Università degli Studi di Padova

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea magistrale in Storia dell'Arte

DOSSO GENIO DELL'ALLEGORIA

Relatore: Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Laureanda: Valentina Parise
Matricola: 2063161

ANNO ACCADEMICO 2023/24

INDICE

- INTRODUZIONE

- PARTE PRIMA

  DOSSO DOSSI PITTORE DI CORTE FERRARESE

  1.1 Il percorso artistico di Dosso dalle origini all'approdo alla corte degli Este di Ferrara
  1.2 Per l'evoluzione di uno stile dossesco: una creatività geniale
  1.3 *Ut pictura poësis*: il parallelo Ariosto-Dosso

- PARTE SECONDA

  ALFONSO I D'ESTE E IL SUO MECENATISMO ARTISTICO

  2.1 Il duca mecenate
  2.2 Un'allegoria politica: *Giove pittore di farfalle*

- PARTE TERZA

  ALLEGORIA E MITO

  3.1 Che cos'è un'allegoria?
  3.2 Laura Dianti: un amore pubblico
  3.3 *Il mito di Pan* del Getty Museum di Los Angeles
  3.4 L'*Allegoria mitologica* della Galleria Borghese di Roma
  3.4.1 Una proposta interpretativa: il mito di Callisto

- ILLUSTRAZIONI

- BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Il presente studio prende in esame la figura di Dosso Dossi come eccezionale personalità artistica del Cinquecento italiano, in particolare nel ruolo di pittore di corte per Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara.

L'artista a causa della feroce critica vasariana ribadita in entrambe le versioni delle *Vite* redatte dall'autore aretino, per secoli patisce di cattiva fama, ma si vedrà come già dal XVIII secolo e soprattutto grazie all'attenzione della critica a partire dalla seconda metà del Novecento, l'importanza della sua esperienza pittorica sia stata totalmente riconsiderata. Seguendo le riflessioni elaborate dagli studiosi nel corso degli anni si vuole in questa sede presentare sinteticamente la vicenda di ricostruzione della carriera del pittore ferrarese e la sua rilevanza all'interno del panorama rinascimentale cinquecentesco.

Nel considerare il *corpus* di opere attualmente attribuite all'artista, si volgerà lo sguardo specificatamente a quelle di soggetto allegorico e mitologico, infatti, come dichiarato già dal titolo, la tesi si propone di ripercorre la sua produzione artistica in vista di una valorizzazione di Dosso quale "genio dell'allegoria".

Nel fare questo si utilizzeranno gli strumenti critici della storia dell'arte, in particolare le monografie dedicate per una ricostruzione biografica della vita e della carriera dell'artista, con il supporto dei dati documentari pervenutici a testimonianza dei fatti e delle opere compiute. Per ripercorrere poi le questioni storiche e stilistiche sulle raffigurazioni delle sue opere, si farà affidamento alle riflessioni derivate dalle mostre e dai convegni di studio dedicati all'artista ferrarese negli anni, tenendo fede ai continui aggiornamenti proposti.

Lo studio si concentrerà soprattutto in una riflessione iconografica ed iconologica sulla produzione artistica di Dosso, la quale sotto questo punto di vista, come si avrà modo di spiegare, risulta spesso molto laboriosa e problematica. Si tenterà quindi di delineare, sulla base delle varie interpretazioni esistenti, un profilo generale per identificare il singolare *modus operandi* del pittore e la sua originale rielaborazione dei soggetti iconografici. E successivamente, analizzando nello specifico alcune delle sue opere più discusse, ritenute addirittura "indecifrabili", si proverà seguendo il metodo iconografico-iconologico a proporne un'interpretazione verosimile.

Il discorso si articola in tre parti, le quali si addentrano gradualmente nella complessità della questione iconografica, fino alla proposta di una personale lettura interpretativa di una delle opere più enigmaticamente affascinanti realizzate da Dosso, l'*Allegoria mitologica* della Galleria Borghese di Roma.

La prima parte verte su una generale introduzione dell'argomento, con lo scopo di presentare l'artista ferrarese a partire dalle sue origini e dal periodo di formazione. In questo senso, anche se lo studio non è incentrato su una ricostruzione, peraltro difficile, della carriera giovanile di Dosso, quello che si vuole mettere in evidenza è soprattutto l'importanza che ebbe l'apprendistato veneziano in relazione a tutta la sua esperienza artistica, in quanto la caratterizzazione «schiettamente veneta» della sua pittura diventa uno dei suoi caratteri riconoscibili. In secondo luogo, definendo lo stile personale che Dosso costruì anche sulla base di altre suggestioni culturali, si introduce al momento della maturità con l'approdo alla corte di Ferrara e l'apprezzamento riservatogli da parte di Alfonso I d'Este. Fu infatti proprio a contatto con il ricco e raffinato ambiente estense che Dosso sviluppò la sua indole originale, dando prova di una creatività geniale. Si approfondisce quindi la descrizione del suo profilo artistico in relazione al più ampio tema della competizione fra le arti liberali, particolarmente in voga nelle corti rinascimentali italiane, e specificatamente nel parallelo che si viene a creare all'interno dell'ambiente ferrarese con il poeta dell'*Orlando Furioso*, Lodovico Ariosto. In conclusione, si presenta il caso dell'opera dossesca che viene più comunemente connessa ai temi ariosteschi, la *Melissa* della Galleria Borghese di Roma.

Nella seconda parte si definisce meglio il sodalizio che si creò alla corte di Ferrara tra Dosso e Alfonso I, presentando la figura del duca non sotto l'aspetto più ordinario di sovrano e condottiero militare, ma piuttosto nell'accezione di mecenate e committente. Nell'affermare il ruolo di principale centro culturale italiano ed europeo del Ducato ferrarese, si vuole avvalorare il personale impegno di Alfonso nel patrocinio delle arti, che, come si dirà, fu sostenuto da un diletto e una passione praticate in prima persona dal duca. In accordo con queste conclusioni si propone l'analisi di un dipinto allegorico conservato a Cracovia sul particolarissimo tema mitologico di *Giove pittore di farfalle*. Questo quadro nella sua complessità funge da introduzione alla trattazione successiva, anticipando tematiche allegoriche e mitologiche impiegate dal pittore per alludere a fatti

e situazioni reali con lo scopo di celebrare la dinastia estense in una diretta identificazione del duca con le maggiori divinità classiche.

L'ultima e più cospicua parte si occupa invece di uno studio più prettamente iconografico, dedicato soprattutto a due quadri di soggetto allegorico-mitologico realizzati da Dosso attendibilmente tra gli anni 1529-1530. Introducendo l'indagine con una breve premessa teorica sul significato e sulla storia dell'allegoria figurativa in sé, si definiscono poi i modi e i mezzi con cui un'artista geniale come Dosso sarebbe potuto intervenire fantasiosamente in queste tematiche. Nel più ampio clima di recupero dell'antichità classica in atto nelle principali corti del Rinascimento italiano, si vuole sottolineare l'eccezionalità del caso dossesco. Il pittore ferrarese, infatti, non limitandosi a tradurre in immagini miti, magari anche poco noti, tratti dalle fonti letterarie antiche, ne rielaborò fortemente i contenuti, proponendo opere con una forte carica di enigmaticità. È questo il caso dei due dipinti presi in esame, entrambi prudentemente intitolati come *Allegoria mitologica*, in quanto ad oggi nessuna interpretazione è unanimemente accettata dagli studiosi, che continuano a dibattere sul riconoscimento di possibili tematiche iconografiche. Inoltre, in essi sembrano essere stati introdotti significati allegorici che alludono a fatti reali, coinvolgendo in prima persona il duca Alfonso I d'Este che si ritiene esserne il committente. Oltre all'analisi iconografica condotta sul soggetto di queste opere, si è tentato di ricostruirne la storia, giustificando il motivo della loro realizzazione. Le due tele vengono quindi ricondotte entro un più ampio insieme di opere figurative dedicate a Laura Dianti, amante ufficiale di Alfonso, dalla quale avrà due figli che volontariamente deciderà di legittimare. In conclusione, si intende mostrare quanto questo fatto privato della vita del duca sia determinante per la definizione stessa dei soggetti mitologici raffigurati nelle opere, i quali attraverso le vicende degli dèi intendono alludere alla storia amorosa dei due amanti. Particolarmente approfondita è l'analisi iconografica dell'*Allegoria mitologica* conservata alla Galleria Borghese di Roma, sulla quale si tenta di ricostruire la vicenda della ninfa Callisto, raccontata per esteso da Ovidio nelle *Metamorfosi*. La proposta che viene avanzata in ultima analisi è però quella che deriva da una diversa tradizione antica risalente a Epimenide, meno nota ma rintracciata in un'opera locale di grande erudizione, il *De Deis gentium* di Lilio Gregorio Giraldi. In questa particolare versione del mito è quindi possibile che Dosso avesse voluto rappresentare Callisto-Laura e, come si vedrà, tutte le implicazioni che ad essa sono collegate.

PARTE PRIMA

DOSSO DOSSI PITTORE DI CORTE FERRARESE

1.1 Il percorso artistico di Dosso dalle origini all'approdo alla corte degli Este di Ferrara

> Furono dunque i Dossi due fratelli nati in Ferrara, o come vuole lo Scannelli nella villa del Dosso nel territorio della Pieve di Cento nella Legazione di Ferrara. Loro padre fu Nicolò Dossi spenditore del Duca Ercole I di Ferrara. La madre fu Jacopina da Porto sua moglie. Il maggior di essi chiamossi Dosso, e trasse anche col privilegio della primogentiura quello d'un ingegno perspicacissimo, onde riuscire potè più eccellente di Battista, che fu l'altro nato dopo di lui. Invaghitisi ambidue per naturale talento della nobile professione pittoresca […].[1]

Esordisce così l'arciprete Girolamo Baruffaldi nelle sue *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, pubblicate postume nel 1844 ma probabilmente già compiute nel primo decennio del Settecento, nel presentare Dosso Dossi, pittore che tanta fortuna ebbe nella storia artistica di Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I d'Este.[2]

Dosso e Battista Dossi, ritenuti ferraresi di patria già nel Cinquecento da Giorgio Vasari, in realtà hanno origine trentina secondo documenti e atti notarili[3] in cui viene menzionato il nome del padre Niccolò de Lutero anche come "Nicolai de Tridento" o con l'alias "de Costantino", negli ultimi decenni del XV secolo trasferitosi per affari a Ferrara quale «spenditore» di corte sotto il duca Ercole I.[4]

Che la famiglia Luteri sia originaria di Trento è confermato anche dall'umanista medico Pietro Andrea Mattioli[5] e poi acquisito da tutta la letteratura successiva.

Il maggiore dei figli, Giovanni o Giovanni Francesco, da sempre è noto con l'appellativo Dosso, il quale secondo Felton L. Gibbons presumibilmente deriva dalla parola "dorso", risalendo ad una tradizione di toponimi locali, frequente nel nord Italia, per cui si identificavano le zone collinari dalla particolare conformazione geomorfologica dorsale.[6]

Diversamente propone Peter Humfrey nel saggio introduttivo al Catalogo dedicato alla

---

[1] BARUFFALDI 1844, p. 250.
[2] GIBBONS 1968, pp. 24-25.
[3] Documenti risalenti agli anni 1516, 1532, 1535.
[4] GIBBONS 1968, p. 24.
[5] Consigliere e medico personale del vescovo Bernardo Clesio presso il Castello del Buonconsiglio a Trento nel secondo quarto del XVI sec. Ne riferisce nel poema pubblicato nel 1539 *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*.
[6] Aspro terreno collinare costituito da una serie di rilievi scoscesi allungati e interrotti da piccole valli parallele che creano la forma denominata "hogback". Rif. https://www.patrimoniomondiale.it/?p=6422.

prima mostra monografica sull'artista a Ferrara nel 1998, affermando che il soprannome derivi piuttosto dalla piccola proprietà posseduta, secondo i documenti ritrovati, dalla famiglia Luteri in territorio mantovano, nei pressi di Quistello.[7] L'epiteto passa poi in eredità anche al fratello minore, che viene menzionato come "Battista del Dosso" o "Battista Dossi"; acquisendolo come vero e proprio cognome a partire dagli storici locali del XVIII secolo e divenendo nei secoli la forma concordemente più usata e ordinaria.[8]

Sulla nascita dei due pittori non ci sono prove documentarie certe, né per quanto riguarda il luogo né per la data. A dispetto di ciò che ci tramanda Baruffaldi su un'ipotetica notizia tratta dallo Scannelli per cui essi sarebbero nati nella Villa del Dosso, proprietà del padre, in prossimità di Cento;[9] ad oggi si può più precisamente dire che la nascita sia avvenuta presso Tremuschio – località a sud del Po, al confine tra il ducato di Ferrara e il marchesato di Mantova, nella piccola città-stato di Mirandola – dove doveva essersi stabilito il padre sul finire del Quattrocento. A riprova di questa conclusione il primo documento sulla presenza di Dosso alla corte di Ferrara nel luglio del 1513, nel quale viene menzionato come "Dosso di Mirandola".[10]

Una prima indicazione sulla data di nascita si legge invece nella fonte più prossima, che si potrebbe ritenere anche la più attendibile ed autorevole, ossia in Vasari, che scrive «[…] insieme col dono che a Ferrara fecero i fati de la natività del divino messer Lodoviso Ariosto, accompagnando la penna al pennello volsero che e' nascesse ancora il Dosso pittore ferrarese […]».[11] Egli circoscrive quindi attorno al 1474 la nascita del maggiore dei fratelli, soltanto in nome della celebre amicizia con il poeta di corte Ludovico Ariosto, tramandando ai posteri una data dedotta approssimativamente ma che per lungo tempo continua ad essere considerata attendibile.

Nel XIX secolo la critica inizia a proporre una datazione posticipata, inizialmente accettando l'anno 1479, avanzato da Cesare Cittadella;[12] ma il primo a mettere veramente in dubbio l'affermazione vasariana è Roberto Longhi che in *Officina ferrarese* nel 1934

[7] HUMFREY 1998, p. 3.
[8] Si noti che l'uso comune del nome "Dosso Dossi", oggi unanimemente accettato dalla critica artistica, come notato da Mendelsohn nel 1914, è relativamente recente, riconducibile alla fine del XVIII secolo. Forse una prima apparizione, che precede pubblicazioni e inventari, è riconducibile ad una incisione del 1752-62 secondo P. A. Pazzi. Cfr. GIBBONS 1968, nota 10, p. 25.
[9] BARUFFALDI 1844, p. 250.
[10] HUMFREY 1998, p. 3.
[11] VASARI 1550, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987, p. 304.
[12] GIBBONS 1968, p. 25.

ha dimostrato come l'attività del pittore dovesse essere iniziata attorno al 1510 e che quindi la nascita dovesse essere più ragionevolmente avvenuta non molti anni prima del 1490. Le conclusioni di Longhi vengono generalmente accettate, e ad oggi si può precisamente indicare la prima metà dell'anno 1487, secondo quanto emerso da un documento del giugno 1512 in cui aveva già raggiunto la maggiore età di venticinque anni,[13] e anche in relazione alla nascita del fratello minore tra il 1490 e il 1495.[14]

In aggiunta alla documentazione pervenutaci sulle origini familiari, attraverso lo studio comparato di fonti letterarie, contratti, e pagamenti dei primi servizi offerti presso la corte ferrarese, riportati nei libri contabili, gli studiosi hanno tentato di ricostruire le carriere dei due pittori; nonostante la maggior parte del patrimonio artistico del Ducato ferrarese sia stato disperso in seguito alla sua riannessione allo Stato pontificio.[15]

In assenza di basi documentarie soprattutto relative alla prima parte della sua vita, arduo è ricostruire coerentemente il percorso giovanile di Dosso, bisogna dunque ricorrere ad una verifica diretta sulle prime opere a lui attribuite attraverso l'evidenza stilistica, e di conseguenza scinderle da quelle del fratello minore Battista con il quale condivise molta parte della sua vita e per questo spesso confuso.

Il fatto che Giovanni, sia il maggiore tra i due è implicito già a partire dalle *Vite* di Vasari,[16] ma esplicitato solo nel Settecento nella biografia di Baruffaldi che si azzarda anche ad affermare che questi «[…] trasse anche col privilegio della primogenitura quello d'un ingegno perspicacissimo, onde riuscire poté più eccellente di Battista, che fu l'altro nato dopo di lui».[17]

Le informazioni sull'apprendistato dei fratelli non sono complete ma ampiamente noto e verosimile è il fatto che siano stati affidati dal padre al famoso pittore ferrarese Lorenzo Costa,[18] parte della famiglia ducale stessa. Già nella vita dell'ambito maestro, Vasari attesta che «imparò anco i primi principii dal Costa il Dosso Vecchio da Ferrara»;[19] notizia confermata poi dalle parole di Baruffaldi che attribuisce al ruolo del padre nella corte estense e alle raccomandazioni del duca Ercole I il privilegio di aver potuto imparare

[13] HUMFREY 1998, p. 3.
[14] OSTROW, p. 1, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[15] Nel 1598 il Ducato di Ferrara in mancanza di un erede legittimo passa sotto il dominio dello Stato pontificio governato dall'allora papa Clemente VIII.
[16] *ivi*, p. 25.
[17] BARUFFALDI 1884, p. 250.
[18] Pittore di corte presso i Gonzaga di Mantova in sostituzione di Andrea Mantegna, morto nel 1506.
[19] VASARI 1568, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987, p. 303.

presso un tale precettore, dopo che egli ebbe riconosciuto il naturale talento dei figli per la «nobile professione pittoresca».[20] Come afferma anche Gibbons, si può dar credito alla testimonianza vasariana, in virtù sia del fatto che Costa nei primi del Cinquecento era l'artista più accreditato a Ferrara e ancor di più perché esiste un documento del 1512 che conferma la presenza di entrambi a Mantova presso i Gonzaga.[21] Tuttavia, nell'evidenza stilistica delle prime opere di Dosso, databili, secondo la critica più recente, al 1508-1510, non si spiega «il marcato accento veneziano, e più decisamente giorgionesco»[22] e si palesa un debole legame tra i due pittori. Ma, come di norma per tutti gli artisti, sebbene i due potrebbero aver lavorato a stretto contatto, il loro stile non deve necessariamente risultare simile, anche perché, Dosso era giovanissimo e il suo personale stile maturerà soltanto in seguito, con il passare degli anni e dell'esperienza.[23]

Baruffaldi mette in evidenza come la fama del Costa e il continuo aumentare di giovani presso la sua scuola diventino a questo punto uno svantaggio per i due fratelli, che, con il benestare del padre e le sovvenzioni ducali, furono incoraggiati a viaggiare per l'Italia. Poterono quindi «[…] collocarsi presso d'altri più eccellenti maestri e studiare ove in maggior gusto fosse a que' tempi la professione del dipingere», fino a che «[…] in due città primarie finalmente divisero la loro permanenza cioè Roma e Venezia, le quali città possono ragionevolmente chiamarsi due teatri di meraviglia».[24] Secondo la fonte settecentesca, che per prima pone attenzione particolare sull'apprendistato dei due pittori, per i primi sei anni restarono a Roma per studiare e copiare le opere dei maggiori pittori presenti in città; spostandosi a Venezia solo in seguito, dove si trattennero per altri cinque anni. Qui, si dedicarono invece a ritrarre dal naturale secondo la prassi pittorica veneta cinquecentesca derivata dal grande Giorgione, che privilegiava il colore rispetto al disegno, rendendo «[…] così in breve tempo più morbida e pastosa la loro prima maniera formando un proprio loro carattere vivo insieme e grazioso, non che robusto e ben tinto, da nessun altro, fuorchè da Tiziano […]».[25]

[20] BARUFFALDI 1884, pp. 250-251.
[21] GIBBONS 1968, p. 26.
[22] MENEGATTI 2014, p. 41.
[23] GIBBONS 1968, p. 26.
[24] BARUFFALDI 1884, p. 251.
[25] *ibid*.

Questa conclusione riguardante il periodo di formazione dei due artisti ferraresi, entra però in contrasto diretto con le fonti più prossime alla loro stessa esistenza che propongono una diversa evoluzione dei fatti.

Lodovico Dolce, scrittore poligrafo veneziano che pubblica il *Dialogo della pittura* circa quindici anni dopo la morte di Dosso, ribadisce l'importanza delle due città italiane, Roma e Venezia, nella formazione dei due giovani pittori ma ne divide le strade già da principio, dichiarando che «l'uno stette qui a Vinegia alcun tempo per imparare a dipingere con Tiziano, e l'altro in Roma con Raffaello».[26] Nonostante la lampante incoerenza biografica su una possibile educazione di Dosso presso la bottega di Tiziano, in quanto suo coetaneo,[27] a favore della testimonianza cinquecentesca si possono esibire le evidenze stilistiche nelle opere giovanili di Dosso, che presentano uno stile chiaramente riconducibile alla Venezia dell'epoca, avvicinandosi a quello degli allievi diretti di Giorgione, quali Tiziano e Palma il Vecchio[28] e, secondo Alessandro Ballarin, come si vedrà più avanti, fondamentale in questa relazione è anche Sebastiano del Piombo.[29] Opere che denotano uno stile che molto differisce da quello che contemporaneamente stava sviluppando il fratello Battista, intriso pienamente della maniera romana dell'Alto Rinascimento.[30]

La discrepanza si ritrova anche nei resoconti dei pagamenti per i dipinti commissionati dalla corte ferrarese che dal novembre 1517 all'agosto 1520 non annotano il nome di Battista, laddove invece quello di Dosso è ripetutamente menzionato come protagonista.[31] Gibbons nelle sue considerazioni prende in causa anche la corrispondenza esistente tra Raffaello e Ferrara riguardante la nota ambizione del duca Alfonso I di possedere un capolavoro del maestro romano, nella quale viene confermata una permanenza piuttosto lunga di Battista a Roma presso la sua bottega; supponendo invece che Dosso sia stato

[26] DOLCE 1557, ed. Barocchi 1960, I, p. 150. Nel dialogo Dolce con "poeta" si riferisce a Lodovico Ariosto che elogia Dosso e Battista Dossi tra i pittori illustri della città inserendoli nel suo poema.
[27] MENEGATTI, in *Dosso Dossi* 2014, p. 42.
[28] GIBBONS 1968, p. 26.
[29] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 28.
[30] Forse sono proprio le opere giovanili di Battista che portano Lodovico Dolce a definirlo allievo stesso del grande maestro del Rinascimento romano, Raffaello.
[31] In riferimento ai grandi cantieri della Via Coperta e del Boschetto del 1518. Cfr. MENEGATTI 2014, pp. 49-50.

incaricato dallo stesso Raffaello di restare a Ferrara per curare i suoi interessi presso la corte estense.[32]

Nelle *Osservazioni* di Ballarin, fondate su meditate basi stilistiche, si può trovare un'ulteriore conferma di un possibile viaggio a Roma del Dosso, a fronte della mancanza di documenti che lo menzionino a Ferrara, tra il gennaio e il giugno 1517. Tale viaggio che permette all'artista di studiare le maggiori opere di Raffaello, delle quali ritroviamo traccia nei suoi dipinti degli anni immediatamente successivi, avvenne forse su ordine stesso del duca, proprio per coinvolgere l'urbinate nell'ambizioso progetto per la decorazione del Camerino delle pitture.[33]

Humfrey nel 1998, sulla base dell'allora recente scoperta archivistica di Adriano Franceschini riguardante il polittico realizzato da Dosso insieme al collega Benvenuto Garofalo,[34] mette in luce le tracce della conoscenza delle prime opere romane di Raffaello già all'altezza del 1513-1514, anticipando quindi il viaggio del giovane a Roma in una fase molto precoce, forse in concomitanza con la visita di Alfonso I in occasione dell'incoronazione di papa Leone X nel marzo del 1513.[35]

Con il passare dei secoli, dunque, il resoconto di Baruffaldi viene ampiamente rivalutato, non accettando la proposta di un soggiorno di sei anni a Roma, ma non escludendo la possibilità di un proficuo viaggio di studio. La maggior parte della critica recente è infatti concorde nell'ipotizzare almeno un viaggio romano negli anni giovanili della sua formazione, anche se ancora discute sulla data. Invero, generalizzando, si può dare per assodato che nel XVI secolo per un'artista alle prime armi il "pellegrinaggio" a Roma dovesse essere una condizione *sine qua non*.[36]

Ma a quando si può datare quindi la prima apparizione certa di Dosso quale pittore affermato e autonomo? E di conseguenza, quando data l'inizio vero e proprio della sua carriera di pittore di corte presso il Ducato di Ferrara?

---

[32] GIBBONS 1968, p. 26. Rif. messaggio inviato da Raffaello nel marzo 1520 che prova la conoscenza diretta di Dosso, oltre che confermare la presenza nella sua bottega di Battista.

[33] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 37. Sulla questione della decorazione e delle commissioni per il Camerino del duca Alfonso I si rimanda ai volumi I-VI in BALLARIN 2002.

[34] Si fa riferimento alla pubblicazione di Adriano Franceschini nell'autunno del 1996 riguardante i pagamenti per il polittico commissionato da Antonio Costabili per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Andrea a Ferrara che proverebbero il completamento dell'opera già all'inizio del 1514. Sulla questione si rimanda alla conclusione a cui si arrivati dopo un ampio dibattito sulla retrodatazione del polittico in CIAMMITTI e GHEROLDI, 2017. Si veda nel seguente capitolo un breve approfondimento.

[35] HUMFREY 1998, p. 4.

[36] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 27.

La prima testimonianza certa all'interno del panorama artistico a servizio di una corte italiana resta, come già anticipato, quella a Mantova presso il palazzo di San Sebastiano per il marchese Francesco Gonzaga, comprovata dal pagamento di un «quadrum magnum cum undecim figuris» prima dell'aprile del 1512.[37] Mentre l'entrata in scena alla corte di Ferrara dovrà invece aspettare il marzo del 1514, quando Dosso sostituirà il friulano Pellegrino da Udine nel ruolo di pittore di corte, risiedendo stabilmente presso il Castello, secondo quanto riportano i libri contabili della città.[38]

Il ruolo di prim'ordine che Dosso rivestì per quasi trent'anni alla corte estense, fino a quando intorno al 1540 il fratello minore Battista prenderà il suo posto, e il favoreggiamento del duca Alfonso I, sono documentati fin dalle *Vite* di Vasari, il quale ricorda come egli amasse molto l'artista «prima per le sue qualità nell'arte della pittura, e poi per le sue piacevolezze che molto al Duca dilettavano».[39] Sodalizio destinato a spezzarsi solo con la morte di Alfonso nel 1534 e la successione della signoria al legittimo erede, il figlio Ercole II, per il quale Dosso continuò a lavorare, portando a termine con impegno le promesse fatte al padre.[40]

Alfonso è noto per essere un sovrano dalla solida educazione umanistica e appassionato di tutte le arti, come vedremo più specificatamente nella presentazione riassuntiva della sua persona e dell'ambiente cortese annesso, di cui si occupa la seconda parte della tesi. Egli, secondo le fonti ferraresi coeve, «ammetteva alla propria "mensa segreta o artefici eccellentissimi di qualche arte, o uomini faceti e piacevoli" e "godeva e si rallegrava molto, d'una certa vita libera, et familiare"»;[41] trasformando la sua casa in un centro di mecenatismo artistico e letterario, e non solo, degno di nota.

La frequente presenza a corte di intellettuali illustri imbevuti di cultura umanistica, provenienti dai più svariati contesti italiani ed europei, promuoveva un proficuo scambio di idee e saperi che il giovane pittore non perdeva occasione di tradurre subito in arte.

Tra coloro che gravitavano abitualmente intorno alla corte estense troviamo personaggi del calibro di Celio Calcagnini, Lelio Gregorio Giraldi, Alessandro Guarini, Bonaventura

[37] *ivi*, p.30.
[38] MENEGATTI 2014, p. 46.
[39] VASARI 1550, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987, p. 304.
[40] HUMFREY 1998, p. 3.
[41] Cit. da Bonaventura Pistofilo, suo primo biografo e Paolo Giovio, letterato presso la sua corte riportate in MENEGATTI 2014, pp. 47-48.

Pistofilo, ma fra tutti spicca Ludovico Ariosto: poeta, commediografo, funzionario e diplomatico italiano, sovvenzionato dal cardinale Ippolito d'Este presso la corte estense.[42] La lunga amicizia di Dosso con il famoso letterato, alla quale si è fatto brevemente cenno nella discussione sulla data di nascita del pittore, è nota già attraverso le fonti più prossime, dedotta a partire dall'elogio che il poeta ne fa nel Canto XXXIII del suo capolavoro, l'*Orlando Furioso*, di cui sotto viene riportata la stanza n. 2:

2
e quei che furo a' nostri dì, o son ora,
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
duo Dossi, e quel ch'a pae sculpe e colora,
Michel, più che mortale, angel divino;
Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora
non men Cador, che quei Venezia e Urbino;
e gli altri di cui tal l'opra si vede,
qual de la prisca etá si legge e crede:[43]

Come possiamo leggere nel Canto, introdotto solo successivamente, nell'edizione del 1532 e non presente nella prima edizione manoscritta del 1516, che circolava da principio tra le corti di Ferrara e Mantova, la stima del poeta verso l'amico artista è tanta da considerarlo entro la cerchia dei maggiori pittori italiani del suo tempo. Una tale celebrazione doveva «avere contribuito a far propagare in modo ineludibile la fama dei due padani», come afferma Alessandra Pattanaro;[44] ma questa stima non era condivisa da tutti gli intellettuali dell'epoca, primo fra tutti il teorico dell'arte moderno per eccellenza, Giorgio Vasari. Egli infatti già nella prima edizione delle *Vite*, nonostante includa Dosso con una ristretta biografia nell'elenco *de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, concorre a screditarne la bravura, per poi arrivare ad affermare nella seconda edizione del 1568 che:

> […] al nome di Dosso ha dato maggior fama la penna di messer Lodovico [Ariosto], che non fecero tutti i pennelli e colori che consumò in tutta sua vita. Onde, io per me confesso, che grandissima ventura è quella di coloro che sono da così grandi uomini celebrati; perché il valore della penna sforza infiniti a dar credenza alle lodi di quelli, ancor che interamente non le meritino. [45]

[42] *ivi*, p. 47.
[43] Stanza n.2, Canto XXXIII dell'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto, edizione 1532 in LUCCO 1998, pp. 17-18, sull'ottava ariostesca è intervenuta anche SAVY, in *Orlando Furioso* 2016, pp. 222-229.
[44] PATTANARO 2018, p. 256.
[45] LUCCO 1998, p. 17. Da VASARI 1568, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987.

«La volontà di denigrare i due pittori ferraresi e l'antipatia nei loro confronti» espresse attraverso questo atteggiamento fortemente critico, come fa notare la studiosa in occasione di uno studio sull'esperienza pesarese dei due pittori, «potrebbero essere maturate però a pochissimi anni di distanza dalla campagna decorativa dell'Imperiale».[46] In quest'ottica, si riesce quindi a giustificare il disappunto di Vasari in relazione ad una più ampia critica sulla prassi pittorica di stampo padano basata sulla tecnica di stesura dei colori «a calce», ossia a secco, in opposizione alla tradizione toscana del «buon fresco».[47] Le argomentazioni di tipo tecnico, le quali introducono anche la «malcelata insofferenza» nei confronti dei Dossi degli altri artisti coinvolti nella decorazione della Villa commissionata dal duca Francesco Maria della Rovere,[48] non spiegano però la conclusione vasariana di seguito riportata:

> Scopertasi dunque l'opera dei Dossi, ella fu di maniera ridicola che si partirono con vergogna da quel signore; il quale fu forzato a buttar in terra tutto quello che avevano lavorato e farlo da altri ridipingere con il disegno del Genga. [49]

Come asserisce sempre Pattanaro, sulla base di un riesame dei documenti relativi alla commissione urbinate, «la scelta dei Dossi, certamente dettata da un prestigio ormai diffuso oltre i confini dello Stato estense, sembra pienamente consapevole», in quanto Francesco Maria e soprattutto la moglie Eleonora facevano ormai parte del pubblico di corte ferrarese, ed in più occasioni avevano avuto modo di conoscere ed ammirare le opere dossesche.[50] Ma, nonostante il mancato gradimento delle decorazioni realizzate dai Dossi sia comprovato con il ruolo assunto da Girolamo Genga nella direzione dei lavori nell'impresa decorativa; l'indicazione vasariana risulta essere inesatta poiché secondo gran parte della critica contemporanea «una sala in cui si possa ravvisare pittura dossesca esiste ancora».[51]

---

[46] PATTANARO 2018, p. 255. Il tema della denigrazione dei Dossi si inserisce in una dissertazione sull'impresa decorativa per la Villa Imperiale di Pesaro: la commissione agli artisti della corte estense Dosso e Battista Dossi attorno all'anno 1530, da parte del duca Francesco Maria della Rovere, cade dopo che già era stato affidato un progetto decorativo all'artista e architetto urbinate Girolamo Genga; a questo sarebbe stato poi chiesto di rimediare all'intervento dei due pittori ferraresi che il duca non avrebbe gradito.
[47] PATTANARO 2018, p. 257.
[48] *ibid*.
[49] *ivi*, p. 258. Da VASARI 1568, vol. 4, p. 422.
[50] *ivi*, pp. 260-261.
[51] *ivi*, p. 258.

La cosiddetta Sala delle Cariatidi, la cui datazione viene fatta risalire al 1530 circa, è un punto di riferimento essenziale per la definizione dell'attività dei Dossi, quali frescanti e non solo. «L'immersione totalizzante nella natura» che presenta la sala è infatti una riproposizione della meditazione sulla pittura di paesaggio che in Dosso ha sempre ricoperto un ruolo fondamentale, a partire dalle opere del secondo decennio del Cinquecento fino alle più mature scene mitologiche della Galleria Borghese e del Getty Museum,[52] che si analizzeranno nella seconda parte di questa tesi.

Il caso di studio brevemente introdotto ha lo scopo di contestualizzare e giustificare lo spietato giudizio di Vasari, il quale condizionerà e orienterà le successive considerazioni dei due artisti ferraresi, opponendosi e in alcuni casi annullando la fama conferitagli invece dal poeta dell'*Orlando Furioso*.

Sulla scia delle critiche vasariane, infatti, si inserisce anche Ludovico Dolce che accusa Ariosto di aver commesso un grave errore nel «collocare a fianco di Michelangelo i due Dossi, "indegni", a causa della loro maniera goffa» di dipingere.[53]

Ma forse, come asserisce Mauro Lucco nel 1998 introducendo il catalogo della mostra di Ferrara, la malevolenza delle parole di Vasari deriva da una «troppo seriosa» concezione della "maniera moderna" che il pittore e scrittore cinquecentesco aveva costruito sulla base di un apprezzamento unidirezionale di Michelangelo, o dell'unica maniera "corretta" del fare arte, ossia quella fiorentina.[54]

E anche se il di Vasari e Dolce è evidentemente ostile, come sostiene Giancarlo Fiorenza, si può dire che essi abbiano sicuramente colto la peculiarità dello stile artistico di Dosso, e che abbiano, di conseguenza, per primi portato in luce il problema della ricezione e dell'interpretazione delle opere dossesche, che persiste ancora oggi.[55]

Come si evince già da questo primo capitolo introduttivo sulle origini e i primi passi di Dosso Dossi all'interno dell'ampia compagine artistica dell'Italia rinascimentale, una ricostruzione coerente della storia e del *corpus* di opere di questo geniale artista non è semplice ed immediata, sia per l'inconsistenza della documentazione testuale pervenutaci in alcuni casi, sia per l'incertezza o la mancanza di testimonianze visuali in altri. Ancora ad oggi essa rappresenta un fertile terreno per la ricerca, oggetto di

[52] *ivi*, pp. 266-267.
[53] LUCCO 1998, p. 18.
[54] *ivi*, pp. 17-18.
[55] FIORENZA 2008, pp. 4-5.

entusiasmanti scoperte ma al tempo stesso anche di accese discussioni tra gli storici dell'arte. Concludendo con le parole di Steven F. Ostrow espresse nel saggio che introduce alcune delle riflessioni emerse in occasione del Convegno di studi internazionale organizzato da Luisa Ciammitti,[56] poco prima dell'apertura della mostra *Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara* del 1998-1999 – inaugurata a Ferrara presso il Palazzo dei Diamanti e riproposta poi in USA, prima al Metropolitan Museum of Art di New York e poi al Getty Museum of Art di Los Angeles – «his art – both formally and iconographically – remains elusive and difficult to categorize, which underscores why he continues to be such a compelling and endlessly challengin artist to study».[57]

[56] Conferenza intitolata *Dosso Dossi and His Age*, organizzato da Ciammitti con l'assistenza di Amy Morris in due parti: la prima nel maggio 1996 presso il Getty Research Institute e il J. Paul Getty Museum a Malibu; la seconda nell'aprile del 1997 presso il Castello del Buonconsiglio a Trento. Cfr. OSTROW, p. ix, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[57] OSTROW, p. 1, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.

