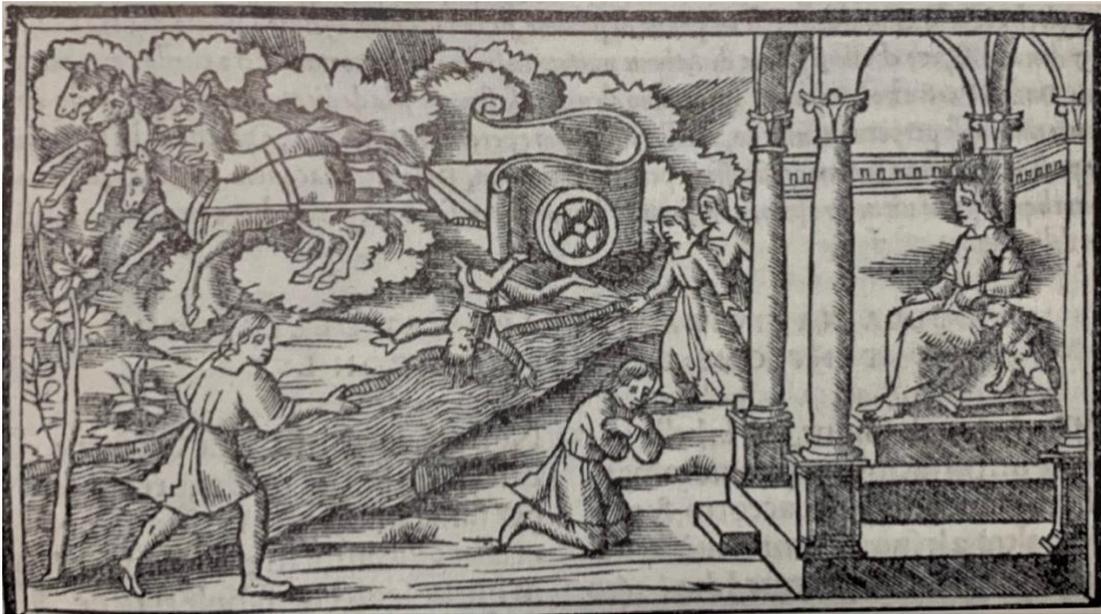


Fig. 21) *Fetonte davanti ad Apollo, caduta di Fetonte e disperazione delle Eliadi*, XVI sec., in Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos*, Roma, 1522, c. 13v, xilografia



Fig. 22) *Caduta di Fetonte*, c. 1506-1508, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, inv. 28-II-12, *Codex Escorialensis*, c. 40r, matita rossa



Fig. 23) Artista della cerchia di Girolamo da Carpi, *Caduta di Fetonte*, XVI sec., Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1950-8-16-13r, penna



Fig. 24) *Caduta di Fetonte*, 1550-1554, Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg, inv. Hz 2, *Codex Coburgensis*, c. 33, penna e acquarello su traccia a matita nera



Fig. 25) Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Caduta di Fetonte*, 1505-1507, Worcester, Worcester Art Museum, olio su tela



Fig. 26) *Eliadi piangono la morte di Fetonte*, c. 1577, Frascati, Villa Mondragone detta la Retirata, affresco



Fig. 27) Bernard Salomon, *Heliadi sorelle di Fetonte mutate in alberi, che producono l'ambre*, in Gabriele Simeoni, *La Vita et Metamorfoseo d'Ovidio*, Lione, 1559, p. 35, xilografia



Fig. 28) Pietro Bonaccorsi detto Perin del Vaga, *Metamorfosi delle Eliadi presso l'Eridano*, 1529-1533, Genova, Palazzo Doria, Stanza di Fetonte, affresco



Fig. 29) Cristofano Gherardi, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, 1538-1539, San Giustino, Castello Bufalini, Stanza di Apollo, affresco



Fig. 30) Guasparri di Bartolomeo Papini, *Metamorfosi delle Eliadi e di Cicno* (da Alessandro Allori), c. 1617, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Gallerie 1912-1925, n. 54, arazzo in seta e lana



