

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

**PER LA FIGURA FEMMINILE CON RAGNATELA
DI PAOLO VERONESE IN PALAZZO DUCALE:
IPOTESI E PROPOSTE**

Relatrice: prof.ssa Alessandra Pattanaro

Laureanda: Alice Trolese

Matr. 2029516

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
CAPITOLO 1: PAOLO VERONESE A PALAZZO DUCALE	
1.1 Pittore di Stato	p. 2
1.2 Le sale del Consiglio dei Dieci	p. 5
1.2.1 La Sala del Consiglio dei Dieci	p. 6
1.2.2 La Sala della Bussola	p. 8
1.2.3 La Sala dei Tre Capi	p. 9
1.3 La Sala del Collegio	p. 9
1.4 La Sala del Maggior Consiglio	p. 18
CAPITOLO 2: LA FIGURA CON RAGNATELA	
2.1 Il mito di Aracne	p. 23
2.2 Il Tatto	p. 31
2.3 La Dialettica	p. 39
2.4 L'Industria	p. 46
CAPITOLO 3: CONCLUSIONI	p. 53
IMMAGINI	p. 56
BIBLIOGRAFIA	p. 107

INTRODUZIONE

La notte dell'11 maggio 1574 scoppiò un incendio in alcune sale di rappresentanza di Palazzo Ducale a Venezia, disastro che purtroppo distrusse opere dall'inestimabile valore artistico e storico. Avviata immediatamente la ricostruzione degli ambienti, il Senato veneziano decise di affidare la decorazione della Sala del Collegio al genio di Paolo Veronese (1528-1588) che realizzò nel soffitto uno degli esempi più splendidi di pittura veneta cinquecentesca. A lungo l'interpretazione di questi quadri ha suscitato tra gli studiosi di ogni epoca non pochi interrogativi, che sono stati però parzialmente risolti dal ritrovamento di uno schema complessivo del soffitto, attribuito proprio alla mano dell'artista, tra le carte Sagredo conservate nella Biblioteca del Museo Correr, folio in cui Veronese indica chiaramente i soggetti di tutte le tele e la loro collocazione. Furono i quadri raffiguranti le personificazioni delle otto Virtù del soffitto a sollevare i maggiori dubbi sulla loro corretta identificazione, soprattutto la figura femminile con la ragnatela, a volte interpretata come Dialettica, altre come Industria.

L'analisi che qui si prende in esame si apre ricordando innanzitutto i tre principali interventi di Paolo Veronese in Palazzo Ducale, facendo soprattutto riferimento al periodo storico in cui le opere sono state create e al luogo a cui esse erano destinate. Ma è proprio la discussa personificazione con la ragnatela l'oggetto della ricerca, studio che analizza le varie proposte interpretative che sono state avanzate nel tempo sia dai commentatori contemporanei all'artista che dagli studiosi successivi. Questo lavoro cerca infatti di ricostruire per ognuna delle ipotesi proposte una tradizione iconografica e, sulla base di ciò, tenta di individuare l'interpretazione più corretta, tenendo sempre presente il contesto in cui l'opera è inserita, vale a dire il suo legame con le altre tele della sala e soprattutto con il ruolo che il Collegio svolgeva all'interno della politica veneziana. Questa analisi è condotta nonostante la scoperta del disegno conservato nella Biblioteca del Museo Correr, che ha dato una risposta definitiva sulla giusta interpretazione della figura con la ragnatela, avvalorando l'esito di questa ricerca.

CAPITOLO 1: PAOLO VERONESE A PALAZZO DUCALE

1.1 Pittore di Stato

Paolo Caliari, detto il Veronese, nasce nel 1528 a Verona nella contrada di San Paolo dallo “spezapreda” (cioè scalpellino) Gabriele e da Caterina. Non si conosce però il nome di famiglia e, solo successivamente, è lo stesso Veronese che adotta il cognome Caliari, firmandosi così per la prima volta nel 1555. La sua prima formazione da artista si compie nella città natale in quanto, grazie alle conoscenze del padre nell’ambiente artistico locale, egli entra prima nella bottega del pittore Antonio Badile (1518-1560) e poi presso l’architetto Michele Sammicheli (1484-1559), di cui diviene protetto. Verso gli anni ’50 del Cinquecento, appena ventenne, Veronese comincia già a farsi un nome nella capitale, Venezia. In particolare, grazie alle committenze patrizie di quei primi anni – come la decorazione della villa di Soranzo Pietro a Treville (Treviso) e la pala d’altare della famiglia Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia – Veronese è «[...] precocemente introdotto nella ristretta cerchia di maggior potere e di più alto calibro intellettuale all’interno della già esclusiva aristocrazia veneziana»¹. Questo gli permette di lasciare la sua impronta in molti edifici, in città e non solo, soprattutto però in Palazzo Ducale che è l’epicentro della vita politica della Repubblica. Le commissioni promosse dallo Stato sono un’opportunità grandissima per gli artisti, soprattutto per quei giovani talenti che vogliono farsi conoscere.

Come pittore di Stato, Veronese ha il compito di celebrare ed esaltare il mito di Venezia «[...] come forza apportatrice di pace e di giustizia, anzi: di personificazione essa stessa di una pace giusta, equilibrata e ordinata, fondamento di ordine e prosperità; ma, anche, di protettrice delle arti e mecenate, di tutela dei deboli, tollerante, pietosa, cristiana»². Secondo la tradizione, Venezia è stata fondata per opera della divina provvidenza il 25 marzo 421, giorno dell’Annunciazione; e proprio questo forte legame con la madre di Dio, porta spesso ad identificare Venezia con la Vergine Maria e, come essa non fu mai posseduta da nessun uomo, così Venezia non è mai stata soggiogata dal dominio straniero, «[...] praticamente inespugnabile anche senza fortificazioni murarie, grazie alla sua posizione in una laguna difficilmente navigabile»³.

Questa operazione di invenzione letteraria e storiografica autocelebrativa di Venezia, a cui devono attenersi tutti gli artisti ufficiali, poggia su due elementi fondamentali: ossia, il concetto di sacrificio

¹ Tagliaferro 2014, p. 164.

² Romanelli 2005, p. 162.

³ Wolters 2010, p. 7.

dei cittadini veneziani in nome di Dio, della patria e del bene comune, e il cosiddetto teleologismo⁴ storico che vede «[...] Venezia, eletta per mandato divino, assolvere il compito di difendere la cristianità e condurre il suo popolo verso l'eterna salvezza»⁵. Il ruolo che assume Venezia di baluardo della cristianità trova riscontro nell'antica lotta contro l'Impero ottomano, che tocca il suo apice proprio in questi anni con la vittoria della Lega Santa a largo di Lepanto nel 1571. La vittoria a Lepanto è, però, soprattutto morale in quanto si tratta del primo vero punto d'arresto dell'avanzata ottomana, ma non determina assolutamente la fine della guerra tra cristiani e turchi; anzi, già due anni dopo, nel 1573, i veneziani sono costretti ad accettare una pace sfavorevole, stremati dai continui scontri.

Un altro obiettivo dell'opera di propaganda veneziana è quello di dimostrare di essere «[...] una nazione in grado di tenere il passo delle grandi monarchie europee e di salvaguardare l'integrità dei suoi domini»⁶. Infatti, dal Cinquecento, Venezia inizia a perdere gradualmente la sua centralità nella politica, e soprattutto nel commercio, d'Europa, scalzata dalle nuove potenze emergenti, in primis i grandi imperi mercantili di Olanda e d'Inghilterra. Venezia deve quindi ribadire un'immagine di sé ancora forte e potente, in particolar modo in quelle sale di Palazzo Ducale in cui vengono accolti i governanti e gli ambasciatori stranieri.

Nelle arti figurative, l'esaltazione della Repubblica si traduce in programmi decorativi imperniati su esempi virtuosi di cittadini veneziani, su trionfi militari del passato e su virtù proprie dello Stato e dei suoi rappresentanti. Come ci si potrà aspettare, sono completamente omessi gli insuccessi e le sconfitte, com'è il caso del «disastro di Agnadello [che] fu descritto e analizzato minuziosamente in tutte le opere storiche [...], ma non fu mai oggetto di raffigurazioni da parte di un pittore»⁷. In Palazzo Ducale, spesso, questi temi sono presenti anche più di una volta nella stessa sala e numerose sono pure le rappresentazioni di Venezia stessa che assume, alternativamente, le sembianze di Maria, di Giustizia, di Venere o di Roma; in particolar modo, dopo i due incendi del 1574 e del 1577, la personificazione di Venezia divenne la figura centrale dei nuovi cicli pittorici.

L'ideazione del programma decorativo di un ambiente viene di norma affidata a delle personalità «[...] che offrirono sufficienti garanzie in virtù della loro origine, della loro cultura antiquaria o di particolari competenze, per esempio nell'ambito della storia veneziana»⁸. Questi testi forniscono le indicazioni, e spesso anche le necessarie spiegazioni, dei soggetti che l'artista deve rappresentare.

⁴ La concezione propria di ogni dottrina che considera la realtà, in tutti i suoi aspetti, come rivolta necessariamente a un fine (come da definizione su dizionario online Treccani).

⁵ Tagliaferro 2014, p. 168.

⁶ Tagliaferro 2005, p. 37.

⁷ Wolters 1987, p. 160.

⁸ Wolters 1994, p. 470.

Sebbene queste guide sono vincolanti, almeno per quanto riguarda la scelta del soggetto, gli artisti conservano tuttavia una certa libertà e solo raramente realizzano le opere «[...] senza porre nuovi accenti o senza cambiare addirittura il messaggio voluto»⁹. Libertà che gli storiografi ufficiali non possono permettersi poiché il loro lavoro, in quanto strumento politico, è strettamente controllato dallo Stato. L'importanza attribuita alle opere storiografiche è dimostrata dal fatto che il Consiglio dei Dieci, uno degli organi più potenti, incaricato infatti della sicurezza dello Stato, ha anche il compito di nominare gli storici.

Purtroppo, molti programmi iconografici non sono sopravvissuti fino ai nostri giorni. Nell'ambito di Palazzo Ducale, tuttavia, almeno uno si è conservato, quello per le pitture della Sala del Scrutinio e del Maggior Consiglio scritto nel 1584 dal monaco camaldolese Girolamo Bardi (1544-1594). Ad ogni modo, quando il testo del programma non è più a nostra disposizione, possiamo servirci di opere contemporanee che riportano, ad esempio, la descrizione dei principali edifici di Venezia. Della seconda metà del Cinquecento, la più conosciuta è sicuramente la guida *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri* (1581) di Francesco Sansovino (1521-1586), figlio del celebre architetto Jacopo Sansovino (1486-1570). L'opera, che raccoglie le descrizioni di numerosi palazzi e chiese veneziane, è stata ristampata e ampliata, prima nel 1604 dal canonico di San Marco, Stringa Giovanni, e poi nel 1664 da Giovanni Martinioni. Un'altra opera che può essere utile è *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato* (1648) del biografo Carlo Ridolfi (1594-1658), che raccoglie le vite degli artisti veneti, da Guariento fino ai tempi dell'autore.

In Palazzo Ducale, le allegorie e le personificazioni dominano su gran parte delle sale. Come nel resto d'Italia, anche a Venezia esiste già una tradizione nella rappresentazione delle personificazioni, che di norma prevedono una figura umana, quasi sempre femminile, a rappresentare un concetto astratto, riconoscibile attraverso uno o più attributi caratteristici. Gli artisti e gli ideatori dei programmi decorativi veneziani hanno però un atteggiamento talmente disinvolto nei confronti della tradizione iconografica che si concedono, non di rado, delle libertà nei confronti dei soggetti eruditi. Infatti, essi prediligono l'originalità alla chiarezza, tanto che, «[...] even when they were devising images for which traditional formulae existed, such as Peace, they still chose to modify these, often quite extensively [...]»¹⁰. Le figure allegoriche veneziane della seconda metà del Cinquecento sono caratterizzate da una densità semantica, anche a dispetto della chiarezza, che spesso crea ambiguità, al punto tale da renderne difficile la loro riconoscibilità. Anche le invenzioni di Paolo Veronese hanno «[...] la capacità di attivare significati multipli e di veicolare concetti di portata universale, proprio

⁹ Wolters 1994, p. 469.

¹⁰ Hope 1985, p. 407. [trad. it “anche quando ideavano immagini per le quali esistevano formule tradizionali, come la Pace, sceglievano comunque di modificarle, spesso in modo piuttosto esteso”].

condensando e riducendo questi simboli su cui i programmi e manuali normalmente si basano [...]», ma esse creano un «[...] senso di indeterminatezza che produce polisemia piuttosto che confusione»¹¹. Lo storico dell'arte Charles Hope (*1945) ricorda infatti come queste opere sono state di grande importanza per gli artisti successivi di tutta Europa, non tanto per il loro contenuto spesso complesso, ma «[...] as of their style, the way in which the great painters were able to make such abstractions plausible»¹².

In Palazzo Ducale, Paolo Veronese realizza tre interventi distinti: il primo, tra il 1553 e il 1555, che lo vede collaborare con Giambattista Ponchino (1510-1577) e Giambattista Zelotti (1526-1578) nelle tre sale del Consiglio dei Dieci; il secondo, tra il 1576 e il 1578, che lo impegna nella nuova decorazione della Sala del Collegio, dopo l'incendio del 1574; e infine, l'ultimo, tra il 1579 e il 1582, durante il quale prende parte alla sistemazione delle pitture della Sala del Maggior Consiglio, in seguito ad un altro incendio, quello scoppiato nel 1577.

1.2 Le sale del Consiglio dei Dieci

Il primo intervento pittorico di Paolo Veronese in Palazzo Ducale è la sistemazione della decorazione dell'ala orientale, durante il dogato di Francesco Donà (1545-1553). Il progetto interessa le tre sale in cui si riunisce il Consiglio dei Dieci, ossia la Sala del Consiglio dei Dieci, la Sala della Bussola e la Sala dei Tre Capi. Questo potente consiglio si occupa della sicurezza dello Stato e gode di una grande autonomia politica, tant'è che, per ben due volte, ha condotto indipendentemente trattative di pace con lo storico nemico turco, senza prima informarne il Senato.

I lavori iniziano nel 1553 e sono affidati al pittore Giambattista Ponchino in veste di capocommessa, che sceglie come suoi collaboratori i giovani Veronese e Zelotti, con i quali ha già lavorato alle pitture di Villa Soranzo. In tutte e tre le sale, l'intervento di Veronese interessa esclusivamente i soffitti, i cui programmi sono accomunati da un messaggio moraleggiante, quello cioè della vittoria delle Virtù sui Vizi. Secondo Francesco Sansovino, il programma iconografico di queste sale sarebbe stato ideato dal patriarca di Aquileia, Daniele Barbaro (1514-1570) che, qualche anno più tardi, progetta anche il programma decorativo per la sua villa di famiglia a Maser (Treviso), affidandone la realizzazione proprio a Veronese.

¹¹ Tagliaferro 2014, p. 167.

¹² Hope 1983, p. 37. [trad. it "quanto al loro stile, al modo in cui i grandi pittori seppero rendere plausibili tali astrazioni"]].

1.2.1 La Sala del Consiglio dei Dieci

Il soffitto ligneo (fig. 1) della Sala del Consiglio dei Dieci (anche chiamata Sala del Tribunale o dell'Udienza) è diviso in cornici di varie forme, di cui nove ospitano i dipinti principali. I quadri non sono di semplice interpretazione «[...] a causa dell'ambiguità delle figure mitologiche e della tendenza degli ideatori dei programmi a sovrapporre dei nuovi significati, connessi all'ideologia veneziana, a quelli tradizionali»¹³. Ciononostante, almeno per quanto riguarda il quadro centrale, *Giove scaccia i vizi* (fig. 2) di Paolo Veronese, abbiamo alcune indicazioni tratte da fonti antiche. Nella sua guida *Venetia città nobilissima et singolare*, Sansovino scrive che «[...] vi si vede ritratta con una nuova inventione la Heresia nell'ovato di mezzo: et più oltre la Ribellione, accompagnata dalla Sodomia et dalla Falsità amica de monetari [...]»¹⁴. L'opera¹⁵ raffigura Giove nell'atto di scagliare un fulmine contro alcuni Vizi in fuga, identificati anche da Carlo Ridolfi come la Ribellione, la Falsificazione di monete, la Sodomia e il Tradimento. La sconfitta di questi Vizi suggerisce chiaramente quali devono essere i compiti del consiglio: il quadro funge quindi da monito costante per i membri del Consiglio, sempre presente sopra le loro teste, i quali devono agire come Giove. Sopra al tribunale, nella cornice rettangolare al centro, è posto un dipinto di Giambattista Zelotti che ritrae, fortemente scorciata, la Libertà con i ceppi spezzati, mentre guarda all'insù, verso un concilio di dei che sta a simboleggiare «[...] l'aiuto divino [che viene] concesso ai sovrani equanimi»¹⁶. Proseguendo a sinistra nella lettura del soffitto, nell'angolo è collocato un altro dipinto (fig. 3) di Zelotti con la personificazione di Venezia affiancata dal leone, seduta su un globo terracqueo. Al di sotto, troviamo un'altra rappresentazione di Venezia (fig. 7), ritratta questa volta da Paolo Veronese, sotto ad una cascata di oggetti preziosi e simboli di dominio, come il corno dogale, una corona, l'alloro e delle monete d'oro; la figura femminile che elargisce questi doni è concordemente identificata dagli studiosi con la dea Giunone. Dirimpetto, verso la Sala delle Quattro Porte, Giambattista Ponchino raffigura invece la Pace (fig. 8) che porge un ramo d'olivo a Mercurio, personificazione, in questo caso, del commercio. Lo storico Wolfgang Wolters (*1935) fa notare come «nella figura di Mercurio si avverte l'imitazione di pittori dell'Italia centrale, come Giulio Romano» e come i «colori violenti e la durezza del modellato contrastano sgradevolmente con i vicini quadri del Veronese»¹⁷.

¹³ Wolters 1987, p. 240.

¹⁴ Sansovino 1581, c. 123v.

¹⁵ L'opera originale di Veronese oggi è conservata al Musée du Louvre a Parigi, mentre in Palazzo Ducale si trova una copia realizzata da Jacopo d'Andrea (1819-1906).

¹⁶ Wolters 1987, p. 241.

¹⁷ Wolters 1987, p. 241.

Verso l'ultima parete, quella con le finestre, Zelotti dipinge, nella cornice centrale, Venezia con le sembianze di una Venere, tra gli dei Marte e Nettuno. Questo soggetto non è certamente nuovo dal momento che, nel territorio veneziano, questa coppia di divinità ricorre molto frequentemente sia in edifici privati che pubblici, in quanto simboleggia il dominio della città lagunare sulla terra e sul mare. Nel disporre le figure, il pittore è riuscito a risolvere «[...] abilmente il problema posto dal formato orizzontale, collocando una Venetia-Venere in movimento, con il mantello gonfio di vento, in secondo piano rispetto alle due figure degli dei sdraiati»¹⁸. Ai lati di quest'ultima opera, è collocato a sinistra il dipinto *Giano e Giunone* (fig. 5) di Giambattista Zelotti mentre, a destra, si trova il *Nettuno sul cocchio marino* (fig. 4) di Giambattista Ponchino.