1.2 Per l'evoluzione di uno stile dossesco: una creatività geniale

Nel capitolo precedente si è voluto presentare Dosso Dossi quale pittore di corte per Alfonso I d'Este attraverso una breve disamina critica di fonti e documenti che testimoniano alcuni momenti cardine della sua vicenda artistica e personale. Si è fatto inoltre cenno anche alla fortuna e sfortuna che ebbero le sue opere in relazione alle considerazioni scritte da alcuni intellettuali di epoca moderna, rivalutate poi nel corso dei secoli con lo scopo di riabilitarne il ruolo di «grande comprimario […] della maniera moderna».[1]

Si intende, ora, proseguire la presentazione dell'artista sotto un profilo più propriamente stilistico ed evolutivo, per evidenziarne soprattutto il carattere di genialità ed originalità nella creazione stessa della sua produzione artistica. Nel fare questo, si tengono presenti le *Osservazioni* raccolte da Alessandro Ballarin, che circa tre anni prima della mostra ferrarese del 1998, poi riproposta negli USA nel 1999, aveva pubblicato due illuminanti volumi monografici nel tentativo di ricostruire la cronologia della carriera dell'artista ferrarese a partire già dal 1508-1510 fino alla fine della sua vita intorno al 1540, anno per anno, se non anche, quando possibile, mese per mese.[2] Lo studioso, adottando l'innovativo approccio comparativo promosso dalla *Connoisseurship*, ha esaminato le opere attribuibili a Dosso Dossi considerando innanzitutto il contesto artistico delle città di Venezia, Mantova e Ferrara, in relazione anche agli altri pittori presenti contemporaneamente in queste corti, da Giorgione, Boccaccio Boccaccino, a Lodovico Mazzolini, Garofalo e Girolamo da Carpi, oltre che al suo stesso fratello, Battista.[3]

Particolarmente significative sono le connessioni riguardanti la primissima attività di Dosso, attorno al 1508-1510, anni che fino ad allora non erano stati ancora esplorati a causa del limite imposto dal documento più volte citato del 1512, che testimonia il primo lavoro eseguito dal pittore per la corte di Mantova. Ballarin mira quindi a superare il confine prefissato da quei dipinti a soggetto religioso che costituiscono il cosiddetto

[1] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 39.
[2] OSTROW, p. 3, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[3] *ivi*, pp. 2-3.

"gruppo Longhi", riconosciuti dallo studioso piemontese come le prime opere realizzate dall'artista, solo presubilmente, tra il 1512 e il 1517.[4]

Il ragionamento di Ballarin prende le mosse proprio a partire da quella caratterizzazione «schiettamente veneta» della formazione del Dosso, colta dalle fonti veneziane come da quelle ferraresi, e già riproposta nelle monografie di inizio Novecento di Zwanziger e Mendelsohn, come ci ricorda Marialucia Menegatti nel suo saggio introduttivo al catalogo della mostra di Trento del 2014.[5]

Questa peculiarità stilistica viene già individuata come punto di partenza per la ricostruzione della prima attività dossesca che ne fa Roberto Longhi, ipotizzando un'esperienza diretta della pittura del maestro cinquecentesco veneto per eccellenza, Giorgione, divenendo poi chiave di lettura per comprendere l'intero discorso del conoscitore padovano.[6]

Con le parole di Longhi, Dosso si forma all'interno del crocevia di esperienze «nato dalla cenere violetta dei funerali di Giorgione», e, secondo Ballarin, in particolare, attraverso i riflessi dell'arte del pittore di Castelfranco sui due giovani allievi diretti, Tiziano e Sebastiano del Piombo, incarnando il protagonista assoluto della scena artistica ferrarese nella prima metà del Cinquecento, capostipite di quella «spontanea reazione di fronda padana al classicismo romano lagunare».[7]

La componente giorgionesca sarà l'aspetto dirimente nell'attribuzione delle prime opere di Dosso, quando non aveva ancora assunto il ruolo di pittore di corte per Alfonso I e non era ancora stato pervaso dal raffinato stile di vita cortese. Opere che costituiscono la carriera giovanile di questo geniale artista, che appare nelle fonti solo con la commissione mantovana del 1512, ma che di certo doveva già avere un'esperienza e un'attività sufficientemente affermata alle spalle per attirare l'attenzione di una famiglia importante come i Gonzaga.[8]

Un'esposizione attenta della cronologia artistica dossesca elude dallo scopo di questa tesi, ma attraverso una selezione di alcuni dei più affascinanti brani della pittura di

[4] *ivi*, p. 3.
[5] MENEGATTI 2014, p. 43.
[6] *ibid.*
[7] *ibid*.
[8] BALLARIN 1987, ed.1994-1995, I, p. 28.

Dosso, si cerca di mettere in evidenza quale sia stato il percorso seguito dall'artista nella creazione ed evoluzione di uno stile attentamente elaborato e pienamente personale.

L'esordio per la ricostruzione del catalogo giovanile di Dosso è rappresentato dal dipinto Borghese con *Gige, Candaule e Rodope* (Fig. 1) in virtù di quel legame con la pittura veneziana intorno al 1508-1510, quando Giorgione è documentato quale frescante presso Palazzo Loredan e il Fondaco dei Tedeschi (Fig. 2)[9] e quando a Venezia cominciano a farsi strada i suoi primi seguaci; in particolare, Sebastiano del Piombo, si veda l'affinità con il *Richiamo* di Detroit (Fig. 3).[10]

Agli stessi anni si può ricondurre anche il *Buffone* della Galleria Estense (Fig. 4), che recupera al meglio la singolare serie di dipinti giorgioneschi con mezze figure di sbieco il cui sguardo si rivolge allo spettatore, quali ad esempio il *Concerto* della collezione milanese Mattioli (Fig. 5) o il *Suonatore di flauto* borghese (Fig. 6), tipici anche dell'arte giovanile di Tiziano.[11]

Ma il quadro che consente il passaggio alla fase successiva è il *Bagno* di Castel Sant'Angelo (Fig. 7), molto discusso per la sua problematicità ma nel quale ancora molto si avverte l'influenza del contesto veneziano, commisurata allo stesso tempo da una dimensione «schiettamente naturalistica e feriale» che, come nota Menegatti, già mette «*in nuce* tutte le caratteristiche migliori del giovane artista e del suo fare pittorico».[12] Ballarin, per darne prova tangibile, fa notare come nella prima figura di sinistra (Fig. 10) si possa ritrovare la stessa fonte d'ispirazione di Sebastiano nella raffigurazione del carnefice del *Giudizio di Salomone* (Fig. 9), ossia l'antica statua greca del *Guerriero* Borghese oggi al Louvre (Fig. 8).[13] Inoltre, egli suggerisce anche la presenza di primi influssi michelangioleschi, stimolati dalla circolazione di cartoni e disegni dell'artista a Venezia già a partire dal 1507, in questo caso specificatamente del cartone per la *Battaglia di Cascina* (Fig. 11).[14] Il ragionamento prosegue poi con la proposta di una datazione intorno al 1512, in virtù di queste affinità stilistiche, e di quelle in relazione con le opere di Tiziano che si collocano tra la fine del 1511 e l'inizio del 1512, in particolare con le

[9] Collegamento stilistico con il Fondaco che conosciamo attraverso l'interpretazione di Sebastiano del Piombo è il nudo di Rodope e l'esedra retrostante, oltre che all'ineccepibile intensità del paesaggio di chiaro stampo giorgionesco. Cfr. BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 28.
[10] *ibid*.
[11] *ibid*.
[12] MENEGATTI 2014, p. 44. Per un approfondimento si veda lo studio di SAVY 2007, pp. 103-118.
[13] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 28-29.
[14] *ivi*, p. 29.

varie composizioni delle *Tre età* di Edimburgo.[15] Ipotizzando quindi che, il *Bagno*, sia stato realizzato forse proprio in occasione della commissione mantovana per il Palazzo di San Sebastiano, di un «quadro grande di undici figure» che sarebbero proprio gli undici bagnanti con l'aggiunta dei tre suonatori in secondo piano e i due bambini sulla destra (Fig. 12).[16]

In accordo con le argomentazioni sopra esposte, si può quindi affermare che sia proprio quest'opera a chiudere «la stagione di sperimentazione veneziana» del giovane Dosso per aprirne una nuova più matura e rilevante come «pittore di corte, e segnatamente pittore estense».[17] Ed è infatti proprio la stretta parentela tra i Gonzaga di Mantova e gli Este di Ferrara a spiegare la presenza dell'artista presso entrambe le corti a distanza di tempo ravvicinata. Inoltre, come dimostra anche l'opera precedentemente menzionata, *Gige e Candaule*, è verosimile credere ad un contatto molto precoce con la corte estense di Ferrara o con ambienti ad essa vicini, in quanto il soggetto è tratto da una storia di Erodoto di cui Boiardo aveva fatto una volgarizzazione manoscritta per il duca Ercole I che circolava in questi ambienti.[18]

Di conseguenza, nonostante le fonti non presentino testimonianze attendibili sull'attività di Dosso prima del 1512, è da supporre negli anni precedenti, a partire dal 1508, un importante impegno dell'artista nella creazione di un suo stile personale, viaggiando frequentemente tra i maggiori centri artistici italiani per mantenersi sempre aggiornato, specificatamente tra Venezia, Mantova e forse Ferrara.[19]

L'ipotesi di una presenza di Dosso a Ferrara prima del marzo 1514, quando viene ufficialmente assunto dal duca Alfonso I quale suo pittore di corte, viene avvalorata dalla pubblicazione del 1995 di Adriano Franceschini, nella quale vengono presentati documenti d'archivio relativi al cosiddetto polittico Costabili che confuterebbero l'attività dell'artista in città già all'altezza del luglio 1513.[20]

---

[15] La versione scozzese definitiva viene datata fra il 1512 e il 1513, ma è probabile l'esistenza di un originale precedente perduto sulla base delle radiografie eseguite da Robertson che mostrano ridipinture. Cfr. BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 29.

[16] *ivi*, pp. 29-30. La datazione sembra essere stata ulteriormente confermata dalle evidenze stilistiche emerse grazie al recente restauro condotto nel 2011. Rif. MENEGATTI 2014, p. 44.

[17] *ivi*, p. 44.

[18] *ibid*.

[19] *ibid*.

[20] HUMFREY 1998, p. 4.

La «tavola on anchona», di cui abbiamo già notizia dalle *Vite* di Vasari, viene commissionata da Antonio Costabili, «soldato e diplomatico, giudice dei XII Savi del Comune dal 1506 al 1527» per l'altare maggiore della chiesa agostiniana di Sant'Andrea (oggi musealizzata nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara).[21] L'opera realizzata da Dosso Dossi in collaborazione con il collega ferrarese Benvenuto da Garofalo, da sempre viene datata stilisticamente dalla critica ai primi anni '30 del Cinquecento, fino alla proposta di Anticipazione al 1523-1524, in seguito alla scoperta di Alessandra Pattanaro relativa ad una collocazione *in situ* della pala già nel 1527, anno di morte di Antonio.[22] Alla luce però della pubblicazione di Franceschini, che rivela l'esistenza di un pagamento inziale a Garofalo nel luglio 1513 e successivi pagamenti fino a novembre, la datazione è stata completamente rivista e messa in relazione con l'intera cronologia del catalogo dossesco.[23]

Il fatto che i documenti dimostrino un impiego dei due pittori dalla tarda primavera del 1513 all'autunno dello stesso anno, non significa però che l'opera dovesse necessariamente essere conclusa entro il 1513, ma più verosimilmente che questo sia l'anno di inizio dell'esecuzione del dipinto, sul quale i due pittori torneranno poi a mettere mano diversi anni dopo.[24] Concludendo, come suggerisce Menegatti è ragionevole pensare che soltanto il disegno e l'impianto compositivo dell'opera siano stati già definiti entro la prima fase del 1513 dal più anziano Garofalo e che Dosso fosse intervenuto successivamente con un ripensamento della zona centrale e il completamento dei pannelli laterali del dipinto «alle soglie degli anni venti».[25]

Il rinvenimento archivistico di Franceschini è fondamentale anche in quanto testimonianza della presenza di Dosso in ambito ferrarese già tra il 1513-1514, ipotizzando «una sua intensa attività per la nobiltà ferrarese che procede parallela all'attività per la corte».[26]

Nonostante l'attribuzione delle opere di questo periodo sia molto difficoltosa a causa della mancanza di documentazione sulla committenza, che sia essa privata o proveniente dalla

[21] MENEGATTI 2014, p. 44.
[22] OSTROW, p. 3, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[23] HUMFREY 1998, p. 4.
[24] MENEGATTI 2014, p. 44.
[25] *ibid*.
[26] *ivi*, p. 46.

corte ducale, il periodo tra il 1513 e il 1515 è fondamentale per la maturazione artistica del pittore.[27]

Infatti, se durante i cinque anni giovanili di lavoro indipendente le opere di Dosso dimostrano uno «stile più puramente giorgionesco di quello del polittico Costabili, e che non riflettessero ancora l'impatto di Tiziano e di Raffaello»,[28] nel «primo biennio ferrarese» su questa formazione veneziana si innestano nuovi stimoli, provenienti da pittori bresciani sempre di stampo giorgionesco e tizianesco, e da Savoldo in particolare,[29] che lo portò alla scoperta di una differente cultura padana, «*lombarda* in senso lato».[30]

Inoltre, nel 1514 deve verificarsi anche un confronto diretto con Raffaello, mediato dall'arrivo a Bologna della straordinaria invenzione dell'*Estasi di Santa Cecilia*.[31] L'opera suscitò un forte impatto sulla storia della pittura emiliana e Dosso fu il primo tra gli artisti locali a confrontarsi con essa, e le altre opere di Raffaello presenti alla corte estense; congiuntamente, forse, ad una conoscenza diretta del maestro romano stesso, di cui si è già accennato precedentemente.[32]

Questa caratterizzazione in senso classico derivata dallo studio condotto su Raffaello, porterà Dosso ad un periodo di alta sperimentazione, ma allo stesso tempo di maturazione stilistica, in relazione anche al nuovo incarico di pittore di corte assunto per Alfonso I.

Il ruolo assegnatogli, infatti, per quanto prestigioso, lo vincolava indissolubilmente al duca, al quale doveva rispondere sempre con massimo rispetto per ogni compito che gli veniva affidato, che non riguardava solo la decorazione di palazzi e ville o la realizzazione di quadri da cavalletto, ma mansioni tra le più disparate, come eseguire ritratti di stato, scenografie teatrali, arazzi, fontane, armi, stendardi, medaglie, stampe, maioliche e tutto ciò che il signore desiderava e commissionava.[33]

Dal momento in cui egli fu assunto presso la corte, Dosso fu immediatamente proiettato all'interno di quel crocevia culturale raffinato e ricco di stimoli che rappresentava la corte ferrarese nella prima metà del Cinquecento; quindi, come scrive Ballarin, la storia stessa di Dosso deve essere commisurata «di volta in volta sulle aspettative del duca e sulle

[27] MENEGATTI 2014, p. 48.
[28] HUMFREY 1998, p. 7.
[29] MENEGATTI 2014, p. 48.
[30] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 30-31.
[31] *ivi*, p. 31.
[32] MENEGATTI 2014, p. 48.
[33] OSTROW, p. 2, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.

aperture che potevano venire ad un artista geniale da una vita di corte così quotidianamente, potremmo dire, ricca di arrivi e di presenze, di opere, ma anche di artisti».[34] Ed è proprio grazie a questo contesto che Dosso riesce a sviluppare e coltivare la sua genialità artistica.

A dispetto della censura vasariana, di cui si è discusso nel capitolo precedente, l'unicità dell'arte dossesca viene lodata dalla maggior parte della critica, soprattutto quando si tratta di tematiche mitologiche che risvegliano la più fervida immaginazione dell'artista, portandolo alla creazione di opere straordinarie.

Lo stesso Giorgio Vasari spende in merito delle parole elogiative sul conto del pittore che fin qui non considerava meritevole, nello specifico riferendosi al dipinto probabilmente realizzato per il camerino delle pitture di Alfonso I, scrive che, la «Baccanaria d'uomini tanto buona, che quando [Dosso] non avesse mai fatto altro, per questa merita lode e nome di pittore eccellente».[35] L'opera nel corso dei secoli è stata soggetta a svariate identificazioni ma ad oggi la questione si ritiene risolta, a partire dalla riscoperta nel 2001 del cosiddetto *Bacco* di Mumbai (Fig. 13), il quale presenta connessioni sia con l'iconografia del camerino ducale, sia con lo stile di Dosso intorno al 1515. Si noti «l'insistito classicismo» spiegato dal probabile viaggio a Roma e dal confronto diretto con opere michelangiolesche, quali per esempio gli *Ignudi* (Fig. 14-15) della Cappella Sistina, come suggerisce Marialucia Menegatti.[36]

L'ampliamento di orizzonti fin qui sperimentato, ora ampliato anche in direzione di Michelangelo, però, ben presto vedrà un ritorno alle tematiche della pittura veneziana, come dimostra l'opera *Giovane donna e satiro* (Fig. 16), che si potrebbe ricondurre ancora agli esempi degli ultimi anni del primo decennio del Cinquecento, «fra la *Laura* di Giorgione e la *Venere dormiente* di Tiziano» (Fig. 17-18),[37] dove però nell'originale rielaborazione fantastica del soggetto si avverte l'influsso apportato dall'incontro con Ariosto e dalla circolazione del suo poema cavalleresco.[38]

Infatti, nell'indicare questa come la fase di massima sperimentazione artistica, complice è sicuramente anche la presenza in città di eminenti artisti e delle rispettive opere, oltre ai

[34] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 27.
[35] MENEGATTI 2014, p. 48. Da VASARI 1568, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987.
[36] *ibid*.
[37] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 34.
[38] MENEGATTI 2014, p. 48.

sempre più frequenti viaggi di Dosso al di fuori del territorio ferrarese per mantenersi aggiornato sulle ultime tendenze artistiche.

Annualmente si recava a Venezia, e in altre occasioni si può sicuramente dire che sia stato a Firenze nell'anno 1517 e che abbia soggiornato a Mantova con Tiziano nel 1519 per studiare l'illustre collezione di Isabella d'Este.[39]

Determinante fu però, in questa nuova ridefinizione del suo stile di stampo veneziano, l'arrivo del *Festino degli dei* di Giovanni Bellini nel 1514 e la successiva permanenza in città di Tiziano nella primavera del 1516 per eseguire i *Baccanali* commissionati dal Duca per l'ambizioso progetto del suo studiolo.[40]

La temperie artistica di tendenza veneta che si impone in questi anni presso la corte estense, grazie alla forte presenza di artisti che ne promuovono la diffusione, e in particolare per il primato che assumerà Tiziano nell'ambiente di lavoro del camerino delle pitture di Alfonso, concorre ad instradare lo stile pittorico di Dosso, che sin dai primordi della sua arte, come si è potuto vedere, citando le parole di Longhi, «non fu mai giorgionesco senza tracce di tizianismo».[41]

Da questa propensione spiccatamente veneta scaturiscono quei dipinti che vengono alcune volte già definiti, prematuramente, "di paesaggio", nei quali la sensibilità per gli effetti cromatici già sviluppata in ambito veneziano, si mette ora al servizio della natura in rappresentazioni principalmente dedicate al paesaggio naturale, dove la vita umana quasi scompare. È in quadri come il *Riposo nella fuga in Egitto* degli Uffizi (Fig. 19) o la *Zingarella* di Parma (Fig. 20) che inizia ad emergere anche in Dosso questa particolare attenzione per l'ambiente di sfondo che si impone e diventa soggetto, quasi al pari delle figure umane;[42] aprendo la strada poi ad esiti estremamente moderni come il quadro più tardo sul tema delle *Tre età dell'uomo* di New York, in cui la natura domina chiaramente la scena. Come sottolinea Peter Humfrey, in questo caso, anche se si è voluto ricercare un significato più profondo identificandolo come una «bittersweet allegory on the passage of time and the inevitabily of death» nella raffigurazione di tre coppie di figure che rappresenterebbero rispettivamente infanzia, maturità e vecchiaia dell'uomo,

[39] HUMFREY 1998, p. 4.
[40] MENEGATTI 2014, p. 48.
[41] *ivi*, nota 5 p. 51. Da LONGHI, *Officina ferrarese*, 1934.
[42] *ivi*, pp. 48-49.

non era questo lo scopo primario del dipinto.[43] Piuttosto è da evidenziare l'aspetto di novità concettuale che trasforma i personaggi da portatori di significato a semplici elementi, parte di un tutto, entro un progetto che si prefigge come scopo prioritario la riproduzione di un paesaggio.

È questa la fase inziale del processo di emancipazione del paesaggio come soggetto autonomo di un quadro, che deve leggersi in continuità con i precoci esempi proposti da Giorgione sulla scia della *Tempesta* (Fig. 21) ma che deve anche essere messa in relazione con quanto arrivava dal Nord Europa. Le stampe tedesche che circolavano ormai con regolarità in tutta Italia, infatti, offrivano stimoli interessanti per gli artisti, soprattutto per quelli inclini alla sperimentazione come era Dosso.[44] Si veda il nesso proposto da Humfrey nella composizione verticale di alberi ad alto fusto in primo piano a destra che si sviluppano in altezza sfondando il limite superiore dell'immagine contrapposti al più arioso scorcio di paesaggio che si espande in lontananza a sinistra in una xilografia di Albercht Altdorfer (Fig. 22) in relazione all'ambientazione della sopra citata *Zingarella*.[45]

Il seguito di questa esperienza in cui l'artista in una rielaborazione originale cerca di coniugare il classicismo del giovane Tiziano e quello romano del primo Raffaello, è una sequenza di opere su cui si innestano anche le forti tendenze transalpine che travolgono tutta la pianura padana con prese di posizione anticlassiche proprio tra il 1517 e 1518. Diviene quindi straordinario il fatto che «Dosso, pittore di corte, e di una corte che guarda con speciale interesse alla maniera italiana di quegli anni, si muova in tale frangente su due fronti, dentro questa grande circolazione di cultura classica promossa dal duca, ma anche dentro questa temperie padana che si respira al di fuori delle corti».[46]

L'evocazione dei modelli tedeschi, in particolare delle stampe nordiche di Altdorfer e delle pitture fiamminghe di Joachim de Patinir, riporta a quell'aspetto originalissimo della carriera di Dosso che pone l'attenzione sulla raffigurazione paesaggistica, introducendo ai quadri più conosciuti della prima maturità con la *Melissa* della Galleria Borghese.[47]

Sono soprattutto queste, come si è già detto, le opere che promuoveranno l'apprezzamento dell'opera dossesca fra gli intellettuali che frequentavano la corte

[43] HUMFREY, p. 207, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[44] *ivi*, pp. 205-206.
[45] *ivi*, p. 206.
[46] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 39-40.
[47] HUMFREY, p. 201, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.

estense, di cui abbiamo qualche testimonianza scritta. *In primis* Paolo Giovio, colto umanista e vescovo di Nocera che eleva la questione dell'elogio dell'artista nel più ampio e dibattuto discorso della sfida tra letteratura e arte, che si vedrà più approfonditamente nel prossimo capitolo.[48] Affascinato da «la componente di "amenità"» dei suoi dipinti,[49] scrive che, «Dosso si dilettava meravigliosamente di immagini, scabre, vivaci, intrecciate e sfumate di colori fumosi»; distinguendosi in questo dai suoi contemporanei sia centroitaliani che veneziani.[50]

Come si può dedurre, la prima cosa che emerge dell'arte di Dosso è la sua unicità, espressa attraverso una pittura attenta alla modulazione cromatica resa per stratificazione di pigmenti, tecnica pionieristica per l'epoca, prettamente veneziana, ma subito appresa da Dosso e fatta sua. Oltre che alla sperimentazione stessa, caratteristica fondante del carattere personalissimo che contraddistingue tutta la sua carriera; soprattutto come dice Giancarlo Fiorenza, «his costant undermining of the rules of symmetry and proportion, and, above all, his imaginative treatment of mythological subjects are utterly his own».[51] Ritornando alle riflessioni di Giovio, si riporta di seguito un passo tratto dalla biografia su Raffaello:

> […] Del Dosso Ferrarese si loda invece la civiltà dell'ingegno [*urbanum ingenium*] tanto nelle opere complete [*justis operibus*] quanto e soprattutto in quelle che i greci chiamano *parerga*. Battendo infatti con piacevole impegno i vaghi sentieri della pittura, si è dato ritrarre con mano profusa e gioiosa [*luxurianti ac festiva manu*] rupi scoscese, boschi verdeggianti, ombrose rive di fiumi, fiorenti apparati rustici, lieti e fervidi lavori di contadini, e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, navi, [uccellagioni], caccie e tanti altri spettacoli [*genus*] egualmente festosi.[52]

Dal testo emerge come fin da subito questa personale qualità dell'artista fosse stata recepita ed apprezzata nel suo carattere di novità, e come già nel XVI secolo la critica mettesse in relazione lo stile di un'artista con il suo stesso carattere. Inoltre, nonostante l'autore non consideri autonome le parti del dipinto dedicate al paesaggio ma *parerga*, ossia ornamenti o supplementi in funzione del soggetto principale, ne dichiara

[48] HUMFREY 1998, p. 5.
[49] LUCCO 1998, p. 18.
[50] FIORENZA 2008, p. 5. Traduzione della citazione dal testo incompleto di Paolo Giovio *Fragmentum trium dialogorum*, iniziato negli anni '20 del Cinquecento.
[51] *ivi*, p. 6.
[52] FARINELLA 2014, p. 13. Traduzione italiana del testo di Paolo Giovio con alcune inserzioni latine.

l'importanza come «self-referential, signature devices» per l'attribuzione, sottolineando anche la vicinanza dell'arte di Dosso con la pratica dei pittori antichi.[53] Bisogna infatti ricordare che in questi anni presso le corti italiane si sentiva fortemente l'impulso di una ricreazione artistica in senso classico attraverso la rievocazione di testi e tematiche antiche. Ed è proprio sulla base di Plinio il Vecchio che Giovio arriva a queste conclusioni, a partire dai racconti sul pittore di paesaggi di età augustea Studius e dal concetto di *parergon* come elemento di piacere e contemplazione.[54]

Le opere di Dosso dedicate alle seduzioni del paesaggio convincono persino Vasari che riconosce la peculiarità del suo paesaggismo raffinato in contrasto con quello «aspro» e «selvatico» dei fiamminghi, scrivendo che egli «ebbe in Lombardia [cioè nell'Italia settentrionale] titolo da tutti i pittori di fare i paesi meglio che alcuno altro che di quella pratica operasse, o in muro o in olio o a guazzo, massimamente da poi che la maniera tedesca s'era veduta».[55] Ma, come riafferma Mauro Lucco da Paolo Pino, «la sola imitazione della natura non bastava a far belli i paesi», serviva una mediazione da parte della fantasia, che al pittore ferrarese di certo non mancava.[56]

Attraverso la «magia trasfigurante della pittura», ecco che, si vedono apparire quasi letteralmente in opere come *Viaggiatori nel bosco* di Besançon o *Paesaggio con santi* del Museo Pushkin di Mosca, quei paesaggi di Studius descritti da Plinio, in una trasposizione esatta del suo repertorio di elementi naturali, dove la figura umana è presente ma non possiede grande rilievo di significato.[57]

Dalle parole di Giovio emerge quindi l'idea di un artista a tutto tondo, capace di realizzare grandi opere ma allo stesso tempo, come un moderno Studius, anche seducenti ornamenti per dilettare l'occhio dello spettatore. Le composizioni di raffinata eleganza che scaturiscono dal suo *urbanum ingenium*, rientrano pienamente in quello che è lo stile di vita cortese descritto da Baldassarre Castiglione nel suo *Cortegiano*, rievocando consuetudini antiche come l'*otium* o concetti complessi come la *sprezzatura*.[58] Entrando in questa concezione estetica ed etica, che era la logica su cui si reggeva tutto il mondo

[53] FIORENZA 2008, p. 8.
[54] HUMFREY, p. 208, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[55] LUCCO 1998, p. 22. Da VASARI 1550, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987.
[56] *ibid*. Da Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548.
[57] *ibid*.
[58] FIORENZA 2008, pp. 8-9. Si fa riferimento al trattato *Il Cortegiano* scritto da Baldassarre Castiglione tra 1513 e 1524, pubblicato poco prima della sua morte nel 1528, in cui descrive usi e costumi del perfetto cortigiano italiano del primo Cinquecento.

cortese di età moderna, si possono cogliere dunque, anche quelle qualità astratte che un artista doveva caratterialmente possedere, come il decoro e il buon senso, poi tradotte stilisticamente in grazia nelle opere concrete.

In un'opera d'arte pienamente moderna, infatti, venivano coinvolte non solo le capacità manuali del suo artefice ma anche le propensioni più profonde dell'animo del suo creatore; i modi, i costumi e le relazioni sociali che egli creava all'interno della corte, condizionandone la ricezione stessa. È in quest'ottica che bisogna pensare a Dosso pittore di corte e alla creazione del suo singolare e complesso immaginario figurativo.[59]

La volontà di ricreazione dello spirito artistico classico, linea guida del mecenatismo estense, ricollega questa serie di opere con l'ambizioso programma dei *Baccanali* per il camerino, dove tale ambientazione arcadica, fatta di lussureggiante vegetazione, fa da sfondo a scene che intendono offrire una piacevole evasione dalla formalità della vita di corte e un rifugio nel godimento delle *delizie* che essa poteva offrire.[60]

L'intento in questa sede, come si è accennato, non è quello di ripercorrere l'intera carriera artistica di Dosso, quanto piuttosto quello di enucleare alcune tappe fondanti della sua esperienza per mettere in evidenza la grande carica di originalità e genialità che egli ha sempre manifestato con determinazione, soprattutto nella prima fase della sua vita in cui doveva emergere e farsi strada in un secolo costellato da grandi personalità artistiche. Di seguito, per completezza, si vuole brevemente introdurre quello che sarà il percorso dell'artista negli anni Venti e Trenta del Cinquecento.

Nei primi anni '20 si assiste ad un nuovo rinfocolarsi dell'interesse per Michelangelo, forse dovuto ad un secondo viaggio romano come delegato per il duca Alfonso I, subito dopo la morte di Raffaello, per mettere ordine ai problemi lasciati irrisolti dall'improvvisa scomparsa dell'urbinate.[61] A quest'epoca risalgono opere quali i *Sapienti*, il *Fregio di Enea* e il *San Giovanni Battista* della Galleria Palatina; della cui portata è esemplificativa questa citazione da Ballarin:

> Impressiona il modo di porsi di fronte a Michelangelo, la capacità di reggerne il confronto, di non farsi schiacciare dall'autorità dei modelli, di reagire creativamente inventando a ridosso di quei modelli un'umanità tutta diversa e un modo di dipingere che anticipa

[59] FIORENZA 2008, pp. 8-9.
[60] HUMFREY, p. 208, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[61] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 44-45.

> Caravaggio e il naturalismo del Seicento. Dietro a Dosso è la grande originalità della pittura padana, la stessa che sta dietro a Correggio, ad Aspertini, a Pordenone.[62]

Fase seguita poi da una tendenza ad un classicismo «più normativo» dove le sperimentazioni fantasiose ed eccentriche vengono superate in favore di «nuove esigenze di decoro e di elegante compostezza» intorno al 1524-1525.[63]

Sono questi gli anni in cui la fiorente bottega di Dosso vantava una molteplicità di commissioni che comportavano, di conseguenza, l'impiego di molti "garzoni" e aiuti, alcuni ad oggi ancora poco conosciuti.[64] Oltre che alla collaborazione con il fratello Battista, documentato a Ferrara a partire dal 1517, che nel terzo e quarto decennio del secolo si impone con sempre maggiore frequenza.[65]

All'uscita dalla bottega, opere tra le più disparate venivano annotate nei libri dell'Archivio Estense, di cui oggi la maggior parte si è perduta a causa della devoluzione del Ducato estense allo Stato pontificio nel 1598. Le poche opere pervenuteci, la cui storia inizia solo nel Seicento dopo essere entrate a far parte di collezioni illustri, sono spesso di argomento profano e in mancanza di documentazione sulla committenza originaria presentano complessi problemi di decodificazione iconografica, spesso definite quindi come "rompicapi insolubili".[66]

«[…] L'equilibrio tra valori veneziani e centro-italiani ha cominciato a sbilanciarsi verso questi ultimi intorno alla metà degli anni Venti»,[67] la cui causa viene individuata nell'arrivo a Mantova nell'ottobre del 1524 dell'allievo prediletto di Raffaello, Giulio Romano. Egli rappresenta nella compagine artistica italiana il miglior interprete di quello "stile tragico" sviluppato da Raffaello nella sua maniera tarda, «tra tendenze postclassiche e aperture protobarocche».[68]

Ma, nonostante lo sconvolgimento dell'area padana causato dall'arrivo dei cosiddetti "demoni etruschi", bisogna «ribadire i margini di originalità che Dosso riuscirà a mantenere anche in questa fase di ripiegamento classicistico», conservando sempre una

---

[62] *ivi*, p. 44.
[63] FARINELLA 2014, p. 158.
[64] *ibid*. Allievi e aiuti della bottega tra cui si fa il nome di: Camillo Filippi, Jacopo Panicciati, Tommaso da Carpi, Albertino Griffo, Gian Gherardo delle Catene e Giulio de' Bianchi.
[65] MENEGATTI 2014, p. 49.
[66] FARINELLA 2014, p. 158. Definizione da Bayer 1998c, p. XXI.
[67] HUMFREY 1998, p. 10.
[68] FARINELLA 2014, p. 158.

buona carica di imprevedibilità, ad esempio, in «dettagli naturalistici che hanno fatto invocare, non a torto il nome di Caravaggio».[69]

Se in opere come la Pala Della Sale, l'ambientazione dello sfondo e la naturalezza delle figure vengono messe da parte per una esaltazione della monumentalità e della compostezza dei corpi in primo piano, un ritorno alla seduzione data dal paesaggio si verifica a partire da opere come l'*Allegoria mitologica* e l'*Apollo musico* della Galleria Borghese. La rimeditazione sul dato naturale e l'attenzione al godimento dei dettagli, che continua a tornare in Dosso, forse suggestionato, ancora una volta dalla circolazione di modelli nordici, assumono nelle tematiche allegorico-mitologiche la più alta espressione della sua brillante immaginazione, come si avrà modo di vedere nelle prossime pagine. Un'atmosfera fatta di gioco ed ironia attraverserà tutta la pittura dossesca con «liberi voli di una fantasia naturalmente inclinata all'arguzia divertita e al bello spirito»;[70] anticipando le due grandi campagne decorative intraprese negli anni Trenta al di fuori dalla corte estense.

Si tratta dei due maggiori cantieri avviati in collaborazione con il fratello per assecondare le alleanze diplomatiche di Ferrara, atte a conservare il ruolo di centro protagonista anche nella nuova Italia di Carlo V, prima alla Villa Imperiale di Pesaro per il Duca Francesco Maria della Rovere e poi a Trento nel Castello del Buonconsiglio per il Cardinale Bernardo Cles.[71]

È questa la «dimensione narrativa di magico intrattenimento» che pervade tutta la produzione di Dosso, subordinando tutte le altre componenti artistiche per raggiungere lo scopo di un «massimo godimento visuale».[72]

In conclusione, si riporta una riflessione di Lucco che rende bene l'idea della portata di creatività innovativa conferita da questo geniale artista all'interno del panorama culturale del Rinascimento italiano della prima metà del Cinquecento.