Fig. 31) Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1533, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-517, matita nera



Fig. 32) Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1533, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12766, matita nera



Fig. 33) Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, 1534, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 177, matita nera



Fig. 34) Nicolas Béatrizet, *Caduta di Fetonte* (da Michelangelo), ante 1550, Vienna, Grafische Sammlung Albertina, inv. A. F. 1-2, bulino



Fig. 35) Michele Lucchese, *Caduta di Fetonte* (da Michelangelo), 1550-1559, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1610 St. Sc., bulino



Fig. 36) Maestro TS K T, *Caduta di Fetonte* (da Michelangelo), XVI sec. ,Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 71094, vol. 46 H 2, bulino



Fig. 37) *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, in Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia, 1553, p. 38, xilografia

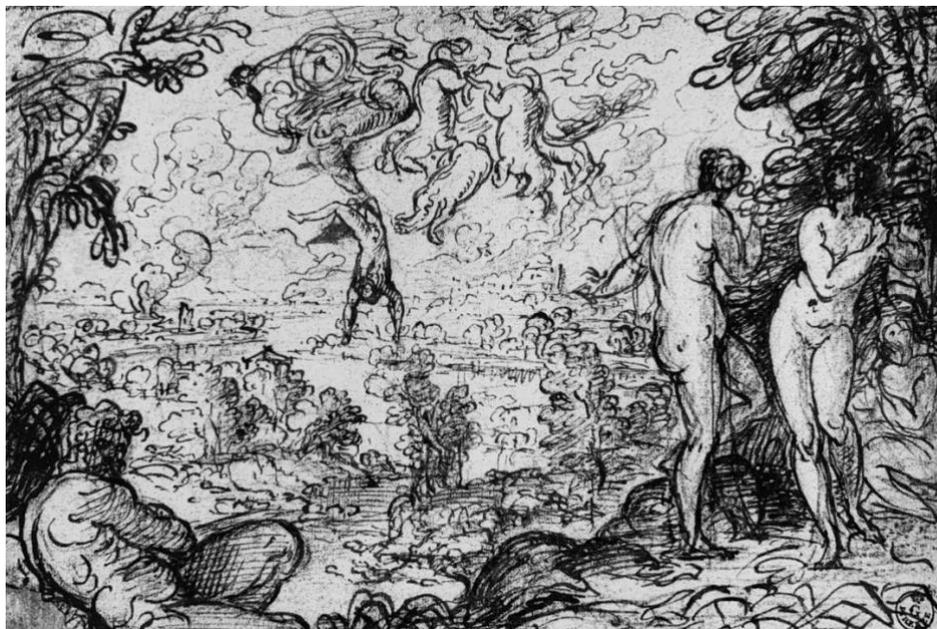


Fig. 38) Pauwels Franck detto Paolo Fiammingo, *Caduta di Fetonte*, c. 1580, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 2401 F, penna, inchiostro bruno e gesso rosso



Fig. 39) Giovanni Bernardi, *Caduta di Fetonte*, 1533, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 41.69, cristallo di rocca



Fig. 40) Giovanni Bernardi, *Caduta di Fetonte*, 1533, Castel Bolognese, Museo Civico, bronzo



Fig. 41) Francesco Salviati, *Studio per un piatto con la 'Caduta di Fetonte'*, 1541-1543, ubicazione ignota, penna e acquerellature marroni



Fig. 42) Francesco Salviati, *Studio per un piatto con la 'Caduta di Fetonte'*, 1541-1543, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2303, penna e acquerellature marroni