L'ultima opera (fig. 6) rimasta, ossia quella nell'angolo a destra sopra al tribunale, è quella che ha generato più dubbi: in essa, Paolo Veronese ha ritratto due figure la cui identificazione non trova d'accordo gli studiosi. Secondo una prima interpretazione, che identifica l'anziano con il turbante come un "orientale", le due figure rimanderebbero «al destino dei popoli che non avevano la fortuna di vivere nella sfera della Pax veneta [...]»¹⁹. Questa prima interpretazione evidenzerebbe così un'altra competenza del Consiglio dei Dieci, vale a dire quella dell'amministrazione delle province. Un'altra ipotesi però sostiene, invece, che si tratterebbe di un'allegoria della Gioventù e della Vecchiaia in cui il vecchio rappresenterebbe quindi Saturno, dio del Tempo, che è infatti raffigurato davanti ad una colonna spezzata (simbolo del trascorrere del tempo), mentre la giovane donna dovrebbe essere Venezia. Questa seconda supposizione sembra essere la più plausibile in quanto è stato ipotizzato che, in un qualche momento, la collocazione dell'ovale con Nettuno sia stata scambiata proprio con quella di Gioventù e Vecchiaia, che ora si trova invece sul lato opposto del soffitto. Le coppie di ovali come ora sono disposti, vale a dire Venezia sul globo terracqueo con Gioventù e Vecchiaia e Giano e Giunone con Nettuno, non sono ben abbinati né visivamente né iconograficamente. Se invece venisse scambiata *L'allegoria di Gioventù e Vecchiaia* con il *Nettuno sul cocchio marino*, come sostiene quest'ultima ipotesi, si avrebbe una nuova combinazione che mette in relazione la figura di Saturno a quella di Giano. Così, questi due quadri accostati acquisterebbero un maggior significato poiché «secondo una tradizione, l'incontro fra Giano e Saturno, aveva dato inizio a quella età dell'oro che Venezia reclamava come sua»²⁰.

Negli spazi irregolari ricavati tra le cornici maggiori sono raffigurate «[...] personificazioni di Venetia, figure allegoriche in chiaroscuro sempre riferite alla Repubblica, accenni all'espansione territoriale e a singoli importanti possedimenti come Cipro e Creta»²¹. L'attribuzione di queste figure

¹⁸ Wolters 1987, p. 242.

¹⁹ Wolters 1987, p. 241.

²⁰ Wolters 2010, p. 118.

²¹ Wolters 1987, p. 242.

in chiaroscuro non è certa, tranne per le personificazioni di Creta e Cipro, rispettivamente la figura con l'aquila e quella con la corona, che sono quasi sicuramente realizzate da Veronese.

Per quanto riguarda le pareti, i due lati più lunghi sono stati decorati all'inizio del XVII secolo con due eventi storici: Marco Vecellio (1545-1611) dipinge *La Pace di Bologna del 1529* e Francesco (1549-1592) e Leandro Bassano (1557-1622) raffigurano *L'incontro di papa Alessandro III e del doge Ziani*. L'obiettivo è mettere in luce il ruolo che Venezia aveva svolto come mediatrice in favore della pace e come fedele alleata del Papato. Infatti, in questi anni, il conflitto tra Repubblica di Venezia e Papato sta raggiungendo il culmine con l'interdetto del 1606; si vuole quindi ricordare i meriti passati di Venezia. Nella terza parete, quella del tribunale, si trova *L'adorazione dei Magi* di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense (1556-1629). Può sembrare una scelta poco consona quella di inserire una raffigurazione religiosa in un ambiente secolare ma questo soggetto è piuttosto frequente negli edifici pubblici veneziani, dopo tutto, «[...] fino alla caduta dell'antico regime, chi ha detenuto il potere ha dovuto sempre legittimarsi invocando il mandato e la protezione divini»²².

1.2.2 La Sala della Bussola

La Sala della Bussola, che prende il suo nome dalla bussola²³ lignea che funge da ingresso, serve da anticamera per coloro che sono convocati presso il Consiglio dei Dieci. Ancora una volta, il focus della decorazione pittorica è il soffitto, la cui realizzazione è interamente affidata a Paolo Veronese. Quando è stato ideato il programma pittorico, le disposizioni e le dimensioni delle cornici del soffitto sono già fissate, perciò Veronese è stato costretto a inventare delle soluzioni originali in quanto alcune cornici sono particolarmente strette e dalla forma allungata.

È invece lasciato ampio spazio al quadro centrale (fig. 9) in cui è raffigurato un San Marco in volo, sopra ad una coltre di nuvole, nell'atto di incoronare le tre Virtù teologali di Fede, Speranza e Carità. Sfortunatamente anche l'originale di questo quadro, come è avvenuto a quello centrale nella precedente sala, si trova oggi al Musée du Louvre a Parigi, sostituito in loco da una copia di Giulio Carlini (1826-1887). La composizione riprende evidentemente la posa di un'altra raffigurazione del santo, vale a dire il *San Marco che libera uno schiavo* (1548) di Jacopo Tintoretto (1518-1594), quasi che Veronese volesse entrare in competizione con il rivale.

I due dipinti incastonati nelle cornici più lunghe raffigurano dei cortei trionfali all'antica che vogliono imitare il marmo e rimandano «[...] alle virtù militari, alle vittorie della Repubblica e a quelle

²² Tagliaferro 2014, p. 166.

²³ La bussola è un elemento architettonico a uno o più battenti posto all'ingresso di una stanza.

dell'antica Roma»²⁴. A completare il soffitto, troviamo quattro scene tratte dalla storia romana, alternate da sei piccoli quadrati con teste leonine e, infine, da quattro rappresentazioni della Fama e da due Vittorie che incorniciano il dipinto centrale.

1.2.3 La Sala dei Tre Capi

L'ultima stanza che vede la collaborazione tra i tre pittori è utilizzata come ufficio dai Tre Capi, cioè i tre magistrati che vengono eletti ogni mese tra i dieci membri del Consiglio e a cui spetta la preparazione dei processi. Il tema della decorazione del soffitto è nuovamente quello della vittoria delle Virtù sui Vizi. Il quadro centrale di forma ottagonale è realizzato da Giambattista Zelotti e ritrae un angelo con la spada alzata che scaccia Lucifero mentre, in basso, un gruppo di Vizi, personificati da tre figure femminili, fugge. In basso, a sinistra, è raffigurato anche il Dio del tempo affiancato da due giovani donne in atteggiamento di preghiera; quest'ultimo gruppo ci vuole ricordare «[...] che il Tempo è dalla parte dei deboli e dei giusti»²⁵.

Attorno alla cornice centrale, sono disposti quattro dipinti rettangolari che riportano altrettante scene di lotta tra le Virtù e i Vizi. Lo storico dell'arte Wolters sottolinea come Zelotti e Ponchino si limitarono a rappresentare «[...] in gruppi convenzionali la superiorità fisica delle virtù, che trionfano a colpi di spada e calpestano i vizi» mentre «[...] la virtù del Veronese annienta il vizio con la sola forza dello sguardo e dimostra la sua superiorità unicamente nella convincente potenza espressiva del gesto»²⁶, quella della Virtù veronesiana è infatti una forza che viene dall'interno. Un esempio di ciò è la Virtù (fig. 10) ritratta di schiena armata solo con una fronda di cui ne percepiamo la forza, pur non vedendola in volto, dagli occhi terrorizzati dell'uomo, oppure l'altra figura veronesiana identificabile, dai ceppi che tiene in mano, con la Libertà (fig. 11) che, disarmata pure lei, inchioda l'altra figura con la sola forza dello sguardo.

1.3 La Sala del Collegio

Il secondo intervento pittorico di Paolo Veronese in Palazzo Ducale avviene in seguito all'incendio dell'11 maggio 1574, incendio nato perché «[...] s'accese il fuoco per poca cura de suoi ministri, in una camera, per la quale salendo alle scale di sopra, s'abbruciò il Collegio, l'anticollegio, e la sala del Pregadi [...]»²⁷. I lavori di ricostruzione delle sale iniziano subito dopo il fatto, sotto la direzione

²⁴ Wolters 1987, p. 243.

²⁵ Wolters 2010, p. 123.

²⁶ Wolters 1987, pp. 242-243.

²⁷ Sansovino 1581, c. 117r.

del proto Antonio da Ponte (1512-1597): sembra che il soffitto della Sala del Collegio sia stato ricostruito sulla base di alcuni disegni dell'architetto Andrea Palladio (1508-1580) mentre la sua decorazione è interamente affidata al pennello di Paolo Veronese, che inizia a lavorarci già nel gennaio del 1575, data in cui risulta un primo pagamento di 100 ducati. Il lavoro dura almeno tre anni, visto che i pagamenti in suo favore cessano nel 1577; l'opera comunque deve essere sicuramente conclusa prima del marzo 1578, quando il doge Sebastiano Venier (1496-1578) muore, poiché le sue insegne compaiono nel fregio della sala. È un fatto insolito, in Palazzo Ducale, quello di lasciare l'intera decorazione nelle mani di un unico pittore poiché «[...] si faceva molta attenzione a non privilegiare troppo l'uno o l'altro artista»²⁸; questa eccezione ci dimostra la notorietà e l'alta considerazione che Veronese ha raggiunto già tra i suoi contemporanei.

Ancora una volta, il tema della decorazione è quello della celebrazione di Venezia e dei suoi rappresentanti più meritevoli attraverso scene che combinano soggetti sacri, profani, mitologici e storici. In particolare, le quattro iscrizioni sull'asse centrale suggeriscono che il programma celebri «[...] the might and the good government of the Republic, the Faith on which it rest, and the virtues which it exemplifies and fosters»²⁹. L'ideatore del programma non è noto, anche se probabilmente si tratta del provveditore Marcantonio Barbaro (1518-1595), fratello di quel Daniele che già si è occupato del programma decorativo per le vicine sale del Consiglio dei Dieci.

Nella Sala del Collegio vi si riunisce la Signoria, ovvero il Doge e i suoi consiglieri oltre ai tre capi della Quarantia al Criminal, e sedici Savi, organi distinti che in seduta comune vengono a formare il cosiddetto Pien Collegio. I compiti del Collegio sono ampi, spaziano in vari campi descritti genericamente da Sansovino come «[...] l'espletamento di tutti gli affari che avessero attinenza col mare, la pace e la guerra; la corrispondenza con i sovrani stranieri e i rapporti con i loro ambasciatori»³⁰, nonché quelli con la Chiesa. È quindi necessaria una decorazione pittorica all'altezza del ruolo di questo istituto, che faccia da manifesto per le delegazioni straniere.

Diviso schematicamente in tre registri longitudinali, il soffitto ligneo (fig. 12) è composto da diciassette dipinti di differenti forme e quattro tele ottagonali con iscrizioni latine riferite ai tre dipinti centrali. I tre quadri al centro sono, partendo dal tribunale, *Giustizia e Pace rendono omaggio a Venezia* (fig. 13), al centro *Religione e Fede* (fig. 14) e, infine, *Marte e Nettuno* (fig. 15). Accanto ad ognuno dei tre quadri maggiori, sta una coppia di dipinti a chiaroscuro, tele che per lungo tempo non sono state prese in considerazione per la lettura complessiva del soffitto, e che anzi sono state spesso fraintese, soprattutto a causa dell'interpretazione che Sansovino e i successivi commentatori danno

²⁸ Wolters 2010, p. 95.

²⁹ Schulz 1968, pp. 105-106. [trad. it. "la potenza e il buon governo della Repubblica, la fede su cui poggia e le virtù che esemplifica e promuove"]

³⁰ Wolters 1987, p. 247.

dei soggetti. Nel suo saggio sull'argomento, Ettore Merkel riconosce l'importanza di questi chiaroscuri e afferma che «[...] il riconoscimento dei soggetti non può scaturire che da una più attenta lettura dei particolari, sulla base dell'impalcatura ideologica architettata dal Barbaro [...]»³¹.

Nel primo dipinto sono raffigurate le personificazioni delle virtù civili di Giustizia e Pace nell'atto di presentare i loro attributi, rispettivamente la spada e la bilancia e il ramo d'olivo, ad una Venezia in trono sul globo terracqueo e ai cui piedi si accuccia il leone, simbolo dell'evangelista Marco. Nell'ottagono che precede la tela, si legge l'iscrizione latina CUSTODES LIBERTATIS a indicare il ruolo fondamentale di Venezia come protettrice della pace, qui esemplificato da Veronese con le due virtù che le rendono solenne omaggio. I due *exempla virtutis* dei chiaroscuri ai lati «[...] rappresentano due eroici adempimenti di giustizia, visti come garanzia di stabilità politica e di pace tratti, come vedremo, entrambi dalla storia greca»³²: il primo raffigura il suicidio di Caronda che «[...] si sarebbe dato la morte per dare un esempio di assoluta obbedienza alle leggi [...]»³³ e il secondo l'accecamento di Zaleuco al posto del figlio adultero.

La tela ovale al centro del soffitto ospita invece le personificazioni di Religione «[...] nelle vesti di un sacerdote biblico intento ad offrire un sacrificio [...]» e di Fede, «[...] una figura vestita di bianco che regge il calice dell'Eucarestia»³⁴, seduta sopra a una nuvola generata dal fuoco sacrificale sottostante. Il soggetto è insolito e ne sono state date varie interpretazioni, tra cui quella di Carlo Ridolfi sembra la più plausibile: nella descrizione del soffitto, egli infatti scrive che «nel mezzo fece la Fede in un Cielo in contemplatione, e sotto la forma d'un sacrificio, per dinotare la Religione incorrotta di quella Repubblica [...]»³⁵. Quest'interpretazione è sostenuta anche dalle due iscrizioni NUMQUAM DERELICTA e REIPUBLICAE FUNDAMENTUM, che specificano che «la fede non va mai abbandonata essendo il fondamento della Repubblica»³⁶. È tuttavia abbastanza inusuale distinguere la Religione dalla Fede, ma in un saggio di Nicolai Rubinstein (1911-2002) su alcuni affreschi senesi, egli ne fornisce una possibile spiegazione, riprendendo un passo della *Summa Theologiae* (1485) di San Tommaso d'Aquino (1225-1274) in cui si afferma che «Religio non est fides sed fidei potestatio per aliqua exteriora signa»³⁷; quindi, la differenza sta nel fatto che la fede «[...] è una virtù specificamente cristiana, mentre la religione, insita anche in culti pagani, era stata, per esempio, uno dei fondamenti della Roma repubblicana»³⁸. Allo stesso modo, anche i chiaroscuri

³¹ Merkel 1990, p. 384.

³² Merkel 1990, p. 386.

³³ Merkel 1990, p. 386.

³⁴ Wolters 2010, p. 96.

³⁵ Ridolfi 1648, I, p. 318.

³⁶ Wolters 2010, p. 96.

³⁷ [trad. it. "La religione non è fede ma il potere della fede attraverso alcuni segni esterni"]

³⁸ Wolters 1987, p. 247.

raffigurano «[...] per analogia due esempi di religiosità come dedizione alla patria, uno di storia greca e l'altro di storia romana»³⁹, vale a dire il sacrificio di Alessandro Magno (356 a.C.-323 a.C.) sopra i dodici altari e quello di Publio Decio Mure, che va incontro al nemico per obbedire all'oracolo.

L'ultimo dipinto del registro centrale vede affiancati per l'ennesima volta la coppia di Marte e Nettuno, duo visibile in numerose decorazioni veneziane. Le due divinità, con gli attributi che le contraddistinguono (l'armatura e il tridente), siedono davanti al campanile di San Marco insieme al leone marciano. L'iscrizione ROBUR IMPERII reitera il messaggio che la forza di Venezia sta nella sua sovranità sia su terra che su mare. La coppia di chiaroscuri in rapporto con questo motto, e quindi con l'allegoria del valore militare, «[...] rappresenta due soggetti bellici scelti come esempi di forza sui quali si fonda lo Stato»⁴⁰: si tratta di un soggetto di storia greca, molto probabilmente Alessandro che incita i soldati alla conquista di Tebe, e di uno di storia romana, in cui Lucio Cornelio Silla (138 a.C.- 78 a.C.) arringa i suoi soldati prima della vittoria di Cheronea contro il re del Ponto. Entrambi gli episodi chiaroscurali inoltre fanno riferimento alla politica espansionistica di Venezia di quegli anni. Le tematiche affrontate finora non risultano insolite per un soffitto di Palazzo Ducale ma, se contestualizzate alla situazione dell'epoca e in particolare a dopo il 1573, «[...] vi si avverte anche un tentativo di giustificazione»⁴¹. Pochi anni prima si è svolta infatti la Battaglia di Lepanto (1571) contro l'antico nemico turco, conclusasi a favore della flotta veneziana; tuttavia, due anni dopo, la Repubblica è costretta ad una pace separata che viene percepita dagli alleati come un tradimento della causa cristiana. Inoltre, i rapporti con il papato sono già deteriorati a causa della tolleranza che la Repubblica esercita nei confronti delle confessioni non cattoliche.

Lungo i due registri laterali sono invece poste otto personificazioni di Virtù in tele dalla forma a T quelle centrali e a L quelle angolari. Anche se la loro individuazione non è stata semplice, e per alcune esistono ancora delle incertezze, è sicuro che queste Virtù sono state scelte perché considerate «[...] adeguate al governo degli Stati»⁴², rappresentano, in altre parole, quelle caratteristiche che i governanti veneziani devono possedere per la prosperità e il benessere dello Stato stesso. Per la loro identificazione possiamo servirci non solo degli attributi che le accompagnano ma anche degli *exempla virtutis* disposti nel fregio sottostante. Infatti, lo storico dell'arte Charles Hope ha individuato per primo un parallelismo tra le otto Virtù del soffitto e le dodici scenette del fregio, tele che però «[...] a causa della difficile leggibilità, ma soprattutto per la povera qualità esecutiva di questi chiaroscuri rossicci, la critica non si è mai occupata della loro interpretazione»⁴³. Fondamentale, se

³⁹ Merkel 1990, p. 385.

⁴⁰ Merkel 1990, p. 384.

⁴¹ Wolters 1987, p. 252.

⁴² Ridolfi 1648, I, p. 318.

⁴³ Gaier 2016, p. 45.

non rivoluzionaria, per l'interpretazione di tutto il programma iconografico della sala è la scoperta, tra le carte di provenienza Sagredo della Biblioteca del Museo Correr a Venezia, di uno schema complessivo del soffitto, attribuito proprio alla mano di Veronese, su cui sono segnati a penna i soggetti di tutti i dipinti. Il fatto che questo disegno schematico provenga dalla collezione Sagredo concorda con la provenienza di altri cinque disegni preparatori per alcune figure del soffitto, oggi conservati in diversi musei europei. La possibile appartenenza di questi fogli alla collezione grafica di Zaccaria Sagredo (1653-1729) è stata proposta per la prima volta dalla studiosa Roseline Bacou sulla base della simile montatura e della caratteristica numerazione che presentano i disegni.

Nella *Venetia città nobilissima*, Francesco Sansovino descrive per la prima volta anche il fregio, ma spesso la critica successiva ha messo in discussione la validità delle sue interpretazioni, soprattutto quelle dei poco visibili chiaroscuri. Ora, lo storico dell'arte Martin Gaier (*1967) ipotizza che Sansovino fosse a conoscenza dello schema Correr, o di uno simile, soprattutto per la somiglianza di alcune formulazioni che compaiono sia sul disegno che sull'opera di Sansovino. Quindi, seppur Sansovino cita solo due delle Virtù, egli fornisce la spiegazione di sette dei dodici episodi del fregio, guidando così il lettore alla loro identificazione. In questo modo, già nel 1985, Charles Hope, pur non conoscendo lo schema della Biblioteca Correr, diede un'interpretazione di queste Virtù molto vicina a quella ideata da Veronese, facendo riferimento esclusivamente alla descrizione che ne dà Sansovino, a lungo invece trascurata dal resto della critica.

Le scene del fregio sono incorniciate da *cartouche* sorretti da putti tra gli stemmi dei dogi Alvise Mocenigo (1507-1577) e Sebastiano Venier. Gaier è riuscito anche a risalire alle fonti letterarie da cui sono tratti gli episodi a chiaroscuro: ben nove vengono raccontati nelle *Facta et dicta memorabilia* di Valerio Massimo (I secolo a.C.-I secolo d.C.), due invece nell'opera di storia romana di Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), *Ad Urbe condita*, e l'ultima è tratta invece dal Vecchio Testamento. Partendo dalle Virtù angolari sopra al tribunale, quella verso la parete con le finestre è raffigurata con un'ampia veste bianca assieme ad un cane, attributo che ha fatto concordemente propendere la critica nel riconoscerla come *Fedeltà* (fig. 16), in quanto anche Cesare Ripa (1555-1622) nella sua *Iconologia* – opera che seppur successiva (la prima edizione è del 1593) è di tale importanza per il riconoscimento di moltissime personificazioni da essere utile anche in questo caso – la descrive appunto vestita di bianco e accompagnata da un cane. Pure nello schema preparatorio di Veronese, essa è indicata come *Fede* ed, essendo all'angolo, è rappresentata da due *exempla*, cioè «[...] dalla profonda fedeltà del siracusano Damone verso l'amico Pitia e dal martirio del console romano Marco Attilio Regolo»⁴⁴, che mantiene la parola data, facendo ritorno a Cartagine, pur consapevole che lo attende la morte.