---

[69] *ivi*, pp. 159-160.
[70] LUCCO 1998, p. 21.
[71] FARINELLA 2014, p. 161. In particolare, si fa riferimento a ciò che oggi rimane di queste imprese decorative realizzata da Dosso e Battista intorno al 1530-1532, rispettivamente nella Sala delle Cariatidi a Pesaro e nella Biblioteca del Cardinale Cles a Trento. Sulla decorazione della Biblioteca trentina si rimanda a *I volti della sapienza* 2023. Catalogo della recente mostra organizzata al Castello del Buonconsiglio (1 luglio - 22 ottobre 2023) in cui le dodici tavole lignee del soffitto con i cosiddetti *Sapienti dell'antichità* dopo il restauro sono state esposte a cavalletto prima della ricollocazione *in situ*.
[72] LUCCO 1998, pp. 23-24.

Dosso ha dunque attraversato, col suo occhio sorridente e la sua festiva mano, delle stagioni intensissime della cultura figurativa italiana, affidando a ciascuna di esse il suo contributo; ma lasciando soprattutto in eredità alle generazioni future una capacità di intrattenere, di catturare l'attenzione e le emozioni, di stimolare la fantasia più accesa, che rende la sua pittura una delle più affascinanti e intriganti mai apparse nella Valle Padana.[73]

[73] LUCCO 1998, p. 24.

1.3 *Ut pictura poësis*: il parallelo Ariosto-Dosso

Il sofisticato immaginario visuale creato presso la corte estense in una dimensione retorica classicheggiante, costantemente incrementato dalla frequentazione di molti letterati illustri, è forse la condizione che maggiormente concorre nella definizione di una *maniera* altamente descrittiva ma allo stesso tempo creativa dell'arte di Dosso.

Alla base delle sue opere ci sarà sempre quell'approccio disinvolto e spontaneo, derivato, forse, come si è detto, dal carattere stesso di libertà insito nella pratica disegnativa veneta, la quale non prevede una lunga meditazione su disegni preparatori ma preferisce imprimere l'idea direttamente sulla tela. Questa libertà creativa è proprio ciò che consente a Dosso di costruire una «sincretica e concentrata rifusione di elementi, a fini, soprattutto, altamente evocativi» che lo porterà ad inserirsi perfettamente in quella corrente padana di «creativo rifiuto dell'esperienza classicistica romana».[1]

Nonostante essa comporti grandi difficoltà nell'interpretazione critica ed iconologica dei suoi dipinti a causa dei continui mutamenti in corso d'opera dovuti ad un uso originalissimo della fantasia che Mauro Lucco definisce «momentanea», egli ben si presta ad esprimere quella che è la "cultura d'intrattenimento" della raffinata corte estense.[2]

In questo contesto l'arte dossesca rientra a pieno titolo nella nuova categorizzazione di genere, prettamente veneziana, che definisce una certa tipologia di opere a soggetto mitologico in cui non preoccupa la trasmissione di un messaggio morale quanto la piacevolezza della figurazione stessa, come fossero vere e proprie "poesie".[3]

Esse ci introducono quindi ad uno dei temi maggiormente dibattuti nella storia dell'arte e molto in voga negli ambienti colti dell'epoca, quello relativo alla definizione delle arti liberali e al "paragone" da sempre esistente fra queste, in particolare tra l'arte propriamente detta e la letteratura.

Il confronto tra parola e immagine ha origini antichissime, che risalgono alla famosissima massima di Simonide di Ceo, vissuto fra VI e V secolo a.C., «la pittura è poesia muta e

[1] LUCCO 1998, p. 19.
[2] *ibid*.
[3] *ivi*, pp. 19-20. Si ricordi che nelle lettere che Tiziano scrive al re Filippo II di Spagna l'artista stesso definisce le sue opere a soggetto mitologico, in particolare tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, "*favole* e *poesie*".

la poesia pittura parlante».[4] Detto che apre la via alla plurisecolare competizione fra le arti, collocando pittura e poesia sullo stesso piano ma sottolineandone la diversità dei mezzi espressivi e quindi portandone alla luce i limiti stessi. La massima, ricorrente nelle fonti greche e ripresa più volte in età romana, troverà la sua piena affermazione nel principio dell'*ut pictura poësis* di Quinto Orazio Flacco.[5] Nella sua teorizzazione in versi intitolata *Ars poetica*, risalente al 19 a.C. circa, Orazio, definendo «natura, limiti e possibili slanci della poesia» dichiara proprio che «la poesia è come la pittura»,[6] indicando che un dipinto:

> […] guardato da più vicino, ti prende di più; quest'altro se ti metti a distanza; per questo ci vuol la penombra, per questo la luce piena ché non teme il perspicace giudizio del critico; e così questo piace soltanto una volta, quest'altro anche se visto e rivisto. Ma tu, il maggiore dei figli, benché t'abbia la voce paterna guidato al retto criterio e abbia un nativo sapere, accogli e ricorda ciò che ti dico. Se in certe materie si ammette, ed è giusto, un livello medio e passibile sì che il giurista o l'uomo del Foro che, mediocri, non sono né un Messalla nel dire o in dottrina un Aulo Cascellio, non per questo non sono quotati, ai poeti, l'esser mediocri, è cosa cui nessuno consente: né gli uomini né con loro gli dèi né, tantomeno, i librai.[7]

Nell'interpretazione delle parole dell'autore latino, bisogna però tenere ben presente che il suo obiettivo primario era quello di elevare il ruolo della poesia e non di sostenere una reciprocità fra le due arti. Infatti, la «buona pittura» era ritenuta «modello per il fissaggio figurale, che sfuggisse tanto all'indistinto quanto al bizzarro», tanto da essere un ottimo metro di paragone per elogiare quella poesia che con le parole riuscisse a «suscitare, nella fantasia, nitide figure».[8]

Nell'antichità, come si è detto, era consuetudine usare il paragone a scopi unicamente esplicativi, assumendo un valore propriamente normativo solo in seguito e arrivando al culmine della sua fortuna critica fra Quattro e Cinquecento. Nel Rinascimento sarà infatti la pittura ad essere esemplata sulla poesia, essendo l'Umanesimo basato sul recupero e sullo studio critico degli scritti antichi in vista di una riscoperta dell'antichità, le arti visive cercheranno legittimazione sociale e culturale

[4] NEZZO 2020, p. 19 e p. 56. Da Simonide di Ceo da PLUTARCO, *La gloria di Atene*, trad. it. di M. Mocci, 1992, 346f-347c.
[5] *ibid*.
[6] *ivi*, p. 37.
[7] NEZZO 2020, p. 70. Da ORAZIO sec. I a.C., *Ars poetica*, trad. it. Di U. Dotti, Milano, vv. 361-373.
[8] NEZZO 2020, pp. 37-38.

proprio nella letteratura e più specificatamente «nell' esaltazione di quelle capacità e strutture narrative che le avvicinavano al testo».[9]

Da qui nasce «quel filone trattatistico che cerca, nella codificazione, la promozione stessa delle arti […] in una gara di nobiltà intellettuale»; a partire dal *De pictura* di Leon Battista Alberti[10] al *Dialogo di pittura* di Paolo Pino,[11] in cui quest'ultimo afferma che «la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparire quel che non è». Egli, riconoscendo esplicitamente nell'invenzione pittorica (*inventio*) la stessa capacità di finzione posseduta dalla poesia, definisce la pittura non come mera riproduzione di un soggetto ma come «processo immaginativo di "scoperta"» nel quale fondamentale importanza viene attribuita all'immaginazione.[12]

Inoltre, Pino consiglia ai pittori, sempre mettendoli a paragone con gli scrittori, di usare la «brevità», ossia di non concentrare «tutte le fattura del mondo in un quadro» introducendo troppi dettagli e minuzie con il rischio che esso diventi «sproporzionato e goffo».[13]

Entro questo discorso ben si colloca Dosso, che, come propone Lucco, si può dire che non sia mai stato un meticoloso illustratore, ma piuttosto può essere chiamato «improvvisatore» nella sua rielaborazione originale delle fonti letterarie di partenza in cui viene custodito un qualcosa di «magico» e «stregonesco».

Sul concetto di fantasia, già Cennino Cennini, a cavallo del XV secolo, si esprime favorevolmente riconoscendole un ruolo essenziale, sia nella poesia che nella pittura, in quanto potere immaginativo della mente che elabora una risposta in relazione agli stimoli sensoriali ricevuti nell'esperienza della percezione umana.[14]

Ma anche Giorgio Vasari stesso, proprio nell'esordio della Vita di *Dosso e Battista ferraresi*, riporta l'attenzione su questa identificazione tra pittore e poeta, si legga:

---

[9] NEZZO 2020, pp. 38-39.

[10] Trattato dedicato all'arte della pittura, edito nel 1435, dapprima in latino e poi arricchito nell'edizione volgare. Primo della trilogia pensata dall'architetto e scrittore rinascimentale sulle tre arti maggiori; a completamento il *De re aedificatoria* e il *De Statua* pubblicati rispettivamente intorno al 1450 e al 1462.

[11] Saggio storico in forma di dialogo scritto per affermare la superiorità della scuola pittorica veneta su quella toscana e pubblicato nel 1548, che procurò allo scrittore e pittore veneziano maggiore fame rispetto alle sue produzione pittorica.

[12] FIORENZA 2008, *cit.*, p. 9.

[13] *ivi*, pp. 3-4.

[14] *ivi*, p. 9. Si fa riferimento ad uno dei primi e più importanti trattati sulla pittura, scritto dall'artista e teorico fiorentino tra 1390 e 1437 circa, intitolato *Libro dell'Arte*.

> Benchè il Cielo desse forma alla pittura nelle linee e la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiungere insieme la pittura e la poesia, a ciò che, se l'una stesse muta, l'altra ragionasse, et il pennello con l'artifizio e co' gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono.[15]

Nonostante Vasari continui poi, come si è già detto, dichiarando la netta superiorità del poeta Lodovico Ariosto rispetto alla «limitatezza della pittura dossesca», la cui critica si fa ancora più feroce nella Giuntina, egli ribadisce il principio dell'*ut pictura poësis* in un parallelo ormai «canonico» tra Ariosto e Dosso.[16] «La cifra stilistica individuata da Longhi apre questa interpretazione associativa che lo stesso Ariosto aveva autorizzato nelle celeberrime ottave del canto XXXIII»[17] in un paragone diretto tra antichi e moderni:

> Timagora, Parrasio, Polignoto,
> Protogene, Timante, Apollodoro,
> Apelle, più di tutti questi noto,
> e Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi fôro;
> di quai la fama (mal grado di Cloto,
> che spinse i corpi e dipoi l'opre loro)
> sempre starà, fin che si legga e scriva,
> mercé degli scrittori, al mondo viva:
>
> e quei che furo a' nostri dì, o son ora,
> Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
> duo Dossi, e quel ch'a pae sculpe e colora,
> Michel, più che mortale, Angel divino;
> Bastiano, Rafael, Tizian ch'onora
> Non men Cador, che quei Venezia e Urbino;
> e gli altri di cui tal l'opra si vede,
> qual de la prisca età si legge e crede:
>
> questi che noi veggiàn pittori, e quelli
> che già mille e mill'anni in pregio furo,
> le cose che son state, coi pennelli
> fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro.
> Non però udiste antiqui, né novelli
> Vedeste mai dipingere il futuro:
> e pur si sono istorie anco trovate
> che son dipinte inanzi che sian state.[18]

[15] VASARI 1550, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, 1966-1987, p. 304.
[16] VENTURI 2004, pp. 45-46.
[17] *ivi*, p. 45. Si vedano le riflessioni sull'argomento in SAVY, in *Orlando Furioso* 2016, pp. XXX.
[18] VENTURI 2004, p. 45. Ottave 1-3, Canto XXXIII dell'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto.

Come afferma Barbara Maria Savy gli artisti sono «selezionati e consacrati esplicitamente in relazione al genere ecfrastico e all'interno di un canone classicizzante» entro un più ampio discorso teorico, ma «è indubbio che l'ottava ariostesca rifletta *anche* scelte personali e d'ambiente, occasioni di incontro e rapporti concreti di Ariosto con la cultura figurativa del proprio tempo».[19]

Utilizzato nel contesto della trattazione sulla critica artistica da scrittori come Baldassarre Castiglione, Benedetto Varchi, Raffaello Borghini e Giovan Paolo Lomazzo, il testo ariostesco legittima lo stesso giudizio vasariano ma ne porta alla luce anche l'ambiguità. Infatti, nel momento stesso in cui l'autore aretino sostiene una eguale dignità per entrambe le arti, nella specificità del caso dossesco insiste sulla superiorità del poeta.

Come afferma Gianni Venturi, il celebre motto non sempre viene usato correttamente, bisogna quindi sempre tenere presente il suo carattere «eminentemente retorico» in relazione ad una determinata situazione storica; ricordando che esso oscilla «tra la normatività del letterato e l'esecuzione dell'artista fino almeno alla nascita dell'estetica come scienza nel Settecento europeo».[20]

Inoltre, ad una lettura più attenta, oltre agli evidenti rimandi «alle azioni del *leggere*», nella citazione ariostesca, emerge fortemente l'importanza di un confronto con l'antico, entro un concetto più ampio di *historia*. Quindi in una strumentalizzazione della massima *dell'ut pictura*, tra il *vedere* e il *leggere*, si mette in rilievo un altro elemento fondamentale «che nessuna forma di retorica classica ha voluto o saputo enunciare: l'arte magica». Questo è uno dei temi più complessi dell'analisi dell'opera di Ariosto, ma essenziale per comprendere come egli intendesse la narrazione di quello che è il soggetto della poesia ma anche della pittura, la «*historia di ciò che sarà*». In un rovesciamento ironico proposto dall'autore, l'ecfrasi, ossia una descrizione straordinariamente vivida, fatta quasi da immagini, può codificare anche «l'*inaudito*», in una narrazione che si innesca per mezzo della magia e dell'incanto che solo la vera arte sa creare.[21]

Questa forte tendenza alla figurazione presente nella letteratura ariostesca ha sollecitato molteplici riflessioni che prendono in esame anche la coeva produzione artistica, con l'ipotesi di una possibile precedenza degli esempi figurativi sul testo poetico, avvalorando la tesi di rovesciamento del paragone tradizionale.

[19] SAVY, in *Orlando Furioso* 2016, pp. 222-224.
[20] VENTURI 2004, pp. 46-47.
[21] *ivi*, p. 48.

In questo senso si può proporre l'esempio del collegamento riscontrato nell'episodio dell'abbandono di Olimpia da parte di Bireno a partire dal tema di Arianna che percorre tutto il ciclo di pitture del Camerino di Alfonso. In una prima ipotesi avanzata da John Shearman veniva affermata infatti una dipendenza del *Bacco e Arianna* di Tiziano a partire dalle istruzioni narrative di Ariosto, ma come spiega Savy, nella ricostruzione dell'intero programma iconografico del camerino, Arianna non rappresenta soltanto il tema del dipinto tizianesco, quanto invece il filo conduttore dell'intero progetto figurativo, definito già nel 1511 da Mario Equicola. «Un percorso attraverso i vari gradi dell'amore che parte e si conclude nel giardino della Venere Urania, e al quale si connette il fregio dossesco del registro superiore con le storie di Enea»;[22] fregio che riveste lo «stesso significato encomiastico della genealogia estense celebrato nel *Furioso*».[23]
Di conseguenza, in un ambiente culturale complesso come quello della corte estense, si può affermare come propone Venturi, che:

> i rapporti tra Ariosto e Dosso più che essere affidati a un sempre problematico caso di *ut pictura* o di gioco ecfrastico trovino una più consistente affinità in una cultura di corte che sa sviluppare in modo assai originale le istanze classicistiche e umanistiche non solo nell'ambito riservato all'umanesimo letterario. [24]

Si delinea a questo punto un'immagine della corte ferrarese molto più complessa e determinante di quanto si potesse fin qui pensare. Di seguito si riporta una schematizzazione pensata da Daniele Seragnoli con lo scopo di illustrare e giustificare la rilevanza artistica di Ferrara nel panorama culturale italiano ed europeo fra XV e XVI secolo, la quale non è dovuta solo a:

> la modernità della sua cultura e delle relative politiche che la sostanziano, o per la vertiginosa attualità urbanistica che trova rivelazione nell'adozione rossettiniana, ma in virtù:
> b) di una mentalità e di abitudini indotte da abili strategie matrimoniali che introducono presso la corte estense principesse portatrici di usi e costumanze straniere;
> c) dell'educazione "borgognona" e "aragonese" dei rampolli di casa d'Este;
> d) di uno Studio che fruisce di molteplici e prestigiose collaborazioni esterne;
> e) di una conseguente itineranza di artisti e intellettuali diversi per grado e livello ma sempre di circolazione europea.[25]

[22] SAVY, in *Orlando Furioso* 2016, p. 228. Per un approfondimento sulla discussione relativa al Camerino delle pitture di Alfonso I si vedano i volumi I-VI in BALLARIN 2002.
[23] *ivi*, p. 225.
[24] VENTURI 2004, p. 50.
[25] SERAGNOLI 2004, p. 58.

Queste implicazioni sono alla base della convivenza che viene a crearsi tra gli artisti locali e quelli provenienti dall'esterno, che stimola una fusione originale di idee portando alla definizione di un centro artistico che invece di uniformarsi alle tendenze stilistiche dominanti si ricava uno spazio proprio, autonomo ed unico.[26]

In questo clima di fervore culturale la riproposizione dell'antico e l'invenzione originale andavano di pari passo, portando a creazioni artistiche di straordinario fascino, delle quali, Ariosto per la letteratura e Dosso per la pittura, si può dire rappresentino i massimi esponenti nella Ferrara cinquecentesca, «città delle cento meraviglie».[27]

Nel Rinascimento, come è noto, l'invenzione pittorica però non sempre spettava all'artista, anzi maggiormente frequente, soprattutto nelle commissioni più prestigiose, era l'intervento di un consigliere umanista che stilasse un accurato programma figurativo.[28] Ma anche se l'idea tematica e progettuale spesso non era concepita direttamente dal pittore, in linea con il ragionamento di Giancarlo Fiorenza, possiamo affermare che la stessa visualizzazione e trasposizione in termini pittorici compiuta a partire dalla fonte letteraria rappresenta una risposta creativa in sé, derivata solamente dall'ingegno e dalla fantasia personale dell'artista.

> In this way Dosso's mythological works are emblematic of his efforts to develop a visual language that emphasizes the eloquence of images and transforms textual materials by magnifying their most pictorial components. By tracing how the artist conceives his imagery according to rhetorical principles of genre and poetic ornament, where motifs from past texts and works of art – especially the language of gesture and the portrayal of nature's ephemera – are imitated and updated according to the demands of a new situation […].[29]

Se la poesia, come afferma Giovanni Boccaccio nel suo capolavoro dedicato alla mitologia classica, è «una sorta di fervida e squisita *inventio*» che può essere resuscitata attraverso la rinascita degli dèi antichi;[30] i pittori rinascimentali, a loro volta, potevano raggiungere l'apice artistico soltanto attraverso l'imitazione e la trasposizione delle stesse lettere antiche.

In questo eccelle Dosso, che nelle sue scene mitologiche raffigura dèi ed eroi antichi che sembrano ritrarre persone in carne ed ossa, piene di vita e colori, come fossero una diretta

[26] *ibid*.
[27] FARINELLA 2014, p. 161.
[28] FIORENZA 2008, p. 10.
[29] *ibid*.
[30] Cfr. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, trattato latino in 15 libri che raccoglie molti dei miti pagani della classicità. La prima edizione dopo un lavoro di circa un decennio risale al 1360.

"incarnazione dell'antichità", usando un'espressione coniata dal critico tedesco Aby Warburg.[31] Lo studioso appena citato, con complessi ragionamenti cerca di chiarire quali sono stati gli aspetti dell'Antico interessanti per gli artisti del Rinascimento italiano, in particolare concentrandosi sul periodo del Quattrocento fiorentino. Nel fare questo, egli elabora una prima definizione del metodo iconologico, il quale si sviluppa nei primi anni del Novecento come specifica corrente della storiografia artistica. Nel fissare i principi della neonata teoria critica, Warburg sostiene fortemente una interdisciplinarità fra tutte le arti, in quanto, la cultura del tempo in cui un'immagine viene prodotta diventa parte integrante di ciò che sollecita la realizzazione stessa di quest'immagine. Quindi, le motivazioni che hanno smosso l'artista sono da considerarsi «ormai perdute alla consuetudine della collettività» nella complessità e nel fluire del tempo, ma possono essere ricercate in fonti scritte coeve nelle quali potrebbero essersi «frammentariamente cristallizzate».[32]

Riprendendo la riflessione di Seragnoli:

> Sotto questo aspetto l'invenzione dell'antico trova a Ferrara una zona paradigmatica in cui si intrecciano progetto e sperimentazione, ricerca della modernità, visione della città e visione dello spazio, immaginazione scenica e immaginazione drammaturgica, coerenza culturale e valori ideologici, sembianza degli ideali e delle politiche della corte, simbologie e visioni, ritualità e celebrazione: come insieme di valori e di funzioni che, nell'ambito delle rispettive autonomie, costruiscono l'insieme della festa come funzione della cultura "strutturata su una progettualità ideologica e non ancora sulla rappresentazione teatrale" nel senso comune dell'espressione.[33]

Il saggio dell'autore sopra citato prosegue poi in un'analisi del sistema di rappresentazione teatrale cinquecentesco e della possibile connessione di esso con le opere dossesche; approfondimento che elude dagli obiettivi di questa tesi, ma che risulta interessante citare soprattutto per questa particolare accezione di *festa*. In termini rinascimentali, infatti, essa non assume il significato che oggi normalmente attribuiamo alla parola, ma piuttosto rappresenta il luogo stesso dell'*invenzione* in quanto *possibilità* di manifestazione di tutte le varie forme d'arte.[34]

In linea con questa considerazione si può quindi ipotizzare la possibilità di un rapporto di Dosso con il teatro, in una più ampia situazione di mutua comunicazione fra tutte le

[31] FIORENZA 2008, p. 17.
[32] NEZZO 2020, pp. 544-545.
[33] SERAGNOLI 2004, *cit.*, p. 57.
[34] *ibid*.

modalità espressive sulla base di un immaginario comune. In un'analisi dei dati registrati dalla Camera Ducale estense, infatti, il nome di Dosso Dossi, insieme a quello del fratello, viene riportato in rapporto ad alcuni pagamenti per scenografie e apparati teatrali, testimoniando quindi un coinvolgimento diretto dell'artista nel mondo del teatro.[35]

Già Felton L. Gibbons nella sua monografia, avanza con convinzione la proposta di una forte implicazione teatrale dei quadri dosseschi, e anche se non ci sono prove documentarie, non si può non notare la corrispondenza tra la tecnica narrativa teatrale e il curioso modo di narrare per immagini usato da Dosso nei suoi dipinti. Questa complicità però, non emerge solo in opere di carattere narrativo, ma anche ad esempio nelle «mandole» del soffitto figurato della camera da letto di Alfonso I nella Via Coperta, le quali secondo Alessandra Pattanaro non sono forzatamente da leggere come rappresentazioni dirette di alcuni personaggi delle commedie allestite a corte, ma sicuramente da questi l'artista avrebbe potuto trarre spunto per tradurre figurativamente alcuni precisi atteggiamenti caratteriali.[36]

Fondamentale è una riflessione sul concetto di *narratività*, che in ambito teatrale viene rivoluzionato in epoca medievale con la sostituzione della rappresentazione scenica continua con quella incentrata su un unico fuoco, dedotta a partire dai primi studi sulla prospettiva. Questo criterio può essere applicato a tutte le opere artistiche di carattere narrativo, di qualsiasi artista, ma, come afferma Federica Veratelli, «per via della sua natura enigmatica, la narrazione per immagini di Dosso è apparsa sin dall'inizio problematica e difficilmente classificabile», quindi pienamente connessa con la questione teatrale.[37]

In questo ragionamento, esemplare risulta il caso del cosiddetto *Fregio di Enea* (Fig. 23-24-25), il quale si ricollega anche al tema della rielaborazione originale della fonte letteraria di partenza.[38] Infatti, come si può vedere dalle tre tele riportate nelle *Illustrazioni* a fine del testo, prese come modello delle dieci originariamente previste, il collegamento

[35] PATTANARO 2016, p. 157. Dati documentari tratti da A. Pattanaro, Regesto della pittura a Ferrara (1497-1548), in BALLARIN 1994-1995, pp. 111-179.
[36] PATTANARO 2016, p. 173.
[37] VERATELLI 2004, p. 70. L'appendice ripropone tre schede prese da una tesi di laurea intitolata *Dal teatro alla pittura: ricerche sulla visualità dello spettacolo in Dosso e Battista Dossi,* discussa presso l'Università degli studi di Ferrara (Facoltà di Lettere e Filosofia) nel marzo 2000.
[38] Sull'argomento si rimanda a *Dosso Dossi* 2023. Catalogo della recente mostra (4 aprile – 11 giugno 2023) organizzata presso la Galleria Borghese di Roma, in cui per la prima volta sono state riunite cinque delle dieci tele che componevano il ciclo pittorico realizzato da Dosso tra 1518 e 1520 per il *Camerino d'Alabastro* del duca Alfonso I d'Este a Ferrara.

con l'ispirazione inziale all'*Eneide* virgiliana per la realizzazione del ciclo dipinto è affidata soltanto a pochi elementi chiave che ci permettono di riconoscere gli episodi della storia dell'eroe troiano. Se si analizza invece la messa in scena della narrazione, si riscontra una forte libertà di stampo anticonvenzionale, la quale arriva addirittura a mettere in discussione, in un primo momento, l'interpretazione stessa del soggetto corretto.[39] L'impressione che difatti si può avere di fronte a queste tele sviluppate in orizzontale, dipinte probabilmente per un fregio che correva, sotto il soffitto, per tutta la lunghezza delle pareti di una stanza del camerino del duca Alfonso I, è quella di «compressione» e «abbreviazione narrativa».[40]

Questa pratica, assimilata a quella usata dai registri teatrali, come sottolinea Veratelli, permette di:

> inserire in un unico spazio pittorico (in questo caso continuo), come in un palcoscenico lineare munito di un fondale fisso, una sola scena che sia capace di rappresentare alcuni episodi di una stessa storia, identificabili immediatamente dal pubblico, anche il più inesperto, attraverso dei punti chiave.[41]

Come si è fin qui delineato, il modo in cui Dosso trasforma la narrazione letteraria in figurazione è del tutto lontano dalla concezione classica di uno sviluppo narrativo coerente e consequenziale. Egli preferisce considerare le figure presenti nella scena come uniche ed isolate dal resto del contesto, nonostante spesso sia proprio quest'ultimo a contenere dettagli che permettono l'identificazione e il riconoscimento del soggetto stesso. Tale modalità di costruzione narrativa evita i momenti di massima tensione, trasformando anche il dolore più tragico in un'immagine lirica e positiva.[42]

La singolare liricità dell'arte dossesca emerge molto in opere come l'*Apollo* della Galleria Borghese (Fig. 28), il quale viene raffigurato in primo piano nelle vesti di musico che suona beatamente la lira, nonostante sullo sfondo sia rappresentato il momento più drammatico della sua vicenda amorosa, ossia la metamorfosi della ninfa Dafne in pianta di alloro e la conseguente perdita dell'amata per sempre. Attraverso la musica che sembra possedere un potere, si potrebbe dire "catartico", il dio si estranea completamente dal tragico episodio di metamorfosi, raccontato in termini teatrali attraverso «una certa

[39] LUCCO 1998, p. 20.
[40] VERATELLI 2004, p. 70.
[41] *ivi*, pp. 70-71.
[42] LUCCO 1998, p. 20.

narratività ristretta»[43] e relegato in un piccolo spazio del paesaggio a sinistra, quasi come un elemento discordante nell'armonia lirica della scena.[44]
L'isolamento delle figure, già presente nella costruzione delle tele per il *Fregio di Enea*, si può notare con ancor più evidenza nel *Compianto su Cristo morto* della National Gallery di Londra, dove si può vedere come ognuna delle tre donne corrisponda ad una raffigurazione del dolore diversa, isolandosi in una dimensione propria, interiore, non messa in relazione nemmeno con il focus del dipinto. Si veda infatti, come ciascuna di esse guardi in una direzione diversa e non, come di consuetudine, al centro dove è posto il corpo esanime di Cristo. Tale atteggiamento sembra preludere uno studio separato delle singole figure che si ricollega al concetto di "anti-classicismo" e alla suggestione della cultura figurativa transalpina.[45]

Tornando al rapporto tra Ariosto e Dosso e al concetto di poesia come «*parola dipinta*» e di «*oralità visiva della scrittura*»,[46] si vuole ora portare l'attenzione su un'opera ad oggi datata al 1518 circa, in cui Dosso concretizza gran parte delle peculiari caratteristiche fin qui presentate. Si tratta di quello che potremmo definire, con le parole di Seragnoli, «uno dei più stimolanti rebus che l'arte di Dosso ci consegna», ossia la cosiddetta *Melissa* della Galleria Borghese (Fig. 26). La «donna, maga, evocatrice dello spirito poetico ariostesco, come ricordava Burckhardt nel suo *Der Cicerone* del 1855 – con l'aggiunta di illeggibili scritte cabalistiche» è l'opera nella quale maggiormente si è voluto ritrovare un influsso diretto con l'*Orlando Furioso* di Ariosto.[47]
Menzionata per la prima volta da Jacopo Manilli nel 1650 in una guida alla Villa Borghese, semplicemente come «una Maga che sta facendo un incantesimo», confermandone contestualmente l'autorialità dossesca, viene successivamente riconosciuta come Circe, «l'incantatrice dai riccioli belli dell'isola di Eea descritta nel X canto dell'*Odissea* da Omero».[48] Solo nel 1900 Julius von Schlosser la identifica con la «figura di benigna incantatrice» del poema ariostesco, stimolando i numerosi studi

[43] VERATELLI 2004, p. 71.
[44] LUCCO 1998, p. 20.
[45] *ibid*.
[46] Sull'importanza della figura di Ariosto e del suo poema cavalleresco nel panorama culturale ferrarese si rimanda alle due mostre tenute nell'anno 2016 in onore dei 500 anni dalla data della prima edizione: *Orlando Furioso* 2016 e *I voli dell'Ariosto* 2016.
[47] SERAGNOLI 2004, p. 58.
[48] Scheda dell'opera redatta da Lara SCANU in https://www.collezionegalleriaborghese.it.

successivi che ripercorrono il testo fino a trovare la coincidenza con l'episodio di liberazione dei prigionieri cristiani e saraceni dal palazzo di Alcina (VIII, 14-15).
Essa, viene quindi conseguentemente datata in un primo momento al 1515-1516, in concomitanza con la prima pubblicazione dell'opera letteraria del 1516.[49]
Il riconoscimento del soggetto non è stato semplice a causa dell'estrema creatività con cui Dosso costruisce questa figura, resa ancora più enigmatica alla luce delle analisi diagnostiche. Le radiografie, infatti, dimostrano come in una prima stesura l'artista avesse previsto un soldato in piedi nella parte sinistra proprio nella direzione in cui è rivolto lo sguardo della fanciulla (Fig. 27).
In proposito si riporta di seguito una parte delle osservazioni dedotte dallo studio di Anna Coliva del 1998, in occasione della redazione del catalogo della mostra monografica di Ferrara:

> […] la concezione originaria con la maga in mutuo colloquio con una figura maschile in armatura, cambia notevolmente il piano narrativo dell'opera, e lo sposta a un preciso momento dell'Orlando Furioso (VIII: 16-17), in cui Astolfo è liberato grazie a Melissa dall'incantesimo di Alcina. La buona maga gli fa ritrovare le sue armi, compresa l'invincibile lancia d'oro sulla quale egli mollemente si appoggia. […] La presenza di questo elemento può con buona possibilità far supporre che si tratti proprio di Astolfo nel momento in cui questi si è riappropriato delle sue preziose vestigia e la maga, con sguardo pieno di sollecitudine ma anche con un'ombra di sottile divertimento, guarda "rifatto il paladin ne la sua prima faccia" (era stato trasformato in albero da Alcina). Privato del secondo tema narrativo, l'intero racconto rimane magicamente sospeso, proprio come lo sguardo di Melissa, raccolta nei suoi pensieri così come è chiusa nei suoi attributi, il cerchio, il libro, il fuoco, con i quali è intenta a "immagini abbruciar, suggelli tòrre e nodi e rombi e turbini disciorre".[50]

Al posto del soldato oggi si vede soltanto un'armatura con a fianco un cane e sopra un uccello, come se la maga avesse già compiuto il sortilegio facendo scomparire il soldato con una semplice occhiata. Nonostante la decisione di escludere la presenza maschile dalla raffigurazione, la scena «conserva la traccia di quel prodigio il continuo ed inquieto balugino di riflessi che percorre tutto il dipinto […]».[51] Essa costituisce «un'invenzione continua, fantasmagorica, senza mai riposo, di forme figurative, con una tale evidente gioia del narrare, dell'immaginare, del divagare, un così chiaro spirito da romanzo

[49] SERAGNOLI 2004, p. 59.
[50] *Ibid*. Da COLIVA 1998, pp. 75-76.
[51] LUCCO 1998, p. 20.

d'avventura […]», costituendo un perfetto parallelo figurativo dei procedimenti letterari usati da Ariosto nell'*Orlando Furioso*.[52]

Inoltre, la radiografia rivela una figura armata originariamente posta all'interno del cerchio, poi eliminata, secondo Vincenzo Farinella per introdurre gli elementi che ad oggi ci permettono di collegare il dipinto al canto VIII. Questo dettaglio, però, complica e completa l'interpretazione dell'opera che suggerisce un nesso con il canto III in cui Melissa profetizza esplicitamente la discendenza della dinastia degli Este da Ruggiero e Bradamante. Accettando questa proposta, si può quindi elevare il significato dell'opera che idealmente vuole alludere ad una glorificazione e legittimazione della progenie estense, rappresentata in quegli anni dal duca Alfonso I e dalla sua famiglia.[53]

Ma, come afferma Seragnoli, se la volontà di Dosso fosse veramente stata quella di illustrare un passo così significativo nel poema ariostesco, perché avrebbe dovuto cancellare la figura maschile che era, secondo le evidenze radiografiche, ad uno stato di rifinitura già avanzato? Forse, «l'atteggiamento più prudente sarebbe pertanto considerare la figura un'anonima incantatrice, *ispirata* al mondo favoloso evocato dall'Ariosto, ma *creata* in definitiva, dalla non meno poetica immaginazione di Dosso».[54]

È quindi ragionevole presumere un proficuo scambio di idee tra i due intellettuali presso la corte ferrarese, e con le parole di Rensselaer Lee si può descrivere quest'opera come «a masterpiece that subsumes and crystallizes, as no other single picture does, the pervasive elements of fantasy and enchantment in Ariosto's romance».[55] Tuttavia, probabilmente, l'obiettivo che Dosso si deve essere prefissato con questo dipinto non era tanto la riproduzione di un soggetto preciso, quanto piuttosto la rappresentazione della bellezza sensuale e illusoria in generale; scopo che potrebbe essersi posto lo stesso Ariosto nella scrittura del suo poema. Dosso, quindi, sempre entro quel clima di sfida tra le arti, tenta di eguagliare la poesia attraverso l'uso di riferimenti intertestuali che uniscono il poetico con il magico. Infatti, «the *Orlando Furioso* spurred the imagination

[52] *ibid*.
[53] SCANU s.d., scheda dell'opera redatta da Lara Scanu in https://www.collezionegalleriaborghese.it. Con considerazioni prese da FARINELLA 2014.
[54] SERAGNOLI 2004, p. 60. Da HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, scheda n. 12 sulla *Melissa*, Roma, Galleria Borghese.
[55] FIORENZA 2008, p. 102. Da RENSSELAER W. LEE, 1977, pp. 39-46.

and challenged artist to rival the poet's ability to "color" (*colorire*) and "paint" (*dipingere*) in words and to match his copiousness of invention and expressive energy».[56]
In quest'ottica si può quindi affermare, come suggerisce Lucco, che «l'attitudine gioiosa» e «il clima di favola poetica e narrativa» siano totalizzanti nell'arte di Dosso, a tal punto da divenire «l'unico registro espressivo intensamente sentito […] il mezzo e il fine della sua pittura, a cui tutto deve andare sottomesso».[57]

Inoltre, in linea con un ragionamento proposto da Fiorenza, si può aggiungere un'altra componente fondamentale, l'intervento dell'osservatore, il quale ci introduce al concetto estremamente moderno di "teoria della ricezione". Essa presuppone un'apertura dell'opera d'arte verso lo spettatore che ha il compito di completare il significato del dipinto stesso con una risposta a partire dal contesto esperienziale che viene a crearsi nel momento della fruizione. Si presuppone quindi, che un'opera come la *Melissa* non possieda un messaggio compiuto in sé, ma che esso debba essere definito ogni volta dall'osservatore che deve mettere in gioco le proprie facoltà interpretative. In questo caso specifico, seguendo la logica dell'epica classica, riferendosi alla scelta simbolica dell'eroe nell'arrendersi al fascino della maga oppure nel resistergli per continuare la propria missione.[58]
In più, il particolare carattere derivato da elementi di magia e stregoneria diventa «veicolo di animazione e fascinazione» per il popolo rinascimentale, suscitando curiosità attraverso illusioni ed inganni dell'occhio che creano attorno all'opera un'aurea di ambiguità. Un'ambiguità pittorica che potrebbe essere voluta dall'artista stesso per stimolare un processo di interpretazione da parte dello spettatore, oppure perché dipinto concepito come «deliberatamente enigmatico».[59]
Concludendo con una riflessione di Seragnoli, la *Melissa* diventa un «[…] elemento di riflessione su una cultura che non può non agire se non nell'ambito del moltiplicarsi delle immagini e delle visioni di un pensiero analogico», in cui poeta e pittore, partendo da un «inconscio culturale collettivo», proiettano, come nel teatro, «fisicamente e

[56] FIORENZA 2008., p. 102.
[57] LUCCO 1998, p. 20.
[58] FIORENZA 2008, p. 104.
[59] *ibid*.

sensorialmente – lo spettatore/fruitore nel tempo e nello spazio di una materialità non realistica» ma altamente seducente.[60]

[60] SERAGNOLI 2004, *cit.*, p. 64.