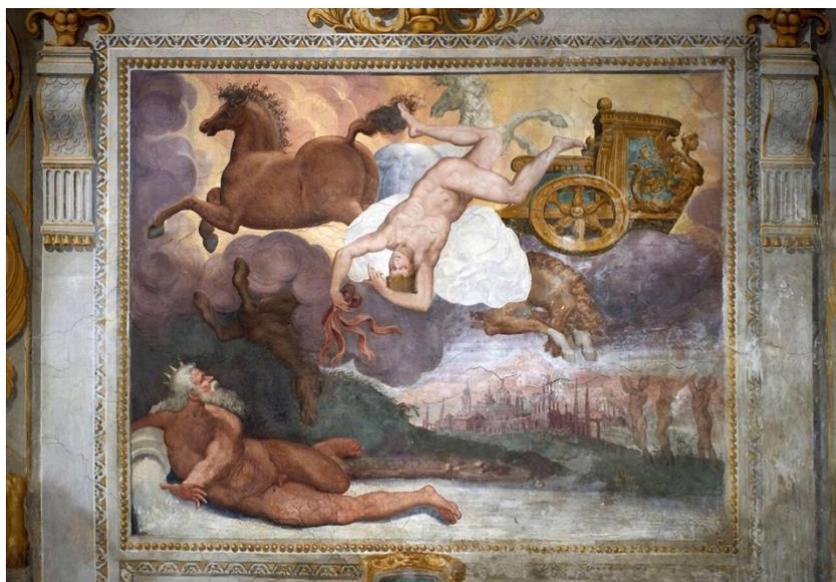


Fig. 43) Orazio Samacchini, *Caduta di Fetonte*, 1557-1563, San Secondo, Rocca dei Rossi, Sala dei Giganti, affresco



Fig. 44) Bernardino Campi, *Caduta di Fetonte*, 1584, Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Sala dei Miti, affresco



Fig. 45) *Caduta di Fetonte*, c. 1554, Ancona, Palazzo Ferretti, Sala delle Metamorfosi, affresco



Fig. 46) Giulio Quaglio, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, 1697-1698, Udine, Palazzo Antonini Belgrado, affresco



Fig. 47) Edmé Bouchardon, *Metamorfosi delle Eliadi*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 23858 r, sanguigna



Fig. 48) Johann Liss, *Caduta di Fetonte*, c. 1624, Londra, National Gallery, olio su tela



Fig. 49) Giulio Carpioni, *Caduta di Fetonte*, c. 1665, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 34067, matita rossa e rialzi in biacca su carta azzurra



Fig. 50) Francesco De Mura, *Caduta di Fetonte*, XVIII sec., Württemberg, Castello di Fachsenfeld, penna e inchiostro bruno su traccia a matita nera



Fig. 51) Gaspare Diziani, *Caduta di Fetonte*, c. 1750, Venezia, Museo Correr, inv. 5599, gessetto rosso ripassato a penna, inchiostro nero, acquarello bruno



Fig. 52) Gaspare Diziani, *Caduta di Fetonte*, c. 1750, Washington, National Gallery of Art, inv. B 3548, penna e inchiostro bruno su traccia a matita rossa, acquerellature marroni su carta preparata crema



Fig. 53) Antonio Canova, *Schizzo per una Caduta di Fetonte*, 1798-1799, Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. Ea63.977, penna, inchiostro bruno, carta bianca



Fig. 54) *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi*, 1510-1520, Hartford, Wadsworth Atheneum, olio su tavola



Fig. 55) Lodewijk Toeput detto il Pozzoserrato, *Paesaggio con caduta di Fetonte*, 1589-1599, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, tela



Fig. 56) Franceschini Baldassarre detto il Volterrano, *Metamorfosi delle Eliadi e di Cicno*, XVII sec., Roma, collezione Federico Zeri, tela



Fig. 57) Domenico Piola, *Seppellimento di Fetonte*, XVII sec., Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. RSA 215, matita rossa, acquerellature marroni



Fig. 58) Giuseppe Calegari, *Morte di Fetonte*, 1755, Bologna, Accademia di Belle Arti, terracotta



Fig. 59) *Metamorfosi delle Eliadi e Eridano*, prima metà del XIX sec., Bologna, Palazzo Zani, stucco