⁴⁴ Gaier 2016, p. 45.

Dall'altra parte del tribunale, troviamo una figura femminile avvolta in ricche vesti con il caduceo e la cornucopia; entrambi questi attributi sono indicati in Ripa per la personificazione della Felicità Pubblica. Nel disegno veronesiano però è più precisamente indicata come *Concordia* (fig. 17) e nel fregio è «[...] rappresentata dall'alleanza fedele di Massinissa, re di Numidia, con i romani, e da un "Esempio de filioli discordanti"»⁴⁵, come scrive Veronese. Gaier crede che quest'ultimo episodio potrebbe essere quello descritto da Valerio Massimo riguardante Lucio Bruto nel capitolo *Della severità dei padri inverso de i figliuoli*.

La Virtù sottostante a Fedeltà, in una tela a T, raffigura una figura femminile che accarezza un agnello, animale che l'ha fatta riconoscere come Mitezza o Mansuetudine; tuttavia, Veronese la indica come *Ubbidienza* (fig. 18), accompagnandola dall'episodio in cui Leonida, pur consapevole dell'inevitabile sconfitta, incita i suoi soldati all'ubbidienza. In effetti, Gaier fa notare come la personificazione si porti la mano destra all'orecchio a sottolineare la radice etimologica di "ubbidire" che è appunto "udire". Per di più, Ripa descrive una forma di Ubbidienza chiamata "Obbedienza verso Dio" in cui la personificazione «[...] stia con molta attenzione a guardar un sacrificio, che arda sopra un'altare, e con una mano tinta della vittima si tocchi l'estrema parte dell'orecchio dritto»⁴⁶. Nella visione complessiva del soffitto, vediamo come l'Ubbidienza sta guardando proprio verso il quadro centrale con la raffigurazione di un sacrificio. Anche nel contesto generale della sala, l'Ubbidienza dei governanti verso lo Stato meglio si presta rispetto alla loro docilità. Di questo soggetto si conserva anche un disegno preparatorio molto finito, attribuito a Veronese, oggi custodito al Barber Institute of Fine Arts di Birmingham. La personificazione corrispondente, verso la Sala del Senato, è chiamata da Veronese *Sollecitudine* (fig. 20) ed è collegata ad un episodio indicato, appunto, come la *Sollecitudine di Claudio*. Gaier ipotizza che si tratti del console romano Gaio Claudio Nerone (247 a.C.-201 a.C.) di cui è particolarmente noto l'episodio del suo rifiuto all'ovazione dopo la vittoria contro i cartaginesi; dunque, la sua sollecitudine è qui interpretabile come «una prudente e misurata cautela»⁴⁷. Eppure, questa personificazione è sempre stata generalmente interpretata come Vigilanza poiché è accompagnata dalla gru, il suo animale-attributo: in passato, infatti, si credeva che questi uccelli, quando vanno a riposare, «[...] si aiutano in questo modo, che tenendo una di esse un sasso col piede raccolto, l'altre, fin che il sasso non cade, son sicure di essere custodite per la vigilanza delle compagne»⁴⁸. In Ripa, però, un'altra personificazione è accompagnata dallo stesso animale, vale a dire la Servitù che è rappresentata anche con un giogo sulle spalle e una candela accesa sulla testa, accompagnata dal motto "Io servo altrui, e me stessa consumo". L'allegoria della Sollecitudine di

⁴⁵ Gaier 2016, p. 45.

⁴⁶ Ripa 1613, II, p. 95.

⁴⁷ Gaier 2016, p. 47.

⁴⁸ Ripa 1992, p. 467.

Veronese, associando quindi «[...] aspetti della Vigilanza con altri che le danno un significato più attivo e zelante [...]», presenta nella mano destra una frusta e nella sinistra un cero ed è accompagnata da un gatto oltre che da una gru. Osservando la posizione di questa tela nel soffitto, Gaier sottolinea come «[...] indicando con la frusta verso il quadro con Venezia in trono, e puntando il cero verso la scena religiosa, l'allegoria simboleggia non solo la servitù volontaria e umile verso Giustizia e Pace ma anche l'abnegazione dell'individuo che si mette al servizio della Repubblica»⁴⁹. Di questa tela è stato ritrovato anche il disegno preparatorio (fig. 20a), oggi conservato al Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam, in cui l'attenzione è tutta sulla resa della veste mentre il busto e il volto sono appena accennati. Tra il disegno e il dipinto finale ci riscontrano delle differenze che spiegano come lavora Veronese, concedendosi quindi ripensamenti fino al momento di dipingere: nello schizzo, infatti, il corpo è più ruotato a sinistra ed è sollevata la gamba destra invece che la sinistra, ma l'impostazione generale rimane la stessa.

La prossima figura ha creato non pochi problemi per quanto riguarda la sua interpretazione: si tratta di una figura femminile che tiene tra le mani un piccolo animale bianco. Essa è stata identificata da Francesco Zanotto (1794-1863), nel suo *Il Palazzo Ducale di Venezia illustrato* (1842), con la Semplicità in quanto egli sostiene che l'animale sia una colomba, ma osservandolo meglio, vi si riconosce un ermellino, animale associato tradizionalmente alla Purezza o alla Castità. Anche nel disegno preparatorio (fig. 21a), oggi conservato al Musée du Louvre a Parigi, questa Virtù è chiamata Castità, anche perché, in alto a sinistra, compare una scritta mutila da sempre letta come “Casti[tà]”. Nel folio della Biblioteca Correr è invece indicata come *Continenza* (fig. 21) ed è affiancata dall'episodio del tentativo, conclusosi in un fallimento, di corrompere Marco Curio Dentato ad opera dei sanniti, vicenda raccontata da Valerio Massimo. In aggiunta, Gaier si chiede giustamente perché la Pudicizia avrebbe dovuto essere considerata una virtù esemplare dei politici veneziani. Meglio si presta la Continenza, anch'essa infatti descritta da Cesare Ripa come una donna che tiene in mano «un candido armellino», che, secondo l'autore, «[...] dimostra essere il vero simbolo della continenza percioche non solo mangia una volta il giorno, ma anco per non imbratarsi, più tosto consente d'esser preso da i cacciatori, li quali per pigliar questo animaletto, gli circondano la sua tana con il fango»⁵⁰. Nella visione complessiva del soffitto, questa Virtù, «[...] con la testa chinata verso il grande ovato del sacrificio fa presente ai senatori veneziani la necessità di sacrificare se stessi per la purezza dell'anima», mentre «con le mani che porgono l'ermellino all'altra parte, verso il quadro di Marte e Nettuno, allude al “ristringimento de gli sfrenati appetiti” nelle guerre e nel dominio delle

⁴⁹ Gaier 2016, p. 50.

⁵⁰ Ripa 1613, p. 142.

province»⁵¹. Di fronte a quest'ultima, si trova forse la personificazione più incerta, che ha dato infatti inizio a questo discorso: essa è dipinta mentre osserva, con lo sguardo alzato, la ragnatela che tiene aperta tra le mani, e l'unico altro elemento ad accompagnarla è il cesto da cucito che le sta a fianco. Ora, grazie al ritrovamento dello schema della Biblioteca Correr, sappiamo con certezza che Veronese la indica come *Industria* (fig. 22), ma nel tempo essa è stata interpretata anche come Dialettica, in particolare da Francesco Zanotto che cita come fonte gli *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII* di Valeriano (1477-1558). Valeriano infatti indica il ragno come simbolo della Dialettica e, sorprendentemente, anche come simbolo del Lavoro Vano, interpretazione quest'ultima completamente contraria al significato che invece assume come *Industria*. Anche per questa figura esiste il disegno preparatorio (fig. 22a) conservato a Parigi, alla Fondation Custodia in quanto faceva parte della collezione di Frederick "Frits" Lugt (1884-1970); tra i quattro conservati, esso è lo schizzo che più si allontana dal risultato finale, in quanto la figura è rovesciata, forse perché Veronese ha inizialmente immaginato per questa tela un'altra posizione. L'episodio del fregio a essa collegato è indicato da Veronese come l'*Industria di Archimede* e fa riferimento al racconto di Valerio Massimo della morte del matematico, ucciso da un soldato durante l'assedio di Siracusa nel 212 a.C. poiché era troppo intento in una sua dimostrazione matematica. Giunti alle ultime due Virtù sopra all'ingresso della sala, quella verso le finestre, è raffigurata insieme ad una serie di oggetti tra cui un dado, uno scettro e una corona. Essa è stata a volte interpretata come Fortuna, a volte come Ricompensa, ma nello schema veronesiano è più propriamente indicata come *Liberalità* (fig. 19) ed è accompagnata da due episodi di generosità tratti dalla storia antica: la liberalità dimostrata da Alessandro Magno verso il sovrano indiano Onfi, tratta dalle *Storie di Alessandro Magno* di Quinto Curzio Rufo, e l'episodio dell'agrigentino Gillia che aiuta i bisognosi. L'ultima personificazione invece vede concordi tutti gli storici dell'arte nel riconoscerla come *Moderazione* (fig. 23), identificazione sostenuta anche dalla scritta "Moderacia" nel disegno preparatorio (fig. 23a) del British Museum. La figura femminile è colta mentre strappa le penne ad un'aquila per impedirle evidentemente di volare troppo in alto, e quindi cerca in questo modo di contenere, moderare appunto, il suo volo. L'unica voce discordante è quella dello storico dell'arte Richard Cocke che suggerisce per questa tela la Virtù della Liberalità, poiché nell'opera anonima di XIV secolo, *Fiore di Virtù*, l'aquila è indicata come esempio di generosità in quanto lascia metà della sua preda agli altri uccelli. Essa è affiancata da due episodi di Moderazione, quella di Solone e quella di Davide, l'unica storia tratta dall'Antico Testamento. Lo storico dell'arte Giandomenico Romanelli considera queste figure femminili di Paolo Veronese come «[...] alcune delle più belle e poetiche

⁵¹ Gaier 2016, pp. 49-50.

protagoniste della sua pittura [...]», in cui la complessità e l'erudizione delle figure «[...] vengono come sottomesse e piegate con ironia sottile a quelle libertà che, diceva Paolo, si possono concedere, come i matti e i poeti, solo i pittori»⁵².

Alle pareti della Sala attualmente si trovano quadri votivi dei dogi ma sembra che il progetto iniziale, ideato subito dopo l'incendio del 1574, prevedesse che le pareti fossero coperte di arazzi con episodi affini ai soggetti del soffitto. Nella sua opera, Ridolfi menziona due tele di Veronese che dovevano servire da modelli per gli arazzi: il primo, in cui è raffigurato Pietro di Amiens (1050-1115), promotore della cosiddetta Crociata dei Pezzenti (1096), davanti al doge Vitale Michiel (inizio XII sec-1172), si trova alla Pinacoteca Comunale di Lucca mentre due disegni preparatori con il medesimo soggetto sono conservati al Museo di Arti Figurative di Budapest. Per quanto riguarda il secondo arazzo, solo grazie a Ridolfi conosciamo il soggetto, il «memorabil atto di giustizia»⁵³ compiuto dal doge Antonio Venier (1330-1400) nel condannare il proprio figlio all'ergastolo; ancora una volta, quindi il tema è quello delle virtù dei cittadini veneziani. È stato individuato poi un disegno di Veronese nella collezione Rudolph di Londra, dalla cui didascalia «[...] risulta che alla Sala del Collegio era destinata anche un'altra opera (forse un altro arazzo) con la raffigurazione di Venetia che riceve tributi e distribuisce "gratie"»⁵⁴. È stata inoltre avanzata l'ipotesi che del primo progetto decorativo facesse parte anche il quadro di Zelotti con la personificazione di Venezia che contempla le Virtù, che ancora oggi si trova nella sala, un quadro che ha avuto poca considerazione in quanto posto tra due finestre e quindi poco illuminato. In basso si trova Venezia con un atteggiamento che «[...] può esprimere tanto lo stupore quanto il rapimento, la venerazione e la dedizione»⁵⁵ mentre guarda sopra di sé quattro Virtù, di cui tre sono riconoscibili come Giustizia, Fortezza e Temperanza mentre la quarta non è chiaro, forse una "Disciplina Militare". Solitamente Venezia è ritratta come oggetto di venerazione e di omaggio ma in questo caso sembra invece riconoscere «[...] come potenze superiori le virtù che sul soffitto della stessa sala le rendono omaggio»⁵⁶.

È lecito domandarsi perché si sia deciso di cambiare questo primo progetto. Probabilmente il motivo è da ricercare nel fatto che, dopo il secondo incendio del 20 dicembre 1577, «[...] si sia tentato di rimettere ordine nella decorazione delle sale ufficiali e che si sia deciso solo allora di "restaurare" i quadri votivi dei dogi, che erano andati bruciati già nel 1574»⁵⁷. Infatti, Jacopo Tintoretto è incaricato di sostituire il quadro devozionale del doge Andrea Gritti (1523-1538), realizzato nel 1531 da Tiziano

⁵² Romanelli 2005, pp. 159-160.

⁵³ Sansovino 1562, c. 42v.

⁵⁴ Wolters 1987, pp. 250-251.

⁵⁵ Wolters 1987, p. 251.

⁵⁶ Wolters 1987, p. 251.

⁵⁷ Wolters 1987, p. 251.

Vecellio (1488ca-1576) e che è stato distrutto proprio nell'incendio del 1574. A Tintoretto sono poi affidati altri tre quadri dogali, dedicati ai dogi Francesco Donà, Nicolò da Ponte (1491-1585) e Alvise Mocenigo, mentre la parete di fondo è assegnata a Veronese che vi realizza il quadro devozionale per il doge Sebastiano Venier, l'ammiraglio vincitore a Lepanto. Il doge è ritratto inginocchiato al cospetto di Cristo benedicente e degli angeli che reggono palme e rami di olivo, è accompagnato poi da San Marco, con alle spalle Venezia che stringe in mano il corno dogale, e da Santa Giustina, in mezzo ai due santi, inoltre è ritratto Agostino Barbarigo (1419-1501), rimasto ucciso da una freccia durante la battaglia. Ai lati del dipinto, entro finte nicchie, si scorgono i due santi Sebastiano e Giustina a imitazione di statue: San Sebastiano omaggia il nome del doge mentre Santa Giustina ricorda il giorno della battaglia tenutasi il 7 ottobre, giorno dedicato proprio alla santa martire.

1.4 La Sala del Maggior Consiglio

Il 20 dicembre 1577 un altro incendio scoppia nel cuore di Palazzo Ducale, riducendo in cenere opere di Giovanni Bellini (1430-1516), Tiziano, Jacopo Tintoretto e dello stesso Paolo Veronese che si trovavano nelle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio. Quasi per volere divino, solo il *Paradiso* (1365) di Guariento (1310-1370), sulla parete di fondo, sopravvive alle fiamme. La prassi ordinaria prevede che gli interventi architettonici e decorativi in Palazzo Ducale siano di competenza del Senato che elegge, quali responsabili, i cosiddetti provveditori sopra la Fabbrica del Palazzo, «[...] mentre la responsabilità in cantiere durante i lavori veniva assunta dal proto all'Ufficio del Sale»⁵⁸. All'epoca del primo incendio, i provveditori sopra la Fabbrica del Palazzo sono Pietro Foscari, Vincenzo Morosini e Marcantonio Barbaro e, sebbene la carica duri solamente un anno, essi sono ancora provveditori allo scoppio del secondo incendio, probabilmente perché «[...] diedero buona prova di sé, oppure nel frattempo ci si era resi conto che era meglio far svolgere questo ufficio da persone già esperte»⁵⁹. Vista inoltre la situazione straordinaria, il Senato decide di eleggere altri tre responsabili da affiancargli, chiamati provveditori sopra la Restauration del Gran Consiglio.

Per riparare i danni, il Senato esamina le perizie di architetti e specialisti, che presentano «[...] un ampio spettro di possibilità, dalla ristrutturazione con aggiunte moderne alla ricostruzione completa»⁶⁰. Viene interpellato anche il celebre architetto Andrea Palladio che propone il rifacimento ex novo di tutto l'edificio, sostenuto dal provveditore Marcantonio Barbaro. Alla fine, si decide di conservare ciò che rimane intatto del palazzo gotico come forma di rispetto alla tradizione, grazie

⁵⁸ Wolters 1987, p. 33.

⁵⁹ Wolters 1987, p. 34.

⁶⁰ Wolters 2010, p. 5.

soprattutto all'architetto Giovanni Antonio Rusconi (1500ca-1579) che «[...] in una dettagliata perizia rispose a chi asseriva che l'edificio era pericolante dicendo che l'incendio aveva avuto sul palazzo gli stessi effetti del proverbiale pizzico di zanzara su un elefante»⁶¹. Così, Paolo Veronese, insieme agli artisti più celebri del tempo, prende parte alla nuova decorazione della Sala del Maggior Consiglio tra il 1579 e il 1582; l'ultimo dei suoi interventi in Palazzo Ducale.

Il Maggior Consiglio è l'organo governativo veneziano più importante e comprende tutti i membri maschi, compiuti i 25 anni d'età, le cui famiglie sono iscritte al Libro d'oro della nobiltà. Oltre al potere legislativo, il Maggior Consiglio è incaricato, attraverso una complicatissima procedura, dell'elezione non solo del Doge ma anche dei magistrati e dei membri di tutti gli altri consigli.

In questa occasione, il programma decorativo è ideato da una commissione istituita appositamente dal Senato, di cui fanno parte i due nobili Marcello Jacopo e Contarini Jacopo e il monaco camaldolese Girolamo Bardi. L'intero progetto con la spiegazione dei soggetti viene stampato nel volume *Dichiarazione delle Historie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio* (1587) composto da Bardi. Le tematiche scelte rientrano nel programma di autocelebrazione della Repubblica: i soffitti e le pareti sono ricoperti da numerose battaglie storiche, al punto tale che la decorazione «[...] venne ad assumere così un accento marziale e trionfalistico che era stato del tutto estraneo a quella precedente»⁶². Nel programma sono indicati anche i pittori a cui si voleva affidare la realizzazione dei quadri; ciononostante, non sempre i nomi citati corrispondono poi ai veri autori dei quadri. Si è supposto che le opere siano state danneggiate in qualche modo e quindi sostituite; ora, invece, grazie alle fonti d'archivio che riportano versamenti di denaro anche dopo il 1600, si è più propensi a credere che le pareti «[...] inizialmente fossero rimaste vuote e riempite in seguito con quadri di pittori che in un primo tempo non erano stati presi in considerazione»⁶³.

Pensato come guida per i pittori, il testo «[...] contains a brief account of the events to be depicted, rather than precise instructions as to how the pictures should look»⁶⁴; a differenza delle personificazioni, per cui invece sono state date dettagliate indicazioni, anche se gli artisti conservano comunque una certa libertà artistica. Nel programma è menzionata la presenza di gruppi di personificazioni in entrambe le stanze: nella Sala dello Scrutinio, dodici figure che rappresentano altrettante qualità dello Stato (come la Religione, la Clemenza e la Magnificenza) sono collocate sul soffitto mentre sull'asse centrale della Sala del Maggior Consiglio sono dipinte composizioni

⁶¹ Wolters 2010, p. 5.

⁶² Wolters 1994, p. 493.

⁶³ Wolters 2010, p. 140.

⁶⁴ Hope 1985, p. 402. [trad. it. "contiene un breve resoconto degli eventi da rappresentare, piuttosto che istruzioni precise su come dovrebbero apparire i quadri"].

allegoriche che, secondo il programma, devono essere basate su monete antiche, senza fornire però specifiche più precise.