PARTE SECONDA

ALFONSO I D'ESTE E IL SUO MECENTASIMO ARTISTICO

2.1 Il duca mecenate

Il presente capitolo intende brevemente approfondire la figura del duca Alfonso I d'Este, impegnato nel ruolo di protettore e committente di Dosso Dossi. Relazione che, come si è già accennato, non rimane meramente sul piano formale e professionale ma che si sviluppa in un vero e proprio rapporto di intesa, quasi di amicizia, insolito fra un signore e il proprio pittore di corte.

Grazie alle annotazioni recuperate dai vari registri ducali e alle lodi celebrative dei letterati cinquecenteschi affiliati alla corte ferrarese è oggi possibile ricostruire un profilo verosimile del «quindicesimo principe e terzo duca di Ferrara»,[1] Alfonso I d'Este.[2]

Nel secolo scorso veniva ricordato dagli studiosi soprattutto come grande condottiero militare per le sue «famose artiglierie», rilegando invece in secondo piano il ruolo di principale committente di opere tra le più grandi del Rinascimento italiano.[3] Al massimo viene messa in luce la sua affinità con gli artisti che soggiornavano a corte, in particolare con Dosso Dossi, ma sempre entro la definizione di «una generica figura di nobile aristocratico cinquecentesco»,[4] «intensamente terreno, carnale, gagliardo, pieno di passioni e di voglie apertamente confessate, ma anche inquieto, doloroso e tormentato».[5]

Con la monografia del 1968 Felton Gibbons amplia il campo di studio con approfondimenti sul Ducato estense e sulla personalità di Alfonso ma limitandolo sempre entro «l'unico desiderio di "romanizzare" la cultura figurativa estense». È quindi, solo verso la fine del Novecento con la monografia di Alessandro Ballarin e la concomitante mostra di Ferrara, New York e Los Angeles (1998-1999) che Alfonso I viene descritto come «committente di straordinario acume e di indubbia originalità».[6] Ma il merito di una piena rivalutazione del Duca quale «mecenate che aveva avuto l'ambizione di

[1] FARINELLA 2014, p. 3.
[2] Nelle *Illustrazioni* a fine testo si propone un ritratto del duca Alfonso attribuito a Bastianino.
[3] FARINELLA 2014. p. ix. Si fa riferimento in particolare alla monografia di Amalia Mezzetti (1965) derivata dalle conclusioni di Roberto Longhi in *Officina ferrarese* (1934-1955).
[4] FARINELLA 2014, p. 26. Sull'argomento si segnala il testo *Lucrezia Borgia* di Maria Bellonci (1939).
[5] FARINELLA 2014, p. ix.
[6] *ibid*.

trasformare Ferrara in una delle capitali dell'arte moderna italiana»[7] va a Vincenzo Farinella che recupera le celebrazioni e le biografie di prima mano dedicate ad Alfonso, sviscerandone gli aspetti più anticonvenzionali che mettono in luce la sua eccentricità.

Nato il 21 luglio 1476 dal matrimonio tra Ercole I d'Este e la principessa Eleonora d'Aragona, dopo le due sorelle Isabella e Beatrice, Alfonso assicurò la continuità dinastica del potere degli Este su Ferrara legittimata da papa Sisto IV.[8] La casata estense ricordata come «la più nobile, e la più antica», le cui origini vengono ricondotte direttamente alla famiglia reale di Troia, secondo l'elogio che introduce *La vita di Alfonso da Este duca di Ferrara*, culmina nella persona stessa di Alfonso I.[9] Il quale, a partire dalle parole di Paolo Giovio, qui sotto riportate, che accompagnano il ritratto pervenutaci nell'edizione illustrata degli *Elogia virorum bellica virtute illustrim* del 1575,[10] emerge soltanto come virtuoso comandante e principe «magnanimo in guerra e ottimo in pace».[11] Si legga:

> In Alfonso d'Este, principe di Ferrara, come si può desumere da questi lineamenti austeri e taglienti, e come ho visto io stesso, ha brillato un ingegno forte, equilibrato e straordinario in ogni campo a eccezione delle lettere.[12]

In questo passo non c'è nessun collegamento con la passione per le arti figurative sviluppata da Alfonso già a partire dalla severa educazione condivisa con i fratelli, «in cui le lettere e la musica rivestivano un ruolo di primaria importanza»[13] ma, coltivata ed accresciuta con particolare interesse per tutto il resto della sua vita, come emerge dalla pagina tratta dalla biografia di Giovio qui di seguito riportata.

> Ma standosi egli così in pace, e dando opera di aver figliuoli, e a guidar la sua vita, pigliando di que' piaceri che uson comunemente pigliar gli uomini virtuosi e ingegnosi, fu giudicato e tenuto da molti, che egli fussi più tosto uomo desideroso et amator d'una certa vita quieta e rimessa, che da alti e nobili esercitii, e da quelle cose le quali si ricercon nel governare uno

[7] *ivi*, p. x.
[8] MENEGATTI, p. 726, in FARINELLA 2014.
[9] FARINELLA 2014, p. 2. Si fa riferimento alla biografia dedicata ai figli di Alfonso: il Cardinale Ippolito II, il Duca Ercole II e Don Francesco, marchese della Padula, scritta da Paolo Giovio e pubblicata nel 1550.
[10] Incisione di Tobias Stimmer tratta dall'effige originariamente conservata presso il museo gioviano, con alta probabilità realizzato a partire da un originale dossesco. *i* FARINELLA 2014, p. 1.
[11] *ivi*, p. 2.
[12] *ivi*, p. 1. Da GIOVIO 1575, ed. 2006.
[13] MENEGATTI, p.727, in FARINELLA 2014.

> stato. Come quello che era solito il più delle volte chiamare a mangiar seco la sua mensa segreta o artefici eccellentissimi di qualche arte, o uomini faceti e piacevoli, per dar qualche recreatione e qualche piacere a l'animo, che egli non faceva a cittadini et uomini grandi. Ritiravasi oltra di questo spessissime volte in una stanza segreta, fatta da lui a modo di bottega, e di fabbrica, dove egli per fuggire l'otio dava opera con piacevoli e dilettevoli fatiche, a lavorare a tornio flauti, tavole e scacchi da giuocare, bossoli artificiosi e bellissimi e molte altre cose simili. Faceva ancora oltre a questo qualche volta vasi bellissimi di terra, a uso di stovigliai, i quali studii gli furono dipoi molto utili e molto a proposito. Imperoché dandosi egli ancora a fonder metalli, a guisa di fabbro, e a gittar cose di bronzo, gli successe tanto bene e felicemente tale arte, che egli trapassò, e superò col suo ingegno, sì nel mescolare i metalli, con maravigliosa temperatura, e sì nel gittare artiglierie grandissime, e di inusitata misura, tutti i migliori artefici, et di più autorità che si trovassero a tempi suoi. Non fu mai troppo affettato, né troppo diligente, né nel vivere, né nel vestire. Ma godeva et si rallegrava molto, d'una certa vita libera, et familiare: come quel che giudicava essere cosa vana in un principe bene ordinato, tener troppa riputatione, et troppa maiestà, tenendo per fermo, che l'ufficio d'un vero e buon principe fussi solamente il dare opera di mostrarsi, scoprendo tutto il valor dello ingegno suo in tutti i suoi fatti, discosto et libero totalmente da ogni simulatione, et da ogni bugia. Per i quali costumi, fu egli giudicato da molti, poco atto a trattar quelle cose, che ricerca il governo, e la cura d'un principato.[14]

Questo passo rappresenta, come afferma Farinella, «una fondamentale chiave interpretativa per comprendere l'ampiezza, la profondità e la modernità del mecenatismo di Alfonso, un principe-artigiano che, verso le arti figurative, rivelò sempre un'attenzione vivissima, una vera e propria passione viscerale».[15] Ma esso ci permette di comprendere anche quanto Alfonso dovesse apparire anticonvenzionale ed antiaristocratico al punto da essere considerato non adatto a succedere il padre nel governo di Ferrara. Ben presto però le perplessità dei suoi contemporanei furono smentite dalle abilità personali sfoggiate dal duca per far fronte alle numerose difficoltà che fin da subito lo hanno messo alla prova, come ad esempio la pestilenza e la conseguente carestia che aveva colpito la città nel 1505, affrontata tanto coraggiosamente da essere equiparato al predecessore Borso d'Este.[16]

Come precisa Werner Gundersheimer, infatti, anche se spesso si è abituati ad etichettare un regno in relazione alla sua storia sociale, culturale e politica, bisogna ricordare che «each ruler, after all, isa unique and distinct individual, sovereign both with respect to the state but also to his own personal interests, tastes and predilections».[17]

E, anche se suo padre gli lasciò un regno di immensa vitalità culturale con «a flourishing theatrical tradition, one of the great musical centers of Europe, a half-dozen splendily

[14] FARINELLA 2014, pp. 4-5. Da GIOVIO 1553, trad. it. da versione latina del 1552 circa.
[15] *ivi*, pp. 7-8.
[16] *ivi*, p. 4.
[17] GUNDERSHEIMER 2004, p. 3.

decorated residences, a sumptuous library, a small but highly promising university, and a circle of learned humanists and talented and productive writers and artists»;[18] deve essere stato proprio Borso, il fratellastro del padre, il modello politico scelto da Alfonso, su cui costruire la propria immagine di duca.

Borso è ricordato come «un principe umano e pacifico, capace per i modi liberali e per il carattere gioviale di essere amato da tutti, di incontrare un universale apprezzamento presso i sudditi», ma anche per due importanti commissioni artistiche: la decorazione di Palazzo Schifanoia e la fondazione della Certosa di San Cristoforo. Egli deve aver rappresentato quindi per Alfonso anche un modello di mecenatismo, essendo stato forse il primo, come conclude Farinella, a comprendere pienamente il vero significato ideologico delle arti figurative come *instrumentum regni*.[19]

La biografia di Giovio prosegue poi concentrandosi sulle varie vicende storiche e politiche succedutesi negli anni del ducato di Alfonso I, tra il 1505 e il 1534, elogiando il sovrano particolarmente per le vittorie militari e per le opere di fortificazione delle mura cittadine iniziate dal padre per rendere inespugnabile la città, citando solo secondariamente le due «splendide delizie» del Belvedere e della Montagna come «edifici mediocri, fatti da lui per un ritiramento da darsi piacere ne' più difficili tempi delle guerre».[20]

Tralasciati del tutto sono invece i numerosi capolavori pittorici e scultorei commissionati dal duca, che ad oggi, anche se solo in parte a causa della già citata dispersione del patrimonio estense, costituiscono per gli studi una inestimabile testimonianza della sua grande passione per l'arte.

Ancor prima della nomina ducale, Alfonso ebbe l'opportunità di relazionarsi con artisti del calibro di Giovanni Bellini ed Ercole de' Roberti, permettendogli di coltivare il suo interesse artistico fin da giovanissimo, per poi diventare uno dei più grandi protagonisti del mecenatismo italiano, al pari della sorella Isabella, divenuta marchesa di Mantova.

Consapevole quindi, della portata del patrimonio ereditato assieme al governo del Ducato, ad Alfonso sarebbe bastato poco per mantenere alto il successo delle arti e delle scienze a Ferrara, ma, il suo fu un impegno in prima persona supportato dalla passione.

[18] *ivi*, p. 9.
[19] FARINELLA 2014, pp. 3-4.
[20] *ivi*, pp. 11-12.

Già Bonaventura Pistofilo, suo primo biografo, documenta come il duca si dilettasse nella pittura e che durante il suo governo ne fece «fare molte da diversi eccellenti pittori».[21] Noto è il sodalizio instaurato con Dosso Dossi a partire dal 1513, che lo stesso Giovio testimonia indirettamente nella lode del pittore ferrarese sia per la bravura nella rappresentazione dei *parerga* all'interno della *Vita* di Raffaello che per la *varietas* del suo stile in una pagina del *Dialogus*.[22] Come sostiene Farinella, si può quindi dire che attraverso questi passi elogiativi, Giovio, anche non citando esplicitamente il nome di Alfonso I, estenda l'encomio anche al «committente che aveva saputo apprezzare ed incoraggiare una pittura così originale e avventurosa».[23]

Altro artista fondamentale, nella storia di mecenatismo di Alfonso, è Tiziano, inizialmente chiamato a Ferrara dal duca nei primi del 1516 per completare il *Festino degli dèi* di Giovanni Bellini, divenendo poi il principale addetto all'abbellimento del Camerino delle pitture.[24] Il progetto della decorazione dello studiolo del duca era nato dalla grande ambizione di Alfonso, all'altezza del 1511 circa, di ricreare «un grande spaccato della pittura moderna» con la partecipazione di artisti di svariata provenienza, tra Firenze, Roma e Venezia; finendo per restare soltanto un'ambizione incompiuta, istituendo invece un «tributo al genio del pittore veneziano».[25]

Degna di nota è la testimonianza seicentesca del mecenatismo artistico di Alfonso che ne fa Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte* del 1648, in cui sottolinea il fatto che il duca estense sia stato per Tiziano un «degno Prencipe» per un'artista che di lì a poco sarebbe diventato uno dei più contesi tra papi, re ed imperatori.[26]

Nonostante il grande impegno e le elevate aspettative, però, il mecenatismo di Alfonso I fu per lo più sfortunato, «le cui ambizioni furono spesso stroncate dalle guerre e dalle conseguenti ristrettezze economiche in cui il duca fu costretto a dibattersi, oltre che da agguerriti concorrenti»;[27] si ricordino a titolo di esempio la commissione del *Baccanale* fatta a Raffaello mai portata a termine, o la *Leda* "mancata" di Michelangelo.[28]

---

[21] MENEGATTI 2014, p. 46.
[22] Si fa riferimento nel testo al *Dialogus de virsi et foeminis aetate nostra florentibus*, redatto nel 1528-1529 e poi rimaneggiato fino al 1533-1534.
[23] FARINELLA 2014, p. 13.
[24] *ivi*, p. 17.
[25] BALLARIN, 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 26-27.
[26] FARINELLA 2014, pp. 20-22.
[27] MENEGATTI, 2014, p. 46.
[28] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 26-27.

La sfortuna continuò con «una singolare *damnatio memoriae* sulla scia della fama di un principe soprattutto guerriero, sostanzialmente sordo alle lettere e alle arti», iniziata quando il duca era ancora in vita e continuata con la dispersione e la distruzione di gran parte delle opere da lui commissionate in seguito al 1598, con il riassorbimento di Ferrara nello Stato della Chiesa.[29]

La critica non è sempre stata concorde su questo ruolo determinante assunto dal duca Alfonso I, in virtù di un generale cambiamento ed aggiornamento avvenuto all'inizio del Cinquecento a Ferrara, come in molti altri centri italiani, in una logica di apertura politica e culturale verso il mondo.

Ma, in accordo con la seguente considerazione di Farinella, si vuole concludere questo breve capitolo di presentazione della personalità del maggiore committente di Dosso, affermando l'importanza di questo suo impegno personale, con lo scopo di chiarire, introdurre e contestualizzare le premesse sulle quali si fondano tutte le opere che Alfonso commissiona al suo prediletto pittore di corte.

> Gli studi storico-artistici di questi ultimi anni hanno avviato un pieno recupero della portata, davvero straordinaria, del mecenatismo di Alfonso I d'Este, un committente d'eccezione, pur in un momento storico che ne annoverò così tanti e così appassionati: ciò che più colpisce, nel terzo duca di Ferrara, è l'incredibile apertura mentale di questa «multiforme personalità […], capace di amare il classicismo, ma anche il suo rovescio», di rivolgersi cioè ad Antonio Lombardo, lo scultore più ellenico che operasse in Italia all'aprirsi del Cinquecento, ma anche al Savoldo più naturalista, di inseguire per anni Raffaello romano, sapendo però di poter contare quotidianamente sull'estro padano di Dosso, di porre a paragone i nudi carnali di Tiziano e quelli cerebrali di Michelangelo.[30]

[29] MENEGATTI 2014, p. 46.
[30] FARINELLA 2014, pp. 26-27.

2.2 Un'allegoria politica: *Giove pittore di farfalle*

A riprova dell'appassionato mecenatismo esercitato da Alfonso I, si vuole ora analizzare uno dei dipinti più affascinanti ed enigmatici, realizzato da Dosso intorno al 1524, probabilmente commissionato dal duca per la delizia fluviale del Belvedere.[1]
Il quadro che per quasi mezzo secolo fu conservato nella prestigiosa collezione del Kunsthistorisches Museum di Vienna oggi si trova a Cracovia dopo essere entrato a far parte delle Wawel Royal Castle-State Art Collections[2] e si può definire come «uno dei testi figurativi indimenticabili del Primo Cinquecento».[3] Paul Barlosky arriva a sostenere addirittura che «if the picture were tought to have been painted by a better-known artist, say Raphael, it would be one of the most highly prized and beloved of all painted mythologies of the Reinassance».[4]
Nonostante Dosso nel corso dei secoli, come si è potuto vedere, sia spesso considerato un artista di poco conto o comunque di secondo piano rispetto ai grandi nomi della pittura rinascimentale italiana, con quest'opera dimostra di possedere oltre ad una straordinaria maestria pittorica, si vedano soprattutto i dettagli naturalistici, anche una capacità immaginativa e compositiva unica. Il dipinto, infatti, ha messo a dura prova gli studiosi nell'interpretazione del soggetto iconografico e soprattutto nella ricostruzione iconologica del significato che il pittore aveva voluto racchiudere in un'opera così intensamente enigmatica, da essere definita da Mauro Lucco «la più incredibile delle morali».[5]

Catalogato come *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù* (Fig. 29), esso celebra l'appassionato amore del duca per le arti figurative, in questo caso specificatamente per la pittura, che Alfonso non si preoccupa mai di nascondere, anzi ne

[1] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 172.
[2] FARINELLA 2014, p. 401.
[3] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 172.
[4] FIORENZA 2008, p. 21. Da BARLOSKY.
[5] LUCCO 1998, p. 22.

esalta costantemente il valore con il suo personale impegno sia come mecenate che come artista dilettante.[6]

Nel dipinto, il sovrano, come di consuetudine nel Cinquecento, viene assimilato al più grande di tutti gli dèi dell'Olimpo, Giove; all'epoca modello prediletto per la celebrazione di tutti i signori che governavano il mondo.[7] Quello che stupisce è però il fatto che il «sommo dio dell'antichità» non sia rappresentato nel massimo del suo potere universale, ma nelle vesti di un semplice «pittore all'opera, con pennello, colori e tavolozza tra le mani, davanti alla sua tela posta sul cavalletto».[8]

Questa interpretazione può direttamente essere collegata ad un passo, di seguito riportato, del proemio della raccolta latina di *ekfraseis* di Filostrato Maggiore, *Immagini*, volgarizzata da Demetrio Mosco nel primo decennio del Cinquecento e molto in voga tra le corti di Mantova e Ferrara.

> Chi non ama la pittura fa torto alla verità ed è ingiusto anche verso la Sapienza che appartiene ai poeti – essendo entrambe le arti vocate ad esprimere le imprese e i ritratti degli eroi – e non apprezza neppure il senso delle proporzioni, grazie al quale l'arte appartiene anche alla dimensione della ragione. Anzi, a voler cavillare, si potrebbe dire che la pittura è un'invenzione degli dei, dia per gli aspetti che assume la terra quando le stagioni dipingono in vario modo i prati, sia per i fenomeni celesti.[9]

Il ragionamento ritorna su uno dei *topoi* fondamentali dell'Umanesimo rinascimentale, ossia il paragone tra poesia e pittura, già approfondito in precedenza, conferendo secondo Filostrato grande merito all'attività dei pittori come «opera divina», paragonata niente meno che con le "opere" provocate «dai fenomeni celesti, che "dipingono" il cielo e dalle stagioni che "dipingono" la natura».[10] In questa logica, l'arcobaleno dorato posto dietro alla tela, come afferma Vincenzo Farinella, non è inserito tanto come attributo di identificazione di Giove, ma piuttosto come raffigurazione di questi fenomeni celesti dipintori del cielo. Il medesimo concetto va applicato anche al paesaggio di sfondo, in cui è la natura che viene dipinta dalle stagioni stesse.[11]

---

[6] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 172.
[7] FARINELLA 2014, p. 414. Si fa riferimento al testo che riflette il bagaglio di conoscenze mitologiche nel primo Cinquecento a Ferrara: *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, pubblicato soltanto nel 1556.
[8] FARINELLA 2014, p. 412.
[9] *ibid.* Da FILOSTRATO, ed. 1997, p. 45.
[10] FARINELLA 2014, p. 411.
[11] *ivi*, pp. 412-413.

Restando entro questo livello di significato, la pittura nella personificazione di Giove incarna letteralmente l'idea di "artista divino", di conseguenza l'opera, come asserisce Peter Humfrey potrebbe essere letta come una «glorificazione dell'arte pittorica» in sé stessa, espressa attraverso i sofisticati «effetti pittorici di evanescenza» magnificamente eseguiti dalla mano di Dosso.[12]

Prima del 1659 non esistono fonti che testimoniano l'esistenza di questo quadro, anno nel quale viene documentato a Venezia presso il Palazzo Widmann in San Canciano.[13] Ricordato nel 1663 da Francesco Sansovino in *Venezia, città nobilissima et singolare* con queste parole:

> Del Dossi, si vede un Giove, che dipinge Farfalle, con la Virtù, che chiede audienza, che li viene impedita da Mercurio. La favola è di Luciano; ma molto ben'espressa dal pittore.[14]

Si noti ora, che la fonte letteraria a cui viene fatta risalire l'ispirazione originaria del pittore, non è quello di Filostrato, ma un dialogo intercenale, che fino ad Ottocento inoltrato è creduto di Luciano, nel quale poi viene riconosciuta l'indiscutibile autografia albertiana da Girolamo Mancini. Nello specifico, si tratta del quarto dialogo del primo libro delle *Intercenales* scritte da Leon Battista Alberti tra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento su modello dei celebri e molto amati *Dialoghi* lucianei.[15]

Nonostante la finalità dichiarata dallo stesso Alberti sia quella di «rendere meno pesanti le ansie e le preoccupazioni» dei lettori,[16] i testi risultano «audaci e anticonformisti, paradossali e allusivi», tanto da permettere all'autore di affrontare questioni morali e politiche dissimulandosi dietro all'imitazione della tipica ironia dello scrittore greco.

La considerazione di Luciano all'interno dell'ambiente cortese estense era tale da influenzare molte trasposizioni nelle arti figurative, come si verificò anche in questo caso, in quanto all'epoca il dialogo intitolato *Virtus* era ritenuto una sua autentica e «brillante invenzione».[17]

---

[12] *ivi*, p. 413. Da HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998.
[13] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 172.
[14] FARINELLA 2014, p. 406. Si fa riferimento nel testo alla terza edizione dl testo di Sansovino (1663) curata da Giustiniano Martinioni.
[15] FARINELLA 2014, p. 403.
[16] *ibid*. Dalle *Intercenales* riportate da Farinella direttamente dal testo di Leon Battista Alberti nell'edizione italiana del 2003.
[17] FARINELLA 2014, p. 403.

L'episodio raccontato vede protagonista la dea Virtù che aggredita e sconfitta dalla Fortuna durante un incontro ai Campi Elisi decide di salire sull'Olimpo per denunciare a Giove il crimine subito. Si presenta quindi a Mercurio, letteralmente, secondo il testo, *nuda et despecta*, pronta a lamentarsi, ma lasciata per più di un mese ad aspettare sulla porta del palazzo, senza mai essere ricevuta dal re degli dèi.[18] Sconfortata, quindi, pronuncia le seguenti parole:

> Dicono infatti che gli dèi devono far fiorire a tempo le zucche o badare a rendere più variopinte le ali delle farfalle [*aut curare, ut papilonibus ale perpulchre picte adsint*]. E allora? Avranno sempre qualche nuova occupazione per tenermi fuori dalla porta e non badare a me. Le zucche sono fiorite da un pezzo, le farfalle volano ed è uno spettacolo magnifico. A evitare che le zucche muoiano di sete ci pensa già il contadino: di noi non si curano né gli dèi né gli uomini.[19]

È questa l'immagine che sicuramente ha innescano la scintilla nella fantasia di Dosso per un'ideazione originale del dipinto; in quanto nel dialogo non solo non è presente alcun riferimento sull'attività pittorica di Giove, ma egli non sembra proprio prendere parte alla scena. Infatti, come si è già detto nei capitoli precedenti, anche in questo caso, Dosso, dopo aver scelto uno spunto letterario già di per sé particolare e non frequentemente diffuso nelle arti figurative, elabora fantasiosamente la vicenda nella sua immaginazione, contaminandola con altre fonti e producendo una rappresentazione profondamente variata nel significato stesso del tema. Ragion per cui, come sostiene Farinella «il vero argomento dell'opera non sono tanto le vicissitudini della Virtù e della Fortuna, ma i passatempi di Giove, presentato come un "semplice" pittore, quindi sotto un aspetto del tutto inedito».[20] Oltre che a rappresentare, secondo il concetto rinascimentale di *emulazione*, un perfetto esempio di trasposizione pittorica di un modello di retorica e poetica ritenuto meritevole, ribadendo l'importanza che la fonte letteraria deve aver avuto all'interno dell'ambiente intellettuale ferrarese.[21]

Le discrepanze evidenti tra il testo letterario e quello visivo sono tali da mettere in crisi un'interpretazione iconologica tradizionale, soprattutto se si confronta la tela con altre rappresentazioni più o meno coeve dello stesso soggetto.

[18] FIORENZA 2008, p. 28.
[19] FARINELLA 2014, p. 405. Da ALBERTI, ed. 2003.
[20] *ivi*, p. 406.
[21] FIORENZA 2008, p. 31.

Se per le figure di Giove e di Mercurio gli attributi fungono da fattori identificativi certi, la figura che maggiormente suscita dei dubbi è l'unico personaggio femminile della scena, quella che comunemente viene riconosciuta come Virtù.

Infatti, nel dialogo albertiano non è descritta elegantemente abbigliata con abiti moderni e impreziosita da ghirlande di fiori come viene dipinta dall'artista, ma nuda e visibilmente respinta da Mercurio; come si può osservare, ad esempio, in una rappresentazione di fine Quattrocento di Benedetto Bordone (Fig. 30).[22] Oppure interpretata con abiti strappati ed espressione tormentata, come si vede in un'altra illustrazione del dialogo, dall'edizione del testo redatta da Zoppino nel 1525 (Fig. 31).[23]

Ancor più atipico risulta poi il quadro se messo a confronto con una versione ad affresco in monocromo blu, pensata e realizzata qualche anno più tardi dallo stesso Dosso in occasione dell'impresa decorativa delle stanze del Castello del Buonconsiglio su commissione del Cardinale Bernardo Cles (Fig. 32).[24] In questo caso, la trasposizione pittorica rispetta in maniera molto più letterale la fonte, raffigurando la Virtù svestita, con i capelli scompigliati e con un'espressione angosciata di fronte a Mercurio che le impedisce di oltrepassare la porta del palazzo dalla quale fuoriescono alcune farfalle.[25] Queste ultime rappresenterebbero quindi la concretizzazione di quelle "futili" occupazioni che impegnano Giove e non gli consentono di ricevere la dea, il quale è completamente escluso dalla scena e il cui ruolo, come nel dialogo viene solo intuito; inoltre, come si può notare, nell'affresco non è presente nessuna allusione all'arte della pittura. L'unico elemento che possiamo ritrovare nel quadro di Cracovia è la mano portata al petto della figura femminile come gesto di supplica (Fig. 33), qui pensato in controparte (Fig. 34), il quale però non basta a giustificare la diversa morale proposta dall'affresco trentino che sembra piuttosto vertere sulla necessità della virtù, entro una logica didattica che si estende a tutta la decorazione della stanza.[26]

Il primo a sostenere una piena dipendenza del dipinto in questione al dialogo albertiano fu ad inizio Novecento Julius von Schlosser, paragonando la maniera di Dosso con

[22] Miniatura su pergamena eseguita da Benedetto Bordone per la copia di presentazione dell'edizione latina dell'opera ritenuta di Luciano risalente al 1949 per la famiglia veneziana Mocenigo. FIORENZA 2008, pp. 28-29.
[23] FIORENZA 2008, pp. 28-29.
[24] Affresco sulla volta della Camera del Camin Nero a cui vengono destinate le rappresentazioni delle Virtù cardinali e delle Arti liberali, realizzato intorno all'anno 1532.
[25] FARINELLA 2014, pp. 408-409.
[26] FIORENZA 2008, pp. 31-32.

l'ironica voce proposta da Ariosto nell'*Orlando Furioso*, sollevando la questione della dissonanza ironica e della licenziosità artistica. Secondo questa ipotesi quindi: «Dosso Dossi was illustrating *Virtus* in the spirit of Alberti, taking such liberties with the subject as came naturally in the process of concentrating it into a single scene».[27]

A partire da questa conclusione gli studiosi svilupparono nuove letture allegoriche del dipinto, spesso prendendosi anche molte libertà interpretative, concentrandosi soprattutto sull'identificazione della figura femminile (Fig. 35). Accettando quindi che Dosso sia partito dal dialogo pseudolucianeo, ma ne abbia ampiamente rielaborato i contenuti in modo autonomo. E attribuendo al soggetto iconografico dei nuovi significati nell'ammettere una sua arbitraria licenziosità immaginativa, si può supporre anche che egli abbia aggiunto altri personaggi.

Seguendo questa linea di pensiero lavora Giancarlo Fiorenza, che avanza una proposta iconografica in cui la donna in abiti moderni circondata da fiori viene riconosciuta come Flora, la dea romana della primavera e della bellezza eterna.[28] Lo studioso trae questa conclusione inizialmente dall'enfasi posta sul dato naturale che domina il dipinto, ma cerca supporto nelle fonti coeve ad esso e in particolare in un'opera estremamente ricca di erudizione come il *De deis gentium* di Lilio Gregorio Giraldi. Giraldi, è una delle personalità più colte presente alla corte di Ferrara nel primo Cinquecento, il quale con questo trattato conduce una sistematica ricerca filologica sulla mitografia antica che è seconda solo all'antecedente boccacciano. [29]

Nel testo egli ripercorre ampiamente anche la figura della *Virtù*, e i vari modi in cui veniva descritta e rappresentata, dando prova del fatto che nell'antichità, come in epoca moderna, veniva tradizionalmente ritratta con abiti modesti e dotata di ali; annotando poi, che in accordo con un dialogo lucianeo essa poteva essere rappresentata come ferita e addolorata in seguito ad un maltrattamento da parte della *Fortuna*.[30] In entrambi i casi, comunque, viene comprovata la lontananza del convenzionale soggetto iconografico dalla figura femminile dipinta da Dosso nel quadro di Cracovia, la quale per netto contrasto si

[27] *ivi*, p. 30.
[28] *ivi*, p. 31.
[29] Sull'argomento si ricorda il trattato di mitografia antica *De deis gentium varia et multiplex historia*, in 17 *syntagmata*, dedicato a Ercole d'Este e pubblicato per la prima volta a Basilea, per Giovanni Oporino nel 1548. Opera sul quale G. Fiorenza si basa per la sua interpretazione, anche nella rielaborazione fatta da Vincenzo Cartari nel suo trattato illustrato *Le immagini de i dei de gli antichi* (1571).
[30] FIORENZA 2008, pp. 33-34.

avvicina invece alla tradizionale rappresentazione di Flora *Mater florum*. Sempre consultando il Giraldi, che riprende a sua volta il passo dei *Fasti* di Ovidio in cui la divinità viene riconosciuta come addetta all'intreccio delle ghirlande, Fiorenza sostiene che «Dosso has visualized Flora in accordance with the suggestive descriptive techniques of ancient poetry, paying partticular attention to her garlands as identifying attributes».[31]
La figura dossesca si avvicina infatti a rappresentazioni come quella della personificazione della primavera di Botticelli (Fig. 36) o della Chloris descritta da Ariosto nell'*Orlando Furioso*.[32]
Accettando questa argomentazione, l'intero significato dell'opera deve essere rivisto, sia nei contenuti che nella morale allegorica ad essi connessa.
Poiché, come si è detto, l'arte di Dosso rispetta il principio di identificazione del divino con la natura, si può affermare con le parole di Fiorenza che:

> Dosso's gods are metaphoric agents, ornamented and associated with nature and changing of the seasons. They appear, in other words, in their natural identities and with their natural attributes, manifestations of their divine power and the providential ordering of the universe as espoused by Cicero in his philosophical work *The Nature of the Gods* (*De Natura deorum*).[33]

In linea con il significato tradizionale, la dea rappresenterebbe quindi la primavera, ma non nella stagione della sua pienezza, piuttosto verso la sua fine, al termine della fioritura, in quanto rappresentata turbata e supplice. Nell'abbigliamento ricorda una cortigiana, sotto certi aspetti "provocante", segnale di un nesso con l'antica festa primaverile in onore della dea, *Floralia*, in cui, secondo le fonti, si assisteva anche a spettacoli di scandalo, come sfilate di prostitute. La festività era occasione di commemorazione di Flora, ma anche celebrazione della pace e della prosperità sancite dal Senato. In questo senso cerimoniale, essa può quindi essere stata rielaborata da Dosso per richiamare la corrispondente celebrazione ferrarese, la Festa di Maio, ossia la ricorrenza popolare che recupera quella antica, adattandola al contesto locale, in cui era protagonista la Regina del Po «beautifully adorned and garlanded».[34]
In questa nuova identificazione della figura femminile, anche i due personaggi maschili vengono ad assumere nuovi significati. Mercurio con il gesto di silenzio rivolto verso

[31] FIORENZA 2008, p. 34.
[32] *ibid.*
[33] *ivi*, pp. 34-35.
[34] *ivi*, p. 36.