Fig. 60) *Metamorfosi delle Eliadi e Climene*, prima metà del XIX sec., Bologna, Palazzo Zani, stucco



Fig. 61) Giovanni Antonio Burrini, *Recupero del corpo di Fetonte*, 1690, Bologna, Palazzo Alamandini Bolognetti Pallavicini, affresco



Fig. 62) Francesco Albani, *Eliadi presso l'Eridano e metamorfosi di Cicno*, 1609, Bassano di Sutri, Palazzo Giustiniani, affresco



Fig. 63) Giovan Battista Ballanti Graziani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, 1802-1805, Faenza, Palazzo Milzetti, Sala di Apollo, stucco



Fig. 64) Felice Giani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, c. 1802-1805, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, A2.7, inv. 6719, penna, inchiostro e acquerellature



Fig. 65) Giambattista Tiepolo, *Metamorfosi delle Eliadi*, 1719-1720, Massanzago, Villa Baglioni, affresco



Fig. 66) Santi di Tito, *Metamorfosi delle Eliadi e origine dell'ambra*, 1570-1571, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, olio su lavagna



Fig. 67) *Caduta di Fetonte*, c. 1456, Pavia, Musei Civici, Stampe Malaspina, ‘Tarocchi del Mantegna’, A XXXXIII, inv. 4973, xilografia



Fig. 68) *Fetonte conduce il carro del Sole*, 1475-1500, Chicago, The Art Institute of Chicago, tela



Fig. 69) Girolamo Sellari detto Girolamo da Carpi, *Studio per un'Allegoria di Ferrara*, c. 1534-1537, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1471 F, penna, biacca, acquerello marrone su carta cerulea



Fig. 70) Hans Karcher, *Caduta di Fetonte e metamorfosi delle Eliadi* (da Battista Dossi), 1543-1545, Parigi, Musée du Louvre, arazzo in seta e lana



Fig. 71) Dosso e Battista Dossi, *Sala delle Cariatidi*, 1530, Pesaro, Villa imperiale, affresco



Fig. 72) Pirro Ligorio, *Eliadi piangono il fratello morto*, seconda metà del XVI sec., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 522 S, matita rossa, lumeggiature in biacca, carta bianca ingiallita



Fig. 73) Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Caduta di Fetonte*, c. 1541, Modena, Galleria Estense, olio su tavola



Fig. 74) n Boulanger, *Caduta di Fetonte*, 1641-1644, Sassuolo, Palazzo Ducale, olio su tela



Fig. 75) Arrigo Minerbi, *Fontana con il Po e i suoi affluenti*, c. 1930-1932, Ferrara, Serbatoio monumentale



Fig. 76) Achille Funi, *Caduta di Fetonte*, 1934-1937, Ferrara, Palazzo Municipale, Sala dell'Arengo, affresco



Fig. 77) Napoleone Martinuzzi, *Eliadi*, 1929, Ferrara, Palazzo delle Poste

## Bibliografia

C. Adelson, 'N. Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*' (Book Review), in «The Burlington Magazine», CXXVII, 1985, No. 986 May.

Apollonio Rodio, *Argonautiche*, a cura di G. Paduano, Milano, Rizzoli, 1986.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, III, 34, a cura di L. Caretti, Torino, Giulio Einaudi editore, 1971.

F. Baratte, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 18 voll., Zurigo e Monaco, Artemis Verlag, 1981-2009, III.1, 1986; VII.1, 1994.

G. Batini, *Le radici delle piante*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.

R. Brown, *Eridanus. River and Constellation. A Study of the Arcaic Southern Asterism*, Londra, Longmans, Green & Co., 1883.

A. Capizzi, *Eliadi, Meleagridi, Pandionidi. Osservazioni sulla metafora mitica in Parmenide*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Fabrizio Serra Editore, III, 1979.

M. Chiarini, G. Dillon, A. Petrioli Tofani (a cura di), *Philip Pouncey per gli Uffizi. Disegni italiani di tre secoli*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi), Firenze, Olschki, 1993.