I dipinti che ricoprono le pareti, ma anche il soffitto, portano la firma di alcune tra le famiglie di pittori più illustri di tutto il Rinascimento, non solo veneto ma anche italiano: si tratta di Jacopo Tintoretto e il figlio Domenico (1560-1635), dei fratelli Francesco e Leandro Bassano, di Federico Zuccari (1539-1609), di Jacopo Palma il Giovane (1544-1628) e dello stesso Paolo Veronese con il fratello Benedetto Caliari (1538-1598) e il figlio Carletto Caliari (1570-1596). Sono dipinti storici che vogliono esaltare il prestigio di Venezia e che, contemporaneamente, hanno la funzione di istruire «[...] sugli eventi memorabili della storia patria e sugli ideali della Repubblica [...]»⁶⁵ i membri di governo, e chiunque altro si fosse recato in questa sala. L'obiettivo ufficiale è «[...] di far chiaro al mondo, che dal nascimento de la città fino à li tempi presenti sempre è stata illustrata questa Repubblica così da Vittorie, come da atti virtuosi de suoi cittadini»⁶⁶; non è altro che propaganda che, tuttavia, non regerebbe «[...] ad una verifica da parte di storici indipendenti»⁶⁷. Nel concreto, la decorazione pittorica raffigura «[...] gli eventi culminanti delle guerre di difesa e di aggressione dal IX secolo in poi, completata da rappresentazioni allegoriche e da imprese eroiche di uomini e donne illustri di Venezia»⁶⁸. Sebbene la propaganda ufficiale lasci spesso intendere che questi eventi siano stati intrapresi in difesa dello Stato, il più delle volte, la realtà delle cose è che si tratta di imprese militari volte ad aumentare il proprio territorio. L'unica opera di Paolo Veronese, tra quelle delle pareti, raffigura l'episodio del *Trionfale ritorno del doge Andrea Contarini dopo la vittoria di Chioggia contro i Genovesi nel 1380*, evento riconoscibile dall'iscrizione presente in alto.

La parete di fondo con il podio del Doge e della Signoria è ricoperta da un'unica grande tela con la *Gloria del Paradiso* di Jacopo Tintoretto, realizzata dopo il 1588. Almeno fino al restauro del 1903, l'opera copriva un affresco di Guariento, che venne in quella occasione asportato e ricollocato nella Sala dell'Armamento, sempre in Palazzo Ducale. Infatti, l'affresco di Guariento, con un'*Incoronazione della Vergine* affiancata da un'*Annunciazione* sui lati, è sopravvissuto all'incendio in condizioni tali da non dover essere distrutto, in memoria anche del passato medievale, ma neanche potevano esserne completate le estese parti mancanti. La parete, come riporta il programma di Bardi, «[...] doverà esser dipinta, come era anco inanti, la gloria dei beati in Paradiso, et di questa invention si doveranno far fare diverse inventioni per eleggere poi il meglio»⁶⁹, per cui è bandito un concorso per scegliere l'autore della nuova opera. Inizialmente, i vincitori sono Francesco Bassano e Paolo

⁶⁵ Wolters 2010, p. 137.

⁶⁶ Wolters 1987, p. 300. Trascrizione del manoscritto conservato all'Archivio di Stato di Venezia.

⁶⁷ Wolters 2010, p. 137.

⁶⁸ Wolters 2010, p. 139.

⁶⁹ Wolters 1987, p. 307. Trascrizione del manoscritto conservato all'Archivio di Stato di Venezia.

Veronese ma tutt'ora sorprende come possano essere stati scelti due artisti con stili e concezione dei soggetti così inconciliabili; tuttalpiù, ci si chiede chi avrebbe dovuto assumere la guida del progetto. Alla fine viene affidato l'incarico a Jacopo Tintoretto; com'era prevedibile, «[...] non fu solo la morte di Veronese, nel 1588, a far fallire questo piano di cooperazione»⁷⁰.

Appena sotto il soffitto, un fregio con i ritratti dei dogi a coppie corre in ordine cronologico lungo tutta la Sala del Maggior Consiglio (tranne che nella parete con il *Paradiso*), per poi proseguire nella Sala dello Scrutinio. Il disegno per il nuovo soffitto è realizzato da Cristoforo Sorte (1510-1595) che lo suddivise in riquadri dalle forme fantasiose, arricchendolo con *cartouche* e motivi vegetali. I dipinti lungo i due registri esterni raffigurano dodici storiche battaglie in cui «l'esercito veneziano e l'altruistico impegno di singoli per il bene dello Stato dovevano essere i protagonisti»⁷¹. Nei cicli pittorici precedenti ai due incendi, le rappresentazioni di episodi storici sono sorprendentemente rare; nonostante, quindi, la tragica perdita di tante opere, «[...] gli incendi fornirono un'occasione per arricchire di nuove tematiche le sale conciliari»⁷². Nel testo del programma decorativo viene lasciata molta libertà ai singoli artisti nella rappresentazione di queste battaglie; infatti, «i brevi passi che illustravano gli eventi contenevano anche il rinvio a testi più ampi di storiografia ufficiale che il pittore doveva consultare senza però necessariamente seguirli alla lettera»⁷³. Veronese è incaricato di raccontare due episodi: l'assalto di Smirne nel 1471 per ordine di Pietro Mocenigo (1406-1476; fig. 25) e la difesa di Leonardo Loredan (1436-1521) della città di Scutari dai turchi nel 1474 (fig. 26). La rappresentazione di battaglie è un'esperienza nuova per Veronese, un genere a cui non si è mai accostato; e inedito è anche il modo in cui le realizza, «[...] dando grande spazio al paesaggio e ad episodi marginali e evitando il tumulto della battaglia [...]»⁷⁴. In una tela ha raffigurato la preparazione dell'assalto, cioè la fase prima dello scontro, mentre nell'altra inscena la ritirata dei vinti, e quindi il momento immediatamente successivo all'azione. Nella prima opera, la città di Smirne è situata su di un'altura al centro, e in primo piano i veneziani stanno preparando l'assalto sotto il comando di Pietro Mocenigo, ritratto sulla destra; sempre a destra, ci viene anticipato l'esito della vicenda attraverso un prigioniero incatenato. Per quanto riguarda, invece, la ritirata da Scutari dei turchi, l'attenzione «[...] va al condottiero avversario a cavallo e a una donna giovane e molto bella, anziché raffigurarvi gli innumerevoli morti e feriti fra le file nemiche di cui parla il testo [...]»⁷⁵;

⁷⁰ Wolters 2010, p. 161.

⁷¹ Wolters 2010, p. 152.

⁷² Wolters 1994, p. 489.

⁷³ Wolters 2010, p. 152.

⁷⁴ Wolters 1994, p. 496.

⁷⁵ Wolters 1994, p. 496.

Veronese infatti non è interessato all'aspetto marziale che «[...] è relegato ai margini o addirittura passato sotto silenzio»⁷⁶.

Nell'asse centrale sono disposti tre quadri di grandi dimensioni, «[...] uno ovato per testa, et uno quadro in mezo, che sono i resultanti da dette imprese, et esempi di virtù»⁷⁷, per cui i soggetti di questi quadri devono mostrare «[...] le conseguenze delle battaglie raffigurate»⁷⁸ attorno. Nel primo, Palma il Giovane dipinge *Venezia sottomette città e province con la forza militare* (fig. 27), quello al centro con la rappresentazione di *Città e province si sottomettono volontariamente al dominio veneziano* (fig. 28) è di Jacopo Tintoretto e l'ultimo con l'*Allegoria della Pax veneta* (o *Trionfo di Venezia*; fig. 29) è realizzato da Paolo Veronese. L'opera di Veronese è descritta così nel programma iconografico di Bardi:

Il terzo quadro, che è sopra il tribunale doverà haver medesimamente una Venetia, che sedendo sopra città, et torri, a imitatione di Roma sedente sopra il mondo, habbia sopra la sua testa una piccola vittoria alata, che voli, et che la incoroni di lauro, intorno la qual Venetia siano la Pace, l'abundanza, la fama, la felicità, l'honor, la sicurtà, et la libertà, tutte rappresentanti con gl'habiti, et insegne, che si vedono formate da li antiqui, con moltitudine de populi festeggianti de diversi abiti, et forme, come homini vecchi, putti, et donne. Siano separatamente dipinti li quattro fanciulli, che significano le quattro staggioni de l'anno corrispondenti a la felicità, et contento universale de' populi, si come si vede nel le medaglie antigue⁷⁹.

La personificazione di Venezia è appunto ritratta sopra a delle nuvole, circondata da Virtù, mentre viene incoronata da una Vittoria alata. La scena è ambientata in «un'architettura trionfale con monumentali colonne tortili [che] contribuisce ad esaltare l'umore festoso dei personaggi»⁸⁰; atmosfera che vuole ricordare «[...] la soddisfazione dei popoli appartenenti al dominio veneziano»⁸¹. Sebbene non ne viene fatta menzione nel testo programmatico, Veronese aggiunge in basso dei soldati a cavallo volendo ricordare che, nella realtà, «la Repubblica non poteva sperare di assicurare la pace e il benessere dei suoi sudditi senza la forma militare»⁸².

⁷⁶ Wolters 1994, p. 496.

⁷⁷ Wolters 1987, p. 310. Trascrizione del manoscritto conservato all'Archivio di Stato di Venezia.

⁷⁸ Wolters 2010, p. 158.

⁷⁹ Wolters 1987, p. 310. Trascrizione del manoscritto conservato all'Archivio di Stato di Venezia.

⁸⁰ Wolters 2010, p. 159.

⁸¹ Wolters 2010, p. 159.

⁸² Wolters 2010, p. 159.

CAPITOLO 2: LA FIGURA CON RAGNATELA

2.1 Il mito di Aracne

Il mito di Aracne viene raccontato nel VI libro (v. 1-145) de *Le Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone (43 a.C.-17 d.C.), opera ultimata nell'8 d.C. grazie a cui sono stati tramandati numerosi miti dall'antichità, storie incentrate in particolare sul fenomeno della metamorfosi, della trasformazione cioè subita dai loro protagonisti. La protagonista di questo mito è la fanciulla Aracne, che «[...] non per cetò o lignaggio era famosa, ma perché era un'artista»⁸³, abilissima nel tessere tanto da osare sfidare la stessa dea Minerva (o altresì chiamata Atena dai greci). La dea allora si presenta nell'atelier della giovane superba, travestita da vecchia per non farsi riconoscere, e le intima di non provocare una divinità ma di chiederne anzi il perdono; poiché Aracne non ritratta, Minerva è costretta a palesarsi e ad accettare infine la gara. Le due si mettono quindi al lavoro ed entrambe tessono delle opere meravigliose: nella sua tela, Minerva raffigura il concilio degli dei e quattro sfide «[...] perché la rivale capisca da qualche esempio che cosa dovrà aspettarsi per così folle ardire [...]»⁸⁴; invece, Aracne sfacciatamente tesse gli amori degli dei e i loro inganni. Al termine della sfida, Ovidio racconta che «neppure Pàllade, neppure la Gelosia poteva trovar qualcosa da criticare in quell'opera»⁸⁵, ma nonostante ciò, la dea guerriera si infuria a tal punto che non si ferma dopo aver distrutto il telaio e l'opera di Aracne, ma inizia a colpirla con la spola che tiene in mano. Aracne umiliata allora preferisce cercare la morte impiccandosi piuttosto che affrontare l'ira della dea, ma

vedendola pendere, Pàllade ne ebbe compassione e la sorresse, dicendo così: “Vivi pure, ma penzola, malvagia, e perché tu non stia tranquilla per il futuro, la stessa pena sia comminata alla tua stirpe e ai tuoi discendenti!”. Detto questo, pri ma di andarsene la spruzzò di succhi di erbe infernali, e subito al contatto del terribile filtro i capelli scivolarono via, e con essi il naso e gli orecchi; e la testa diventa piccolissima, e tutto il corpo d'altronde s'impicciolisce. Ai fianchi rimangono attaccate esili dita che fanno da zampe. Tutto il resto è pancia: ma da questa, Aracne riemette del filo e torna a rifare – ragno – le tele come una volta.⁸⁶

La contesa tra Minerva e Aracne si conclude con la metamorfosi in ragno della fanciulla, punita per la sua *hybris*, vale a dire per la sua arroganza nell'aver sfidato una divinità.

Si pensa che questo mito abbia un'origine arcaica, ben prima che lo raccontasse Ovidio, in quanto lo ritroviamo raffigurato per la prima volta in un aryballos corinzio (fig. 30) del 580-560 a.C. La vicenda è raccontata in due scene consecutive, separate da un motivo geometrico: nella prima parte sono visibili tre donne, due delle quali, identificate come una giovane e un'anziana, stanno lavorando allo

⁸³ Ovidio 2015, p. 211.

⁸⁴ Ovidio 2015, p. 215.

⁸⁵ Ovidio 2015, p. 217.

⁸⁶ Ovidio 2015, p. 217.

stesso telaio, e rappresenterebbero quindi il momento in cui Minerva cerca di persuadere Aracne dalla sfida (sebbene Ovidio non riporti del lavoro al telaio dell'anziana). Nella seconda parte è raffigurato invece il momento appena successivo alla sfida, quando Minerva infuriata colpisce Aracne: è infatti evidente la differenza di dimensioni tra le due donne a destra, a suggerire una differenza di status. Per quanto riguarda l'origine di questo mito, è stato ipotizzato che, essendo ambientato in Lidia, stia a suggerire la rivalità tra Atene e i centri dell'Asia Minore nel campo tessile.

È solo nel 1877 che venne riconosciuta la storia di Aracne in un'altra opera antica, vale a dire nel fregio (fig. 31) di quello che rimane del tempio corinzio dedicato proprio a Minerva nel cosiddetto Foro di Nerva a Roma, risalente al 92-97 d.C. Anche in questo caso, il momento raffigurato è quello della punizione di Aracne che viene ripetutamente colpita dalla dea, che tiene in mano però non la spola ma una spada, certamente più visibile a quell'altezza. Questa interpretazione, comunque, non trova concordi tutti gli studiosi: alcuni sostengono infatti che si tratti di una semplice scena di omaggio a Minerva e che quindi la figura inginocchiata, altrimenti identificata con Aracne, non sia che una tessitrice devota, prostrata davanti alla divinità.

Con l'inizio del Medioevo, e in particolare durante la cosiddetta rinascenza carolingia, prende avvio una fase di rivalutazione delle *Metamorfosi* di Ovidio, in quanto già in epoca tardo-antica esse non avevano incontrato particolare fortuna a causa dei giudizi negativi espressi da Marco Fabio Quintiliano (35 ca-96), che definì Ovidio *lascivus*, e per il fatto che, di conseguenza, non furono considerate adatte all'insegnamento nelle scuole; impopolarità questa riscontrabile infatti nelle poche raffigurazioni antiche del soggetto. Questo però fino al IX secolo, quando grazie a Teodolfo, vescovo di Orleans (760ca-821) «[...] si affaccia la possibilità di leggerlo [Ovidio] scoprendo, sotto l'aspetto del mito, significati profondi e validi»⁸⁷; in sostanza, stava iniziando quel processo di allegorizzazione della mitologia in chiave cristiana, che cercava di leggere «[...] un significato recondito dietro alle favole mitologiche»⁸⁸. Le interpretazioni allegoriche dell'opera ovidiana, «[...] attraverso commenti e volgarizzazioni estranee a qualsiasi fedeltà filologica, finirono per creare degli pseudo-Ovidio, che furono le fonti condizionanti della tradizione iconografica delle *Metamorfosi* fino al '500»⁸⁹. Prima di allora, l'opera ovidiana era stata utilizzata solamente come fonte per gli aridi manuali mitografici, come le *Fabulae* di Iginio mitografo (forse opera dell'erudito augusteo Gaio Giulio Iginio) e i primi due Mitografi Vaticani. Con il XII secolo, possiamo parlare invece di una vera e propria rinascita ovidiana, grazie a testi-commentari come le *Allegoriae super Ovidii Metamorphoses* di Arnolfo di Orleans e l'*Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia (1195-1272); opere su cui si baseranno

⁸⁷ Cappelletti 1996, p. 89.

⁸⁸ Cieri Via 2003, p. 10.

⁸⁹ Cieri Via 2003, p. 12.

anche successivi importanti scritti in materia, come le *Allegoriae* e le *Expositiones* di Giovanni del Virgilio di inizio XIV secolo, testi questi a carattere scolastico e divulgativo usati a loro volta da Giovanni Bonsignori per la sua volgarizzazione, l'*Ovidio metamorphoseos vulgare* del 1375-77, testo della prima edizione a stampa illustrata delle *Metamorfosi* (1497). La prima volgarizzazione, che risale al 1330 circa, realizzata dal notaio pratese Arrigo Simintendi, è contenuta invece nel cosiddetto *Codice Panciatichi 63* della Biblioteca Nazionale di Firenze, un manoscritto della fine del '300 impreziosito da alcuni disegni a penna, tra cui, nel capitolo a lei dedicato, vediamo un'Aracne (fig. 32) tra i suoi attributi riconoscitivi, dunque tra un telaio e un ragno sulla ragnatela, a ricordarne la fine tragica.

Come già detto, tra XII e XIII secolo «[...] l'allegorizzazione della mitologia antica trova ampia affermazione nelle versioni moralizzate delle *Metamorfosi* di Ovidio»⁹⁰, tra cui quelle di maggior successo furono l'*Ovide moralisè* di un anonimo autore francese, composto tra il 1316 e il 1328, e l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire (1290-1362), scritto intorno al 1340. Commissionato dalla regina Giovanna di Borgogna (1293-1349), l'*Ovide moralisè* è un lungo poema in prosa e versi, in cui per ogni mito viene elencata una serie di moralizzazioni in senso cristiano. Questo testo ci è stato tramandato attraverso diversi codici miniati: ad esempio, quello in versi (Ms. 742; fig. 33) della Bibliothèque Municipale di Lione e quello in prosa (Ms. Royal 17 E IV) della British Library di Londra, presentano per il mito di Aracne un'iconografia simile, in quanto, in entrambe, viene raffigurato il momento in cui Minerva con le sembianze di una vecchia si reca da Aracne al telaio, per dissuaderla dalla sfida.

Oltre che nelle *Metamorfosi*, la figura di Aracne e la sua storia sono raccontate anche in altre importanti opere medievali: la ritroviamo, innanzitutto, nel XII canto del Purgatorio della *Divina Commedia* di Dante Alighieri (1265-1321), quando Virgilio indica a Dante dei bassorilievi sul pavimento raffiguranti tredici personaggi, tra cui Lucifero, i Giganti, Niobe e, ovviamente, Aracne, tutti esempi questi di superbia punita. Nella *Divina Commedia* (Ms. 8530) della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, Dante e Virgilio (fig. 34) sono disegnati ai piedi di una sorta di crinale su cui stanno quattro di questi esempi, tra cui Aracne che viene raffigurata «già mezza ragna»⁹¹, proprio com'è descritta dal sommo poeta. Per una raffigurazione più realistica del pavimento scolpito possiamo invece ammirare il folio 79 della *Divina Commedia* (Ms. Holkham Hall 514, misc. 48) conservata alla Bodleian Library di Oxford, dove Dante e la sua guida (fig. 35) sono disegnati proprio sopra ai bassorilievi.

⁹⁰ Cieri Via 2003, p. 12.

⁹¹ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, canto XII, verso 44.

Se Dante porta la vicenda di Aracne come esempio negativo di superbia che viene giustamente punita, Giovanni Boccaccio (1313-1375) nel *De Mulieribus Claris*, opera in cui raccoglie le biografie di donne celebri dell'antichità, le dedica invece un intero capitolo elogiandone la fama e il talento nel tessere, e accennando appena alla contesa con la dea Minerva. Una copia di quest'opera, stampata a Ulm nel 1473, contiene un'illustrazione (fig. 36) di un anonimo incisore tedesco con una nuova iconografia, che ben riassume l'intera vicenda: in un unico disegno è raffigurato, a sinistra, il telaio a indicare la contesa, al centro la giovane appesa ad un albero e infine, a destra, la trasformazione in ragno. Possiamo dedurre che l'artista non sia interessato alla metamorfosi, che infatti raffigura già conclusa, ma preferisca soffermarsi sul momento forse più tragico della vicenda, il suicidio, che è appunto posto al centro; particolare su cui anche lo stesso Boccaccio si dilunga particolarmente.