Flora, in qualità di dio del vento, simboleggerebbe quindi un «colloquial shush» necessario alla chiusura della primavera e al passaggio verso la nuova stagione estiva.[35] Egli, come figlio di Maia, rappresenta il mese di maggio posto tra la primavera (Flora) e l'estate che è personificata da *Iuppiter tonas et fulgens*. Giove, infatti, nelle fonti antiche viene ricordato anche come colui che chiude l'età dell'oro, la primavera eterna, inaugurando l'avvio ciclico delle stagioni, associato per questo al mese di giugno. Inoltre, l'estate può essere associata anche ad alcuni dettagli resi magnificamente dalla pittura di Dosso come l'atmosfera di temporale imminente, l'arcobaleno e le farfalle in volo. Centrale nel trapasso stagionale è Mercurio che, con il gesto di silenzio, placa il temporale primaverile scatenato dal turbamento di Flora, e come messaggero e mediatore di Giove introduce l'estate.[36]

Fiorenza riconosce poi un ulteriore livello di significato, a partire dall'interpretazione di Mercurio anche come dio dell'eloquenza, il cui respiro divino ispira la parola e allude al significato del silenzio nella pratica oratoria. Facendo riferimento al *topos* letterario di eloquenza muta come epiteto della pittura, egli interpreta il quadro dossesco come un «self-conscious experiment in pictorial eloquence».[37] Dunque, come si è già detto, il dominio di Giove sulla natura reifica la disciplina pittorica attraverso la rappresentazione del dio come pittore di farfalle; aprendo anche alla questione del paragone tra le arti in cui fondamentale era la sfida della pittura nel superare la natura, attraverso una vivida descrizione di essa derivata da eloquenza e ingegno.

Andando a recuperare poi il canonico passo di Plinio il Vecchio sull'abilità di Apelle di catturare con la pittura fenomeni impossibili da rappresentare, si apre la questione al tema dell'illusione e dell'inganno pittorico offerto in questo caso dalle farfalle.[38]

Esse, nella loro natura fuggitiva, sono simbolo anche di transitorietà e caducità umana.

Concludendo, si può dire che, Dosso in questa complessa struttura retorica abbia voluto rappresentare il tempo ciclico delle stagioni sia in senso letterale che figurato, partendo da un'imitazione creativa e originale del dialogo pseudolucianeo *Virtus*, seguendo il sillogismo latino dell'*argumentum a tempore*.[39]

---

[35] FIORENZA 2008, p. 36.
[36] *ivi*, pp. 38-39.
[37] *ivi*, p. 38.
[38] *ivi*, pp. 40-41.
[39] *ivi*, pp. 49-50.

Ma, dopo aver riconosciuto la fonte di partenza, Dosso costringe lo spettatore ad indagare le differenze e le dissonanze ironiche proposte dal dipinto. Come sottolinea Fiorenza, «the painting assembly of natural details and mythological forms improves upon the text by following the well-established theory of artistic imitation known as emulation (*aemulatio*)».[40]

Questo principio retorico che mette in luce il labile confine creatosi tra arti visive e verbali, secondo il quale si vuole alludere ad un modello letterario ma soltanto per poi allontanarsene, era molto diffuso e dibattuto all'interno dell'ambiente intellettuale ferrarese. Fondamentale risulta infatti in questo quadro, la dipendenza da elaborazioni teoriche sviluppate proprio in quegli anni presso la corte, come quella sull'imitazione proposta da Celio Calcagnini in risposta a Giovanbattista Giraldi Cinzio, che determinerà le scelte figurative fatte da Dosso in relazione alle aspettative del pubblico cortese al quale esso sarebbe stato presentato.[41] Calcagnini nello specifico, sostiene l'imitazione di una varietà di modelli in contrapposizione al modello unico, sorretta dall'eloquenza come perfezionamento di molteplici voci. Infatti, «in Dosso's Jupiter Painting Butterflies, the artist obeys this imitative strategy in order to improve upon the dialogue *Virtus*, establish a natural discourse, and enable viewers to appreciate the conceptual ad well as cultural alterations in the picture».[42]

Una diversa interpretazione è quella proposta recentemente da Marcin Fabianski che riporta l'attenzione ad un dettaglio all'apparenza quasi insignificante, ossia il fatto, già notato da Marco Paoli, che Giove mentre sta dipingendo sembra avere gli occhi chiusi. Questa particolarità iconografica viene poi ripresa da Giorgia Biasini che invece crede che gli occhi del dio pittore siano piuttosto socchiusi in un atto di «acuta concentrazione».[43]

Nella lettura fatta da Paoli quindi l'atto del dipingere viene spostato entro una dimensione onirica, alla quale si potrebbe concordare anche il significato allegorico della farfalla come «anima liberata dal corpo da parte del sonno o della morte». Di conseguenza Giove

[40] FIORENZA 2008, p. 42.
[41] *ivi*, pp. 22-23. Si fa riferimento rispettivamente alla lettera *Super imitatione epistula* di Giraldi Cinzio, inviata a Calcagnini che risponde con il *De imitatione* (1532).
[42] FIORENZA 2008, p. 43.
[43] FABIANSKI 2015, pp. 114-115. Conclusioni tratte da PAOLI 2013 e BIASINI 1994.

sarebbe in atteggiamento sognante, protetto da Mercurio dall'avvento di una fanciulla che viene identificata dallo studioso come Aurora.

In accordo con Fiorenza su una dipendenza della tela dai *Fasti* ovidiani nel momento della celebrazione di Floralia, Paoli sottolinea però il passo in cui viene affermato che la primavera inizierà non appena Aurora avrà illuminato il cielo per tre volte (IV.943-947). In questo senso, nell'associazione del testo di Ovidio e quello di Alberti si potrebbe metaforicamente interpretare il quadro come «il sogno di Flora-primavera preceduta da Aurora».[44]

Paoli, però, non menziona da quale fonte potrebbe essere stata tratta l'idea di «Mercurio che proibisce ad Aurora di illuminare il cielo e di risvegliare Zeus», suggerendo solo che tradizionalmente Ermes era colui che poteva dare o togliere il sonno.[45]

Fabianski quindi, nel rintracciare questo specifico gesto di Mercurio, va a recuperare una poesia di un autore slesiano, Casper Ursinus Velius, composta in onore del matrimonio di Sigismondo il Vecchio, parente di Alfonso, svoltosi a Cracovia nel 1518. In questa occasione si ricorda anche l'organizzazione di un torneo poetico tra autori polacchi e stranieri, al quale partecipò anche Celio Calcagnini. Ed è proprio per questa gara poetica che Ursinus compone una poesia che nell'assimilazione di Giove al sovrano polacco, nella quale si racconta di come Mercurio entrando nella camera da letto "strappi" il re dal sonno e la stanza si riempia quindi di una «luce più intensa», quella luce che era stata portata nella «nera notte» da Aurora, «consorte di Titone».[46]

Con le parole di Fabianski si può quindi affermare che:

> l'originale concezione di Ursinus dovette essere apprezzata dal «più erudito» partecipante al torneo poetico waweliano, ossia da Calcagnini, nonché dal pubblico internazionale presente a Cracovia, compreso il cardinale Ippolito d'Este. E grazie alle stampe tale concezione potè essere conosciuta anche da altri lettori, compreso lo stesso Alfonso d'Este.[47]

Inoltre, si può sostenere l'ipotesi che fosse stato proprio Calcagnini a suggerire a Dosso questa particolare variante iconografica da introdurre nella più generica ripresa del dialogo pseudo-lucianeo. In un significato più ampio quindi l'opera potrebbe essere stata

[44] *ivi*, pp. 115-116. Dalle riflessioni di M. Paoli nel testo *Il sogno di Giove* (2013).
[45] *ivi*, p. 117.
[46] FABIANSKI 2015, pp. 117-120.
[47] FABIANSKI 2015, pp. 120-121.

collocata nella stanza da letto di Alfonso nel complesso del Belvedere, con la funzione di protezione simbolica del sonno degli antichi sovrani e dei loro discendenti.

In ultima analisi resta da indagare un altro aspetto fondamentale dell'opera di Dosso che si collega direttamente a questioni politiche e non lascia dubbi sulla committenza diretta di Alfonso I.

Come si è visto attraverso il ragionamento di Fiorenza,

> […] the painting is densely allusive work that creates different layers of meaning through its creative response to the classical literary tradition. Just as the artist superimposes different pictorial and rhetorical devices, so too must the beholder be open, flexible, and imaginative in his or her response. To some extent the wit and humor exhibited by the invention bespeak its complexity of meaning.[48]

Questo gioco con il mito creato dall'artista nell'ideazione di una straordinaria allegoria stagionale, in realtà eleva la questione anche sul piano ideologico, come di consueto nel Rinascimento, racchiudendo importanti implicazioni dinastiche sugli Este.

L'elemento che connette il dipinto con un ambizioso programma di autorappresentazione principesca, attraverso la rielaborazione del mito e del dato naturale, sono proprio quelle farfalle magnificamente dipinte da Giove che fuggono dalla tela (Fig. 37).[49] Questo soggetto abbastanza insolito nelle arti, potrebbe infatti provenire direttamente da un motivo decorativo presente nella delizia del Belvedere, in una chiara «assimilazione mitologica del duca di Ferrara».[50] La residenza, purtroppo distrutta, era situata su un'isola al centro del Po, ed era stata progettata come luogo dell'*otium* da Alfonso per sfuggire ai doveri della città in rappresentanza di un vero e proprio "paradiso terrestre".[51]

In un passo del *Pulcher Visus locus Illustrissimi Ducis Ferrariae*, scirtto dall'umanista Scipione Balbo da Finale nell'intento di celebrare la nuova delizia del duca, si ritrova proprio il dettaglio di una farfalla introdotta in una più estesa decorazione fatta di globi dorati con tre fiamme. Come afferma Farinella:

> con ogni probabilità, quindi, al Belvedere era stata escogitata un'invenzione decorativa affatto inedita, dove la ben nota impresa alfonsina della granata svampante era stata ingentilita dalla presenza di aeree farfalle in bronzo dorato che, incernierate sopra ai globi fiammeggianti, dovevano muoversi liberamente nell'aria, svolgendo (secondo un'interpretazione letterale,

[48] *ivi*, pp. 34-35.
[49] *ivi*, p. 50.
[50] FARINELLA 2014, p. 417,
[51] FIORENZA 2008, p. 50.

come proposto da Andrea Marchesi, e non metaforica dei versi del *Pulcher Visus*) anche la funzione di suggestivi segnavento.[52]

Il tipico emblema di Alfonso con la granata svampante, «simbolo di potenza nascosta liberata al momento opportuno» era infatti già stato modificato con l'aggiunta del motto *Loco et tempore* coniato da Ariosto, poi ingentilito nella forma francese *A lieu et temps*, secondo quanto riportato da Paolo Giovio nel testo dedicato alle *imprese*, di cui è pervenuta anche l'immagine risalente all'edizione del 1574 (Fig. 38).[53]

L'invenzione raffinata ed erudita che coniugava armoniosamente due elementi opposti è plausibilmente da ricondurre al simbolo posto sulle monete dall'imperatore romano Augusto che univa un granchio ed una farfalla (Fig. 39), oltre che al più vicino esempio di allegoria con significato politico proposta dal predecessore Leonello d'Este nella medaglia coniata da Pisanello negli anni '40 del Quattrocento. A partire da questi modelli, Alfonso nell'unione dei due simboli con significati opposti, l'uno terrestre e l'altro spirituale, intendeva celebrare due sue virtù opposte che ben definiscono il suo impegno di duca e mecenate presentato nel capitolo precedente: «la capacità di condurre le guerre con sagace prudenza e di governare la pace con illuminato mecenatismo».[54]

In linea con questo ragionamento, quindi, il quadro di Cracovia è un mito definito dalla storia, il quale a sua volta genera un nuovo mito su Alfonso I e la dinastia estense. E, come afferma Fiorenza, «Jupiter's act of painting engenders in the mind of Dosso's Ferrarese audience a special power – an attractive and illusive power that equates the crafting and control of nature with Este rule».[55]

In conclusione, si può confermare che il dipinto sia stato realizzato per la delizia del Belvedere, in quanto essa racchiude alcune importanti chiavi d'interpretazione che permettono di identificare Alfonso in Giove che eleva il valore della pittura; attività che personalmente pratica in momenti di riposo in cui non intende essere disturbato, nemmeno dalla Virtù. Quest'ultima rappresenterebbe i *negotia*, ossia i doveri pubblici e politici del duca, che sono lasciati fuori dal luogo dell'*otium*, alla cui porta è posto Mercurio in difesa di queste attività intellettuali che giovano all'animo, garantendo una pausa dagli impegni governativi. Infatti, era proprio quella di «far "ricreare l'animo" al

[52] FARINELLA 2014, pp. 417-418. Sull'argomento si vedano le riflessioni di A. Marchesi del 2011.
[53] *ivi*, pp. 419-420. Da GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (Roma 1555).
[54] FARINELLA 2014, pp. 420-422.
[55] FIORENZA 2008, p. 75.

condottiero, una volta deposte le armi» la funzione che Scipione Balbo riserva al Belevedere.

Soltanto dopo una lettura iconografico-iconologica così attenta ai dettagli si possono interpretare opere così complesse, il cui soggetto rientra sicuramente in quella corrente culturale che si è detto far capo a Giovanni Boccaccio con le sue *Genealogie deorum gentilium*, alla cui base c'è una profonda riscoperta del mito in quanto conoscenza della natura e dell'uomo. In questi termini, quindi, il mito se fatto rivivere attraverso la poesia, o al pari con la pittura, può divenire il mezzo con cui avviare una rigenerazione dello stato, in vista di una celebrazione e una autolegittimazione di esso e del suo sovrano.[56]

Il *Giove pittore di farfalle* vuole essere un esempio di come questa ed altre implicazioni concettuali siano per Dosso fondamentali nella fase di ideazione artistica, pienamente immerse nella vita e cultura di corte, tanto che divengono questioni imprescindibili nella comprensione dell'opera stessa. L'approccio che si deve adottare quando si leggono quadri complessi come quelli dosseschi, in particolare quelli allegorici, è quello di uno studio iconologico attento che analizzi tutte le congetture intellettuali possibili per ritrovare gli elementi che hanno concorso alla loro creazione. In Dosso non si troveranno mai immagini statiche tratte da precisi riferimenti testuali ma piuttosto trasformazioni di questi, riformulati in «a more sensual and emotionally arresting pictorial form».[57]

Usando una straordinaria varietà di materiale poetico e visivo Dosso riesce a comporre un'invenzione mitologica unica, arrivando ad esercitare tramite il potere della pittura il controllo sulla natura e sugli dèi stessi, manipolando anche lo scorrere del tempo e delle stagioni, come illustrato in quest'opera. Questo, è forse, l'obiettivo più alto prefissatosi dalla pittura rinascimentale in genere, che Dosso riesce ad esprimere magnificamente, come afferma Alfred Acres «a uniquely supple, multi-layered, and often tendentious phenomenon orchestrated by representional cues that invite the thinking collaboration of an engaged viewer».[58]

[56] *ivi* pp. 21-22.
[57] FIORENZA 2008, p. 22.
[58] FIORENZA 2008, p. 21. Da ACRES.

PARTE TERZA

ALLEGORIA E MITO

3.1 Che cos'è un'allegoria?

Nei precedenti capitoli si è voluto presentare il percorso artistico di Dosso Dossi attraverso le tappe fondamentali dell'evoluzione del suo originale stile pittorico, riservando particolare attenzione al sodalizio creato con il duca Alfonso I e a tutte le implicazioni che dalla sua corte ne derivano. Nel fare questo più volte si sono sottolineate l'eccezionale creatività artistica sviluppata da Dosso a contatto con questo ambiente culturale ricco di stimoli, e la conseguente unicità rappresentata dalle sue opere entro il più ampio contesto rinascimentale italiano.

La rielaborazione di soggetti e tematiche ispirata dalle fonti letterarie in complesse e originalissime composizioni, come si è visto, è un carattere peculiare di questo artista che ci lascia in eredità opere meravigliosamente enigmatiche, le quali ancora ad oggi rappresentano delle vere e proprie sfide di decodificazione per gli storici dell'arte.

In particolare, rientrano in questa categoria di "rompicapi insolubili" dipinti di soggetto allegorico e profano, datati indicativamente tra gli anni Venti e Trenta, di cui si conosce poco o niente in merito alla committenza e alla loro destinazione originaria. Essi, dopo essere stati dispersi, in seguito alla riannessione del Ducato di Ferrara allo Stato pontificio del 1598, sono stati recuperati solo a partire dagli inventari delle collezioni del Sei e Settecento, presentando problemi iconografici di difficile soluzione in quanto ormai depredati del loro significato autentico connesso al contesto di origine.[1]

Fin qui si è più volte parlato di allegoria e di significato allegorico dell'opera in relazione alla produzione artistica di Dosso, e si è detto di come queste tematiche caratterizzino in modo eccezionale l'esperienza del pittore ferrarese.

Di seguito, si propone, quindi, un'introduzione teorica generale sul significato e sulla modalità di costruzione di un'immagine allegorica, a partire dalla definizione del termine stesso di "allegoria" riportata attualmente nel Dizionario della lingua italiana *Treccani*, si legga:

[1] FARINELLA 2014, p. 158.

> **allegorìa** s. f. [dal lat. tardo *allegorĭa*, gr. ἀλληγορία, comp. di ἄλλος «altro» e tema di ἀγορεύω «parlare»]. – **1.** Figura retorica, per la quale si affida a una scrittura (o in genere a un contesto, anche orale) un senso riposto e allusivo, diverso da quello che è il contenuto logico delle parole: *l'a. dell'«Amorosa visione» del Boccaccio*; *le a. della «Divina Commedia»*. Diversamente dalla metafora, la quale consiste in una parola, o tutt'al più in una frase, trasferita dal concetto a cui solitamente e propriamente si applica ad altro che abbia qualche somiglianza col primo, l'allegoria è il racconto di una azione che dev'essere interpretata diversamente dal suo significato apparente. **2.** Figurazione pittorica o plastica di un concetto astratto: *l'a. della Calunnia*, di Apelle e del Botticelli.[2]

Ma più precisamente, nell'ambito della materia iconografica ed iconologica dedicata alla storia dell'arte, seguendo il pensiero dell'esperto teorico Roelof Van Straten:

> un'allegoria nell'arte figurativa è una rappresentazione in cui una personificazione appare impiegata in combinazione con una o più personificazioni o figure; insieme possono essere coinvolte in un'azione.[3]

Si noti, quindi, il legame con il concetto primariamente risolto dallo stesso Van Straten sulla "personificazione", ossia «una figura umana o antropomorfa che rappresenta un concetto (normalmente) astratto»; denominata anche come "figura allegorica"; e di conseguenza la differenza dall'allegoria in sé che invece può essere definita piuttosto «personificazione in azione».[4] Come specifica lo studioso, la differenza sta quindi nella rappresentazione di una singola figura o di più figure, ma a volte la distinzione è comunque difficoltosa.

Inoltre, egli propone una classificazione di queste "personificazioni in azione" entro due grandi categorie: le *allegorie proprie* e le *allegorie improprie*. Le prime delimitate a «combinazioni di personificazioni, in generale coinvolte in un'azione o in un'attività, spesso per la rappresentazione di un "evento astratto",[5] ossia un concetto immateriale il cui senso viene espresso mediante l'azione stessa; le seconde, invece, includono nella raffigurazione anche figure principali che non devono per forza essere delle personificazioni, come personaggi storici o biblici, i quali però spesso assumono in sé, per *antonomasia*, anche un significato astratto.[6]

---

[2] Allegorìa, in *Dizionario dell'italiano Treccani on line* https://www.treccani.it/vocabolario/allegoria/.
[3] VAN STRATEN 2009, p. 55.
[4] *ivi*, p. 42.
[5] *ivi*, pp. 55-56.
[6] *ivi*, p. 59.

Entrando appieno nella materia, non si può non citare Erwin Panofsky, che con l'*Introduzione* a *Studi di iconologia*, nel 1939 definisce il campo entro cui l'iconografia opera, in quanto «ramo della storia dell'arte che si occupa [specificatamente] del soggetto o significato delle opere d'arte», dichiarando a monte una netta distinzione tra questo e il contrapposto concetto di forma.[7] Nell'elaborato schema costruito dallo studioso tedesco naturalizzato statunitense, emerge un'articolazione complessa di quello che comunemente viene definito soggetto dell'opera, evidenziando in esso tre diversi livelli di profondità in cui il significato complessivo di essa viene stratificato. Vengono delineati quindi tre stadi attraverso cui lo studioso che intende interpretare una qualsiasi opera d'arte deve necessariamente passare per arrivare al significato ultimo o contenuto stesso dell'opera in esame. Essi identificano rispettivamente il *soggetto primario o naturale*, il *soggetto secondario o convenzionale* e infine il *significato intrinseco o contenuto*. [8]
Quello che interessa ai fini del presente discorso è sottolineare il fatto che Panofsky collochi il concetto di *allegoria* entro il secondo stadio della metodologia interpretativa iconografica, nello specifico nella fase di *analisi iconografica nel suo senso più ristretto*.[9] Di conseguenza, nell'ottica di «un unico e indivisibile processo organico», soltanto con una corretta analisi di *immagini*, *storie* ed *allegorie*, racchiusi nei *temi* e nei *concetti* delle *invenzioni* artistiche, è possibile giungere ad una corretta *interpretazione iconografica in senso più profondo* e quindi alla comprensione dell'opera d'arte nella sua totalità.[10]

Come si può notare anche dalla voce tratta dal *Vocabolario Treccani* sopra riportata, l'origine della parola "allegoria" è da ricondursi al greco, ipotizzando, grazie alla testimonianza delle fonti letterarie, un largo impiego di essa come mezzo d'espressione fin dai tempi dell'antica Grecia. Usanza che poi passa in eredità all'arte romana, della quale ancora oggi possiamo ammirare alcuni straordinari esempi. Successivamente, con l'avvento del cristianesimo, la trasmissione letterale di questa modalità espressiva subisce però importanti mutamenti, i quali non sempre si riescono a ripercorre per intero, ritrovando la fonte d'ispirazione originaria. Ma, nonostante il differente scopo con il quale si ricorre all'allegoria in età medievale, essa non decade e continua ad essere riadattata e ripensata in funzione della fede, alimentandone la

[7] PANOFSKY 1939, ed. 1975, p. 3.
[8] *ivi*, pp. 5-9.
[9] *ibid.*
[10] *ivi*, pp. 19-20.

diffusione.[11] Solo a partire dal Quattrocento, e in particolare con l'avvento dell'Umanesimo, si ravviva un nuovo interesse per il mondo classico e di conseguenza il fascino verso le tematiche e le pratiche di rappresentazione antiche, tentando anche un recupero dell'allegoria più autentica. Infatti, l'appellativo stesso di "Rinascimento" deriva da «rinascenza dell'antichità classica»,[12] anche se esso non poteva esaurirsi solamente nel ritorno al passato, perché "l'età di mezzo" inevitabilmente doveva aver «mutato la mentalità degli uomini, […] i gusti e le tendenze operative». Il compito che spettava agli artisti rinascimentale era quindi quello di «perseguire una forma nuova di espressione, stilisticamente ed iconograficamente diversa da quella classica quanto da quella medievale, ma relazionata e in debito l'una con l'altra» attraverso un «processo di interpenetrazione creativa».[13]

Come si è già accennato, il fenomeno di recupero del classicismo in età rinascimentale ha il suo epicentro presso le principali corti italiane, ed è qui, grazie alle ricostruzioni di eminenti studiosi, che la rinascita dell'allegoria in senso classico avrà la sua massima fioritura.

La corte di Ferrara negli anni di Alfonso I d'Este, in particolare, è un esempio eccezionale di questa rivalorizzazione del gusto classico, sia per quanto riguarda il repertorio figurativo, sia per le tecniche e le modalità espressive della pittura stessa.

Gli artisti che in epoca rinascimentale operarono presso la corte estense, ci offrono molteplici esempi di dipinti a soggetto allegorico di chiara ispirazione classica, basati su uno studio attento delle fonti antiche, siano esse letterarie o visive. Tutti i pittori, scultori, architetti, poeti e intellettuali in generale, erano, in un certo senso, obbligati ad attraversare questo complesso clima culturale, dove lo studio degli antichi maestri era imprescindibile, soprattutto se si volevano soddisfare le esigenze di un duca ambizioso ed erudito come Alfonso I.

Dosso Dossi, in qualità di primo pittore di corte, non può che essere l'artista prediletto del duca, grazie anche alla sua straordinaria arte fatta di personalissime riproposizioni di tematiche e soggetti classici.

Nella produzione artistica dossesca l'allegoria rappresenta uno dei capitoli fondamentali, l'occasione perfetta per dar libero sfogo all'incontenibile fantasia del genio creativo del

[11] VAN STRATEN 2009, p. 60.
[12] PANOFSKY 1939, ed. 1975, p. 20.
[13] *ivi*, p. 38.

pittore. Le tematiche proposte dalle fonti antiche offrono i presupposti ideali per delle rappresentazioni ricche di vitalità e mistero che ispirano e accrescono ancor di più l'estro inventivo di Dosso. Esse stimolano con grande entusiasmo l'artista ferrarese che attraverso una riproposizione originale di soggetti più o meno conosciuti, i quali vengono elaborati nella sua immaginazione in modo del tutto peculiare, crea invenzioni originali e uniche in ognuno dei suoi dipinti.

Come si è visto in precedenza, la propensione per una tecnica di costruzione di scene complesse mediante la selezione e l'isolamento delle singole figure umane gli permette di rimontare gli stessi elementi iconografici in contesti diversi, con significati diversi. Questa pratica risulterebbe ottimale nella composizione di tematiche allegoriche, in quanto esse richiedono un montaggio scrupoloso dell'immagine ed una distribuzione meditata di dettagli e attributi significanti ai fini di una corretta identificazione del soggetto. Ma, una «fissata cristallizzazione dell'immagine» atta ad un immediato riconoscimento non era di certo lo scopo di Dosso che si riconferma artista imprevedibile e mai banale o scontato.[14]

Anche nelle rappresentazioni allegoriche l'estrosità e l'ambiguità erano le principali caratteristiche che egli ricercava, anzi, forse è proprio con queste opere che riesce a raggiungere il più alto grado di disorientamento. Come precisa anche Panofsky, infatti, una storia può trasmettere di per sé una «concezione *allegorica*», oppure, nascondere la «prefigurazione di una storia diversa» per mezzo di «significati *sovrapposti*» o che «non rientrano affatto nel *contenuto* dell'opera». Il contenuto di un'opera allegorica deve quindi essere sempre visto entro un'aurea di ambiguità, la quale «può superarsi o anzi persino costituire un valore aggiuntivo se gli elementi in conflitto si fondono al calore di un fervido temperamento artistico».[15] È questo il caso del Dosso, le cui opere ancora ad oggi risultano essere delle sfide irrisolte per gli studiosi, che arrivano anche a chiedersi se l'artista avesse veramente previsto un preciso significato nell'ideazione di questi dipinti, o se essi venissero realizzati puramente per il piacere di creare eccentriche rielaborazioni di soggetti.

Come già evidenziato, la «consuetudine operativa veneziana», appresa da Dosso in fase di formazione, deve aver avuto un ruolo determinante nella definizione di questo

[14] LUCCO 1998, p. 21.
[15] PANOFSKY 1939, ed. 1975, nota 1, p. 6.

«approccio tanto libero e disinvolto alla figurazione», con il quale sfugge dalle regole fissate dell'iconografia più canonica e libera la fantasia nella creazione di immagini straordinariamente ricche ed elaborate.[16] Le sue geniali invenzioni iconografiche non possono quindi essere pienamente risolte attraverso il rigoroso percorso di indagine iconografico-iconologica teorizzato da Panofsky, anche a causa dei continui mutamenti che egli attuava in corso d'opera – emersi dalle indagini radiografiche – i quali testimoniano l'inattendibilità e la prontezza insite nell'indole stessa dell'artista.
D'altro canto, è forse proprio «per l'ermetismo della figurazione ed insieme per il tono felicemente lieve, in proiezione mitica, e privo di qualsiasi preoccupazione morale» che Dosso rappresenta straordinariamente la raffinata e peculiare "cultura d'intrattenimento" della corte estense negli anni di Alfonso I.[17]

Un esempio lampante a riprova dell'eccentrica originalità dossesca è il modo stesso con cui Dosso sceglie di firmarsi in una delle sue opere, l'unica nella quale possiamo attestare una paternità volutamente dichiarata. Il dipinto in questione è il *San Girolamo* di Vienna in cui nell'angolo in basso a destra si nota una lettera "D" attraversata da un osso. L'uso di un rebus figurato che ricordi il suo nome fa capo direttamente alla corrente dell'emblematica, molto di moda all'epoca, sia negli ambienti interni che esterni alla corte. Questi rebus, come i geroglifici, gli enigmi e gli emblemi veri e propri sono degli espedienti che permettevano di narrare una storia, spesso con molti significati nascosti, per mezzo di semplici oggetti quotidiani. In questo senso, Dosso, allo stesso tempo firma il suo quadro e allude alle meditazioni di San Girolamo attraverso l'evocazione del più ampio concetto di vanità umana rappresentato dall'osso.[18]
Come testimonia anche questo dettaglio, piccolo ma denso di significato, la dimensione narrativa che Dosso consapevolmente crea in termini giocosi ed inaspettati risulta spesso difficile da comprendere, soprattutto in opere complicate da una grande varietà di significati allegorici. Ma, come sostiene Mauro Lucco, è proprio questa «arguzia sorprendente» che lo rende un artista così affascinante, ancora ad oggi enigmatico e sfuggente ma insieme curioso ed appassionante[19].

[16] LUCCO 1998, p. 19.
[17] *ibid*.
[18] CIAMMITTI, p. 94, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[19] LUCCO 1998, p. 19.

La carica di elusività che caratterizza tutta la sua arte, si fa più marcata quando entra in azione anche il mito. Infatti, Dosso non si limita ad una rappresentazione di una chiara vicenda mitologica tratta da un unico mito, magari anche presa da versioni diverse di esso; ma, spesso cerca storie rare e poco conosciute, introducendo anche elementi tratti da miti differenti.

La ricerca di tematiche fuori dall'ordinario è una consuetudine che si ricollega al clima di erudizione diffuso negli ambienti cortesi del Rinascimento, che vedeva gli intellettuali quasi in sfida fra loro nello scovare argomenti il più possibile originali e stimolanti.

La complessità che viene a crearsi dall'unione di una moltitudine di citazioni, per di più insolite, comporta una difficoltà di interpretazione che complica il riconoscimento del soggetto delle opere dossesche a priori, partendo già dal primo stadio della *descrizione preiconografica*, quando non si riescono a identificare *oggetti* ed *eventi* in connessione ai personaggi raffigurati nella scena.[20] Fondamentali nella costruzione di un senso allegorico sono infatti i dettagli e gli attributi che alludono ai relativi significati nascosti, ma si può ben capire quanto sia complicato arrivare ad una definizione certa in queste situazioni di forte disorientamento.

Si è già illustrato attraverso il caso del quadro di Cracovia con il *Giove pittore di farfalle*, come Dosso realizzi opere da cui si possono dedurre molteplici interpretazioni a partire da diverse fonti letterarie di partenza. Ricordando con le parole di Giancarlo Fiorenza che:

> Dosso's portrayal of pagan divinities, coupled with his consummate mastery of forms, entertains broader interpretive questions concerning the role of myth at the Renaissance court and the relationship between literary and visual genres.[21]

Si intende ora, con le due opere proposte nei prossimi capitoli, indagare a fondo alcune delle tematiche iconografiche più complesse e discusse nell'ambito degli studi sull'arte dossesca, insite in opere fortemente allegoriche. Queste vengono di solito prudentemente indicate con il titolo di *Allegoria mitologica*, in quanto ad oggi una identificazione certa del soggetto non è ancora stata accolta unanimemente dalla critica.

[20] Il discorso fa riferimento sempre all'*Introduzione* del testo *Studi di Iconologia* di E. Panofsky (1939).
[21] FIORENZA 2008, p. 21.

3.2 Laura Dianti: un amore pubblico

Con il quadro *Giove pittore di farfalle* si è visto quanto determinante fosse il ruolo di Alfonso I d'Este, quale committente delle opere dossesche, in particolare quando in esse si inseriscono tematiche allegoriche che intendono elevarlo al pari degli dèi, in questo caso dello stesso re dell'Olimpo. Il significato ultimo dell'opera risulta essere quindi molto più artificioso di quello che può sembrare, anche al di là delle complicanze derivate dalla rielaborazione della fonte letteraria d'ispirazione. In una celebrazione dell'arte pittorica come diletto dell'animo, infatti, si nasconde una legittimazione del modello di governo proposto dal terzo duca estense. Come si è detto, l'implicazione politica del dipinto è imprescindibile per una comprensione completa del significato allegorico annesso alla rievocazione della vicenda mitologica.

Questo esempio funge da introduzione alle due opere allegorico-mitologiche che si analizzeranno nel dettaglio nelle prossime pagine, le quali, al posto di una congettura politica, celano invece, dietro alla finzione del mito, un diretto coinvolgimento sentimentale del duca Alfonso.

Le opere in questione sono nello specifico le *Allegorie mitologiche* rispettivamente conservate oggi al Getty Museum di Los Angeles e alla Galleria Borghese di Roma, attualmente datate intorno agli anni 1528-1529. Per comprenderne appieno la vicenda, in cui, come si è accennato, è particolarmente implicato Alfonso I, è pertanto necessario partire da una contestualizzazione biografica della storia privata del duca all'altezza del terzo decennio del Cinquecento.

Alla soglia degli anni Venti risale la morte per parto della seconda moglie, Lucrezia Borgia, avvenuta precisamente secondo le fonti il 23 giugno 1519.[1] A seguito è noto che il duca rimasto vedovo si innamorò di una giovane e bellissima ragazza dalle umili origini, Laura Dianti.[2] L'amore per la figlia di un semplice artigiano era in Alfonso

[1] QUAZZA 1960 https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-i-d-este-duca-di-ferrara_(Dizionario-Biografico)/.