K. Christiansen, *L' "infiammata poetica fantasia" di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997) Milano, Skira, Milano, 1996.

C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithios, 2003.

D. R. Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004.

V. Conticelli, *“Guardaroba di cose rare et preziose”. Lo studio di Francesco I de’ Medici. Arte, storia e significati*; Lugano, Lumières Internationales, 2007.

A. Debiasi, *Esiodo e l’occidente*, Roma, «L’ERMA» di BRETSCHEIDER, 2008.

Esiodo, *Teogonia*, 338-340, in Esiodo, *Opere*, a cura di A. Colonna, Torino, UTET, 1977.

Euripide, *Ippolito*, 732-742, a cura di C. Diano, Firenze, Sansoni, 1965.

G. Ewald, *Mura, Francesco De*, in *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister. 15-18. Jarhundert. Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld*, catalogo della mostra (Brema, Kunsthalle Bremen, 8 settembre-20 ottobre 1968), Stuttgart, Stuttgarter Galerieverein, 1967.

A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972.

Filostrato, *Immagini*, a cura di A. L. Carbone, Palermo, :due punti edizioni, 2008.

A. M. Fioravanti Baraldi, *Gli “appartamenti” del banchetto*, in *A tavola con il principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 1 ottobre 1988-12 febbraio 1989), a cura di J. Bentini, A. Chiappini, G. B. Panatta, A. M. Visser Travagli, Gabriele Corbo Editore, 1988.

K. Frey, *Il Carteggio di Giorgio Vasari*, 2 voll., Monaco di Baviera, Müller, 1923-1930, II.

G. Garatti, S. Paltrinieri, *L’Eridano, il Po e i suoi rami. Un paesaggio culturale e le sue trasformazioni tra fonti letterarie e testimonianze archeologiche*, in «Archeologia Veneta», XLIV, 2021.

M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia, Arsenale Editrice, 1993.

F. Gibbons, *Ferrarese Tapestries of the Metamorphosis*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 1966, No. 3/4 Sep.-Dec.

P. Goretti, *Se a divenire luce da una lacrima*, in *Le lacrime delle ninfe. Tesori d'ambra nei musei dell'Emilia-Romagna*, a cura di B. Orsini, Bologna, Editrice Compositori, 2010.

N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, Milano, Electa, 1982.

N. Forti Grazzini, *Gli arazzi a Ferrara nei secoli XV e XVI*, in *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 3 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di J. Bentini, G. Agostini, Silvana Editoriale, 2003.

E. Landi, *Le Eliadi dal mito all'iconografia*, in *Le lacrime delle ninfe. Tesori d'ambra nei musei dell'Emilia-Romagna*, a cura di B. Orsini, Bologna, Editrice Compositori, 2010.

C. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago-Princeton, The Art Institute of Chicago in association with Princeton University Press, 1993.

Luciano, *Dialoghi degli Dei*, 24,3, in Luciano, *Dialoghi di dei e di cortigiani*, a cura di A. Lami, F. Maltomini, Milano, Rizzoli, 1986.

Lucrezio, *De rerum natura*, II, 405, a cura di A. Schiesaro (trad. R. Raccanelli), Torino, Einaudi, 2003.

A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte Veneta», XXXIX, 1985.

M. Marongiu, *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento*, Lugano, Lumières international, Milano, Agorà Publishing, 2008.

A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano: studi sulla letteratura e sul commercio dell'ambra in età preromana*, Este, Libreria Editrice Zielo, 1991.

M. L. Nava, *Ambre. trasparenze dall'Antico*, in *Ambre. trasparenze dall'Antico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26 marzo-10 settembre 2007) a cura di M. L. Nava, A. Salerno, Verona, Electa, 2007.

Omero, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1986.