Un'altra iconografia particolare, e forse un unicum, è quella contenuta in una versione dell'*Ovide moralisé* (Ms. français 137, f. 73v; fig. 37) della Bibliothèque Nationale di Parigi, in cui Minerva è raffigurata con le ali. La miniatura racconta due momenti del mito in un'unica raffigurazione: in primo piano, infatti, scorgiamo Minerva dinanzi ad Aracne intenta a tessere, e contemporaneamente, sullo sfondo, ci viene preannunciato l'esito della contesa con la punizione della giovane, già trasformata in ragno. Nella scena in primo piano, oltre alla particolarità di una Minerva alata, possiamo notare una somiglianza con la tradizionale iconografia dell'*Annunciazione*, in cui l'Arcangelo Gabriele visita la Vergine per annunciarle la futura nascita di Cristo. Per quanto riguarda la Minerva alata, questa tipologia, seppur rara, compare già in età imperiale, probabilmente come evoluzione dell'iconografia dell'Atena Nike. Il parallelismo tra Aracne e Maria deriva invece da una notizia riportata nel Protovangelo di Giacomo in cui viene raccontato che la Vergine era stata cresciuta nel Tempio di Gerusalemme dove filava e tesseva per i sacerdoti; per questo, nel Medioevo, spesso essa fu raffigurata mentre lavorava al telaio.

Come già accennato, la prima edizione a stampa illustrata delle *Metamorfosi* è l'*Ovidio metamorfoseo vulgare* stampato nel 1497 a Venezia da Lucantonio Giunta (1457-1538), opera composta dal testo in volgare di Giovanni Bonsignori e da illustrazioni, molto aderenti al testo, che costituiranno un riferimento per l'arte a tema mitologico di tutto il Cinquecento. L'apparato iconografico fu successivamente rinnovato con la pubblicazione de *Le Trasformazioni*, la nuova traduzione in volgare di Dolce Ludovico (1508-1568), stampate nel 1554 sempre a Venezia, e poi con quella de *La Metamorphose d'Ovide figurée* di Bernard Salomon (1506-1566), stampata a Lione nel 1557; opere prese a modello anche per altre edizioni contemporanee, come quella di Gabriele Simeoni (1509-1575) e quella dell'incisore Virgil Solis (1514-1562).

La prima traduzione di Ludovico Dolce non riscosse però il successo sperato ma anzi venne duramente stroncata dal collega Girolamo Ruscelli (1518-1566) che sottolineò «[...] innumerevoli

errori di rima, di lingua, di stile, di fraintendimenti dell'originale latino, che – così dice Ruscelli con una punta di polemica – non sarebbero scusabili nemmeno per un sarto, un ciabattino o una lavandaia»⁹²; commento durissimo che costrinse pertanto Dolce a rivedere la sua opera e a ripubblicarla corretta poco dopo. Con la ripubblicazione venne rivisto anche l'apparato decorativo affidato a Giovanni Antonio Rusconi, che tuttavia non poté basarsi sul testo di Dolce, in quanto a causa di una serie di ritardi non era ancora pronto, ma dovette fare riferimento alla versione di Bonsignori, che presenta però alcune differenze con la versione di Dolce. Diversamente dagli illustratori precedenti, inoltre, Rusconi preferisce rendere i momenti del mito non simultaneamente, nella stessa scena ma in più incisioni; così, per il mito di Aracne, abbiamo tre xilografie (fig. 38) con i momenti centrali della vicenda, più altre due scene con i soggetti tessuti dalle contendenti. Il primo disegno ritrae Aracne che tesse di fronte ad un gruppo di ninfe ammirate; il secondo, che raffigura il momento immediatamente precedente alle contese, quando le due stanno discutendo, non è nemmeno descritto da Dolce nel suo testo ma, come già detto, è stato tratto dall'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Bonsignori; e infine, la terza scena rappresenta il momento della metamorfosi con il ventre di Aracne, ancora appesa all'albero, che si sta mostruosamente gonfiando (anche questo particolare è ripreso da Bonsignori).

Un altro esempio importante sono le illustrazioni de *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* di Gabriele Simeoni che, come già ricordato, sono tratte dall'edizione di Salomon ma presentano alcune piccole modifiche: la xilografia con la metamorfosi di Aracne (fig. 39) viene infatti inserita ex novo e ritrae proprio la trasformazione in corso, con le dita della giovane che si allungano nelle zampe del ragno. Questa iconografia della metamorfosi in corso è stata ripresa anche successivamente da Antonio Tempesta (1555-1630) per l'opera *Metamorphoseon sive transformationum ovidianarum...* stampata ad Anversa nel 1601 (fig. 40).

Con la sempre maggiore importanza che sta assumendo l'immagine rispetto al testo, come è già possibile vedere nelle illustrazioni di Salomon e di Simeoni, i miti delle Metamorfosi ovidiane furono utilizzati anche in libri di emblemi. In realtà, già nell'*Emblemata* (1531) di Andrea Alciati (1492-1550) ritroviamo alcuni personaggi ovidiani, ma solo singoli eroi come Perseo o singoli episodi «[...] che si prestano in modo particolare ad essere utilizzati come *exempla moralia* di virtù o vizi»⁹³. Le illustrazioni di Salomon furono proprio utilizzate nelle prime trattazioni emblematiche derivate esclusivamente da poemi ovidiani, vale a dire nella *Picta poesis ovidiana* (1580) e nell'*Emblemata* (1581) di Nicolas Reusner (1545-1602).

⁹² Guthmuller 1997, pp. 251-252.

⁹³ Cappelletti 1996, p. 95.

Le edizioni a stampa appena citate delle *Metamorfosi* sono senza dubbio la fonte principale per le raffigurazioni mitologiche ad affresco di ville e palazzi signorili del Cinquecento italiano; pitture in cui però il testo ovidiano originale è molto spesso filtrato da fattori come il rispetto del *decorum*, «[...] gli intenti autocelebrativi e il gusto del committente, l'interpretazione morale o il valore comunque edificante assunto da alcuni miti col passare dei secoli, i riferimenti specificatamente artistici del pittore, la tradizione stilistica e le consuetudini rappresentative [...], l'esigenza di mostrare la propria abilità»⁹⁴. Nel 1528 l'ammiraglio Andrea Doria (1466-1560) si fa costruire una nuova villa a Fassolo (Genova), che rispecchiasse appieno la sua nuova condizione di Capitano dell'Armata Marittima Imperiale e di alleato dell'imperatore Carlo V (1500-1558). Il programma iconografico dell'intera villa è un'unica autocelebrazione del suo committente realizzata da Perin del Vaga (1501-1547), non ne sono esclusi nemmeno gli appartamenti privati, decorati con episodi tratti dalla mitologia classica: per l'ala destinata all'ammiraglio sono stati scelti soggetti eroici che alludessero alle sue qualità, mentre per quella della moglie sono stati raffigurati miti ovidiani incentrati sull'amore. In quest'ultima parte del palazzo, nella volta della cosiddetta Stanza delle Metamorfosi viene narrato in sedici lunette il mito di Aracne e Minerva, oltre agli Amori di Giove tessuti durante la gara.

Un altro ciclo decorativo con il medesimo soggetto si trova invece oltralpe, a Landshut, e venne realizzato per la residenza dei duchi di Baviera. La costruzione del palazzo e la sua decorazione guardano molto all'Italia: il committente Ludovico X, infatti, durante un suo viaggio a Mantova nel 1536, fu così colpito da Palazzo Te da stravolge il progetto iniziale e da chiamare direttamente artisti mantovani per la decorazione. Sulla base dell'analisi stilistica, la Stanza di Aracne e quella di Latona sono state attribuite all'artista olandese Herman Posthumus (1512-1566). L'intera Stanza di Aracne (fig. 41) è dedicata ovviamente al suo mito e ai miti da lei raffigurati nella tela: la narrazione inizia dall'ottagono centrale della volta dov'è raffigurato sullo sfondo il tentativo di Minerva, travestita da vecchia, di persuadere Aracne dal sfidarla mentre in primo piano assistiamo alla sua epifania di fronte alle donne ammirate. Il soffitto può idealmente essere diviso in due parti, una dedicata ai soggetti tessuti dalla dea e l'altra a quelli realizzati della giovane sfidante; le ultime tre lunette della parete sud raffigurano invece la conclusione della vicenda. Nella prima di queste lunette, Minerva è ritratta mentre colpisce Aracne alla testa con la spola. Nella seconda, invece, vediamo Aracne ancora appesa all'albero e Minerva insieme ad una figura nuda e anziana, con capelli simili a serpente, che grazie all'*Iconologia* di Cesare Ripa è stata identificata come l'Invidia (il *livor* citato dallo stesso Ovidio); questa figura ha il compito di porgere a Minerva il vasetto presumibilmente contenente le “erbe

⁹⁴ Cappelletti 1996, p. 96.

infernali” che trasformeranno Aracne in ragno. L’ultima lunetta è quella conclusiva con la giovane già completamente trasformata in ragno.

Ritornando in Italia, troviamo la storia di Aracne dipinta anche nella Sala dei Lanifici in Palazzo Farnese a Caprarola (Viterbo), decorazione affidata nel 1561 a Taddeo Zuccari (1529-1566) e portata a termine, alla morte di quest’ultimo, dal fratello Federico. L’intero programma iconografico fu realizzato da tre dei maggiori umanisti della corte farnese, Annibal Caro (1507-1566), Fulvio Orsini (1529-1600) e Onofrio Panvinio (1530-1568), che seguirono la teoria del *decorum*, secondo cui i temi scelti dovevano rispettare la funzione a cui l’ambiente era destinato. Per questa ragione, la decorazione della Sala dei Lanifici è incentrata su miti e storie legate alla tessitura, tra cui proprio il mito di Aracne e Minerva (fig. 42). Molto probabilmente il committente, il cardinale Alessandro Farnese (1468-1549), futuro papa Paolo III, voleva promuovere con questo ciclo pittorico la sua iniziativa di installare manifatture laniere e setifici nelle campagne romane per affrancarsi dall’importazione.

Un altro esempio, di nuovo a Genova, è poi la Sala delle Punizioni di Palazzo Doria-Spinola, affrescata nel 1575 da Luca Cambiaso (1527-1585), che presenta un programma decorativo incentrato, come suggerisce il nome, proprio sulle punizioni inflitte dagli dei ai mortali presuntuosi. Per il mito di Aracne (fig. 43), sullo sfondo, sotto una struttura classicheggiante, vediamo dipinte Aracne al telaio e Minerva travestita; in primo piano invece assistiamo al momento della punizione vera e propria con Minerva che afferra per i capelli la giovane, pronta a colpirla. Nel mezzo, tra le due scene, si scorge sul prato una figura enigmatica, che guarda verso la scena della punizione ma indica alle sue spalle il momento in cui Aracne avrebbe potuto salvarsi; questa figura funge quindi da monito e, in generale tutto il ciclo delle punizioni, vuole essere un ammonimento da parte dei committenti, i fratelli Giovanni Battista e Andrea Spinola, contro la *temeritas* di chi sfida il potere politico. Con un’accezione molto simile, si può leggere anche la volta della Sala dei Miti di Palazzo Ducale a Sabbioneta (Mantova), dipinta da Bernardino Campi (1522-1591) nel 1582-84. La volta raffigura in cinque scomparti altrettanti miti di punizioni: *Fillira e Saturno*, *La caduta di Fetonte*, *Dedalo e Icaro*, *Apollo e Marsia* e, infine, *Aracne e Minerva*. Per il nostro mito, non è raffigurato il momento della punizione vera e propria ma vi si allude chiaramente attraverso il gesto imperioso di Minerva.

Oltre ai cicli pittorici murali, era altrettanto comune rappresentare episodi mitologici in serie di quadri, spesso abbinando miti con significati affini; purtroppo, però, solo raramente queste serie di dipinti giungono fino ai giorni nostri ancora complete, molto più frequentemente esse sono state smembrate negli anni, subendo vari passaggi di proprietà, vendite e perfino smarrimenti. Un esempio di ciò è la tela (fig. 44) di Jacopo Tintoretto, oggi conservata alla Galleria degli Uffizi, che faceva

parte della collezione fiorentina dei duchi Contini Bonacossi. Poiché essa è stata associata ad un'altra opera di Tintoretto raffigurante *Venere e Adone* (quadro per di più proveniente dalla stessa collezione), è stato ipotizzato che entrambe facessero parte di una serie di dipinti dedicati al mito e destinati, vista l'impostazione prospettica dal basso verso l'alto, a decorare un soffitto; forse una sala di Palazzo Donà dalle Rose a Venezia dove pare che la *Minerva e Aracne* sia stata vista nel 1925 dalla storica dell'arte Mary Pittaluga (1891-1977). La scena raffigura Aracne intenta a lavorare al telaio mentre Minerva, di fronte a lei, la osserva pensierosa: sembrerebbe quindi trattarsi del momento della contesa, se non fosse che solo la giovane sta tessendo, ma, non può nemmeno essere il momento precedente, cioè quello in cui Minerva si reca dalla giovane travestita da vecchia. L'atteggiamento della dea non trova quindi riscontro né nelle fonti letterarie né in quelle iconografiche, e ne è stata data pertanto un'interpretazione nuova: vista l'ammirazione con cui Minerva sembra guardare il lavoro di Aracne, Bernard Berenson (1865-1959) ha ipotizzato che Tintoretto abbia dipinto un'allegoria dell'Industria.

Nel 1636 Pieter Paul Rubens (1577-1640) fu incaricato di realizzare dei dipinti a soggetto mitologico per la Torre de la Parada del padiglione di caccia di Filippo IV di Spagna; quadri che furono dipinti per gran parte dagli allievi, viste le numerose commissioni richieste al maestro fiammingo. Molti di questi dipinti furono sfortunatamente poi distrutti nel 1710, durante la Guerra di Successione Spagnola; si conservano comunque numerosi bozzetti, realizzati proprio dalla mano del maestro. È il caso della tela con Aracne e Minerva che fu realizzata da Juan Batista del Mazo (1612-1667) ma di cui è sopravvissuto solo il bozzetto (fig. 45) conservato oggi al Virginia Museum of Fine Arts di Richmond. La scena raffigura il momento successivo alla contesa, quando Minerva infuriata si scaglia contro Aracne: la scena non è certamente nuova ma viene resa con un *pathos* e una veemenza del tutto inediti. È indubbio che Rubens conoscesse la tradizione grafica precedente del mito, dal momento che riprende fedelmente la struttura del telaio dalle xilografie di Simeoni e di Tempesta. L'opera di Rubens deve aver suscitato ammirazione fra i contemporanei, e infatti è stato osservato come il particolare del *Ratto di Europa*, tessuto sulla finta tela a destra, venga ripreso in un'opera di un altro grande artista secentesco, Diego Velazquez (1599-1660). Fino al 1948 si era creduto che la sua opera, *Las hilanderas* (cioè le filatrici; fig. 46), rappresentasse una semplice scena di genere ambientata nell'arazzeria di Isabella di Spagna, questo fino a quando lo storico dell'arte Diego Angulo Iniguez (1901-1986) non identificò correttamente la scena con il mito di Aracne e Minerva. In primo piano, quindi, l'anziana donna sulla sinistra sarebbe da interpretare come Minerva che fa visita ad Aracne nel suo studio; questo spiegherebbe il perché la donna sfoggia una sorprendente gamba giovanile. Invece sullo sfondo, come spesso avviene nei dipinti di Velazquez, che fonde due scene in un'unica opera, possiamo quindi riconoscere il momento in cui la dea, con indosso l'armatura

e il braccio alzato, cerca di intimidire la giovane Aracne intenta a mostrare la sua opera finita, una tela raffigurante, come nel bozzetto di Rubens, il *Ratto di Europa* (identificata inoltre come una copia tratta da Tiziano). Quindi, anche Velazquez non dipinge la punizione ma preferisce soffermarsi sul gesto dimostrativo di Aracne opposto a quello intimidatorio di Minerva: da questo dettaglio, l'opera può essere letta come una dimostrazione d'orgoglio e di rabbia che un artista può provare quando la sua opera viene criticata.

Sempre in ambito spagnolo venne poi dipinta nel 1695 da Luca Giordano (1634-1705) una tela di medesimo soggetto, realizzata in coppia con un'altra, raffigurante il mito di Apollo e Marsia. Si tratta ancora una volta di esempi di punizioni divine nei confronti di personaggi superbi che hanno osato sfidare gli dei. È ipotizzabile che anche queste due opere facessero parte di un ciclo più ampio di dipinti dal soggetto analogo, come potevano essere *La caduta di Fetonte*, *Dedalo e Icaro* o *La caduta dei Giganti*, episodi già riscontrati, ad esempio, nei cicli pittorici di Palazzo Doria-Spinola di Genova o in quello del Palazzo Ducale di Sabbioneta. In entrambi i casi, Giordano raffigura il momento della punizione e, poiché è molto probabile che le opere furono commissionate proprio da re Carlo II (1661-1700), è possibile interpretarle come un ammonimento per i sudditi a non sfidare l'autorità regia.

2.2 Il Tatto

I cinque sensi sono indispensabili per percepire, e quindi conoscere, il mondo che ci circonda. Fu nell'antica Grecia che per la prima volta i sensi vennero chiaramente definiti, e suddivisi in categorie (Vista, Tatto, Gusto, Udito e Olfatto), «[...] come cinque modi facilmente distinguibili di percezione delle qualità della realtà esteriore»⁹⁵. I pensatori classici posero quindi le basi delle future riflessioni sul problema della percezione sensoriale: ad ogni categoria sensoriale, infatti, «[...] veniva assegnato un settore di competenza, ne venivano dettagliatamente descritte le funzioni e veniva individuato il luogo della percezione sensoriale all'interno del processo cognitivo»⁹⁶. In particolare, fu il filosofo Aristotele (384 o 383 a.C.-332 a.C.) a trattare il tema in modo completo, esponendolo poi in due testi, il *De Anima* e il *De Sensu et Sensato*. In queste opere, Aristotele afferma che l'anima e le sue attività, tra cui anche quella sensoriale, dipendano dal corpo che funge quindi da tramite, e conclude che le impressioni sensoriali «[...] sono quindi non solo presupposto per le funzioni vitali ma anche base per le ulteriori attività intellettuali»⁹⁷. Un punto fondamentale nel suo pensiero è la teorizzazione della gerarchia dei sensi, con la quale definisce quale di essi sia il più importante. Il filosofo conclude che

⁹⁵ Konečný 1996, pp. 23-24.

⁹⁶ Konečný 1996, p. 24.

⁹⁷ Konečný 1996, p. 24.

la Vista è il senso più importante ai fini della conoscenza perché «[...] possiede la massima capacità di distinzione nell'ambito di ciò che grazie a essa può venir percepito [...]»⁹⁸; seguita poi dall'Udito in quanto partecipa «[...] allo sviluppo del pensiero, poiché la parola è strumento di insegnamento»⁹⁹. Tuttavia, se si parla di esistenza, il filosofo sostiene che è il Tatto a primeggiare in quanto «[...] in sua mancanza qualsiasi altro tipo di percezione diverrebbe impossibile [...]»¹⁰⁰, ne è quindi il suo presupposto.

Importante per la successiva iconografia del tema è invece un brano della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (23-79) in cui egli associa a ognuno dei cinque sensi un animale, noto per averlo particolarmente sviluppato. Così la Vista è rappresentata dall'aquila, l'Olfatto dall'avvoltoio e l'Udito dalla talpa, mentre per quanto riguarda il Gusto e il Tatto, Plinio sostiene che sono meglio sviluppati nell'uomo. Sulla tradizione avviata da Plinio, altri autori mettono a paragone lo sviluppo sensorio dell'uomo con quello degli animali, uno di questi è il frate Tommaso di Cantimpré (1201-1272) che, nella sua opera enciclopedica *Liber de Natura Rerum* (1225-44), associa l'aquila e la lince alla Vista, l'avvoltoio all'Olfatto, la scimmia al Gusto, la talpa e il cinghiale all'Udito e, infine, il ragno al Tatto. A conclusione, il frate riassume il tutto nel distico latino «Nos aper auditu, linx visu, simia gustu, / Vultur odoratu praecellit, aranea tactu»¹⁰¹, che sarà a lungo ripreso e citato, ad esempio da Vincent de Beauvais (1190-1264) nello *Speculum Naturale* e da Richard de Fournival (1201-1260) nel *Bestiaire d'Amours*.