[2] Sulla figura di Laura Dianti si rimanda in particolare al testo di Muratori, *Delle antichità estensi ed italiane* (1717-1740). Per le ultime acquisizioni documentarie si veda invece MENEGATTI 2014, *Cronistoria biografica*, pp. 871-928.

talmente grande da diventare di dominio pubblico, tanto che se ne ha già testimonianza dalle fonti di prima mano come la biografia redatta da Paolo Giovio.[3]

> Imperorché, oltre a i cinque figliuoli, che egli haveva havuti di Lucrezia Borgia sua Donna, ne haveva anchor due altri maschi d'una sua amica chiamata Laura, la quale, poi che ruppe la continenza, che per essere egli molto robusto, et atto al generare, gli era nociva, et molesta, haveva egli impetrata, et ottenuta vergine con buona gratia dal padre di quella, povero, et bassissimo artefice, a questo fine massimamente, che giudicava non esser cosa honesta, né sicura per lui, macchiare con gli stupri, et con aduterij le famiglie onorate de' cittadini. Questa poi finalmente, come quella, che per gli honesti costumi suoi, per la dignità della preferenza, et per esser molto generativa, corrispondeva maravigliosamente all'animo suo, tenne egli come sua Donna, et hebbene due figliuoli maschi, chiamati amendue da il suo nome Alfonsi.[4]

Questo amore «senile», secondo le fonti venne reso ufficiale per mantenere la dignità del duca, ma nessun documento è stato ancora trovato a testimonianza di un matrimonio che avrebbe potuto ribaltare le sorti della dinastia estense.[5] Esistono invece altri atti di favoreggiamento di Laura che testimoniano quanto questa relazione sentimentale avesse coinvolto Alfonso, trasformando la «sua Donna» in una «sorte di "criptoduchessa" dello stato estense».[6]

Questa passione è documentata anche sul piano figurativo, a partire dalla coppia di ritratti commissionati a Tiziano intorno al 1523-1524, proprio negli anni in cui il loro rapporto stava diventando sempre più ufficiale sia sotto il punto di vista giuridico che, come nel caso dei dipinti, artistico. I ritratti realizzati da Tiziano, probabilmente durante il soggiorno ferrarese in occasione della consegna del *Bacco e Arianna*, dopo una breve tappa mantovana, non sembrano essere stati concepiti del tutto in coppia, nonostante dal punto di vista formale e compositivo rispecchino la classica struttura del dittico.[7] Come afferma Vincenzo Farinella, infatti, essi differiscono «nella scelta di due diverse tipologie ritrattistiche, più privata ed "erotica" nel caso di Laura, più ufficiale e "politica" nel caso di Alfonso».[8] Di questi oggi è ritenuto autentico soltanto quello di Laura presso la collezione svizzera Kisters (Fig. 40), mentre il dipinto del duca, «ricordato da Vasari e

[3] FARINELLA 2014, p. 673.
[4] *ibid*. Da GIOVIO 1553, pp. 146-147.
[5] FARINELLA 2014, p. 673.
[6] *ivi*, p. 675.
[7] MENEGATTI, p. 876, in FARINELLA 2014.
[8] FARINELLA 2014, pp. 674-675.

lodato da Michelangelo» è andato perduto e ad oggi è noto solo attraverso copie, come quella eccellente del Metropolitan Museum di New York (Fig. 41).[9]

La giovane, come riportato nel testo ottocentesco di Pompeo Litta, agli occhi del duca «parve molto generativa, e le dié il cognome d'Eustochia per indicare i pregi, co' quali aveva guadagnato, e sapeva conservarsi l'affetto suo».[10] Si noti come questo nome venga concesso alla fanciulla in segno di nobilitazione, ricordando la nobile vergine romana, figlia di Santa Paola e allieva di San Girolamo, le cui virtù sono la castità e la saggezza.[11] Riferimento che assume ancora più importanza ricordando la discendenza della ragazza da Agamennone, fatto che si collega direttamente alla stirpe troiana da cui discendeva la stessa dinastia estense.[12] Probabilmente quello che non permise al duca di formalizzare la loro unione era il divario sociale che lo separava dalla donna: questo però non gli impedì di legittimare la nascita dei due figli: «Alfonso, marchese di Montecchio, nato il 10 marzo 1527, all'origine del ramo collaterale degli Estensi che, dopo la devoluzione di Ferrara alla Chiesa del 1598, si trasferirà a Modena, e Alfonsino, nato intorno alla metà di settembre del 1530, che morirà a soli diciassette anni».[13]

Oltre alle donazioni in favore di Laura e agli onori ricevuti dalla stessa dopo la morte del duca,[14] il fatto che dimostra maggiormente l'impegno di Alfonso è proprio il riconoscimento dei figli avuti dall'amante, il quale entra in conflitto con gli altri cinque nati dai matrimoni ufficiali, e in particolare, con Ercole II, legittimo erede del Ducato.[15] Questa volontà non è limitata soltanto entro i termini giuridici e amministrativi degli atti notarili, ma viene volutamente esplicitata dal duca che chiede a Lodovico Ariosto di inserirli nella celebrazione della dinastia estense del Canto III dell'*Orlando Furioso*, elencandoli nella progenie maschile dopo Ercole II, Ippolito e Francesco.[16]

---

[9] FARINELLA 2014, p. 674.
[10] *ivi*, p. 673. Da LITTA 1819-1883.
[11] La realizzazione di un dipinto di Battista Dossi del 1524 raffigurante *Santa Paola*, di conseguenza, deve essere stato realizzato sempre in onore di Laura.
[12] FARINELLA 2014, nota 3, pp. 673-674.
[13] *ivi*, p. 674.
[14] Si fa riferimento alle donazioni di alcuni beni feudali da parte della Camera ducale. Si ricorda inoltre che, secondo le fonti, Laura vive in un palazzo fatto costruire e decorare appositamente dal duca Alfonso, la cosiddetta Palazzina della Rosa, alla quale secondo la leggenda Alfonso accedeva tramite un passaggio sotterraneo di cui però non è rimasta traccia.
PELLIZZER 1991 https://www.treccani.it/enciclopedia/laura-dianti_(Dizionario-Biografico)/?search=DIANTI%2C%20Laura.
[15] MENEGATTI, pp. 871-928, in FARINELLA 2014.
[16] FARINELLA 2014, nota 8, p. 675.

Sulle opere figurative dedicate a Laura Dianti, oltre ai più riconoscibili ritratti, sono stati effettuati ponderosi studi per definire una specifica categoria di quadri che potesse per via allegorica alludere alla celebrazione dell'amore e della passione che il duca Alfonso provava nei suoi confronti.

Un primo coinvolgimento potrebbe essere ravvisato sempre in Tiziano, nel già citato *Bacco e Arianna* (Fig. 42), il quale anche se pensato per il camerino già all'altezza del 1520, venne consegnato soltanto nel 1523, in concomitanza con il momento di esplosione della passione del duca per Laura. L'opera, infatti, anche se commissionata con il più ampio intento di celebrazione di un «amore totalizzante di Alfonso nei confronti della propria città», nel momento in cui viene collocato nel camerino assume connotazioni diverse rispetto a quelle previste in origine, richiamando un'affinità con la realtà dei fatti, soprattutto se si pensa all'eroina cretese come umile fanciulla che scatena una passione travolgente per un dio.[17]

Questo collegamento assume a posteriori maggior concretezza se messo in relazione ad un'altra opera di carattere mitologico conosciuta come il *Risveglio di Venere* (Fig 44), oggi parte della collezione bolognese della Banca Unicredit. Il quadro, come si vede già ad un primo sguardo, riserva ora una particolare attenzione al nudo femminile che padroneggia la scena e definisce l'opera entro una nuova categorizzazione di "dipinti a tema erotico" molto diffusa in questi anni.[18]

Il confronto diretto con il nudo tizianesco dell'*Arianna* rappresentata in un'altra tela del camerino, il *Baccanale degli Andrii* (Fig. 43), prova la forte influenza che Tiziano dovette esercitare all'interno dell'ambiente artistico estense, soprattutto in quegli anni grazie all'interesse ravvivato con l'arrivo della tela londinese.[19]

È la prima volta in cui Dosso si cimenta con il tradizionale tema del nudo femminile immerso nel paesaggio che tanta fortuna ebbe nel contesto rinascimentale veneto. Il periodo, infatti, corrisponde con quella fase di rimeditazione sulle tematiche e sulle modalità artistiche veneziane apprese durante la fase di formazione dall'artista ferrarese, ma mai dimenticate, anzi continuamente riprese e rimeditate in tutto l'arco della sua carriera.

[17] FARINELLA 2014, p. 676.
[18] *ibid*.
[19] ROMANI 1999, pp. 48-50.

A dispetto di centri più avanzati come Venezia e Mantova, a Ferrara fino a questo momento la fortuna di tematiche profane così audaci era limitata, mantenendosi piuttosto in linea con la rappresentazione dei temi più iconici della mitologia classica. Sarà proprio a partire dalla seconda metà del terzo decennio che si verificherà una notevole diffusione di questa tipologia di quadri, anche grazie al coinvolgimento in prima persona del duca Alfonso.[20]

Facendo capo ai modelli più celebri della tradizione veneta, primo fra tutti la *Venere dormiente* di Dresda (Fig. 45), Dosso torna a riflettere sul classicismo veneto con una consapevolezza nuova: nel ricordo delle sperimentazioni michelangiolesche degli anni precedenti ma in vista di un aggiornamento sugli esiti più moderni di Tiziano, «nel momento del trapasso verso la stagione post-classica».[21]

Si è già detto di quanto Dosso sia incline alla raffigurazione di paesaggio, tanto da evocare addirittura un confronto con gli antichi; ora, si osservi «uno squarcio naturalistico tra i più belli creati da Dosso» grazie ad un nuovo equilibrio costruito sul rapporto della natura con una figura femminile.[22]

In connessione sempre con la *Venere* giorgionesca, il dipinto viene inserito a forza entro il più ampio contesto iconografico epitalamico, identificato quindi con l'episodio in cui Venere viene improvvisamente svegliata dalla comparsa di Cupido, molto frequente nell'antico genere letterario dei poemi matrimoniali. Per questo inizialmente associato al matrimonio del figlio di Alfonso, Ercole II, con Renata di Francia avvenuto nel 1528;[23] ipotesi problematizzata però a seguito di una proposta di datazione anticipata avanzata da Alessandro Ballarin a fronte delle evidenze stilistiche. Si potrebbe quindi pensare che il matrimonio di Ercole II, in quanto indispensabile per la sopravvivenza del ducato estense, fosse già in fase di trattativa negli anni 1524-1525; oppure, più plausibilmente, si può accogliere l'idea che il quadro fosse stato pensato come omaggio a Laura Dianti.

In quest'ottica, quindi, il ricorso alla poetica antica è da rivalutare come non necessariamente indirizzato alla celebrazione di un matrimonio, ma piuttosto ad una esaltazione di temi come l'amore, la fertilità e la bellezza femminile. Inoltre, come fa notare Vittoria Romani, l'albero di mele retrostante sembra intrecciarsi con foglie di altro

[20] ROMANI 1999, pp. 50-56.
[21] *ivi*, p. 58.
[22] *ibid*.
[23] ROMANI 1999, pp. 47-48.

tipo che somigliano a quelle dell'alloro, pianta che etimologicamente richiama il nome dell'amante del duca e che può comprovare la dedica di Alfonso a Laura.[24]

Nelle interpretazioni più recenti l'opera viene allontanata ancor di più dal contesto epitalamico in quanto si evidenzia la mancata festosità della scena che solitamente caratterizza un'opera a tema nuziale, mettendone in dubbio la lettura iconografica stessa. Vincenzo Farinella ravvisa una componente piuttosto tragica, soprattutto nel gesto «parlante» della fanciulla che si porta la mano destra sulla fronte e guarda verso l'alto. In un recupero del motivo iconografico, infatti, si può riscontrare una somiglianza con le raffigurazioni funebri antiche, nel Rinascimento ampiamente riproposte come segno di dolore fisico o morale, «sintomo inequivocabile di un tormento interiore che può essere solo a stento controllato».[25] Il gesto, in correlazione anche con l'atmosfera tempestosa che sembra avanzare dal fondo, e la figura sfuggente e brusca di Cupido viene giustificato da Farinella in termini drammatici con la proposta di un riconoscimento nel dipinto di un passo famosissimo della storia di Amore e Psiche raccontata da Apuleio nell'*Asino d'oro*. L'ampia conoscenza della *fabula* è testimoniata dalla grande diffusione del romanzo apuleiano entro il contesto della corte estense, sia di Ferrara che di Mantova, come dimostrano le molteplici volgarizzazioni, ma anche dalla grande fortuna letteraria e figurativa del poemetto stesso.[26]

Il dipinto di Dosso ripropone tutti gli elementi narrativi essenziali del testo antico: «Amore sprezzante che vola via nel cielo, Psiche sulla terra che si dispera vedendo scomparire l'amante, il fiume nel quale la fanciulla vorrà ben presto spegnere il proprio dolore».[27] In un logico rapporto tra testo ed immagine, Farinella identifica quindi il vero soggetto di questa tela come *Psiche abbandonata da amore*, accogliendo la proposta di Romani e giustificando a maggior ragione l'allusione del dipinto all'amore del duca Alfonso per Laura.[28] Come spiega dipoi lo studioso, anche se la giovane viene raffigurata

[24] ROMANI 1999, pp. 60-62.
[25] FARINELLA 2014, p. 677.
[26] Si ricordi a titolo di esempio il volgarizzamento redatto da Matteo Maria Boiardo in onore di Ercole I d'Este negli anni '70 del Quattrocento, pubblicato numerose volte a stampa dal 1518. La favola di Amore e Psiche poi si costruisce una fortuna indipendente dall'opera romanzesca, come testimoniano alcune rielaborazioni parafrasate in volgare, ad esempio quella di Niccolò da Correggio del 1491, e le innumerevoli raffigurazioni artistiche. Si ricordi il primo complesso monumentale dell'arte italiana dedicato a questo episodio, che poi avrà così larga fortuna nel corso del Cinquecento, proprio a Ferrara per la delizia di Belriguardo di Ercole I d'Este, realizzato probabilmente da Ercole de' Roberti intorno al 1493 e da cui Dosso potrebbe aver preso spunto.
[27] FARINELLA 2014, p. 679.
[28] *ivi*, pp. 680-681.

nel momento dell'abbandono che inizialmente si può definire un momento di tristezza, in realtà, Laura assimilata a Psiche, sia nella gioia che nel dolore

> doveva vedere legittimata mitologicamente la propria vertiginosa ascesa sociale, mentre Alfonso, ancora una volta identificato con una divinità classica, poteva trovare nella figura di Cupido che si innamora di una semplice mortale, infine divinizzandola, la giustificazione mitica di un appassionato amore terreno (riproponendo così in una chiave ora privata, il senso della favola narrata nel *Bacco e Arianna* appena realizzata da Tiziano per il camerino).[29]

Secondo questa interpretazione la storia d'amore con Laura assumerebbe ancora più rilievo e promuoverebbe tutta una serie di dipinti dosseschi ispirati agli amori degli dei che potrebbero essere stati commissionati proprio per abbellire la Palazzina della Rosa, fatta progettare da Alfonso per la sua amante.

Le opere che vengono ricondotte entro questa categoria, presentano tutte un dettaglio piuttosto significativo, ossia l'allusione al nome di Laura attraverso la raffigurazione dell'alloro, sia esso rappresentato in forma di pianta o di corona.

Un esempio è l'*Apollo* della Galleria Borghese, dove la presenza dell'alloro è determinante per il racconto del mito stesso nel momento della metamorfosi di Dafne in *lauro*. Tale quadro, che propone una variazione dal classico protagonismo della figura femminile, questa volta relegata al secondo piano, vede come personaggio principale il duca nelle vesti di Apollo musico che si lamenta per la perdita di un amore carnale impossibile.[30]

Rientrano in questo gruppo opere in cui il mito vuole alludere all'amore terreno e alla passione carnale del duca che si identifica direttamente con gli dèi dell'Olimpo, spesso presentato in una declinazione erotica della scena. Come si è detto, la moda per queste raffigurazioni licenziose ad uso privato dei signori si stava in questi anni diffondendo tra le corti italiane, apprezzate soprattutto dal marchese Federico Gonzaga, come testimoniano alcune lettere di carattere artistico, e in particolare le tele sul tema degli amori di Giove commissionate a Correggio.[31]

[29] FARINELLA 2014, p. 681. Per un'identificazione di Psiche e Arianna, informazioni più approfondite in CAVICCHIOLI 2002.
[30] FARINELLA 2014, pp. 682-683.
[31] FIORENZA 2008, p. 92.

Inoltre, significativa sul tema a Ferrara, è la nota vicenda della *Leda* commissionata da Alfonso I a Michelangelo (Fig. 46).[32] La grande tela mitologica mai arrivata nelle mani del duca, in relazione con quanto detto finora, risulta perfettamente inserita nel contesto delle opere dedicate a Laura Dianti, ipotizzando quindi che anche essa fosse stata pensata in origine come omaggio alla giovane amante.

Sull'intricata vicenda dell'opera perduta, la quale solleva questioni storico-politiche complesse, si rimanda alle riflessioni di Farinella sulla ricostruzione del rapporto di Alfonso con l'artista fiorentino e alla delicata situazione del ducato estense intorno agli anni 1529-1530.[33] Basti, in questo ragionamento, ricordare quanto grande fosse il desiderio del duca di ottenere un quadro di Michelangelo per creare a corte quel «"paragone" tra maniera veneta e maniera tosco-romana che già, molti anni prima, aveva tentato, invano, di realizzare nel proprio camerino»;[34] e di come la scelta del soggetto non dovesse essere stata per niente casuale.

Infatti, il mito di Leda offre una celebrazione delle mitiche origini della dinastia estense ricordando la nascita di Elena di Troia da questa «ierogamia animalesca»,[35] ma anche la nascita dei Dioscuri, «i mitici gemelli Castore e Polluce» che alluderebbero alla fecondità di Laura e alla nascita dei due figli, Alfonso e Alfonsino.[36]

L'identificazione con Giove, agli occhi del pubblico ferrarese doveva apparire immediata, in quanto i travestimenti mitologici del duca erano ormai consuetudine in tutte le opere che commissionava, consacrando, di conseguenza, sul piano pubblico anche l'amore per Laura.[37]

Michelangelo, quindi, nell'appassionato abbraccio dei due corpi, avrebbe chiaramente rappresentato attraverso l'espediente del mito la predilezione di Alfonso per le tematiche mitologiche ed erotiche, celando però dietro a questa esplicita sensualità un più profondo significato politico ed amoroso.

---

[32] Nelle *Illustrazioni* si propone una copia dell'opera di cui si vuole ricordare l'invenzione iconografica, realizzata da Cornelis Bos tra il 1530 e il 1550 circa, probabilmente sul disegno di Michelangelo lasciato in eredità all'allievo Antonio Mini.
[33]FARINELLA 2014, pp. 683-713.
[34] FARINELLA 2014, p. 705.
[35] *ivi*, p. 709. Da IGINO ed. 2000, p. 319.
[36] FARINELLA 2014, pp. 711-712.
[37] *ibid*.

3.3 *Il mito di Pan* del Getty Museum di Los Angeles

Si passa ora ad un'analisi più approfondita delle due opere dossesche già nominate come *Allegorie mitologiche* che bene mettono in evidenza la compresenza di elementi politici ed amorosi in una creativa riproposizione del mito antico.
Come afferma Giancarlo Fiorenza:

> It should come as no surprise that Dosso's mythic representations bind nature and the classical gods to symbols of Este rule and principally to the political "body" of Alfonso I d'Este. The duke's patronage frequently accommodated conventional allegorical models that promoted his virtue and princely might. At the same time Alfonso was especially partial to more transgressive expressions of hegemony in the form of painted images of sexuality and dominant masculinity.[38]

Come si è già detto in occasione del quadro bolognese con il primo esempio di nudo nel paesaggio realizzato da Dosso, una prima riflessione da cui partire per delle rielaborazioni del mito che esaltino la sensualità del corpo femminile è racchiusa già nelle prime tele del camerino di Alfonso realizzate da Giovanni Bellini e Tiziano.
È in questo ambiente che Dosso sviluppa la sua originale idea di quadro erotico, entro un recupero più ampio della tradizione veneta in generale, a partire dai precoci esempi veneti. Nonostante la moltitudine di spunti, come sempre, Dosso riesce a distinguersi grazie alla sua abilità nel fondere «eroticism with humor, the natural world with the marvels of antiquity», introducendo «a process of contemplating, defining, and affirming more licentious interests at court».[39]

La prima allegoria presa in esame è quella del Getty Museum di Los Angeles che viene più spesso nominata come *Mito di Pan* (Fig. 47). Il titolo viene definito a partire dall'unica figura pienamente riconoscibile, che è appunto quella del dio silvestre Pan sull'estrema destra, ma questo non risolve tutta l'iconografia, che, come si vedrà, è molto più complessa di come apparire ad una prima lettura.

[38] FIORENZA 2008, p. 79.
[39] *ibid*.

La scena rende nuovamente protagonista un nudo femminile, questa volta però non isolato e dominante sul paesaggio, ma più proporzionato e attorniato da Pan e altre due figure femminili, una giovane elegantemente abbigliata ed una vecchia seduta. Oltre al paesaggio di sfondo che coniuga elementi naturali con la presenza in lontananza di una città, saltano all'occhio fin da subito i dettagli e gli oggetti disseminati nell'immagine che complicano il significato stesso della composizione, come i putti in cielo, i frutti sull'albero, i fiori su cui è adagiata la fanciulla, l'anfora e il libro in primo piano.[40]

Sulla provenienza del quadro, nulla si sa fino alla metà del XIX secolo, quando viene riscoperto in una collezione londinese, letto come una raffigurazione della vicenda di *Giove e Antiope*. Il dipinto iniziò quindi ad essere studiato in tutti i suoi aspetti, ma gli storici dell'arte non riuscendo ad arrivare ad una identificazione certa, proposero svariate interpretazioni.

Dapprima venne riconosciuta l'affinità con la storia di *Ventumno e Pomona*, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che legittimava la presenza della vecchia nella quale il dio rustico si sarebbe trasformato per conquistare la ninfa, ma non giustifica la presenza di Pan che nel racconto viene nominato soltanto marginalmente.[41]

Sulla base della centralità assunta da Pan nel dipinto dossesco si concentra invece Felton L. Gibbons, che nel 1968 avanza la proposta di un'iconografia tratta da uno dei tanti innamoramenti del dio silvestre per le ninfe che si aggiravano nei boschi. Spostando poi l'attenzione sugli elementi musicali – il libro di musica e la siringa di Pan – introdotti nella scena, lo studioso circoscrivere il campo ipotizzando che la giovane rappresentata sia Eco, «la più musicalmente dotata delle donne amate da Pan». Con questa interpretazione concorderebbero anche l'anziana in atteggiamento protettivo nel ruolo della Terra e la donna più giovane che allusivamente raffigurerebbe Diana o Lida.[42]

La ricostruzione di Gibbons risulta certamente più plausibile, ma facendo riferimento a troppe fonti letterarie diverse non sembra convincere gli studiosi che tentano nuove vie interpretative. Affidandosi quasi esclusivamente al testo ovidiano vengono avanzati nuovi suggerimenti mitologici, come quello sull'identificazione della ninfa con Canente di Calvesi, oppure quello di Gentili sulla storia di Pan e Siringa.[43]

---

[40] CIAMMITTI 1998, pp. 83-87, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[41] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 203.
[42] *ivi*, pp. 203-204.
[43] *ivi*, p. 204.

Nonostante gli sforzi compiuti dalla critica, tutta la vicenda iconografica deve essere rivista alla luce della pulitura e delle indagini fatte sul dipinto tra il 1983 e il 1986, in occasione di un restauro conservativo. Le evidenze dedotte dalle radiografie (fig. 48) dimostrano innanzitutto che, l'invenzione messa a punto da Dosso al termine dell'esecuzione non coincide con quella che si vede oggi e che si è fin qui provata ad interpretare, infatti, la giovane donna ammantata sulla sinistra era stata cancellata da Dosso con la sovrapposizione pittorica di un paesaggio, poi riportata alla luce e ritoccata da un restauratore ottocentesco. Inoltre, originariamente questa figura non era concepita come la si conosce oggi, ma suonava una viola da gamba, enfatizzando ancor di più il tema musicale della composizione.[44]

Come si è sottolineato più volte nei precedenti capitoli, non ci si deve far sorprendere da questi mutamenti in corso d'opera, soprattutto nel caso di un pittore estroso e creativo come si è detto essere Dosso. Infatti, la figura femminile non è l'unico personaggio del dipinto ad aver subito variazioni, ma in tutte le parti della scena si possono riscontrare piccole modifiche, sia formali che iconografiche.[45]

Un altro importante dato emerso dalle radiografie è il fatto che probabilmente Pan sia stata l'ultima figura ad essere dipinta, in quanto sotto alla testa si rileva la presenza iniziale di un cedro appeso all'albero; questo porta a supporre che la figura femminile con il manto rosso e Pan non dovessero mai apparire contemporaneamente nella scena, ma che quest'ultimo fosse stato pensato in sostituzione ad una prima idea compositiva.[46]

Non si può dire con certezza che in questo dettaglio sia racchiuso un cambiamento del tema iconografico da parte dell'artista, ma sicuramente, come afferma Alessandro Ballarin, il quadro nella concezione iniziale di Dosso avrebbe dovuto assomigliare molto all'*Allegoria mitologica* della Galleria Borghese, con la quale sembrano esserci molti collegamenti, come si avrà modo di spiegare in seguito.[47]

Una nuova e dettagliata interpretazione iconografica stilata dopo un attento esame dei dati emersi dalla pulitura, è quella di Luisa Ciammitti, che riprende un'ipotesi già indicata da Gibbons nel 1968, ma subito scartata, ossia il riconoscimento della vicenda legata alla ninfa Nicea raccontata da Nonno di Panopoli nella sua versione delle *Dionisiache* del V

[44] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 204.
[45] CIAMMITTI 1998, p. 83, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[46] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, pp. 204-205.
[47] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 101.

secolo.[48] Rifiutando anche altre letture che erano state elaborate nel corso degli anni, deviate dalla presenza femminile frutto del restauro ottocentesco – come quella relativa al mito di Pandora o a quella più moraleggiante di Del Bravo che propone una simbologia per cui il nudo personificherebbe la Natura innocente, l'anziana la Filosofia, la giovane la Virtù e Pan il Vizio, in un più ampio messaggio di vita virtuosa che resiste alle tentazioni terrene in un bilanciamento tra anima e corpo – la Ciammitti porta l'attenzione anche su altri dettagli dell'opera, andando oltre le ricostruzioni che si concentrano esclusivamente sui personaggi principali.[49] Infatti, l'analisi iconografica condotta dalla studiosa parte dal letto di rose, iris, anemoni e gigli su cui giace la fanciulla addormentata e dagli alberi di agrumi,[50] i quali «apart from their undeniably decorative appearance, are such conspicuous elements in the general economy of this painting that their role in relation to the content of the tale must be a significant one».[51]

Secondo la ricostruzione mitologica della Ciammitti, Nicea, adepta di Artemide e votata quindi alla castità, per conservare la sua purezza uccide Inno, suo pretendente che le dava la caccia. Eros, quando viene a conoscenza del violento gesto compiuto dalla ninfa, la punisce facendo ardere di amore per lei Dioniso. Il dio dopo vari tentativi di supplica alla giovane perché lo spossasse – la lusingava dicendole che aveva rubato la bellezza di fiori come la rosa, l'anemone, il giglio e l'iris – la invita a giacere su un letto di fiori, ma lei continua a fuggire. Dioniso, quindi sconfortato e continuamente deriso da Melia, figlia di Oceano sorta da un albero, trasforma in vino l'acqua della sorgente alla quale Nicea si ferma a dissetarsi dopo la fuga. La ninfa assopita dall'effetto del vino si lascia andare ad un sonno profondo che la conduce alla perdita della verginità. Pan, invidioso della vittoria di Dioniso, intona una musica nuziale e ricorda malinconicamente il suo amore per Siringa.[52]

Come si può dedurre da questa breve sintesi della vicenda mitologica, la studiosa riesce a ricondurre tutti gli elementi presenti nel dipinto ad un'unica fonte, giustificando la concettosa modalità di narrare per oggetti usata da Dosso con la pratica diffusa dei rebus figurati. Pertanto, assieme alla fanciulla addormentata sul letto di fiori a causa del vino

[48] CIAMMITTI 1998, p. 86, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[49] *ibid*.
[50] FIORENZA 2008, p. 79.
[51] CIAMMITTI 1998, p. 86, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[52] *ivi*, pp. 90-91.

sarebbero rappresentati Pan che malinconicamente ammira la ninfa e la vecchia Melia in atteggiamento funereo per prefigurare il triste destino della fanciulla che dopo aver messo alla luce una figlia deciderà di suicidarsi. Come si vede dall'immagine ricostruita a computer (Fig. 49), questa lettura include soltanto tre personaggi, cancellando la figura femminile emersa dal restauro ottocentesco e invece alludendo a Dioniso, uno dei protagonisti del racconto, per mezzo della brocca di vino raffigurata in primo piano.[53]
Come fa notare poi la Ciammitti, il testo nonostante non sia tra i più noti all'epoca, probabilmente circolava fra le corti italiane in forma manoscritta nei primi decenni del XVI secolo. [54] Dando poi credito ad un possibile collegamento con un episodio dipinto da Lorenzo Costa intorno al 1510-1515 per lo studiolo di Isabella d'Este nel palazzo ducale di Mantova, sostiene che la *Storia del dio Como* oggi al Louvre di Parigi, sarebbe tratta anch'essa dalle *Dionisiache* di Nonno.[55]
A supporto della sua tesi, Ciammitti ribadisce poi la moda di commissionare dipinti con soggetti rari ed eruditi, documentata anche grazie alle parole di Baldassarre Castiglione che delineando il profilo del *cortegiano* ideale afferma come dovesse esistere una complicità particolare tra un abile scrittore e un raffinato lettore; ma nonostante questo non può stabilire chi abbia suggerito a Dosso un'iconografia così singolare.[56]

Come afferma Peter Humfrey «certamente una lettura dionisiaca del dipinto è coerente con il particolare interesse nutrito da Alfonso per Bacco, confermato, tra l'altro, dalla scelta dei baccanali come soggetti per la decorazione principale del suo Camerino»; ma, in accordo con lo studioso:

> il carattere radicale dei cambiamenti rivelati dai raggi X fa pensare che il dipinto, al pari di opere classiche di Giorgione come *La tempesta*, non sia mai stato pensato come puntuale illustrazione di qualche preciso episodio della mitologia classica; esso sembra invece ispirarsi a una tematica più generale, forse vagamente allegorica, i cui concetti traggono liberamente ispirazione da un ampio ventaglio di fonti letterarie e visive. Come nel caso delle tele destinate al Camerino del duca Alfonso, è possibile che un programma tematico sia stato abbozzato da qualche poeta o umanista di corte. È difficile stabilire se le molte deviazioni di Dosso dal programma originale siano frutto di sua iniziativa o effettuate sotto supervisione

[53] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 206.
[54] Il mito di Nicea viene ripreso da un testo di Mèmnone di Eraclea nei canti XV e XVI delle *Dionisiache*. Per un approfondimento sulla storia della tradizione manoscritta delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli si veda CIAMMITTI 1998, pp. 87-90, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[55] CIAMMITTI 1998, pp. 87-90, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[56] *ivi*, p. 87.

> di questo consigliere letterario; è però verosimile che il messaggio di fondo del dipinto sia rimasto sostanzialmente inalterato, nonostante i cambiamenti.[57]

Infatti, anche se il compimento del significato iconografico in una delle tante vicende di Pan è una conclusione allettante, non ci si deve accontentare di un'unica interpretazione mitologica convenzionale derivata dall'immediata identificazione del dio silvestre, la quale rischierebbe di trattare il dipinto come una semplice illustrazione, senza considerare la complessità insita nell'arte dosssesca.

Nel caso di un pittore come Dosso, al pari di quanto detto per il *Giove pittore di farfalle*, non ci si può, né ci si deve aspettare una lineare ricostruzione interpretativa di uno specifico mito. Anche nel caso del quadro del Getty il complesso assemblaggio di «natural and fictional phenomena that, by their very nature, invite a more synthetic perceptual and interpretive experience», racchiude implicazioni di significato più complesse di quelle che gli studiosi solitamente risolvono entro il concetto di "licenza artistica".[58] Ma in Dosso, anche questo aspetto resiste all'interpretazione, in quanto le sue invenzioni creative risultano sempre indisciplinate a tal punto da confondere e deviare il percorso di ricostruzione del soggetto.

Dall'altro lato non si può nemmeno fare affidamento ad un insieme troppo cospicuo di fonti, per di più rare, che conducano ad un comune messaggio. Quindi, si può più prudentemente pensare che egli avesse realizzato un dipinto sufficientemente erotico secondo i canoni richiesti da Alfonso e, nella migliore delle ipotesi, che esso dovesse trasmettere un messaggio vagamente allegorico.

In conclusione, «the painting seems to invite viewers to work through a network of related ideas and textual allusions in order to deliberated on a particular theme regarding the associated powers of nature, poetry, and art».[59]

Nella composizione che mette insieme una ninfa dormiente e il dio Pan viene innanzitutto riconosciuto un riferimento alla *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, pubblicata a Venezia nel 1499 e molto apprezzata nell'ambiente di corte ferrarese.[60]

---

[57] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 207.
[58] FIORENZA 2008, p. 82.
[59] *ibid*.
[60] L'*Hypnerotomachia Poliphili* è un romanzo allegorico pubblicato da Aldo Manuzio nel 1499 insieme a 170 xilografie. Il titolo letteralmente significa "Combattimento amoroso, in sogno, di Polifilo" e racconta le avventure amorose di Polifilo in 38 capitoli. L'autore viene identificato con Francesco Colonna, probabilmente un frate domenicano dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia. Da Hypnerotomachia Poliphili, in *Enciclopedia on line Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/hypnerotomachia-poliphili/.

Particolarmente nota è l'illustrazione dedicata alla *Venus genetrix* o *alma Venus* (Fig. 52), madre di tutte le cose, in cui un satiro scopre una ninfa nuda e addormentata, la quale metaforicamente nel significato di generazione sessuale, nel Rinascimento veniva associata alle attività artistiche intellettuali e creative.[61]

Il parallelismo figurativo con la sostituzione del satiro con Pan amplifica ulteriormente il concetto di natura bipolare in associazione con il carattere divino e insieme demoniaco del dio. Egli, infatti, viene ricordato quale inventore della musica pastorale attraverso i riferimenti musicali del dipinto, ma allo stesso tempo come divinità lussuriosa che scucita terrore nella raffigurazione degli eroti e nel gesto protettivo della vecchia.

Nell'originale invenzione pittorica che vuole alludere alle forze primordiali della natura come gli impulsi sessuali, il potere divino, ma anche l'ispirazione creativa, Dosso invita lo spettatore a trovare le differenze rispetto all'opera di riferimento per coglierne un nuovo significato allegorico.[62]

L'artista nel suo dipinto non si limita a riprendere soltanto i soggetti della scena ma forse dalla fonte letteraria deduce anche l'ambientazione paesaggistica che viene descritta come un ricco giardino di fiori circondato da un boschetto di agrumi.[63] Questa particolarità si ricollega ad una riscoperta dell'interesse per l'orticoltura in generale, che a Ferrara si realizza concretamente nei giardini botanici dell'isola del Belvedere e della Cedrara. Diffuso era in questi anni un'opera che recupera la tradizione greca delle Esperidi scritta da Giovanni Pontano su modello delle georgiche di Virgilio. Nel suo *De Hortis Hesperidum*, infatti, l'umanista inventa uno specifico mito sulle origini degli agrumi in collegamento con la storia di Venere e Adone.[64]

Inoltre, in una conciliazione tra finzione mitologica e realtà, Dosso può aver tratto ispirazione per la raffigurazione degli agrumi anche da un trattato più strettamente botanico scritto da Celio Calcagnini sull'origine e la cura degli agrumi, basato sugli scritti medicinali di Galeno.[65]

In questa logica quindi, l'opera di Dosso a partire dall'immaginario tratto dall'*Hypnerotomachia Poliphili* vuole raggiungere una stimolazione sensoriale completa

[61] FIORENZA 2008, p. 83.
[62] *ivi*, p. 85.
[63] *ivi*, p. 83.
[64] FIORENZA 2008, pp. 85-87. L'opera di G. Pontano risulta completata intorno al 1500-1501.
[65] *ivi*, p. 87. Si fa riferimento al commento didattico intitolato *De citrio, cedro et citro, commendatio* in *Opera aliquot* (1544).

con l'inserimento di elementi che evochino sensazioni non solo visive ma anche tattili, uditive, olfattive e gustative.

In accordo con la gran parte dell'arte e della letteratura ferrarese, lo scopo era quello di «to project the validity of the classical experience (namely, the pastoral and Georgic taste developed by Duke Alfonso) as it existed in (artificially perfected) nature». In questo senso quindi, anche il magico ed enigmatico mondo dossesco non deve intendersi solo come pura astrazione fantastica e fuga dalla realtà, ma per quanto provocatoria, un'espressione concreta e tangibile del mondo.[66]

Infine, secondo la più recente ricostruzione di Giancarlo Fiorenza il testo pittorico racchiuderebbe in un idilliaco scenario naturale di «jokes of nature and jokes of knowledge» come metafore e giochi di parole velati ma carichi di significato, i quali sarebbero riconducibili entro un particolare ramo della poesia satirica, quello priapico, sviluppato a corte da intellettuali come Celio Calcagnini e Lodovico Ariosto.[67]

È soprattutto Calcagnini a recuperare l'antico genere letterario degli epigrammi latini raccolti in un'opera generalmente conosciuta come *Priapea*, in quanto dedicati al dio fallico Priapo. Il dio rappresentava uno dei soggetti popolari nel Rinascimento, che forte ammirazione provava verso quel modo in cui il vocabolario osceno degli epigrammi portava al limite il genere comico.[68] Infatti Calcagnini, nei suoi epigrammi,[69] cela dietro a parole comuni significati sessuali, in particolare con allusioni a fiori e frutti, creando metafore inusuali e suscitando di conseguenza la curiosità degli amici intellettuali.