B. Orsini, *Ambra: le origini, il mito e il commercio nell'antichità*, in *Le lacrime delle ninfe. Tesori d'ambra nei musei dell'Emilia-Romagna*, a cura di B. Orsini, Bologna, Editrice Compositori, 2010.

Ovidio, *Metamorfosi*, II, 327-328, in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, a cura di N. Scivoletto, Torino, UTET, III, 2000.

E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009.

A. Pattanaro, L'“*Ovidio metamorfose*” di Ippolito II d'Este e la fortuna delle “*transfigurazione*” alla corte degli Este, in *Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011) a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, Padova University Press, 2012.

A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina Libraria, 2021.

G. Pavanello (a cura di), *Antonio Canova. Dipinti e disegni del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 16 ottobre 2001-6 gennaio 2002), con la collaborazione di S. Androsov, I. Artemieva, M. Guderzo, Milano, Skira, 2001.

F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo: gli esordi*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997) Milano, Skira, Milano, 1996.

S. Pierguidi, *Louis Dorigny e il tema della “Caduta di Fetonte”*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», XLV, 2001.

T. Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, 5 voll. Venezia, Neri Pozza Editore, 1980-1996, II, 1981.

G. Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze, S.P.E.S., 1965-1983, IV, 1979.

G. Poldi, *Le maniere di Tiepolo giovane. Tecnica pittorica e analisi scientifiche*, in *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, catalogo della mostra (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 4 giugno-4 dicembre 2011) a cura di G. Pavanello, V. Gransinigh, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2011.

N. Quilici, *Il mito di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale*, Milano, Edizioni del Milione, 1939.

L. Rocci, *Vocabolario Greco Italiano*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1983.

L. Scardino, *Fetonte, mito dell'arte ferrarese (e non soltanto)*, in *Secondo catalogo della Raccolta d'arte del Centro Civico di Pontelagoscuro*, a cura di L. Scardino, Ferrara, Liberty house, 2004.

J. Spalding, *Santi di Tito*, New York e Londra, Garland Publishing, Inc., 1982.

S. Toso, *Pignora da generis: Fetonte e il carro del padre*, in *Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011) a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, Padova University Press, 2012.

G. Vasari, in *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, I.

C. Volpi (a cura di), *Il Libro dei disegni di Pirro Ligorio*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1994.

P. Zambrano, *A new scene by Sodoma from the ceiling of Palazzo Chigi at Casato di Sotto, Siena*, in «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1994, No. 1098 Sep.

P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di G. Adornato, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

## *Sitografia*

N. Bastogi, *SANTI di Tito*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 90, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/santi-di-tito\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santi-di-tito_%28Dizionario-Biografico%29/).

L. Faedo, *Ekphrasis*, Treccani, Enciclopedia dell'Arte Antica, 1994, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasis\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasis_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/).

R. Fleischer, *BELEVI*, Treccani, Enciclopedia dell'Arte Antica, 1994, [https://www.treccani.it/enciclopedia/belevi\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/belevi_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/).

*Franceschini Baldassarre, Apollo e Dafne*, in Fondazione Federico Zeri, Catalogo Online: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/56946/Franceschini%20Baldassarre%2C%20Apollo%20e%20Dafne>.

T. Ghezzani, *Pitture e poesia, un'identità inscindibile?*, in Treccani, 7 febbraio 2018, [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere\\_e\\_arti/Identita/2\\_identita\\_sns\\_pittura\\_poesia.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Identita/2_identita_sns_pittura_poesia.html)

*LIGORIO, Pirro* (s.a.), Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 65, 2005, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pirro-ligorio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pirro-ligorio_%28Dizionario-Biografico%29/).

L. Lorenzini, *Caduta di Fetonte (Jean Boulanger)*, in Catalogo dei Beni Culturali: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800199161>.

I. Pavan, *RAVENNA, Renzo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 86, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-ravenna\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-ravenna_%28Dizionario-Biografico%29/).

*Ravenna, Renzo*, Treccani, Enciclopedia on line, <https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-ravenna/>.