Agli albori del Cristianesimo, una tendenza che prende piede nella trattazione dei cinque sensi è la loro spiritualizzazione ad opera di autori religiosi, come Filone di Alessandria (20 a.C.-45 d.C.), Origene (185-254), Lattanzio (250-325) o Sant'Agostino (354-430), che «[...] cercarono di sposare l'eredità delle scienze naturali e della filosofia classica allo spirito del cristianesimo [...]»¹⁰². Tendenza che successivamente, nel pieno del Medioevo, assumerà una forte connotazione moralistica poiché si credeva che i sensi, pur essendo ancora considerati la base di ogni conoscenza, avvicinavano l'uomo alle tentazioni, ed erano quindi «dangerous gateways to the Vices»¹⁰³. Questa condanna ai sensi da parte della Chiesa è ben espressa dal sacramento dell'estrema unzione, durante il quale venivano unti con olio benedetto gli organi di senso con i quali l'infermo poteva avere peccato. A ulteriore riprova di ciò, i cinque sensi sono spesso menzionati nei libri penitenziari medievali, libri in cui venivano prescritte le punizioni in base al peccato commesso.

⁹⁸ Konečný 1996, p. 24.

⁹⁹ Konečný 1996, p. 24.

¹⁰⁰ Konečný 1996, p. 24.

¹⁰¹ Konečný 1996, p. 27. [trad. it. "Il cinghiale ci sente, la lince vede, la scimmia assaggia, / L'avvoltoio balza all'odore, il ragno al tatto"]

¹⁰² Konečný 1996, p. 25.

¹⁰³ Nordenfalk 1985, p. 2. [trad. it. "pericolose porte ai Vizi"]

Tuttavia, nonostante l'importanza rivestita dagli autori antichi nella comprensione del fenomeno sensoriale, non risulta nessuna raffigurazione greca o romana dei cinque sensi. Per una loro rappresentazione artistica si deve aspettare quindi il Medioevo. La prima rappresentazione conosciuta, infatti, è collocabile attorno alla metà del IX secolo e interessa la parte centrale della cosiddetta *Spilla Fuller* (fig. 47), dal nome di uno dei suoi precedenti proprietari, oggi conservata al British Museum di Londra. I cinque sensi vi sono raffigurati come personificazioni ed è possibile identificarle perché «[...] fanno mostra di reagire ognuna a un diverso stimolo sensorio»¹⁰⁴, per cui la figura che avvicina una mano alla bocca sta a indicare il Gusto, quella che porta una mano all'orecchio raffigura evidentemente l'Udito, invece la personificazione che si sfrega le mani suggerisce il Tatto e quella che annusa i fiori è l'Olfatto; infine la figura al centro, confermando il suo tradizionale primato, non può che essere la Vista per «[...] gli occhi esageratamente grandi fissi sullo spettatore»¹⁰⁵.

In ultima analisi, durante il XIII e il XIV secolo è possibile trovare sostanzialmente due modi con i quali venivano raffigurati i sensi: attraverso l'associazione con animali simbolici e attraverso personificazioni che indichino o suggeriscano con azioni l'organo di senso. Della prima modalità fanno parte la pittura murale del monastero delle Tre Fontane a Roma, che risale al XIII secolo, e quella inglese (fig. 48) della Longthorpe Tower vicino a Petersborough del XIV secolo. Nonostante si tratti di opere geograficamente distanti, in entrambi i casi ricorrono gli stessi animali associati agli stessi sensi: la scimmia per il Gusto, l'avvoltoio per l'Olfatto, il ragno per il Tatto, il cinghiale per l'Udito e la lince per la Vista (anche se nell'opera inglese, essa viene sostituita con un gallo, animale sicuramente più familiare). Inoltre, entrambe le pitture furono realizzate con intento didascalico: quella di Roma pone al centro l'uomo circondato dai suoi sensi mentre quella inglese, riprendendo lo schema della "Rota Fortunae", ritrae una figura coronata alla guida della ruota, interpretata da alcuni studiosi come «[...] la personificazione della Ragione, alla quale i Sensi sono sottoposti [...]»¹⁰⁶.

Ulteriore modi, ancora più semplici, di rappresentazione del tema sono attraverso le didascalie o attraverso l'uso figurale degli organi di senso, come una specie di geroglifici. Di questo modo schematico di raffigurare i sensi, un'iconografia particolare era quella costituita dai diagrammi che spiegavano come funzionasse il processo cognitivo. L'esemplare più antico è un disegno (fig. 49) del *Liber de Spiritu et Anima* di Sant'Agostino conservato alla Trinity College Library di Cambridge¹⁰⁷, in cui, schematizzati in un monaco ritratto di profilo, l'occhio, l'orecchio, il naso, la bocca e la mano sono indicati come gli organi dei Sensi Esterni mentre la scatola cranica, suddivisa in sezioni, ospita

¹⁰⁴ Konečný 1996, p. 25.

¹⁰⁵ Konečný 1996, p. 27.

¹⁰⁶ Konečný 1996, p. 28.

¹⁰⁷ Cambridge, Trinity College Library, MS 0.7.16, fol. 47r.

i cosiddetti sensi interni, identificati dal filosofo Alberto Magno (1205-1280) in *sensus communis*, immaginazione o fantasia, capacità di conoscenza o di valutazione e memoria. Una variante (fig. 50), più complessa ma opera di un disegnatore dilettante, si trova invece all'inizio del capitolo *De sensu* del manoscritto *Epitomata seu reparationes totius philosophiae naturalis Aristotelis* di Gerardus de Harderwyck¹⁰⁸(1455-1503), opera successiva al 1496, in cui, ancora una volta, ritroviamo la distinzione schematica tra sensi esterni e sensi interni. Nella figura in basso, i Sensi Esterni sono descritti con semplici iscrizioni e rappresentati da oggetti che ne stimolano gli organi: la campana per l'Udito, lo specchio per la Vista, il fiore per l'Olfatto e il boccale per il Gusto. Per quanto riguarda il senso del Tatto, per la prima volta esso viene associato al calore con la mano vicina alla fiamma e al dolore con il serpente che morde il braccio.

Ovviamente, le raffigurazioni non sono sempre "pure" ma possono nascere dalla combinazione di diverse tradizioni, dando così vita a iconografie anche molto originali. Un esempio è contenuto nel poema allegorico *Anticlaudianus* di Alain de Lille (1125-1202), conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona¹⁰⁹. Il testo narra di come la Natura chieda aiuto alle Virtù per porre ordine nel mondo ed elevare quindi l'uomo; tra tutte viene scelta la Saggezza per presentare l'idea a Dio e vengono incaricate le Arti Liberali della costruzione del carro sul quale essa ascenderà al cielo. L'illustrazione, che raffigura i cinque sensi come cavalli del carro di Saggezza, realizzata da un anonimo disegnatore del XIII secolo, è l'adattamento di un'allegoria tratta dal *Fedro* di Platone (427 a.C.-347 a.C.). I cavalli di Vista e Udito sono riconoscibili perché contrassegnati da raffigurazioni degli organi sensori, mentre i cavalli di Gusto, Olfatto e Tatto sono resi con azioni; si tratta quindi di «[...] una rara combinazione di un'idea platonica con una raffigurazione ottenuta tramite due immagini e tre azioni»¹¹⁰.

Con il Rinascimento si delinea un nuovo approccio, grazie anche a figure come Leonardo da Vinci (1452-1519), verso gli studi sulla percezione sensoriale e sull'attività del cervello, per cui dalle speculazioni scolastiche si giunse ad una diretta conoscenza del corpo umano con pratiche nuove come, ad esempio, l'autopsia. Ciononostante, l'iconografia dei cinque sensi rimase legata agli schemi tradizionali ancora per lungo tempo. Una novità, tuttavia, interessò l'iconografia cinquecentesca. Fino ad ora, infatti, i sensi resi attraverso personificazioni erano stati raffigurati come figure maschili, in quanto i nomi latini per i cinque sensi sono di genere maschile. Ora, forse per la volontà di equipararli agli altri concetti astratti come Virtù e Vizi o a causa della tradizionale associazione della donna con la sensualità, le personificazioni cambiano di sesso assumendo così connotati femminili. Uno dei

¹⁰⁸ Londra, The Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. Inc. 283.

¹⁰⁹ Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. CCLI, fol. 15r-16v.

¹¹⁰ Konečný 1996, p. 28.

primi esempi si riscontra in una serie di arazzi¹¹¹ commissionata dal nobile lionese Antoine Le Viste (1470-1534), molto probabilmente in vista delle nozze con Jacqueline Raguier. La serie è composta da sei arazzi: il primo presenta una scena introduttiva con la consegna della fascia nuziale alla sposa mentre i restanti cinque rappresentano rispettivamente uno dei cinque sensi. Per la loro raffigurazione, la dama viene colta durante una particolare azione accompagnata da diversi attributi significativi, così che nella Vista la dama regge lo specchio su cui si riflette l'unicorno (simbolo del marito), nell'Udito suona un organo da tavolo e nel Tatto (fig. 51) accarezza il corno dell'animale. L'interpretazione amorosa che giudica gli arazzi come regalo per la futura sposa, portata avanti soprattutto dallo storico dell'arte Carl Nordenfalk (1907-1992), è sostenuta anche dalla tradizionale connessione tra amore e cinque sensi.

La fine del Medioevo spesso viene fatta coincidere con l'invenzione della stampa e, per quanto riguarda lo sviluppo iconografico del tema, è proprio così perché dal XV secolo i cinque sensi furono rappresentati prevalentemente nelle arti grafiche. Sul finire del secolo, uno dei libri a stampa più noti, tanto da essere considerato uno dei primi best-seller, fu *Das Narren-Schyff* (*La nave dei folli*) del letterato Sebastian Brant (1458-1521); opera satirica in cui l'autore racconta «[...] an equal number of types of folly, blindness, error and stupidity of all stations and kinds of men [...]»¹¹². Successivamente, nell'edizione francese del 1501, si chiese all'umanista fiammingo Jodocus Badius Ascensius (1462-1535) di integrare il testo di Brant con un pamphlet misogino in cui, con lo stesso spirito satirico, si enunciavano le stoltezze femminili. L'anonimo illustratore del supplemento di Badius riprese, per le sue xilografie, il tema delle navi e raffigurò una nave per ognuno dei cinque sensi, guidata dalla loro personificazione. La nave del Tatto (fig. 52) ospita sette passeggeri: al centro vediamo proprio la personificazione del Tatto con addosso il costume da sciocco mentre si lascia indurre in atteggiamenti lascivi con due uomini (bacia quello a destra e stringe la mano di quello a sinistra), a prua è ritratta invece una donna con le mani nella borsa dell'amante mentre a poppa un uomo solleva la gonna ad una passeggera. È chiaro come Badius conservi ancora un atteggiamento pienamente medievale nell'associare i sensi alla lussuria, soprattutto nei confronti del Tatto che considera il più voluttuoso dei sensi. Riprende in sostanza quella corrente misogina che associava la donna ai sensi e alla sensualità, e di conseguenza alla lussuria; corrente che attraversa tutta la storia del Cristianesimo e trae le sue origini nel pensiero ebraico.

Per un'iconografia più rinascimentale in cui per la prima volta i cinque sensi sono associati alla cultura classica dobbiamo rivolgerci al romanzo allegorico *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna

¹¹¹ Parigi, Musée de Cluny, Inv. Cl. 10831-10836.

¹¹² Nordenfalk 1985, p. 11. [trad. it. "un numero uguale di tipi di follia, cecità, errore e stupidità di tutti i ceti e tipi di uomini"]

(1433-1527), stampato a Venezia nel 1499 dal celebre editore Aldo Manuzio (1450ca-1515). L'opera racconta il viaggio onirico di Polifilo alla ricerca della donna amata. Durante il suo vagare, Polifilo incontra cinque ninfe, che si rivelano poi essere i cinque sensi, che gli promettono di aiutarlo nella sua ricerca. Nel racconto la prima ninfa che gli va incontro è Aphea (il Tatto) che gli tende la mano, seguita da Osfressie (l'Olfatto) con un asciugamano profumato, Achoé (l'Udito) con uno strumento musicale, Orassia (la Vista) con lo specchio e, infine, Geussia (il Gusto) con una brocca; le donne invitano quindi Polifilo a fare il bagno con loro, bagno da intendere come atto di purificazione dai sensi. Nella prima edizione, questo episodio non viene illustrato (è raffigurato solo l'incontro e l'esterno del bagno), la scena del bagno compare invece nell'edizione francese del 1546, anche se le ninfe sono indistinguibili a causa della mancanza dei loro attributi.

Tutte le opere finora citate dimostrano come i sensi venivano «[...] subordinati a un qualche più ampio concetto filosofico e iconografico»¹¹³; quindi, non era ancora avvenuta una loro emancipazione come soggetti artistici indipendenti. Le prime immagini che ne dimostrano un intento estetico sono quelle che compongono la serie *I Cinque Sensi* (1540; fig. 53) dell'incisore Georg Pencz (1500ca-1550). Le cinque immagini sono frutto della combinazione di più tradizioni iconografiche: esse sono rese come nudi femminili idealizzati, impegnate in azioni simboliche in un ambiente interno e affiancate dal loro tradizionale animale-attributo. Dal *Liber de naturum rerum* di Tommaso di Cantimpré è tratta anche la didascalia che compare in basso ad ogni incisione; inoltre, per rendere ancora più chiaro il soggetto, vi è indicato il senso nel vano di ogni finestra. La Vista è ritratta nell'atto di guardare il cielo insieme alla lince, di cui era nota la proverbiale vista; il Tatto, invece, è reso mentre tesse al telaio con un ragno in alto a sinistra. L'aggiunta del lavoro tessile al Tatto suggerisce un ulteriore livello di significato, rendendo la scena interpretabile anche come rappresentazione del mito di Aracne.

L'opera di Pencz fu fondamentale perché introdusse il cosiddetto periodo dei cicli grafici che «[...] portò sia alla grande diffusione del tema sia alla standardizzazione dell'iconografia»¹¹⁴. Un'altra serie di incisioni importante (fig. 54) è quella realizzata nel 1561 su disegni di Frans Floris (1516-1570), incisioni di Cornelis Cort (1533-1578) e stampe di Hieronymus Cock (1510-1570). In queste stampe abbiamo ancora una volta delle personificazioni femminili, anche se non più nude ma abbigliate all'antica e ritratte in un paesaggio naturale, accompagnate da attributi e animali, che però rispettano solo parzialmente la tradizione (il cervo sostituisce il cinghiale nell'Udito e il cane sta al posto dell'avvoltoio nell'Olfatto). La rappresentazione del Tatto era sempre stata l'iconografia che comportava più problemi in quanto, a differenza degli altri quattro sensi che «[...] venivano definiti

¹¹³ Konečný 1996, p. 32.

¹¹⁴ Konečný 1996, p. 32.

con riferimento diretto al loro oggetto, esso fa eccezione presumendo un “contatto” non mediato»¹¹⁵; Floris pensò di superare questa problematica aggiungendo un uccello che becca la mano della donna, procurandole quindi direttamente dolore. Oltre al tradizionale ragno, Floris inoltre aggiunge un secondo animale, che d’ora in poi sarà spesso associato al Tatto, vale a dire la tartaruga, animale che ritrae la testa al minimo tocco.

Il ciclo di Floris ebbe un enorme successo tanto da essere replicato numerose volte dai suoi contemporanei: Abraham de Bruyn (1540ca-1587), infatti, lo prese come modello per i suoi due cicli degli anni '60 del XIV secolo (fig. 55), così come utilizzarono gli stessi attributi Jacob de Backer (1555ca-1585) e Maarten de Vos (1532-1603) nella sua serie del 1581 incisa da Raphael Sadeler (1560-1632).

Maarten de Vos realizzò poi un’altra serie di calcografie sui cinque sensi, incisa da Adriaen Collaert (1560-1618), in cui all’iconografia consueta aggiunge sullo sfondo episodi tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Nel Tatto (fig. 56), quindi, oltre a ritrovare i soliti attributi del ragno, della tartaruga e dell’uccello che becca la mano, scorgiamo sullo sfondo la Cacciata dall’Eden a sinistra e a destra l’episodio di Cristo che salva Pietro durante la pesca miracolosa. Altri artisti inserirono scene bibliche ma anche episodi mitologici tratti, ad esempio, da Ovidio, com’è il caso della serie di incisioni di Jacob de Backer degli anni '80 in cui al Tatto (fig. 57) associa l’episodio (*Metamorfosi*, X, 243-297) dell’innamoramento di Pigmalione per la statua che aveva appena realizzato. Della serie di stampe di Jacob de Backer esistono anche i corrispettivi dipinti realizzati sempre dall’artista.

La popolarità di questi cicli grafici sui cinque sensi continuò anche nei anni successivi, soprattutto in area fiamminga; possiamo citare la serie di Pieter de Jode (1573-1634) in cui i sensi sono personificati da divinità classiche. Oppure quella realizzata da Frederick Bloemaert (1610-1669) su disegni del padre Abraham (1564-1651) nella prima metà del XVII secolo; si tratta di composizioni molto originali in cui vengono combinate scene di genere con episodi biblici e mitologici. Con quest’ultimo ciclo fu chiaro che «[...] il centro di gravità della rappresentazione dei cinque sensi si era già chiaramente spostato dalla personificazione e dagli episodi di ispirazione letteraria alle scene di vita quotidiana»¹¹⁶. Un altro artista importante fu Hendrick Goltzius (1558-1617), il cui primo ciclo risalente al 1578 è realizzato nel pieno rispetto della tradizione fissata da Floris; solo il Tatto si discosta in quanto la sensazione di dolore viene rappresentata non più dal becco di un uccello ma dal morso di un serpente. Nel 1596, da disegni di Goltzius di dieci anni prima, sono state realizzate altre due serie di calcografie, una da Nicolaas Clock (1576-1602) e l’altra da Cornelis Drebbel (1572-1633; fig. 58). Un ultimo ciclo, disegnato sempre da Goltzius ma inciso nel 1595 da Jan Saenredam (1565-

¹¹⁵ Konečný 1996, p. 32.

¹¹⁶ Konečný 1996, p. 33.

1607), presenta una iconografia inedita poiché le tradizionali personificazioni sono sostituite con coppie di persone colte negli atti tradizionali ma interpretabili «[...] in modo concreto e storico, non come allusione a concetti astratti»¹¹⁷. Le coppie ritratte si abbandonano completamente ai piaceri della carne indotti dai sensi, soprattutto la coppia in Tatto (fig. 59) che si stringe in un abbraccio amoroso. Proprio questa forte connotazione erotica sembra richiamare i cosiddetti “cinque passi amorosi” della poesia erotica, in cui i cinque sensi sono associati alle fasi del rapporto amoroso, dallo sguardo fino all’unione dell’amplesso.

Il passo successivo fu quello di riunire in un’unica iconografia tutti e cinque i sensi, come nell’incisione di Jakob Matham (1571-1631) del 1588 da un disegno ancora una volta di Goltzius oppure la stampa di Adriaen Collaert su disegno di Adam van Noort (1562-1641). In quest’ultima i sensi sono raffigurati attorno ad una tavola imbandita con una sesta figura maschile, oggetto della tentazione sensuale; l’idea non era nuova in quanto riprende il concetto del “banchetto dei sensi” della letteratura classica.