In questa atmosfera di oscurità e simbolismo si collocano anche i giochi di parole visivi di Dosso, nei quali, secondo Fiorenza, si può cogliere anche una diretta citazione del linguaggio osceno di Calcagnini. «Dosso's placement of the red lily on a direct vertical axis with the genitals of the sleeping nymph would have sparked in the minds of a learned Ferrarese audience the veiled Priapic metaphor of the penis».[70]

Ma allo stesso tempo, la meticolosità con cui Dosso rappresenta gli elementi naturali non può essere risolta soltanto nel loro significato simbolico, collegandosi anche a quella

[66] FIORENZA 2008, p. 87.
[67] *ivi*, pp. 82-83.
[68] FIORENZA 2008, pp. 87-88.
[69] Si ricorda l'epigramma *Priapi admonito in horte Bembi*, scritto da Calcagnini come iscrizione per una statua di Priapo posseduta da Bembo, probabilmente collocata nel giardino della sua villa alle porte di Padova, Villa Bozza.
[70] FIORENZA 2008, p. 90.

corrente più specificatamente scientifica di classificazione dell'enorme varietà di meraviglie offerta dalla natura, in un interesse per l'ignoto e per la scoperta che viene recuperato già a partire dalle note di botanica di Dioscoride e Plinio il Vecchio.[71]
Attraverso questa ricostruzione si evidenzia quindi l'importanza assunta dalla natura nell'immaginario ferrarese in cui si fondono arte, scienza, filologia, filosofia e mito per l'espressione di un «nwe type of erotic and satiric viewing experience».[72]

Per quanto riguarda la datazione del dipinto, nel corso degli studi è stato variamente datato tra gli anni '20 e '30 del Cinquecento, proponendo anche una collaborazione del fratello Battista per la parte paesaggistica, secondo Amalia Mezzetti, la quale oggi non è più accettata. È invece utile far riferimento alle riflessioni stilistiche avanzate da Alessandro Ballarin già nel 1993-1994, che evidenziano un collegamento con il «romanismo raffaellesco» reso noto anche nel Nord Italia dalla presenza di Giulio Romano presso la corte di Mantova.[73]
Il quadro viene quindi a collocarsi sicuramente non prima del 1525, dato l'arrivo di Giulio entro la fine del 1524, ma come si è detto anche in precedenza, è un confronto si avverte soprattutto nelle opere degli anni 1527-1530.
Si noti come i movimenti in un facile contrapposto diventino ora artificiosi in relazione ad uno spazio paesaggistico sempre più avvolgente, le teste sempre più idealizzate in una bellezza che rispetta i canoni classici.[74]
«È il momento in cui il pittore si lascia alle spalle la stagione di più fervida adesione alle inquietudini anticlassiche e alle passioni naturalistiche» per accogliere i nuovi stimoli provenienti dalla pittura del Raffaello tardo, ormai divenuto linguaggio stesso dell'allievo Giulio all'altezza della decorazione della Sala di Psiche di Palazzo Te.[75] Il ciclo di affreschi «coi suoi nudi coscientemente eleganti e modellati plasticamente, con l'esibizione di preziosi artefatti, sembra trovare particolari risonanze nella pittura di Dosso» che va oltre anche alla *Psiche abbandonata* vista precedentemente.[76] In un confronto con dettagli come il *letto di Amore e Psiche* (Fig. 50) o il *Bagno di Marte e Venere* affrescati da Giulio a Mantova, si riscontrano una «potente vitalità» e una

[71] FIORENZA 2008, p. 91.
[72] *ivi*, pp. 91-92.
[73] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 102-103
[74] *ivi*, p. 103.
[75] ROMANI 1999, p. 48.
[76] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 207.

«ricchezza decorativa» mai viste prima in Dosso, la quale emerge fortemente nelle opere del periodo delimitato da Ballarin tra il 1529 e il 1530. Entro questo periodo viene ricondotto anche il *Mito di Pan* e l'opera Borghese che ad essa risulta essere strettamente collegata, si noti la testa della vecchia in entrambe le opere dossesche, «impensabile senza i modelli di Giulio» come la *Madonna della catina* di Dresda o gli *Amanti* di San Pietroburgo (Fig. 51).[77]

Ma più specificatamente alla fine di questo periodo che vede una rimeditazione sul tema del paesaggio in cui le tendenze fiamminghe ravvisate già nei dipinti precedenti si incontrano con le rinnovate esperienze tizianesche, quali «il paese degli *Andrii* da poco arrivati a Ferrara» e ancor di più «il deflagrare della luce nel bosco del perduto *San Pietro Martire*».[78]

L'erotismo di Dosso non può però essere ricondotto allo stile mitologico di Tiziano, se non forse nella mera ripresa dei soggetti, come si è detto, ma piuttosto entrare in relazione con le mitologie di Correggio realizzate per la corte mantovana, come ad esempio la *Venere con Cupido e il satiro* del Louvre (Fig. 53).[79]

Inoltre, a sostegno di questa datazione alla fine del decennio, Ballarin propone anche un collegamento con le tematiche pensate poco dopo per la Sala delle Cariatidi di Pesaro e per l'affinità con l'arte coeva di Garofalo, in un esplicito confronto con l'*Allegoria dell'Amore* della National Gallery di Londra (Fig. 54).[80]

Alla luce di queste conclusioni, più puntuale risulterebbe in questi anni il riferimento al matrimonio di Ercole II con Renata di Francia, per il quale si è ipotizzata una possibile commissione dell'opera che allegoricamente allude ad un tema amoroso e potrebbe racchiudere, secondo l'interpretazione della Ciammitti, riferimenti nuziali.[81] Ma, in ragione di un'ulteriore precisazione proposta da Ballarin a fronte delle evidenze radiografiche, si può ipotizzare che l'opera sia stata iniziata già in anni precoci per una notevole somiglianza riscontrata tra la figura ammantata poi cancellata dall'artista e alcune donne di opere dossesche datate intorno al 1521-1522 circa.[82]

---

[77] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 106.
[78] *ivi*, p. 104.
[79] *ivi*, p. 106.
[80] *ibid*.
[81] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 208.
[82] *ivi*, pp. 207-208. Degli anni 1521-1522 ci si riferisce soprattutto alle donne del romboide con la *Conversazione* e con i *Santi Cosma e Damiano*.

In ultima analisi, si potrebbe quindi più propriamente ricondurre l'opera proprio in quel gruppo di dipinti dedicati dal duca a Laura Dianti, definito in apertura del presente capitolo; comprovata anche dalla presenza di una corona di alloro sul capo della ninfa nella versione originale dell'opera, poi eliminata con le modifiche apportate dallo stesso artista, ma emersa durante la pulitura.[83]

A conclusione di questa approfondita analisi dell'opera, condotta congiuntamente con strumenti sia iconografici che stilistici, si può quindi affermare che l'opera sia stata commissionata dal duca Afonso in omaggio alla sua amante ufficiale, onorando e allo stesso tempo ufficializzando la loro unione amorosa, in una celebrazione delle proprietà più trasgressive e giocosamente velate della poesia sviluppate in questi anni a Ferrara.[84]
Dosso con la sua pittura, intende dunque rievocare il tema della ninfa come bellezza dipinta capace di infiammare l'animo di chi la guarda, e nel caso specifico, la passione travolgente di Alfonso per Laura.
In quest'ottica l'opera del Getty Museum di Los Angeles rappresenta un quadro allegorico ed erotico che in termini metaforici vuole alludere attraverso la finzione mitologica ad una reale storia terrena di desiderio e seduzione.

[83] HUMFREY, in *Dosso Dossi* 1998, p. 205.
[84] FIORENZA 2008, p. 100.

3.4 L'*Allegoria Mitologica* della Galleria Borghese di Roma

Un quadro di una Venere con doi donne cornice negra et oro, alto 4 largo 5 1/3 Dossi.[1]

Così viene definita l'allegoria dossesca (Fig. 55) nell'inventario Borghese del 1630, il quale rappresenta la prima testimonianza dell'esistenza stessa dell'opera. Probabilmente a causa della dispersione del patrimonio artistico ferrarese seguita alla devoluzione del Ducato del 1598, non si sono riuscite a trovare notizie sulla committenza del dipinto, né su una provenienza anteriore a questa data.[2]

Fin da subito si riconosce la paternità dossesca, inizialmente ritenuta opera di collaborazione tra i due fratelli, come per il dipinto del Getty, ma ad oggi attribuita totalmente a Dosso per l'eccellente definizione del paesaggio e del nudo femminile in primo piano.[3]

Diversamente invece per il soggetto, non si può fare affidamento alla documentazione pervenuta in quanto risulta estremamente vaga.

Anche nella testimonianza del 1650 di Giacomo Manilli, infatti, viene riconosciuta «sopra la porta della loggia scoperta» nella stanza del Centauro del Casino di Porta Pinciana come «Venere che dorme con due ninfe in piedi». Entrata a far parte della Collezioni Borghese presumibilmente già dal primo nucleo di opere del Cardinale Scipione per mezzo di Enzo Bentivoglio, ancora nell'inventario del 1693 viene genericamente ricordata come una tela fatta di «Boschi e Paesini», assumendo solo nel 1790 la storica associazione al mito di Callisto.[4]

La composizione calcata su quella del *Mito di Pan* di Los Angeles, ripropone la ninfa addormentata in primo piano, ma questa volta su un più semplice drappo dorato senza alcuna allusione botanica, appoggiata su una roccia e protetta anche in questo caso

[1] SCANU s.d., scheda dell'opera redatta da Lara Scanu in https://www.collezionegalleriaborghese.it. Dall'inventario della Collezione Borghese del 1620-1630, n. 203.
[2] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 190.
[3] SCANU s.d., https://www.collezionegalleriaborghese.it. Sulle varie attribuzioni dell'opera nel corso degli anni si veda LUCCO, in *Dosso Dossi* 1998, pp. 209-210.
[4] *ibid*.

da un'anziana in abiti laceri che ora le appoggia delicatamente le mani sulle spalle, ma che rivolge lo sguardo alla figura alla sua sinistra. All'estrema destra del dipinto è raffigurata una giovane donna elegantemente abbigliata che riprende l'abbinamento cromatico di rosso e verde della figura a sinistra nel quadro del Getty e che accostati al bianco delle maniche potrebbero alludere ai colori della divisa estense. Differenza sostanziale è l'assenza di Pan nella scena del dipinto Borghese, che potrebbe quindi richiamare la prima idea compositiva del quadro statunitense con le sole tre figure femminili, ma qui alla giovane in piedi sembra essere affidato un diverso ruolo dalla presenza di un'anfora bronzea che emerge dalla penombra e da quel particolare gesto della mano che indica verso l'alto, il quale potrebbe cambiarne completamente il significato.[5]

Inoltre, anche se dalle radiografie dell'opera del Getty è emersa la presenza in origine di una corona di alloro sul capo della ninfa, come nell'allegoria romana, ora ne sono state aggiunte altre due appoggiate a terra davanti ad essa.

Rispetto al quadro statunitense il formato dell'opera Borghese risulta essere più allungato e quindi viene riservato maggiore spazio al paesaggio sulla sinistra, anche se di dimensioni minori (cm. 134 x 163,5); ma da quanto emerso dagli studi è possibile che la tela del Getty (cm. 163, 8 x 145,4) sia stata accorciata di circa venti centimetri proprio in quella zona, e che in origine dovesse presentare anch'essa un paesaggio più ampio con la sponda del fiume ben visibile.[6]

Dalle foto ad infrarossi e dalle riflettografie, come di consueto nella pratica pittorica veneta appresa dal pittore ferrarese, non è stato rintracciato nessuno schema disegnativo, anzi, è stato registrato l'apporto massiccio di continue modifiche e variazioni direttamente in fase di esecuzione, anche a stadi già avanzati di finitura. Interessante è osservare nella radiografia (Fig. 56) la presenza di una donna sulla sinistra che sembra accorrere in soccorso alla ninfa, probabilmente poi sostituita dalla vecchia che sembra essere stata aggiunta alla scena in un secondo momento, in quanto dipinta sopra uno sfondo arboreo precedentemente finito. Anche la giovane sulla destra risulta essere stata aggiustata rispetto ad una prima versione in cui maggiormente sviluppata in altezza e con un ampio rigonfiamento della veste sembrava dominare la scena con maggior imponenza.[7]

[5] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 190.
[6] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 102.
[7] COLA s.d., scheda dell'opera redatta da Anna Cola in http://www.iconos.it.

Nonostante in un primo momento la composizione doveva apparire molto diversa da quello che si vede oggi, dalle variazioni emerse con le indagini si riscontra come il numero dei personaggi e presumibilmente anche il loro ruolo rimanga inalterato, non andando ad incidere quindi sul significato ultimo del dipinto. L'unica motivazione plausibile potrebbe essere racchiusa nella volontà compositiva di contrapporre alla porzione di destra in cui si raggruppano i tre personaggi un'apertura su una profonda veduta paesistica magistralmente eseguita.

Diversa è la questione per il quadro di Los Angeles in cui invece viene introdotto in un secondo momento un personaggio chiaramente riconoscibile che modifica completamente l'interpretazione della scena.

Nell'allegoria Borghese, infatti, il gesto di protezione della vecchia che cinge pietosamente il corpo della ninfa sul piano del significato poteva essere trasferito in un primo momento alla figura che accorre incontro alla fanciulla sdraiata sulla riva del fiume. Ai fini della narrazione entrambi possono quindi svolgere la funzione di protezione dalla punizione inflitta da Diana, se pensati in accordo con l'identificazione della giovane addormentata con Callisto.[8]

Si noti poi, che dalla radiografia emerge anche la presenza di una mezza luna ben visibile nel cielo, della quale oggi permane soltanto l'atmosfera notturna creata dal chiarore di luce che si intravede tra le nuvole scure.[9]

L'interpretazione della «Ninfa Callisto seguace di Diana» sedotta da Giove e poi trasformata in costellazione, la quale si tenterà di recuperare nelle prossime pagine, arriva all'inizio del XX ma non convince gli studiosi che iniziano a proporre nuove letture iconografiche del soggetto. Dopo una proposta di collegamento con le tematiche ariostesche, Henriette Mendelsohn nel 1914 su suggerimento di Richard Föster identifica il quadro con una raffigurazione del mito di Pandora.[10]

Ma la prima vera analisi iconologica è quella del 1968 di Felton L. Gibbons che avanza l'ipotesi che l'opera in questione rappresenti la *Trasformazione di Siringa* a partire dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in una «mystifying» rielaborazione della storia.[11] Secondo lo studioso, Dosso avrebbe dipinto la ninfa Siringa addormentata sulla riva del fiume

[8] *ibid*.
[9] LUCCO, in *Dosso Dossi* 1998, p. 210.
[10] COLA s.d., in http://www.iconos.it.
[11] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 190.

Ladone dopo aver invocato la trasformazione in canne palustri pur di sfuggire a Pan, la vecchia in atteggiamento protettivo sarebbe quindi la Terra e l'altra figura femminile sarebbe invece Diana con il vaso di pozioni per la trasformazione. L'interpretazione prende le mosse soprattutto dalla volontà di collegare l'opera in questione con la simile scena statunitense con Pan, qui però, la mancanza del dio silvestre non convince nemmeno nell'idea di un'iconografia dossesca che vuole sovvertire le regole e rinnovare la composizione.[12] Oltre al fatto che in quest'opera non c'è alcun riferimento musicale ed è determinante la presenza delle corone d'alloro, le quali indirizzerebbero inizialmente verso un episodio che coinvolga Apollo.[13]

Altre letture dell'opera sono state poi proposte da vari studiosi nel corso degli anni, come quella del mito di Canente o di Semele, cercando riferimenti anche nelle fonti meno conosciute e nei racconti mitologici più rari, come nel caso di Luisa Ciammitti (1998), ma nessuno sembra corrispondere precisamente alla figurazione.

In accordo con Vincenzo Farinella si può quindi pensare che l'opera di Dosso rientri piuttosto in una sfida diretta con la letteratura «sintetizzando in una sola immagine 'compendiaria' l'intero sviluppo di un mito narrativamente complesso».[14]

Come si è già detto, questa tipologia figurativa è già stata sperimentata dal pittore ferrarese in altre occasioni, forse prendendo spunto dalle suggestioni presenti a corte, e in particolare dalla narratività e dalle modalità espressive proprie del teatro.

Data la forte somiglianza con l'opera del Getty Museum, più volte ribadita, e alla luce delle radiografie su entrambi i dipinti che li accomunano ancor di più sotto il profilo compositivo, Farinella tenta una nuova interpretazione che le consideri coordinate anche dal punto di vista iconografico.[15] Confermando una stretta dipendenza stilistica dagli esiti mantovani di Giulio Romano in qualità di frescante nella Sala di Psiche di Palazzo Te, propone la possibilità di leggere le due allegorie in relazione alla *fabula* di Amore e Psiche tratta dall'*Asino d'oro* di Apuleio. Questa strada, già suggerita da Kristina Hermann Fiore nel 2002, vede protagonista nel quadro Borghese Psiche che alla fine delle prove somministrate da Venere cade in un sonno profondo dopo aver aperto il vaso ottenuto da Proserpina negli Inferi. La vecchia rappresenterebbe quindi la serva che nell'incipit del

[12] COLA s.d., in http://www.iconos.it.
[13] LUCCO, in *Dosso Dossi* 1998, p. 209.
[14] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 190.
[15] *ivi*, pp 190-191.

testo racconta la favola alla fanciulla rapita dai briganti, mentre la figura femminile a destra verrebbe riconosciuta come Venere che ordina le prove a Psiche. Nella logica per cui l'opera sia stata concepita come una gara di emulazione con la fonte letteraria d'ispirazione, rientrerebbe quindi anche il quadro con Pan che meglio si spiegherebbe in relazione ad un terzo quadro, ossia la già citata *Psiche abbandonata da Amore*. Nella storia, infatti, Pan compare nel momento immediatamente successivo al tradimento della fiducia di Cupido da parte di Psiche, la quale tenta di suicidarsi ma viene riportata a riva dal fiume e consolata dallo stesso Pan. L'episodio della tela statunitense, concorde con i suoi elementi musicali, raffigurerebbe di conseguenza la ninfa Eco a cui Pan stava insegnando a cantare.[16]

La rilettura di uno stesso mito condiviso dalle tre tele, le quali sono connesse iconograficamente dal tema della ninfa distesa in un paesaggio e dalla presenza dell'attributo dell'alloro (nel quadro statunitense non più visibile ma emerso dalle radiografie), risulterebbe convincente nella proposta di un'allusione all'amore di Alfonso per Laura Dianti. Infatti, come afferma Farinella l'amante di umili origini è facilmente identificabile con «una fanciulla che, come Psiche, si era innamorata di un 'dio', meritando, dopo una serie di ardue prove, di consacrare il proprio amore unendosi per sempre a Cupido».[17]

Per quanto concerne la datazione, vale lo stesso discorso fatto in riferimento al quadro del Getty Museum di Los Angeles, basato sulle considerazioni di Alessandro Ballarin. Lo studioso, come si è detto, colloca entrambe le opere di soggetto allegorico alla fine di quel periodo della carriera di Dosso delimitato tra il 1529 e il 1530; nel momento in cui il tipico paesaggio dossesco di matrice fiamminga si rinnova sulla scia dell'esperienza di Tiziano negli stessi anni.

Se infatti si riconosce come interamente dossesca l'invenzione compositiva del fondale per «metà chiara (il paese, il cielo, la città lontana)» e per «metà scura (gli alberi a destra)»,[18] bisogna considerare «il folto delle frasche percosso dalla luce in alto, e in basso l'ansa del fiume ombreggiata dai boschetti che vi si specchiano» (Fig. 57) nel confronto diretto con paesaggi tizianeschi come quello dello *Sposalizio di Santa Caterina* o quello

[16] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, pp. 190-191.
[17] *ivi*, p. 191.
[18] LUCCO, in *Dosso Dossi* 1998, p. 210.

che sovrasta il *Festino degli dei* (Fig. 58).[19] Ma, ancor più che nel quadro statunitense, nel notturno Borghese la «regia sommamente artificiosa delle luci», derivata da quel «deflagrare della luce nel bosco del perduto *San Pietro Martire* di Tiziano»,[20] è forse, come afferma Farinella «il segno più manifesto di quel rinnovamento fiammingo ('alla Patinir'), avvenuto dopo il 1527, dei tipici *parerga* dosseschi che tanto avevano impressionato Paolo Giovio e che colpiranno anche l'ostile Vasari».[21]

Già Lionello Puppi nel 1965 rivede la datazione del dipinto, all'epoca anticipata alla prima metà degli anni Venti, in virtù di un'influenza esercitata su Dosso dall'affermazione della "maniera moderna" di Giulio Romano, introdotta a Mantova dalla fine del 1524. Soprattutto nell'imponenza stilistica della figura in piedi robusta e lucente, e nella caratterizzazione del volto della vecchia profondamente segnata dalle rughe egli rivede i modi tardo raffaelleschi del più stretto collaboratore del maestro urbinate a Roma.[22] Ballarin approfondisce poi la questione nel diretto confronto dell'opera con gli affreschi parietali per la Sala di Psiche commissionati dai Gonzaga e ultimati da Giulio prima del 1528, come si è già visto per l'allegoria con Pan.[23]

Come afferma Mauro Lucco, «a Giulio rimanda anche l'ambientazione fluviale, e l'accento più scopertamente erotico della figurazione», alla quale, come è già stato evidenziato, si connettono anche le mitologie di Correggio e l'*Allegoria dell'Amore* di Garofalo.[24]

A quest'ultimo artista, ferrarese di nascita, la cui storia da subito si intreccia con quella di Dosso, si attribuisce anche un'opera di eguale iconografia, probabilmente realizzata subito dopo, che testimonia la fortuna immediata dell'invenzione dossesca (Fig. 59-60).

Il dipinto già ricordato dalla Ciammitti nel 1998 come opera attribuibile a Garofalo di cui non si conosceva all'epoca l'ubicazione, ma notato in una comparsa sul mercato dell'arte nel 1993, ripropone la stessa composizione costruita sul bilanciamento tra le tre figure femminili e il paesaggio proposta da Dosso, ma in controparte. Probabilmente, come

[19] BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, p. 105.
[20] *ivi*, p. 104.
[21] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 191.
[22] LUCCO, in *Dosso Dossi* 1998, p. 211.
[23] Per approfondire si veda BALLARIN 1987, ed. 1994-1995, I, pp. 101-107.
[24] LUCCO, in *Dosso Dossi* 1998, p. 211.

afferma la studiosa, l'idea potrebbe essere stata diffusa da una stampa di cui non ci è giunta traccia.[25]

Il quadro è riapparso recentemente sul mercato, in un'asta Sotheby's del 12 febbraio 2019, come lotto 43, attribuito alla cerchia di Giovanni di Niccolò De Lutero, detto Dosso Dossi e identificato come *Venere scopre la bellezza di Psiche*, in accordo con la recente interpretazione di Farinella sul quadro dossesco.

La storia di provenienza del dipinto viene ricostruita a partire dal XVIII sec. grazie alla presenza del monogramma del principe Wenzel Anton von Kaunitz-Rittberg, vissuto tra il 1711 e il 1794 a Vienna, che fu cancelliere e ministro degli esteri dell'Impero austriaco sotto Maria Teresa e i suoi figli Giuseppe II e Leopoldo II.[26] Il monogramma, ritenuto autentico, prova l'appartenenza alla notevole collezione artistica messa insieme dal principe che oltre ad abile politico, fu secondo le fonti, anche un appassionato mecenate, «promotore e protettore dell'arte e della scienza».[27]

A seguito, sul quadro non si hanno più notizie fino alla comparsa sul mercato viennese del 1933, dove fu messo in vendita assieme ad una lettera di expertise di Wilhelm Suida che lo attribuisce a Benvenuto Tisi, detto Garofalo.[28] Venduto da Dorotheum tra il 27 e il 29 marzo 1933 come lotto 39 ad un compratore anonimo, è documentato poi a Vienna come parte delle E. and A. Silberman Galleries.

Prima dell'acquisizione di Sotheby's e dell'attribuzione generica alla cerchia di Dosso Dossi, appare nuovamente sul mercato nella vendita del 19 giugno 2015 a Zurigo presso Schuler come "Seguace di Garofalo".[29]

Sulla base dell'eminente studio di Suida si può ad oggi proporre l'attribuzione del dipinto a Garofalo, in nome della stretta vicinanza con la produzione artistica di Dosso, considerandolo come riproposizione dello stesso soggetto allegorico della coeva tela Borghese. Nonostante la fedele riproduzione delle tre figure femminili, si possono notare alcune differenze, soprattutto nella figura della vecchia a cui si appoggia la fanciulla

[25] CIAMMITTI 1998, pp. 95-97, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[26] Tela, 55,8 x 85, 9 cm. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/erotic-passion-desire-online/6ef0c0f0-00f7-421d-a09e-87150a2792e7.
[27] KRETSCHMAYR 1933 https://www.treccani.it/enciclopedia/kaunitz-rietberg-wenzel-anton-conte-dal-1764-principe-di_(Enciclopedia-Italiana)/.
[28] PATTANARO 2019 https://www.treccani.it/enciclopedia/tisi-benvenuto-detto-garofalo_(Dizionario-Biografico)/.
[29] Da Sotheby's: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/erotic-passion-desire-online/6ef0c0f0-00f7-421d-a09e-87150a2792e7.

distesa sullo stesso drappo giallo, che in questa versione però non si rivolge verso di lei con atteggiamento protettivo, ma, forse allarmata, si gira con tutto il busto in direzione della donna con l'anfora. Quest'ultima sempre elegantemente vestita, ma non più con i colori della divisa estense, presenta una maggiore carica di sensualità nello spacco della gonna che mette in mostra la gamba e nel seno scoperto che invece ricorda la vecchia del dipinto del Getty. Un differente esito si può ravvisare anche nella resa del paesaggio che risulta meno profonda e suggestiva, anche per la diversa caratterizzazione del cielo, non più notturno rischiarato dalla luna, ma più limpido e visibile anche dietro la figura stante nel lato opposto al fiume.

Andando oltre queste piccole variazioni, si può comunque affermare che il quadro in questione rappresenti una riflessione sullo stesso tema iconografico, realizzata da un'artista della cerchia di Dosso, probabilmente Garofalo, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Cinquecento, a partire dalla conoscenza diretta o mediata dell'originale invenzione dossesca della tela Borghese, ma anche dell'esperienza stessa della produzione mitologico-allegorica di Dosso sul finire del terzo decennio del XVI secolo.

Come afferma Ciammitti già nel 1998, però, nemmeno questo confronto aiuta nella definizione del soggetto iconografico preciso dell'opera della Galleria Borghese.[30] Interpretazioni più complesse in termini allegorici sono state avanzate da Peter Meller che collega le corone di alloro all'emblema *Anteros sive Amor Virtutis* di Andrea Alciati e da Sharon Fermor nella proposta di leggere le due opere allegoriche in relazione al Commento al *Somnium Scipionis* di Macrobio, ma neppure queste convincono.[31]

La ricostruzione di Farinella nell'accezione di opera commissionata da Alfonso per essere dedicata a Laura concorda nella datazione accettata dalla critica con il periodo in cui si stava ufficializzando il rapporto tra i due amanti; ma, dal punto di vista iconografico presenta ancora troppi elementi inspiegabili e non concordemente riconoscibili, al punto di mantenere la più generica intitolazione di *Allegoria mitologica*.[32] L'opera, quindi, come afferma Lara Scanu, nella sua enigmaticità deve continuare ad «essere letta come

[30] CIAMMITTI 1998, p. 97, in CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998.
[31] FIORENZA 2008, p. 97.
[32] FARINELLA, in *Dosso Dossi* 2014, p. 191.

una delle testimonianze della genialità di Dosso nel riassumere una narrazione letteraria complessa in un'immagine sintetica, ai limiti dell'emblematica».[33]

3.4.1 Una proposta interpretativa: il mito di Callisto

Si intende ora proporre una nuova interpretazione che riabiliterebbe l'intitolazione dell'opera derivata dall'inventario Borghese del 1790, in cui appare il primo riferimento mitologico al mito di Callisto.[34] Per fare questo si intende presentare una breve disamina di alcuni dei maggiori testi di mitologia antica che percorrono la storia della ninfa.

Per una narrazione completa della vicenda che vede protagonista Callisto si fa innanzitutto riferimento al Secondo Libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, in particolare nella parte dei versi 409-530.[35]

L'autore latino dopo il tragico episodio di Fetonte racconta passo per passo l'innamoramento di Giove per la ninfa Callisto, figlia di Licaone e adepta della dea Diana, avvistata finché il dio stava perlustrando l'Arcadia per controllare i danni seguiti all'incidente del Carro del Sole e di cui subito si innamora. In un caldo mezzogiorno la ninfa stremata dalla caccia si addentra in un bosco dove, dopo essersi dissetata presso un fiume, si distende a riposare sulla riva, ma Giove invaghitosene tenta di sedurla. Il dio però, per non farsi scoprire dalla moglie Giunone e per ingannare la giovane vergine decide di tramutarsi in Diana, assumendo le sembianze della dea a cui questa era votata proprio per presentarsi a lei sotto mentite spoglie. Infatti, quando Callisto vede apparire davanti a sé la dea si sente onorata e comincia subito a raccontarle come stava andando

[33] SCANU s.d., in https://www.collezionegalleriaborghese.it.
[34] Il mito di Callisto è riconsiderato in ROMANI 1995, p. 349, n. 454.
[35] Per la ricostruzione del mito ovidiano inserito all'interno del *libro II* de *Le Metamorfosi* (prima dell'8 d.C.) si fa riferimento alla terza edizione ridotta in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara, stampata nel 1569, dall'originale della Biblioteca nazionale austriaca, digitalizzato nel 2014.

la caccia, fino a che Giove non si decide a baciarla con passione per poi violarla, rivelando di conseguenza l'inganno. La fanciulla abbandonata e disperata per aver infranto il suo voto di castità in un primo momento non si fida di raggiungere Diana per la paura che dietro le sue fattezze si celasse ancora Giove, ma dopo essersi accertata della presenza delle sue compagne si unisce al corteo e prova in tutti i modi a nascondere il peccato commesso. Ma, a causa della violazione subita la ninfa resta incinta e riuscirà a nasconderlo fino a che un giorno Diana decide di fermarsi per fare un bagno insieme alle sue discepole. Callisto cerca in tutti i modi di non apparire nuda, ma una sua compagna per convincerla le strappa le vesti e così rivelò la gravidanza. Diana infuriata la esilia e la fanciulla è costretta a vagare sola per i boschi fino a che non mette al mondo un figlio, Arcade. Alla nascita di Arcade, Giunone che già sospetta del tradimento di Giove monta su tutte le furie e decide di trasformare Callisto in un'orsa in modo che il marito non possa mai più vedere quel volto che tanto desiderio ha suscitato in lui.

Il racconto prosegue poi raccontando di come Callisto sotto forma di orsa continui ad aggirarsi per gli amati boschi, fino al giorno in cui Arcade, durante una battuta di caccia, si imbatte nella madre e, preso dalla paura, scocca una freccia mortale. Interviene quindi Giove che, impietosito dalla scena e dalle suppliche di Callisto, trasforma sia lei che il figlio in costellazioni: l'Ora Maggiore e l'Orsa Minore. Giunone adirata perché la rivale è divenuta ora immortale, decide di recarsi da Teti e Oceano per chiedere che i due trasformati in costellazioni non potessero come le altre stelle riposarsi nelle acque, ma fossero condannati a restare sempre fissi in cielo.[36]

Questa è la ricostruzione del mito tramandata da Ovidio, che in forma più ridotta viene riproposta nei *Fasti*.

Ma tradizionalmente la prima fonte in cui appare il mito di Callisto è la perduta *Astronomia* di Esiodo, nota grazie alla ripresa fatta da Eratostene di Cirene. In questa fonte antica la storia della ninfa è inizialmente simile, ma non è presente né la trasformazione di Giove in Diana per sedurre Callisto, né la trasformazione di quest'ultima in orsa da parte di Giunone, che invece viene direttamente imposta da Diana. Inoltre, altri dettagli vengono poi introdotti a partire dalle riprese successive del mito, come quelle raccolte nel *De Astronomia* di Igino o nel manuale di Apollodoro. [37] In

[36] DELL'ANGUILLARA 1569, da OVIDIO (I sec. d.C.), f. 23r-25v.
[37] TACCONE 1930 https://www.treccani.it/enciclopedia/callisto_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

quest'ultimo viene addirittura modificata la vicenda, imputando la morte di Callisto alla stessa Diana per preservarne la verginità.[38]

Come si può vedere da queste considerazioni, e come è in genere per tutta la mitologia antica, non esiste un'unica tradizione per cui il mito viene tramandato nei secoli, anzi esso subisce continue variazioni e rimaneggiamenti. Tornando al dipinto della Galleria Borghese risulta quindi ancora più difficile identificare la versione precisa del mito a cui Dosso, pittore estremamente originale e creativo, deve essersi ispirato in fase di produzione dell'opera.

Nella volontà di accogliere il suggerimento dell'inventario Borghese del 1790 si tenta pertanto di ricondurre la figurazione dossesca alla narrazione ovidiana appena presentata. In quest'ottica, la ninfa distesa rappresenterebbe Callisto che dopo essersi fermata a bere presso un fiume si distende lungo la riva a riposare, ma come si è detto la pausa sarà breve perché subito interrotta da Giove nelle sembianze femminili di Diana, il quale potrebbe essere rappresentato dalla figura stante sulla destra. Si riportano di seguito le strofe che raccontano l'incontro e l'imbroglio escogitato da Giove:

Giove, che sempre n' ha seguita l'orma
Con l'animo, e con gli occhi ascosamente,
Et à la vaga sua maniera, e forma,
Di sì belle attioni ha posto mente,
Non si cura aspettar, ch'ella s'addorma,
Ma si muta di volto immantinente,
Da lei la riverita forma piglia
De la triforme sua pudica figlia.

Già non saprà questo mio furto, e frodo,
Disse, la dispettosa mia consorte;
E se 'l sa ben, debbo io stimarlo in modo,
Che disprezzi un piacer di questa sorte?
Quando m'abbatterò, s'hor non la godo,
In così rara aventurosa sorte?
E giunto à lei con la mentita faccia
Le domandò dov'era stata à caccia.

Tosto si leva la Vergine bella,
E riverente à la sua Dea s'inchina;
E dice con la sua dolce favella;
Ó vera de le Vergini Regina
Sappi, ch' io preferisco la tua stella

[38] APOLLODORO 2004, pp. 575-576. Dall'opera *Biblioteca* del II secolo a.C.

À tutta quanta la corte divina,
Et anchor, ch' egli m'oda, dire ardisco,
Ch'à Giove padre tuo ti preferisco.

Tu sei di castitate un vero essempio
À le dilette tue pudiche ancelle,
Egli si fa talhor rapace, et empio
Ver le donne, ch'à lui paion più belle;
Trasforma il volto, e con lor grave scempio
Suole ingannar le semplici donzelle.
Ride ei, che preferir s'ode à se stesso,
Et accusar del suo propinquo eccesso.

Allegro Giove intanto al bacio viene,
Bacio, che poco à donna casta lice,
E non, che ad una vergine stia bene,
Ma sarià troppo ad una meretrice.
Ella per far quel, ch'à lei si conviene,
De la sua caccia le ragiona, e dice;
Ma trattosi egli le mentite spoglie
Dir non la lascia, e l'honor suo le toglie.

La misera donzella per salvarsi
Con parole e con fatti si difende.
Ma come puote una fanciulla aitarsi
Contra chi tutto move, e tutto intende?
Pur l' infelice fa quel, che può farsi.
Guarda, guarda, Giunon, s'ella contende,
Che non saran sì crudi i pensier tuoi,
Ne il mal farai, che le facesti poi.[39]

La fanciulla sdraiata nel dipinto di Dosso sembra essere volutamente rappresentata con il ventre rigonfio, forse, proprio per non richiamare il momento che precede la violazione, ma piuttosto la situazione immediatamente successiva, che già testimonia l'abuso subito. Infatti, l'espressione della ninfa più che addormentata, potrebbe essere di disperazione, dal momento che, a causa di una violenza di cui è stata vittima, è destinata da Diana all'esilio. In accordo con questa interpretazione, quindi, la vecchia che la sostiene in atteggiamento protettivo rappresenterebbe allusivamente la pietà per una fanciulla innocente che si trova a girovagare da sola per i boschi perché cacciata da «la casta compagnia sdegnata». Inoltre, la vecchia, come si è detto, è simbolo di protezione in vista della sorte che toccherà alla futura madre (Fig. 62).

[39] DELL'ANGUILLARA 1569, da OVIDIO (I sec. d.C.), f. 23v-24r.