Come accennato precedentemente, dai Paesi Bassi si sviluppa la tendenza ad inserire i cinque sensi in episodi di vita quotidiana, così che «atti in origine simbolici si trasformano in attività domestiche, di strada o di osteria [...]» mentre «le personificazioni idealizzate sono sostituite da persone in carne e ossa [...]» e gli «attributi esotici cedono il posto ad altri più familiari allo spettatore (il gatto al posto della lince) fino a scomparire del tutto dalla scena»¹¹⁸. Con questo calarsi nella realtà, fu quindi possibile interpretare numerose opere con più chiavi di lettura, «[...] una prima lettura delle scene nel loro senso letterale, ma contemporanea ad una interpretazione sub specie dei Cinque Sensi»¹¹⁹; si crea in sostanza all’interno dell’opera una stratificazione di nessi, un duplice significato dei soggetti. Ad esempio, da quando fu introdotta, con un disegno di Goltzius poi mai inciso, l’iconografia del Tatto in cui la personificazione si procura dolore con un pugnale nel petto, essa poteva anche essere intesa come una Lucrezia. Questo gioco di analogie vale anche per numerosi dipinti italiani, soprattutto di artisti legati alla corrente del naturalismo, come *Il mangiafagioli* (1583ca; fig. 60) e *Il bevitore* (1580; fig. 61) di Annibale Carracci (1560-1609) o *Ragazzo con canestro di frutta*, *Ragazzo morso dal ramarro* (1594-95; fig. 62) e *Narciso* (1597-98; fig. 63) di Caravaggio (1571-1610); tutte opere che lasciano spazio anche a un’interpretazione come cinque sensi, sebbene non fossero state concepite come tali. In particolare in ambito caravaggesco, ritroviamo numerosi quadri sul tema come alcune opere di Jusepe de Ribera (1591-1652) che introducono anche nuove iconografie: un uomo con cannocchiale per Vista e un cieco che tasta una statua per Tatto. L’influenza di questo artista

¹¹⁷ Konečný 1996, p. 35.

¹¹⁸ Konečný 1996, p. 36.

¹¹⁹ Konečný 1996, p. 36.

nell'ambiente napoletano contribuì «[...] indubbiamente alla posizione di privilegio che il soggetto dovette godere nella pittura napoletana più che altrove in Italia»¹²⁰; comunque, il tema dei cinque sensi mise forti radici nell'arte italiana, distinguendosi «[...] per gli alternati richiami a diverse soluzioni, piuttosto che per uno sviluppo conseguente»¹²¹.

Verso la fine del XVI secolo giungiamo alla standardizzazione dell'iconografia dei cinque sensi che potevano essere declinati in una serie abbastanza ampia di soluzioni; fino ad arrivare al progressivo esaurirsi del tema e quindi alla sua banalizzazione nell'arte e nella letteratura ottocentesca, ridotto ad aneddoto e a semplice motivo decorativo.

2.3 La Dialettica

La Dialettica è una delle sette Arti Liberali, che tradizionalmente vengono suddivise in Trivio, comprendente Grammatica, Retorica e Dialettica, e in Quadrivio, formato da Aritmetica, Geometria, Astronomia e Musica. All'interno dello scibile umano, le prime rappresentano le arti della parola mentre le seconde comprendono le principali scienze e vengono considerate come generatrici delle prime. Queste arti nascono dalla necessità di classificare il saper umano ed è nel Medioevo che gli viene data questa strutturazione in sette materie, rimasta invariata fino ad oggi. Tuttavia, già precedentemente si era tentato un ordinamento del sapere: i greci, infatti, crearono le Muse, che però rappresentavano un «[...] compendio delle più geniali facoltà dello spirito umano [...]»¹²² piuttosto che una vera e propria classificazione del sapere, lasciando largo spazio all'Eloquenza e alla Poesia ma ommettendo le scienze (ad esclusione dell'Astrologia). Anche i romani, in particolare Quintiliano e Seneca (4 a.C.-65 d.C.), diedero una loro classificazione, seppur incompleta; solo Marco Terenzio Varrone (116 a.C.-27 a.C.) nei suoi *Libri novem disciplinarum* analizza ad una ad una le tradizionali sette arti, aggiungendovi però anche la Medicina e l'Architettura. Il perché le nove arti di Varrone furono successivamente ridotte a sette, forse è dovuto al forte significato mistico che il cristianesimo ha sempre attribuito a questo numero: il sette, infatti, «[...] risulta composto dal quattro e dal tre, cifre esprimenti l'una il corpo, l'altra l'anima umana [...]»¹²³, così come la vita dell'uomo è divisa in sette periodi a ciascuno dei quali è attribuita una virtù, sette sono anche i peccati capitali, i sacramenti, i giorni in cui Dio ha creato il mondo e, infine, i pianeti. In particolare, lo storico dell'arte Paolo d'Ancona (1878-1964) è incline a credere che si sia voluto «[...] stabilire un parallelismo fra le

¹²⁰ Konečný 1996, p. 38.

¹²¹ Konečný 1996, p. 40.

¹²² D'Ancona 1902, p. 137.

¹²³ D'Ancona 1902, p. 139.

scienze e il numero dei pianeti allora a conoscenza degli uomini, e ciò per le intime analogie di struttura [...] che si riscontrano fra la dottrina astronomica e quella che regolava il sapere»¹²⁴.

Esse prendono il nome di Arti Liberali poiché sono «[...] proprie dell'uomo libero, in quanto richiedono un'applicazione delle mente e dello spirito»¹²⁵, e sono quindi distinte dalle Arti Meccaniche, che richiedono invece un'applicazione manuale al fine di produrre un manufatto. Attraverso il loro studio, inoltre, l'uomo poteva elevarsi e liberarsi di conseguenza dalla sua condizione di essere materiale: infatti, colui che avesse completato lo studio sia del Trivio che del Quadrivio, «[...] veniva considerato come una mente giunta al sommo grado di perfezione»¹²⁶.

Il consolidamento di questo canone è dovuto principalmente alla sua adozione da parte della Chiesa nell'insegnamento, garantendone di conseguenza la trasmissione fino ai giorni nostri. Di notevole importanza sono gli scritti di Sant'Agostino, in cui per la prima volta viene fatta menzione delle Arti Liberali ridotte finalmente a sette, di Boezio (476ca-524) che si dedicò in particolare alle arti del Quadrivio, e di Cassiodoro (485-580) che invece, con le sue *Istitutiones divinarum et saecularium litterarum*, cercò di istruire i monaci del monastero calabrese di Vivarium alla conoscenza delle Arti Liberali, per far sì che essi potessero poi dedicarsi completamente allo studio delle Sacre Scritture. Il maggiore contributo, ad ogni modo, fu dato dall'erudito cartaginese Marziano Capella (360-428) che, nel suo romanzo *De nuptiis Mercuri et Philologiae*, diede per la prima volta una personificazione alle Arti Liberali. Quest'opera fu scritta con l'intento di istruire il figlio, presentandogli «[...] la indigesta trattazione letteraria e scientifica nel modo più attraente possibile, abbellendola con le grazie della fantasia»¹²⁷, e narra nei primi due libri delle nozze tra Mercurio e Filologia, come suggerisce il titolo, mentre nei restanti sette sono analizzate le sette Arti Liberali. Capella racconta che gli dei offrono le Arti Liberali alla sposa come dono di nozze, e queste vengono presentate una ad una da Apollo, che ne esalta le virtù e ne presenta gli attributi alla corte celeste: così Dialettica, con volto pallido e sguardo acuto, viene descritta mentre tiene nella mano sinistra un serpente e delle tavolette con formule malefiche nella mano destra, sotto alle quali, inoltre, «[...] stan nascosti degli ami destinati ad accalappiare e porre in potere del velenoso rettile chi incauto si avvicini di troppo»¹²⁸. In generale, i tratti distintivi che questa personificazione assume nel tempo, desunti proprio dalla descrizione di Capella, «[...] sono la povertà esteriore, evidenziata dall'abbigliamento, la mano destra rivolta verso l'uditorio, a significare la persuasione, e l'inganno, simboleggiato dalla presenza di un serpente

¹²⁴ D'Ancona 1902, p. 139.

¹²⁵ Cavallaro 1995, p. 62.

¹²⁶ D'Ancona 1902, p. 142.

¹²⁷ D'Ancona 1902, p. 144.

¹²⁸ D'Ancona 1902, p. 146.

avvolto attorno alla mano sinistra nascosta sotto la veste [...]»¹²⁹. Ovviamente, la tradizione figurativa ha subito delle variazioni negli anni, cambiando ad esempio la posizione del serpente, o dei serpenti, a volte anche sostituito con uno scorpione, come nel portale della Cattedrale di Chartres o, come vedremo, nell'opera di Alain de Lille.

Il testo di Capella ebbe un enorme successo, attestato dai numerosi manoscritti rimastici, e venne adottato come testo didattico sia nelle scuole monastiche che in quelle laiche dal V al IX secolo. Il periodo di maggior fama per quest'opera si registra proprio nella Francia del IX secolo quando si moltiplicarono le copie e i commenti: a quest'epoca risale infatti la traduzione in volgare del monaco Remigio di Auxerre (841-908), che chiarisce anche il significato di molti attributi. Secoli dopo, verso la fine del XII secolo, il metodo allegorico di rappresentazione delle Arti Liberali verrà ripreso nell'*Anticlaudianus* di Alain de Lille. Questo poema racconta il viaggio verso Dio delle Arti Liberali guidate dalla Filosofia, viaggio che compiono, come già ricordato nel capitolo sul Tatto, su un carro trainato dai cinque sensi. Anche in questo caso, le sette arti sono accompagnate da attributi simbolici: la Dialettica, descritta nuovamente con uno sguardo vivace, tiene un fiore nella mano destra e uno scorpione nella sinistra, «[...] simboleggianti l'uno il gaudio, l'altro il dolore»¹³⁰. Entrambe le opere, quella di Marziano Capella e quella di Alain de Lille, diverranno una guida per gli artisti del Medioevo e del Rinascimento.

Un altro testo importante per la successiva iconografia è lo *Speculum doctrinale*, il secondo libro dell'enciclopedia *Speculum maius* (XIII secolo) di Vincent de Beauvais, in cui l'autore narra come l'uomo sia caduto in disgrazia a causa del peccato originale e come esso possa risollevarsi solo attraverso il lavoro manuale, lavoro che lo avrebbe poi innalzato a quello mentale e, attraverso lo studio delle Arti Liberali e della Filosofia, lo avrebbe quindi avvicinato alla grazia divina. Da questa idea si sviluppa tutta la decorazione allegorica delle cattedrali gotiche di XIII e XIV secolo, spesso affiancando alle Arti Liberali, la raffigurazione dei Mesi e delle Virtù.

Nel *Carmen de septem artibus liberalibus* del vescovo di Orleans, Teodolfo, viene fatta la descrizione di un albero sui cui rami stanno proprio le sette Arti, descrizione che sembrerebbe essere ispirata da un'opera realmente esistita, forse l'affresco del Palazzo di Carlo Magno (742-814) ad Aquisgrana, descritto anche all'inizio del XII secolo nell'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* dallo Pseudo-Turpino. Se l'opera descritta da Teodolfo è esistita realmente, si tratterebbe della prima raffigurazione artistica delle Arti Liberali. In età carolingia, in effetti, questo soggetto ebbe un'enorme popolarità, lo ritroviamo soprattutto nella decorazione delle vetrate e negli arredi ecclesiastici, soprattutto nelle opere tessili e nei codici miniati. Tra quest'ultimi, ad esempio, nel codice Lat. 3110 (f. 60r) della

¹²⁹ Stok 1996, p. 303.

¹³⁰ D'Ancona 1902, p. 149.

Bibliothèque Nationale di Parigi della fine del XI secolo, le Arti circondano la madre Filosofia, oppure, con un'iconografia simile, nell'enciclopedia della seconda metà del XII secolo, l'*Hortus deliciarum* (fig. 64) della badessa Harrad di Hohenburg (1125ca-1195), le Arti sono raffigurate come sette sorgenti che sgorgano dal petto della Filosofia. Un'iconografia più articolata, invece, si trova nel codice Clm 2599 (fig. 65) di XIII secolo conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco in cui, assieme alla personificazione di ogni Arte, dotata del proprio attributo, compare anche la raffigurazione di un suo illustre rappresentante.

In ambito italiano e sempre ecclesiastico, è conservato nella Cattedrale di Milano il cosiddetto *Candelabro Trivulzio*, forse di XIII secolo, dove, nelle code delle quattro chimere del piedistallo, sono raffigurate la Retorica, la Dialettica, la Geometria e la Musica a rappresentanza di tutte le Arti Liberali. Successivamente, ritroviamo le Arti Liberali anche in tre dei principali monumenti della cosiddetta arte nuova, quella corrente che puntava al naturalismo e al realismo e che ebbe come massimi innovatori Giotto (1267ca-1337) per la pittura, Nicola Pisano (1220ca-1284) e il figlio Giovanni (1248-1315) per la scultura. Tra il 1265 e il 1268, Nicola Pisano realizzò il pulpito per il Duomo di Siena (fig. 66) scolpendo le sette Arti sulla base ottagonale del pilastro centrale del pergamo. Le sue personificazioni sono rese come matrone maestose con ampie vesti e con le caratteristiche tradizionali: la Dialettica è resa infatti come una donna anziana, scarna e assorta nei propri pensieri. Dopo quest'opera, è noto come lo stile di Nicola Pisano si sia evoluto perdendo «[...] la sua maestà, la sua fierezza altera, per umanizzarsi e raddolcirsi»¹³¹, com'è possibile vedere nella decorazione scultorea della Fontana Maggiore di Perugia (fig. 68), terminata nel 1278. Le Arti Liberali sono qui rese a coppie, nei bassorilievi della vasca inferiore, insieme alle raffigurazioni dei dodici mesi e di personaggi tratti dalla Bibbia e dalla storia romana; molto probabilmente, questi rilievi sono stati scolpiti dalla mano del figlio e allievo, Giovanni. La Dialettica divide lo spazio della lastra con la Grammatica, ed è resa ancora una volta come una vecchia ossuta, coperta da un povero manto e con due serpi in mano. In conclusione, l'ultimo monumento della scuola pisana in cui compaiono le Arti Liberali è un altro pulpito, quello del Duomo di Pisa (fig. 67), interamente scolpito da Giovanni tra il 1302 e il 1311. Nuovamente le sette Arti circondano il basamento del sostegno centrale del pulpito e sono raffigurate sedute insieme agli attributi consueti; la loro rappresentazione non si discosta quindi dalla tradizione avviata da Marziano.

Le sette Arti Liberali decorano anche altri monumenti del Medioevo italiano, come i capitelli di Palazzo Ducale a Venezia, dove compaiono, sotto l'influsso dell'arte enciclopedica gotica, assieme alle Virtù e ai Vizi, ai Mesi e ai Pianeti; in realtà, non si tratta però di loro vere e proprie raffigurazioni

¹³¹ D'Ancona 1902, p. 220.

poiché sono sostituite da un loro illustre esponente, ad esempio Prisciano per la Grammatica, Aristotele per la Dialettica, Euclide per la Geometria e Tolomeo per l'Astrologia. Compiono inoltre tra i bassorilievi del campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze, dove la serie delle Arti Liberali è inserita addirittura due volte: la prima serie venne realizzata dagli allievi dello scultore Andrea Pisano (1290-1348) nell'ordine superiore del lato est, mentre la seconda, ad ovest, venne completata solo nel 1437, circa un secolo dopo, da Luca della Robbia (1400-1482). Nella prima serie, l'iconografia della Dialettica (fig. 69) è diversa dalla precedente tradizione, infatti viene raffigurata con un paio di forbici in una mano mentre l'altra tiene chiusa la veste sul petto. Anche la seconda serie presenta un'iconografia nuova, è formata infatti da scene ispirate alla realtà che alludono alle Arti Liberali; è però una serie incompleta perché comprende solo Grammatica, Dialettica (resa attraverso la disputa di due sofisti; fig. 70), Retorica, Aritmetica, Musica e Geometria.

Verso la fine del Medioevo, le personificazioni delle sette Arti Liberali perdono l'aspetto ieratico e iniziano ad umanizzarsi e ingentilirsi, com'è possibile vedere nel *Trionfo di San Tommaso* (1366-68; fig. 71) dipinto da Andrea di Bonaiuto (1319-1377) nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze. Nell'affresco, le Arti Liberali sono raffigurate sotto alla cattedra del santo, nella parte sinistra, anch'esse sedute su dei seggi ai cui piedi stanno i più celebri rappresentanti delle loro materie. Gli attributi della Dialettica, in questo caso lo scorpione e il ramoscello, sono presi ancora una volta da Alain de Lille «[...] per alludere al piacere (ramo fiorito) e al dolore (morso dello scorpione) che può arrecare questa disciplina [...]»¹³², di fronte a lei siede invece il filosofo Aristotele. Un'impostazione simile doveva avere l'affresco di Giusto de' Menabuoi (1330ca-1390ca) nella Cappella Cortellieri nella Chiesa degli Eremitani a Padova. La decorazione pittorica, eseguita nella seconda metà del XIV secolo, è stata quasi completamente distrutta da rimaneggiamenti architettonici e da restauri avvenuti nei secoli. Una descrizione dettagliata di queste pitture è stata scritta però da Hartmann Schedel (1440-1514), studente dell'Università di Padova, nelle sue *Cronache di Norimberga*, descrizione da cui è stato quindi possibile ricostruire uno schema delle pitture originarie. Sulla parete laterale destra era visibile una schiera di figure allineate su più registri, in cima alle quali stava la Filosofia con al di sotto i filosofi pagani, seguiti dalla raffigurazione delle Arti Liberali con i loro più celebri rappresentanti, e infine, nell'ultimo registro, da tre famosi uomini religiosi; nella parete opposta, lo schema era ripetuto però con la Teologia, i Padri della Chiesa, le Virtù e i Vizi e infine con altri tre famosi uomini della religione. Anche in questo caso, la Dialettica è rappresentata con due serpenti, accompagnata però non da Aristotele, ma da un altro sapiente, forse Geroaste.

¹³² Cavallaro 1995, p. 65.

Ritroviamo la serie di Arti Liberali anche in alcuni monumenti funebri. Nel primo, quello per la tomba di Roberto d'Angiò (1277-1343; fig. 72), re di Napoli, sepolto nella Chiesa di Santa Chiara a Napoli, vediamo le sette Arti raffigurate sul fondo, quasi a guardia del corpo disteso del sovrano. La Dialettica è raffigurata intenta ad enumerare sulle dita della mano gli argomenti del suo ragionare, un'iconografia nuova che ebbe notevole successo nei secoli successivi. Queste statue, quasi contemporanee a quelle del campanile di Giotto a Firenze, hanno perso la loro rozzezza a favore della «[...] ricerca della grazia e della bellezza, l'influsso del Rinascimento»¹³³ che allora si stava affermando. Un altro monumento sepolcrale che presenta la stessa tematica è quello, realizzato più di cent'anni dopo, tra il 1484 e il 1493, per la salma di papa Sisto IV (1414-1484; fig. 73), al secolo Francesco della Rovere. L'opera in bronzo realizzata da Antonio del Pollaiuolo (1431-1498) raffigura, nel basamento che gira tutt'attorno alla tomba, dieci figure femminili tra cui le sette Arti Liberali canoniche con l'aggiunta di Filosofia, Teologia e Prospettiva, invenzione di Pollaiuolo «[...] forse per alludere ai tentativi di Melozzo e all'eccellenza relativa raggiunta allora in quest'arte»¹³⁴. La Dialettica è raffigurata mentre tiene nella mano destra il simbolo del casato della Rovere, il ramo di quercia, e nella mano sinistra lo scorpione. Queste personificazioni sono rese con un atteggiamento totalmente nuovo in quanto, prendendo ispirazione dai sarcofaghi antichi, esse sono discinte, semisdraiate, definite addirittura "licenziose" da Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), presentano inoltre pochi elementi caratteristici ma sono riconoscibili grazie alle iscrizioni che compaiono nei libri che esse tengono in mano, tratte dai loro autori antichi.