Anche il gesto della donna in piedi, che con la mano destra indica il cielo, potrebbe essere letto come prefigurazione del destino che spetta alla ninfa, ossia quello di essere trasformata in costellazione. Questa metamorfosi però nel testo ovidiano non avviene per mano di Diana, ma per volere di Giove, il quale potrebbe di conseguenza essere allusivamente evocato dal gesto profetico della dea nella quale si era tramutato per ingannare Callisto. La figura femminile priva di attributi che la identifichino quale Diana, infatti, potrebbe assumere una duplice valenza nell'idea di Dosso di evocare contemporaneamente nella scena sia Giove che Diana, ma per mezzo di un unico personaggio. Si riporta di seguito un passo del testo ovidiano da cui il gesto di Giove potrebbe essere stato letteralmente trasformato in immagine:

> Se Giove ingrato ben chiamar non puote
> Ingrato dentro à l'animo il comprende.
> E se non può con le dolenti note,
> Quelle mani, che puote, al ciel distende.
> E 'n tutti gli atti suoi par, che dinote,
> Che tutto il mal, ch'ella hà, da lui dipende.
> C'ha per lui il volto, e l'honor suo perduto,
> E che appartenga à lui di darle aiuto.[40]

Il significato di questa figura viene ulteriormente complicato dall'anfora che emerge dalla penombra nel margine destro della composizione, la quale, come si è detto, potrebbe alludere al vaso in cui sono contenute le sostanze per la trasformazione di Callisto. Queste potrebbero riferirsi sia alla prima metamorfosi terrena della ninfa in orsa per volere di Giunone, in contrapposizione a quella in costellazione che la renderà immortale evocata dal gesto che indica il cielo; oppure richiamare in entrambi i casi la seconda trasformazione, in quanto non ci sono riferimenti alla trasmutazione in forma animale (Fig. 63).

Altri elementi che potrebbero alludere al mito di Callisto sono anche l'ambientazione notturna e la presenza originaria della luna tra le nubi, di cui oggi rimane solo il chiarore (Fig. 61). Infatti, la luna, oltre ad essere attributo di Diana, è esplicitamente evocata nel testo come elemento rappresentativo dello scorrere dei nove mesi della gravidanza, si legga:

[40] DELL'ANGUILLARA 1569, da OVIDIO (I sec. d.C.), f. 25r.

Dal dì, ch' in forma de la figlia
Giove sfogò l'immoderato suo desio,
Nove volte mostrò le corna nove
La Luna, et altrettante il tondo empio
Pria, che Diana un dì giungesse dove
Le parve di fermarsi appresso un rio,
In una selva di quercie, e di faggi,
Per fuggire i fraterni estivi raggi.[41]

Infine, sicuramente concorde con la tematica arcadica del paesaggio idilliaco raffigurato da Dosso è la storia della ninfa Callisto, quale figlia d'Arcadia e madre di Arcade, eroe eponimo della regione.

A seguito di questo tentativo di ricostruzione sul mito di Callisto e di una relativa corrispondenza ricercata nella difficile iconografia dossesca della tela Borghese, si intende ora recuperare il contesto alla quale originariamente essa appartiene.

Si è già detto come la corte estense di Ferrara nella prima metà del Cinquecento sia stata un ricco e stimolante centro culturale, particolarmente erudito sia dal punto di vista letterario che artistico. Grandi intellettuali gravitavano intorno alla corte ferrarese e ne lasciavano traccia con le loro opere.

Diffuso era l'interesse per il mondo antico, e la riproposizione di soggetti e tematiche classiche erano all'ordine del giorno, di conseguenza sicuramente Ovidio e i suoi testi erano ben conosciuti all'interno dell'ambiente intellettuale estense, e nello specifico in età rinascimentale, *Le Metamorfosi* sollecitarono un grande interesse soprattutto nelle arti figurative.

È quindi più che plausibile che Dosso abbia recuperato un soggetto per la sua opera direttamente da una versione del testo ovidiano che circolava presso la corte all'altezza del terzo decennio del Cinqeuceto. Ma, in accordo con quanto detto fino a qui a proposito della sua indole geniale e creativa, si può più verosimilmente supporre che egli abbia introdotto, come in altre sue opere, anche spunti esterni alla fonte d'ispirazione principale.

Si è voluto quindi recuperare una dimensione maggiormente circoscritta e locale, analizzando uno dei testi di argomento mitico più eruditi prodotto dalla compagine culturale di Ferrara, il *De deis gentium varia et multiplex historia* di Lilio Gregorio Girladi. L'opera, alla quale si è già accennato in occasione dello studio sulla figura della

[41] DELL'ANGUILLARA 1569, da OVIDIO (I sec. d.C.), f. 24v.

Virtù nel *Giove pittore di farfalle*, è la più importante impresa di sistemazione della cultura antica dopo la *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio. Il trattato dedicato ad Ercole II d'Este, viene pubblicato soltanto nel 1548 da Giovanni Oporino, ma era sicuramente in corso d'opera già a partire dagli anni '20 e '30, in concomitanza con la realizzazione dell'opera dossesca, la quale di conseguenza avrebbe potuto subirne l'influenza. Giraldi con l'intenzione di andare oltre all'interpretazione allegorica di stampo tardomedievale dei miti classici, adotta la concezione evemeristica per la quale gli dèi pagani sono eroi che solo dopo aver compiuto notevoli imprese potevano essere divinizzati.[42] Nel fare questo egli ricostruisce un gran numero di storie mitologiche relative agli dèi e alle loro vicissitudini a partire da una quantità elevatissima di fonti antiche.

Si è quindi voluto recuperare la versione del mito di Callisto che ne da Giraldi, la quale potrebbe essere più vicina a quella conosciuta da Dosso, in quanto appartenenti allo stesso ambiente culturale.

Questo è quanto l'umanista ferrarese riporta nel *Syntagma* V nel presentare la ninfa all'interno del paragrafo dedicato a Giove:

> Callisto nymphae nome, Lycaonis filiae, que cum Dianae comes esser, ab Iove copressa filium Arcada genuit: amboq hoc est mater & filius, in coelum relati: ipsa Arctos, id est urla: Arcas uerò, Arcto phylax, dicit sunt. lege Ovidium, & que multa in secundo lib. Astronomici poetici ab Hygino scripta sunt, & quae ab Arato, & quae in Aratum tam graece quam latine scripta sunt commentaria.[43]

Come si può notare, nel breve passo riservato a Callisto, Giraldi non racconta tutta la vicenda mitologica, ma ne riporta le informazioni essenziali, dichiarando anche da quali fonti le ha tratte. In primo luogo, cita il secondo libro di Ovidio nel quale si può leggere il mito per esteso; poi puntualizza facendo riferimento ai maggiori poemi astronomici che citano la ninfa in quanto trasformata in costellazione, ossia Igino e Arato, suggerendo di consultare anche i relativi commenti.

Nella breve descrizione di Giraldi non compaiono notizie su una prima trasformazione di Callisto in orsa, ma l'autore si sofferma solamente sull'aspetto del mito che si collega

[42] FOÀ 2001 https://www.treccani.it/enciclopedia/lilio-gregorio-giraldi_(Dizionario-Biografico)/?search=GIRALDI%2C%20Lilio%20Gregorio.

[43] GIRALDI 1548, ed. 1565 p. 158. Consultazione dell'edizione del 1565 nell'originale della British Library digitalizzato nel 2015.

all'astronomia. In questa accezione il testo concorda con il dipinto della Galleria Borghese di Dosso che non presenta alcun elemento allusivo alla prima metamorfosi.
In un attento esame della fonte letteraria rinascimentale si possono riscontrare soltanto altri due momenti del poema in cui compare il nome di Callisto, entrambi nel *Syntagma* XV e in particolare in relazione alla storia di Pan. Nel primo caso essa viene nominata unicamente per identificare Arcade come figlio di Callisto, in un discorso che voleva presentare la regione dell'Arcadia come luogo dal quale ha origine il culto di Pan.[44]
Quello che è interessante è invece quanto emerge dalla seguente frase:

> Epimenides uerò, Iouis e Callistus Pana & Arcada filios geminos ait.[45]

All'interno della questione sulla nascita di Pan,[46] la quale viene variamente attribuita in relazione all'esistenza di diverse tradizioni antiche, si noti come Giraldi recuperi l'antico autore cretese Epimenide, il quale testimonierebbe la nascita di Pan dall'unione tra Giove e la ninfa Callisto. Di conseguenza, il dio silvestre tanto legato alla terra arcadica sarebbe il fratello diretto di Arcade, addirittura, secondo Epimenide, fratello gemello, nato proprio dalla violazione subita da Callisto da parte di Giove.
In un recupero dell'antica *Teogonia* scritta dal profeta e taumaturgo greco, vissuto tra il VII e il VI sec. a.C., noto con il nome di Epimenide,[47] è possibile quindi ricostruire, grazie ad uno dei pochi frammenti dell'opera pervenutici (F 9), una tradizione antichissima sullo Zeus arcadico che nell'unione con Kallistó da origine a Pan e Arkás.[48]

Ricostruito il legame di parentela tra Pan e Callisto, si può ora instaurare un diretto collegamento tra l'allegoria del Getty e quella della Borghese, sorretto da questa antichissima tradizione greca derivata da Epimenide e con tutta probabilità mediata a Ferrara dal *De Deis gentium* di Girladi.
Seguendo questa ipotesi interpretativa, quindi, la ninfa distesa dell'opera della Galleria Borghese, raffigurerebbe Callisto incinta di Arcade e Pan, che allusivamente sono evocati

[44] GIRALDI 1548, ed. 1565 p. 385.
[45] GIRALDI 1548, ed. 1565 p. 383.
[46] SICHTERMANN 1963 https://www.treccani.it/enciclopedia/pan_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/. L'autore della voce enciclopedica ricorda Pan, dio greco della vita campestre, come figlio di Hermes e la ninfa Penelope (Her., ii, 145), di Apollo e e Penelope, oppure di Zeus e la ninfa Callisto (Epimenides, *fr.* 16).
[47] Epimènide, in *Enciclopedia on line Treccani* https://www.treccani.it/enciclopedia/epimenide/.
[48] MELE 2001, p. 267.

dalla presenza delle due corone d'alloro poste proprio davanti al ventre rigonfio della giovane. Di conseguenza, se Callisto, anch'essa coronata d'alloro, viene raffigurata in onore di Laura Dianti, le due corone d'alloro alluderebbero ai due figli avuti dal duca Alfonso, identificati nel mito come Pan e Arcade (Fig. 64). Infatti, al 1530 si colloca la nascita del secondo figlio di Laura, Alfonsino, per la cui nascita si potrebbe pensare sia stato commissionato il dipinto a Dosso, come omaggio del duca all'amante.

Si può ipotizzare quindi che Alfonso, in vista di una ufficializzazione del suo amore per Laura e della conseguente legittimazione della progenie avuta da lei, abbia ordinato un quadro che ricordasse entrambi i figli. La proposta del mito di Callisto, nella sua più rara accezione tratta dalla tradizione che fa capo ad Epimenide, risulta ottimale a questo scopo, proprio nell'allusione alla nascita di due figli attraverso uno stesso soggetto.

In quest'ottica l'*Allegoria* Borghese rientra a pieno titolo in quel gruppo di opere commissionate per celebrare ed ufficializzare l'amore terreno di Alfonso, il quale nuovamente identificato in Giove non resiste alla passione travolgente per Laura-Callisto, andando oltre al semplice innamoramento e legittimando la procreazione di discendenti di stirpe nobile.

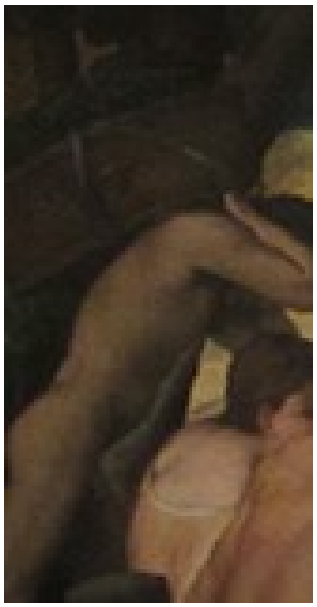
Per quanto riguarda invece l'affinità con il *Mito di Pan* del Getty (Fig. 65-66), non si propone di riscontrare necessariamente una consequenzialità narrativa di un unico soggetto, come si prefissa Farinella nella lettura condivisa della *fabula* di Amore e Psiche; ma piuttosto si può riconoscere che oltre alla corrispondenza di temi formali e compositivi, esiste fra queste opere anche una forte connessione iconografia e iconologica nella scelta dei miti classici da recuperare e riproporre in chiave allegorica.

Nella definizione del soggetto iconografico del dipinto, non si può sapere con certezza quanto l'immaginazione di Dosso abbia contribuito nell'elaborazione dell'idea originaria della composizione e delle successive modifiche apportate in corso d'opera, e neppure se esse siano dovute ad altre personalità intellettuali presenti a corte. Ma, sicuramente in accordo con questa lettura interpretativa si deve riconoscere l'importanza assunta da un'erudizione come quella di Lilio Gregorio Giraldi, il quale potrebbe avere verosimilmente preso parte al progetto di definizione della tematica iconografica scelta per l'opera, oppure averla anche suggerita lui stesso a Dosso.

ILLUSTRAZIONI

1. Dosso Dossi, *Gige e Candaule*, 1508-1510, olio su tela, Roma, Galleria Borghese
2. Giorgione, *La Nuda*, 1508 ca., affresco staccato Venezia, Gallerie dell'Accademia.
3. Sebastiano del Piombo, *Trio di Detroit*, 15010 ca., olio su tela, Detroit, Institute of Arts.

4. Dosso Dosso, *Ritratto di Buffone di corte*, 1508-1510 ca., olio su tela, Modena, Galleria Estense.
5. Giorgione, *Concerto* o Sansone deriso, 1508-1510 ca., olio su tela, Milano, Collezione Mattioli.
6. Giorgione, *Suonatore di flauto*, 1508-1510 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.



7. Dosso Dossi, *Il bagno*, 1512 ca, olio su tela, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo.
8. Agasias, *Gladiatore Borghese*, I sec. a.C., marmo pentelico, Parigi, Museo del Louvre.
9. Sebastiano del Piombo, *Giudizio di Salomone*, 1505-1510 ca., olio su tela, Wimborne Minster, Kingston Lacy, Collezione Bankes.
10. Dosso Dossi, *Il bagno* (particolare), 1512 ca, olio su tela, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo.

11. Bastiano da Sangallo (?) da Michelangelo, *Battaglia di Cascina*, 1504-1505 ca., copia da cartone per affresco, Holkham Hall (Norfolk), Collezione del Duca di Leicester.
12. Dosso Dossi, *Il bagno* (particolare), 1512 ca, olio su tela, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo.

13. Dosso Dossi, *Trionfo di Bacco*, 1515 ca., olio su tela, Mumbai, Prince of Wales Museum of Western India.
14. Michelangelo Buonarroti, *Ignudo* (particolare volta), 1508-1512 ca., affresco, Roma, Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.
15. Michelangelo Buonarroti, *Ignudo* (particolare volta), 1508-1512 ca., affresco, Roma, Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

16. Dosso Dossi, *Giovane donna con satiro*, 1514 ca., olio su tela, Firenze, Palazzo Pitti.
17. Giorgione, *Laura*, 1506 ca., olio su tela incollato su tavola, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
18. Tiziano, *Venere dormiente*, 1510 ca., olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

19. Dosso Dossi, *Riposo nella fuga in Egitto*, 1515 ca., tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi.
20. Dosso Dossi, *Madonna col bambino*, detta la *Zingarella*, 1515 ca., olio su tavola, Parma, Galleria Nazionale.
21. Giorgione, *Tempesta*, 1504 ca., olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
22. Albercht Altdofer, *Saint Cristopher seated by a river bank*, 1515-1517 ca., xilografia, Washington, National Gallery of Art.

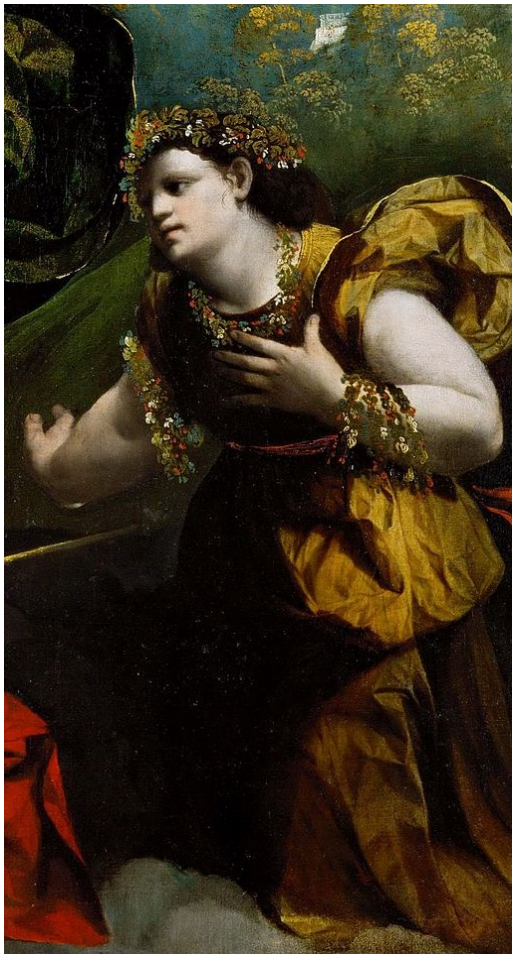
23. Dosso Dossi, *La riparazione delle navi troiane*; *la costruzione del tempio di Venere a Erice e offerta alla tomba di Anchise*, 1518-1519, olio su tela, Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.
24. Dosso Dossi, *Giochi siciliani in memoria di Anchise e fondazione di una città in Sicilia*, 1518-1519, olio su tela, Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi.
25. Dosso Dossi, *Arrivo dei troiani alle isole Strofadi e attacco delle Arpie*, 1518-1519, olio su tela, Madrid, Museo del Prado.

26. Dosso Dossi, *Melissa* o *Circe*, 1518 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.
27. Dosso Dossi, *Melissa* (radiografia raggi X), 1518 ca., Roma, Galleria Borghese.

28. Dosso Dossi, *Apollo*, 1525 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.

29. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1524 ca., olio su tela, Cracovia, Castello Reale del Wawel.

30. Benedetto Bordone, *Virtus*. Miniatura dall'*Opera* di Luciano (Venezia 1949). Austria, Nationalbibliothek, Inc. 4.6.27.
31. Xilografia dal dialogo *Virtus*. Da *I dilettevoli dialogi* nell'edizione di Zoppino (Venezia, 1525).
32. Dosso Dossi, *Virtus*, 1531-1532 ca., affresco, Trento, Castello del Buonconsiglio, Camera del Camin Nero.
33. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù* (particolare), 1524 ca., olio su tela, Cracovia, Castello Reale del Wawel.
34. Dosso Dossi, *Virtus* (particolare), 1531-1532 ca., affresco, Trento, Castello del Buonconsiglio, Camera del Camin Nero.



35. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù* (particolare), 1524 ca., olio su tela, Cracovia, Castello Reale del Wawel.
36. Sandro Botticelli, *Primavera*, 1480 ca., tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi.

37. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù* (particolare), 1524 ca., olio su tela, Cracovia, Castello Reale del Wawel.
38. *Impresa* di Alfonso I d'Este. Dal *Dialogo dell'imprese militari et amorose* di Paolo Giovio (Lyono, 1574).
39. Marchio tipografico di Jean Frellon. Dal *De curatione per sanguis missionem libellus* di Galeno (Lyon 1546).

40. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Laura Dianti,* 1523-1524 ca., olio su tela, Kreuzlingen, Collezione.

41. Copia da Tiziano, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1523-1524 ca., olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art.

42. Tiziano Vecellio, *Bacco e Ariannna*, 1520-1524 ca., olio su tela, Londra, National Gallery.
43. Tiziano Vecellio, *Baccanale degli Andrii*, 1523-1526 ca., olio su tela, Madrid, Museo del Prado.

44. Dosso Dossi, *Risveglio di Venere* o *Psiche abbandonata da Amore*, 1524-1525 ca., olio su tela, Bologna, Collezione Banca Unicredit.

45. Tiziano, *Venere dormiente*, 1510 ca., olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.
46. Cornelis Bos, copia da Michelangelo, *Leda e il cigno*, 1530-1550 ca., incisione, Londra, British Museum.

47. Dosso Dosso, *Allegoria Mitologica* o *Mito di Pan*, 1529-1530 ca., olio su tela, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

48. Dosso Dosso, *Allegoria Mitologica* o *Mito di Pan* (radiografia ai raggi X), 1529-1530 ca., olio su tela, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
49. Dosso Dosso, *Allegoria Mitologica* o *Mito di Pan* (ricostruzione a computer), 1529-1530 ca., olio su tela, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

50. Giulio Romano, *Letto di Amore e Psiche*, 1526-1528 ca., affresco, Mantova, Palazzo Te.
51. Giulio Romano, *Amanti*, 1525 ca., olio su tavola, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

52. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, incisione, ed. 1499, Venezia.
53. Correggio, *Venere con Cupido e il satiro*, 1523-1524 ca., olio su tela, Parigi, Louvre.
54. Garofalo, *Allegoria dell'Amore*, 1530 ca., olio su tela, Londra, National Gallery.

55. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* o (*Psiche* o *Callisto*?), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.
56. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* (radiografia), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.

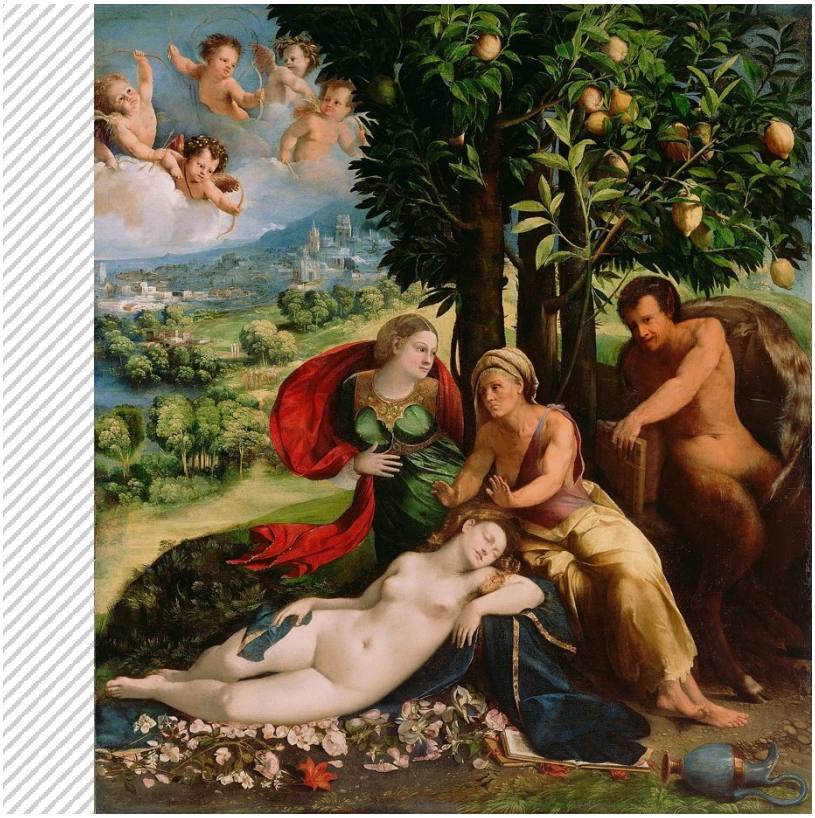
57. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* (particolare), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.
58. Giovanni Bellini e Tiziano, *Festino degli dei* (particolare), 1514/1529, olio su tela, Washington, National Gallery of Art.

59. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* o *Storia di Callisto*, 1529-1530 ca., olio su tela, cm. 134 x 163, 5, Roma, Galleria Borghese.
60. Garofalo (?), *Allegoria mitologica* o *Venere scopre la bellezza di Psiche*, post 1530 ca., olio su tela, cm. 55,8 x 85, 9, vendita Sotheby's 12 febbraio 2019.

61. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* (particolare), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.
62. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* (particolare), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.

63. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* (particolare), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.

64. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* (particolare), 1529-1530 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.



65. Dosso Dosso, *Allegoria Mitologica* o *Mito di Pan*, 1529-1530 ca., olio su tela, cm. 163,8 x 145,4, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
66. Dosso Dossi, *Allegoria mitologica* o *Storia di Callisto*, 1529-1530 ca., olio su tela, cm. 134 x 163, 5, Roma, Galleria Borghese.

BIBLIOGRAFIA

APOLLODORO 2004

APOLLODORO, *I miti greci: (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, ed. 7, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2004.

BALLARIN 1994-1995

ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, con la collaborazione di Sergio Momesso e Giovanna Pacchioni, Bertoncello Artigrafiche, Cittadella, 1994-1995, 2 voll.

BALLARIN 2002

ALESSANDRO BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I D'Este: analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino*, Cittadella, Bertoncello Artigrafiche, 2002, Vol. I-VI.

BALLARIN e ROMANI 1999

ALESSANDRO BALLARIN e VITTORIA ROMANI, *Dosso Dossi e le favole antiche: il risveglio di Venere*, note introduttive di Andrea Emiliani e Jadranka Bentini, Rolo banca, Bologna, 1999.

BARUFFALDI 1844

GIROLAMO BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844, (con i tipi dell'editore Domenico Taddei).

BIASINI 1994
GIORGIA BIASINI, *Giove pittore di farfalle. Un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi*, in «Schifanoia» a cura dell'Istituto di studi Rinascimentali di Ferarra, n. 13-14, 1992, stampa 1994, Ferrara, pp. 9-29.

CIAMMITTI e GHEROLDI 2017
LUISA CIAMMITTI e VINCENZO GHEROLDI, *Il polittico Costabili. Prospettive incrociate*, Ist. Poligrafico dello Stato, 2017.

COLA s.d.
ANNA COLA, *09: Callisto*, in Iconos, Università La Sapienza, Roma, s.d. http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-ii/giove-callisto-diana/immagini/09-callisto/

CIAMMITTI, OSTROW e SETTIS 1998
LUISA CIAMMITTI, STEVEN F. OSTROW e SALVATORE SETTIS [edited by], *Dosso's Fate: Painting and Court. Culture in Renaissance Italy*, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1998.

DELL'ANGUILLARA 1569
GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio,* ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, editio terza, Venezia, Francesco de Franceschi, 1569.

DOLCE 1557
LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura. Intolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano*, appresso Gabriel Giolito, de' Ferrari Venezia, 1557. Da *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, pp. 141-206, 433-493 (PDF su www.memofonte.it pubblicato febbraio 2007, revisionato gennaio 2015).

FABIANSKI 2015

MARCIN FABIANSKI, *L'iconografia del Giove pittore di farfalle di Dosso Dossi, ossia il sogno di primavera di Alfonso d'Este*, in «Artibus et Historiae», Vol. 36, No. 71, 2015, pp. 113-124.

FARINELLA 2014

VINCENZO FARINELLA, *Alfonso I d'Este: le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, (con la "Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este" di Marialucia Menegatti e il "Pulcher visus" di Scipione Balbo, a cura di Giorgio Bacci), Milano, Officina Libraria, 2014.

FARINELLA 2014

VINCENZO FARINELLA, *Dosso e Battista Dossi negli anni venti, da Modena a Trento*, in *Dosso Dossi: rinascimenti eccentrici a Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Farinella, con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio – 2 novembre 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2014, pp. 155-163.

FIORENZA 2008

GIANCARLO FIORENZA, *Dosso Dossi: paintings of myth, magic and the antique*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2008.

FOÀ 2001

SIMONA FOÀ, GIRALDI, *Lilio Gregorio*, in *Dizionario biografico degli Italiani on line*, vol. 56, 2001. https://www.treccani.it/enciclopedia/lilio-gregorio-giraldi_(Dizionario-Biografico)/?search=GIRALDI%2C%20Lilio%20Gregorio

GIBBONS 1968

FELTON LEWIS GIBBONS, *Dosso and Battista Dossi: court painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1968.

GIRALDI 1548
LILIO GREGORIO GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, edita da Giovanni Battista Giraldi, ed. 1565, Basilea, 1548.

GUNDERSHEIMER 2004
WERNER GUNDERSHEIMER, *Alfonso I d'Este and the Limits of Princely Patronage*, in Atti del convegno internazionale di studio *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, a cura di Gianni Venturi (Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, Palazzina Marfisa d'Este, 10-12 dicembre 1998), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2004, pp. 3-14.

HUMFREY 1998
PETER HUMFREY, *Dosso Dossi: vita e opere*, in *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, mostra a cura di Peter Humfrey e Mauro Lucco, con contributi di Andrea Rothe … [et al.], catalogo a cura di Andrea Bayer, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre – 14 dicembre 1998, (poi New York e Los Angeles, 1998-1999), Ferrara, Ferrara Arte, 1998, pp. 3-16.

KRETSCHMAYR 1993
HEINRICH KRETSCHMAYR, KAUNITZ-RIETBERG *(o Rittberg), Wenzel (Venceslao) Anton, conte, dal 1764 principe di*, in *Enciclopedia Italiana on line*, 1933. https://www.treccani.it/enciclopedia/kaunitz-rietberg-wenzel-anton-conte-dal-1764-principe-di_(Enciclopedia-Italiana)/

LUCCO 1998
MAURO LUCCO, *Fantasia, arguzia e divertimento: l'arte di Dosso Dossi*, in *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, mostra a cura di Peter Humfrey e Mauro Lucco, con contributi di Andrea Rothe … [et al.], catalogo a cura di Andrea Bayer, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre – 14 dicembre 1998, (poi New York e Los Angeles, 1998-1999), Ferrara, Ferrara Arte, 1998, pp. 17-26.

MELE 2001
ALFONSO MELE, *Il corpus epimenideo*, in Quaderni del Dipartimento di discipline storiche "Ettore Lepore" Università "Federico II" Napoli *Epimenide Cretese*, a cura di Eduardo Federico e Amedeo Visconti (Seminario epimenideo 3 dicembre 1999), Napoli, Luciano Editore, 2001, pp. 227-276.

MENEGATTI 2014
MARIALUCIA MENEGATTI, *Dosso pittore estense nel secondo decennio del Cinquecento*, in *Dosso Dossi: rinascimenti eccentrici a Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Farinella, con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio – 2 novembre 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2014, pp. 41-53.

NEZZO e TOMASELLA 2020
NEZZO MARTA e TOMASELLA GIULIANA, *Dire l'arte: percorsi critici dall'antichità al primo Novecento*, Padova, Il poligrafo, 2020.

PANOFSKY 1939
ERWIN PANOFSKY, *Studi di Iconologia*, con introduzione di Giovanni Previtali e traduzione di Renato Pedio, ed. 1975, Torino, Einaudi, 2009.

PAOLI 2013
MARCO PAOLI, *Il sogno di Giove di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento*, con prefazione di Kazimierz Kuczman, Lucca, Accademia lucchese di scienze lettere e arti: Maria Pacini Fazzi, 2013.

PATTANARO 2016
ALESSANDRA PATTANARO, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento*, in Atti del convegno internazionale di studi *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti (Mantova, 26-28 febbraio 2015), Bari, Edizioni di Pagina, 2016.

PATTANARO 2018

ALESSANDRA PATTANARO, *Una «fonte [...] di loggia a guisa»: qualche nuova considerazione sui Dossi a Pesaro*, in *Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna*, a cura di Barbara Agosti, Anna Maria Ambrosini Massari, Maria Beltramini e Silvia Ginzburg (Bologna, Fondazione Federico Zeri - Pesaro, Villa Imperiale 30 giugno - 2 luglio 2016), Bologna, Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2018.

PATTANARO 2019

ALESSANDRA PATTANARO, TISI, *Benvenuto detto Garofalo (Benvenuto Garofalo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani on line*, vol. 95, 2019. https://www.treccani.it/enciclopedia/tisi-benvenuto-detto-garofalo_(Dizionario-Biografico)/

PELLIZZER 1991

SONIA PELLIZZER, DIANTI, *Laura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani on line*, III, 1991. https://www.treccani.it/enciclopedia/laura-dianti_(Dizionario-Biografico)/?search=DIANTI%2C%20Laura

QUAZZA 1960

ROMOLO QUAZZA 1960, ALFONSO I *d'Este, duca di Ferrara*, in *Dizionario biografico degli Italiani on line*, II, 1960. https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-i-d-este-duca-di-ferrara_(Dizionario-Biografico)/

ROMANI 1995

VITTORIA ROMANI, in ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, con la collaborazione di Sergio Momesso e Giovanna Pacchioni, Bertoncello Artigrafiche, 2 voll., Cittadella, 1994-1995, I, 1995.

SAVY 2007

BARBARA MARIA SAVY, *Il "Bagno" di Dosso in Castel Sant'Angelo: le fonti antiche e moderne*, in ALESSANDRO BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino*

delle pitture di Alfonso I D'Este: analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino, Cittadella, Bertoncello Artigrafiche, 2002, ed. 2007, Vol. VI, pp. 77-103.

SAVY 2016
BARBARA MARIA SAVY, *Ariosto e l'ottava sui pittori*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016.

SCANU s.d.
LARA SCANU, *Allegoria mitologica*, in Galleria Borghese, Roma, s.d. https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/allegoria-mitologica

SERAGNOLI 2004
DANIELE SERAGNOLI, *Dall'invenzione al modello: l'esperienza teatrale all'epoca di Dosso*, in Atti del convegno internazionale di studio *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, a cura di Gianni Venturi (Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, Palazzina Marfisa d'Este, 10-12 dicembre 1998), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2004, pp. 57-69.

SICHTERMANN 1963
H. SICHTERMANN, PAN, in *Enciclopedia dell'Arte antica on line*, 1963. https://www.treccani.it/enciclopedia/pan_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/

TACCONE 1930
ANGELO TACCONE, CALLISTO, in *Enciclopedia Italiana on line*, 1930. https://www.treccani.it/enciclopedia/callisto_%28Enciclopedia-Italiana%29/

VAN STRATEN 2009
ROELOF VAN STRATEN, *Introduzione all'iconografia*, edizione italiana a cura di Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2009.

VASARI 1550

GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori,* Edizione Torrentiniana 1550, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987 (PDF su www.memofonte.it pubblicato marzo 2006).

VASARI 1568

GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori,* Edizione Giuntina 1568, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987 (PDF su www.memofonte.it pubblicato marzo 2006).

VENTURI 2004

GIANNI VENTURI, *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in Atti del convegno internazionale di studio *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, a cura di Gianni Venturi (Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, Palazzina Marfisa d'Este, 10 - 12 dicembre 1998), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2004, pp. 45-55.

VERATELLI 2004

FEDERICA VERATELLI, *Problemi di iconografia teatrale nelle opere di Dosso e Battista Dossi. Tre schede*, in Atti del convegno internazionale di studio *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, a cura di Gianni Venturi (Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, Palazzina Marfisa d'Este, 10 - 12 dicembre 1998), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2004, pp. 69-82.

Dosso Dossi 1998

Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, mostra a cura di Peter Humfrey e Mauro Lucco, con contributi di Andrea Rothe … [et al.], catalogo a cura di Andrea Bayer, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre – 14 dicembre 1998, (poi New York e Los Angeles, 1998-1999), Ferrara, Ferrara Arte, 1998.

Dosso Dossi 2014

Dosso Dossi: rinascimenti eccentrici a Castello del Buonconsiglio, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Farinella, con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio – 2 novembre 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2014.

Orlando Furioso 2016

Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016.

I voli dell'Ariosto 2016

I voli dell'Ariosto: l'Orlando Furioso e le arti, catalogo della mostra a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella e Monica Preti, Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno – 30 ottobre 2016, Milano, Officina libraria, 2016.

Dosso Dossi 2023

Dosso Dossi: il fregio di Enea, catalogo della mostra a cura di Marina Minozzi, Roma, Galleria Borghese, 4 aprile – 11 giugno 2023, Milano, Electa, 2023.

I volti della sapienza 2023

I volti della sapienza: Dosso e Battista Dossi nella biblioteca di Bernardo Cles, catalogo della mostra a cura di Laura Dal Prà e Vincenzo Farinella, Trento, Castello del Buonconsiglio, 1 luglio – 22 ottobre 2023, Roma, Officina Libraria, 2023.