Abbiamo già accennato che con l'inizio del Rinascimento, le personificazioni assumono in generale «[...] una dimensione più naturale e sono poste sullo stesso piano degli esseri umani che le ossequiano»¹³⁵. In questo periodo, comunque, l'iconografia tradizionale rimane pressoché invariata: così sono le Arti Liberali dipinte intorno al 1450 da Agostino di Duccio (1418-1481) nella Cappella di San Gaudenzio nel Tempio Malatestiano a Rimini, quelle di Pinturicchio (1454-1513) per la Sala delle Arti Liberali nell'Appartamento Borgia in Vaticano e anche quelle nel *Trionfo di San Tommaso* (fig. 74) nella Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (Roma) dipinte da Filippino Lippi (1457-1504). La serie riminese ripropone infatti «[...] lo schema stereotipato della figura singola accompagnata dagli attributi, con caratteristiche classicheggianti negli abiti e nelle movenze [...]»¹³⁶, mentre quella negli Appartamenti Apostolici presenta le arti sedute in trono, abbigliate in modo contemporaneo e accompagnate dai sapienti antichi, come da tradizione. Nell'ultima serie, quella realizzata da Filippino Lippi, sono dipinte solo le personificazioni di Dialettica, Grammatica,

¹³³ D'Ancona 1902, p. 270.

¹³⁴ D'Ancona 1902, p. 275.

¹³⁵ Cavallaro 1995, p. 65.

¹³⁶ Cavallaro 1995, p. 66.

Filosofia e Teologia, tutte sedute attorno alla persona di San Tommaso, in atteggiamento colloquiale. In un clima sempre disinvolto, perdendo quel medievale aspetto di austerità, sono raffigurate anche le sette Arti nell'affresco (fig. 75) di Sandro Botticelli (1445-1510) in Villa Lemmi a Firenze. La decorazione fu realizzata in occasione delle nozze di Lorenzo Tornabuoni (1465-1497) nel 1486 e raffigura, nella stessa parete, le virtù dei novelli sposi: l'artista «[...] rappresentò l'uno in compagnia delle discipline, che presiedono alla sapienza, l'altra fra le quattro mistiche donne figurate per virtù proprie di lei»¹³⁷. Tornabuoni è quindi dipinto mentre viene accolto dalle donne sapienti, raccolte attorno a Filosofia, che sembra troneggiare su un alto seggio; Botticelli rompe quindi con la tradizione, prendendo dall'antico solo il soggetto, e trae ispirazione direttamente dalla realtà restituendo una scena piena di vita.

Un'altra serie di raffigurazioni delle Arti Liberali è quella realizzata negli anni '70 del Quattrocento dall'artista fiammingo Giusto di Gand (1430-1480), che su invito del duca Federico da Montefeltro (1422-1482) soggiorna ad Urbino almeno fino all'autunno del 1475, avviando un processo di italianizzazione del suo stile. Purtroppo di questa serie rimangono solo quattro tele, tra cui la *Dialettica* (oggi alla Gemaldegalerie di Berlino). Questa viene dipinta seduta su un trono rialzato da alcuni gradini (al pari delle altre), su cui troviamo inginocchiato un uomo maturo con le sembianze proprio di Federico da Montefeltro, che sta ricevendo un libro direttamente dalla *Dialettica*, riccamente vestita e con un velo bianco sul capo. Nel Palazzo Ducale di Urbino compare un'altra raffigurazione delle Arti Liberali, nelle tarsie lignee che ricoprono le pareti dello studiolo del duca: esse non sono raffigurate attraverso personificazioni ma sono suggerite da alcuni oggetti e sorprendentemente non viene inclusa la *Dialettica*.

Abbiamo visto che sebbene siano state introdotte delle novità nella tradizione iconografica di questo tema, sostanzialmente esso è rimasto sempre molto fedele a sé stesso; fu compito infatti di un genio come Raffaello Sanzio (1483-1520) «[...] di romperla definitivamente col passato, e riassumere e coronare nell'opera sua tutti i tentativi degli artefici, che sin qui abbiamo passato in rassegna [...]»¹³⁸. Nella Stanza della Segnatura, negli Appartamenti Apostolici in Vaticano, l'urbinate dipinge la cosiddetta *Scuola di Atene* (1509-11; fig. 76) dove riunisce in un unico spazio, cioè quello di un tempio antico, i maggiori studiosi dell'antichità a rappresentare le Arti Liberali, non più quindi ritratte isolate, per singole materie, ma fondendole nell'unità di una scena reale. In questa rassegna di dotti maestri dell'antichità, il posto d'onore è riservato ai rappresentanti della *Dialettica*, raffigurati in vari gruppi «[...] a significare i principali sistemi filosofici del mondo antico [...]»¹³⁹, per cui

¹³⁷ D'Ancona 1902, p. 378.

¹³⁸ D'Ancona 1902, p. 383.

¹³⁹ D'Ancona 1902, p. 385.

riconosciamo Socrate, Diogene, i seguaci di Pirrone, degli Epicurei e degli Stoici e infine, al centro, Platone e Aristotele.

Alla metà del XVI secolo, invece, risalgono i sette dipinti sulle Arti Liberali realizzati dal fiammingo Frans Floris, opere che nel Seicento finirono a Genova, nella collezione della famiglia Balbi, e che riuscirono a rimanere insieme fino al Novecento, quando furono purtroppo divise in varie collezioni private. Le tele erano state realizzate per la residenza del collezionista Nicolaes Jongeling che, successivamente, permise all'incisore Cornelis Cort e all'editore Hieronymus Cock di tradurle in xilografie. Le Arti Liberali erano già state il soggetto di alcune serie di incisioni, come quelle della prima metà del XVI secolo realizzate da Hans Sebald Beham (1500-1550; fig. 77) o da Georg Pencz (fig. 78). Floris probabilmente conosceva queste opere, «[...] ma è il primo a farne un ciclo di pitture e ad arricchirne l'iconografia», infatti «inventa scenari per i personaggi, interni o esterni, aggiunge una quantità di personaggi secondari e di attributi e moltiplica i riferimenti agli autori antichi»¹⁴⁰. Per Dialettica (fig. 79), la figura femminile viene disegnata in un ambiente esterno, seduta su una sedia mentre disputa con un vecchio filosofo, enumerando sulle dita della mano i suoi argomenti; come suoi attributi sono raffigurati il serpente arrotolato sul braccio, l'uccello sulla testa e la rana sopra alla pila di libri, testi che riportano il nome di illustri autori della materia. La fonte, o le fonti, da cui Floris prese spunto per l'iconografia non è ancora stata scoperta. Quest'iconografia tuttavia si consolidò e venne replicata in stampe successive come quella di Jan Sadeler il Vecchio (1550-1600) da un disegno di Maarten de Vos (fig. 80) o quella di Crispijn van de Passe (1564-1637; fig. 81), entrambe dell'inizio del Seicento.

2.4 L'Industria

Per quanto riguarda l'iconografia dell'Industria è difficile ricostruire una tradizione iconografica coerente e continua poiché questa Virtù è stata chiamata, nei secoli, con diversi nomi: poteva essere indicata infatti come Diligenza, Operosità, Alacrità, Solerzia, Ingegnosità, Sollecitudine o Zelo. Tutti questi sinonimi indicano infatti la prontezza, la costanza e l'impegno di una persona per il raggiungimento di uno scopo, la sua capacità di trovare inoltre i mezzi più adatti per ottenere il suo intento e per fare il proprio vantaggio.

Nell'antichità greca e romana non sembrano esserci molte raffigurazioni artistiche che ritraggano questa Virtù; ciononostante, alcuni personaggi e alcuni episodi che sono diventati successivamente sinonimi di Industria e Operosità, sono tratti proprio dalla storia e dalla mitologia antica, ad esempio

¹⁴⁰ Van de Velde 2008, p. 180.

figure mitologiche come Aracne o Psiche e personaggi storici come il matematico Archimede (287 a.C.-212 a.C.). Abbiamo già visto, nel capitolo dedicato proprio a questo mito, come la giovane Aracne abbia assunto nel tempo, attraverso quel processo di stratificazione dei livelli di lettura che un'opera può avere, il significato di figura operosa, industriosa grazie alla sua eccelsa abilità nel tessere, tanto da poter uguagliare le capacità di una dea. Da allora, gli strumenti propri dell'arte tessile come il telaio, l'ago e il filo, il cesto da cucito sono diventati gli attributi ricorrenti nelle raffigurazioni dell'Industria; lo stesso vale per l'animale in cui essa fu trasformata, vale a dire il ragno.

Un altro esempio di Operosità è quello raccontato da Apuleio (125-170) nell'*Asino d'oro* (o *Le Metamorfosi*), in particolare nella Favola di Amore e Psiche, in quanto riguarda proprio una delle sfide che la fanciulla deve affrontare. La favola racconta della giovane Psiche, la cui bellezza scatena l'ira della dea Venere al punto da inviare il figlio Cupido a punirla, ma per errore egli si innamora della fanciulla. I due vivono quindi in segreto il loro amore e alla giovane non è permesso nemmeno vedere il volto dell'amato, finché una notte, mossa dalla curiosità, Psiche illumina il volto di Amore con una lampada ma viene immediatamente scoperta e quindi, avendo tradito la promessa, è abbandonata dal dio. A questo punto, la giovane disperata si consegna a Venere che la sottopone a delle sfide, al termine delle quali avrebbe potuto ottenere l'immortalità, unico modo per ricongiungersi all'amato Cupido. La prima prova prevede di dividere delle sementi in mucchi uguali, compito che riesce a superare solo grazie all'intervento di un gruppo di formiche, impietositesi alla vista della disperazione di Psiche. Questo insetto è infatti proverbialmente collegato all'Operosità, tant'è che anche nella Bibbia, proprio nel Libro dei Proverbi, si riporta il detto: «Va, pigro, alla formica; considera il suo fare, e diventa saggio!» (Pr, 6,6); la formica è quindi considerata il simbolo contrario della Pigrizia. Una raffigurazione pittorica della prima prova di Psiche è dipinta in una lunetta (fig. 82) della Stanza di Amore e Psiche in Palazzo Te a Mantova, dove Giulio Romano (1499-1546) dipinge la giovane Psiche sconsolata, seduta a terra tra i mucchi di granaglie, a cui piedi corrono laboriose le piccole aiutanti.

Un altro episodio esemplare di Industria, tratto invece dalla storia antica romana, è la morte del matematico Archimede: secondo la leggenda, riportata da Valerio Massimo nel *Facta et dicta memorabilia* e da Plutarco (47-126) nella *Vita di Marcello*, durante il sacco di Siracusa, Archimede si rifiutò di seguire un soldato romano che gli intimava di presentarsi al cospetto di Marco Claudio Marcello (268 a.C.-208 a.C.), il conquistatore della città. Il suo rifiuto di abbandonare il lavoro che stava compiendo, la dimostrazione cioè di un problema matematico, gli costò quindi la vita. È proprio questa sua operosità, spinta fino alle estreme conseguenze, ad aver reso Archimede un simbolo di Industria; anche le sue ultime parole, riportate sempre da Valerio Massimo, lo dimostrerebbero, con

«noli, obsecro, istum disturbare»¹⁴¹ ha cercato di difendere fino all'ultimo il suo lavoro. Questo soggetto non è tuttavia così frequente nell'arte ma lo ritroviamo in alcune opere, ad esempio nella tela *Il rifiuto di Archimede* (1720; fig. 83) di Sebastiano Ricci (1659-1734) o ne *La morte di Archimede* (1815; fig. 84) di Thomas DeGeorge (1786-1854), che ben ha reso la dedizione del matematico al suo lavoro nonostante il pericolo imminente. Ma soprattutto, questo episodio è dipinto, come già anticipato, nel fregio sottostante il soffitto della Sala del Collegio nel Palazzo Ducale di Venezia e, come ha scoperto Martin Gaier, nello schema della Biblioteca Correr è indicato proprio da Paolo Veronese come l'*Industria di Archimede* (fig. 85).

Come è possibile notare, fin dall'antichità, il concetto di Industria viene associato in particolare a due animali notoriamente operosi, la formica e il ragno. Nei bestiari medievali, testi in cui venivano descritti gli animali, reali o immaginari, dando inoltre una lettura moralizzante di alcune loro caratteristiche, il ragno è presentato come un animale che non cessa mai di lavorare e che, cosa abbastanza curiosa, se beve la saliva di un uomo digiuno muore. L'idea che il ragno sia un animale molto laborioso è presa in particolare da Isidoro di Siviglia (560-636): nelle sue *Etimologie*, dove elenca in venti libri l'origine etimologica di numerosissime parole, egli innanzitutto chiarisce il termine ragno dicendo che «[...] è un verme d'aria, chiamato *arana* appunto con riferimento all'aria che gli fornisce il nutrimento», aggiunge poi che essendo «dotato di un corpo esiguo dal quale estrae lunghi fili, è sempre intento a tessere la propria tela e non smette mai di lavorare, rimanendo in perpetua sospensione nel compimento della propria arte»¹⁴². Tuttavia, già nella *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, i ragni sono ricordati come abili tessitori, capaci di realizzare una tela resistente, tanto da non essere rotta dal vento, utilizzata inoltre per prevedere il tempo atmosferico. Da Plinio, ma anche da altri autori antichi oggi perduti, Claudio Eliano (175-235) trasse numerosi spunti per la sua opera enciclopedica *Sulla natura degli animali*, dove anche lui riporta che il ragno è talmente laborioso che nemmeno le tessitrici più abili gli possono essere paragonate, in quanto la sua tela è più sottile di un capello. Riferimenti alle caratteristiche del ragno compaiono poi nel *De bestiis et aliis rebus*, opera erroneamente attribuita al teologo Hugues de Saint-Victor (1096-1141) e nel *Bestiaire* di Pierre de Beauvais (fig. 86 e 87), uno dei più interessante e particolari bestiari di cui non è nota l'origine della maggior parte delle sue affermazioni.

Per quanto riguarda la formica, come abbiamo già osservato, essa è indicata nella Bibbia come nemica della Pigrizia, e nelle stesse fonti antiche sopra citate è descritta anch'essa come un animale laborioso e soprattutto diligente in quanto, come afferma Isidoro, forse rifacendosi alla nota favola di Esopo (620 a.C.-564 a.C.), raccoglie le provviste in estate per cibarsene poi in inverno mentre, secondo

¹⁴¹ [trad. it. "non rovinare, ti prego, questo disegno"]

¹⁴² Isidoro di Siviglia 2006, libro II, p. 59.

Plinio il Vecchio, se le sementi si bagnano essa le mette ad asciugare al sole. Le formiche soprattutto sono raffigurate come attributo dell'Industria nell'opera di Francesco Marcolini (1500-1559), *Le sorti intitolate giardino d'i pensieri* (1540). Si tratta di un libro particolare, di cui l'unico precedente si può forse cogliere nei *Tarocchi* di Andrea Mantegna (1431-1506): è infatti un «[...] testo di predizione basato su un complesso meccanismo combinatorio, gioco (anche d'azzardo) nel quale tuttavia la dimensione ludica e quella conoscitiva sconfinano reciprocamente [...]»¹⁴³. Il gioco si svolge ponendo un quesito iniziale, che funge appunto da chiave di partenza, e poi il testo «[...] deve essere compulsato seguendo un ordine, sempre diverso, stabilito dal caso, dall'estrazione delle carte che, di volta in volta, indicano quale percorso seguire per approdare, alla fine, al responso»¹⁴⁴ del filosofo. Il volume marcoliniano non va quindi letto in modo sequenziale «[...] ma consente invece il collegamento di elementi – verbali e figurati – distanti tra loro, sia nella distribuzione del testo, sia anche dal punto di vista concettuale»¹⁴⁵. L'opera, pubblicata la prima volta nel 1540 e poi nuovamente nel 1550, contiene un totale di cinquanta xilografie la cui ideazione spetterebbe ad almeno tre artisti, Giuseppe Porta (1520-1575), il fiammingo Lambert Sustris (1520ca-1584) e probabilmente Francesco Menzocchi (1502-1574). La fortuna di queste immagini è testimoniata dal fatto che quasi tutte furono, alla metà del XVI secolo, incise in controparte da Enea Vico (1523-1567), alcune furono invece riutilizzate negli scritti di Anton Francesco Doni (1513-1574), opere pubblicate dallo stesso Marcolini, e circa una decina fu ripresa da Cesare Ripa e confluita nella prima edizione illustrata della sua *Iconologia* (1603). Purtroppo però, nel 1559, *Le sorti* furono inserite nell'Indice dei libri proibiti dalla Chiesa Cattolica, arrestandone quindi la divulgazione, anche se, come abbiamo visto, «[...] le sue illustrazioni continuarono a essere stampate in contesti diversi e godettero di una più lunga esistenza sganciata dall'originario contesto editoriale, documentata almeno fino al secondo decennio del Seicento»¹⁴⁶.

Si è arrivati ad ipotizzare la paternità di Lambert Sustris per alcune xilografie delle *Sorti* grazie alle affinità tra alcune personificazioni e alcune figure di sue opere certe, come ad esempio *Il bagno delle donne* (1552-53; fig. 91) del Kunsthistorisches Museum di Vienna o la decorazione pittorica della Villa Bigolin a Selvazzano (Padova). In particolare, le due donne in basso a destra del dipinto viennese sono la citazione in controparte delle personificazioni marcoliniane di Malinconia (fig. 89) e di Industria (fig. 88); la ripresa delle medesime figure per lavori diversi era dovuta al fatto che «l'artista aveva, evidentemente, a disposizione uno stock di disegni tra i quali un gruppo nutrito

¹⁴³ Parlato 2015, p. 81.

¹⁴⁴ Parlato 2009, p. 249.

¹⁴⁵ Parlato 2009, p. 249.

¹⁴⁶ Parlato 2007, p. 114.

doveva essere stato utilizzato in precedenza per illustrare le *Sorti*»¹⁴⁷. Le immagini marcoliniane possono spesso essere messe in contrapposizione e costituire quindi «[...] un'antitesi partendo dalla straordinaria affinità nella composizione e nella posa [...]», come per *Industria* e *Vanità* (fig. 90), anch'essa ideata da Lambert Sustris. Le due figure sono raffigurate in una posa simile ma, mentre *Vanità* è impegnata a rimirarsi in uno specchio circondata da vasetti e ampolle per la cosmesi, *Industria* è intenta nel ben più concreto lavoro di cucito, attorniata da scudi e sculture a suggerire le arti e dalle formiche, tutti attributi dell'operosità.

Il ragno invece ritorna ad essere nuovamente l'attributo di *Industria* in un quadro del soffitto della Sala d'Oro della Libreria Marciana a Venezia, proprio di fronte a Palazzo Ducale. Già negli anni '30 del Cinquecento, il governo veneziano aveva deciso di erigere una biblioteca destinata a contenere i circa mille volumi, latini ma soprattutto greci, appartenuti al patriarca di Costantinopoli, il cardinale Bessarione (1403-1472), che aveva trovato rifugio proprio nella città lagunare a seguito della conquista ottomana di Costantinopoli. Egli decise di donare la sua collezione libraria a Venezia, in quanto credeva che la Repubblica veneziana avrebbe dovuto costituire il baluardo contro i turchi e un porto sicuro per la cultura bizantina. Nel lascito richiedeva inoltre che la raccolta di codici venisse posta in una sede degna del suo valore, per cui si decise la costruzione della Libreria Marciana proprio nel cuore politico e religioso della Repubblica, sull'altro lato della piazzetta dove sorge Palazzo Ducale. Il progetto, affidato all'architetto Jacopo Sansovino, fu avviato nel 1538 ma la sua conclusione avvenne solo nel 1591 ad opera di Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Per l'ampia sala di lettura, la cosiddetta Sala d'Oro, venne inizialmente realizzato un soffitto in pietra che però poco dopo crollò, si preferì quindi ricostruire un soffitto a cassettoni ligneo in cui furono incastonati ventuno tondi con allegorie. Della scelta dei pittori vennero incaricati lo stesso Sansovino e Tiziano e, il 19 agosto 1556, assegnarono quindi «[...] tre quadri per uno ai migliori e più reputati pittori di Vinezia, per la libreria di San Marco, con patto che chi meglio si portasse a giudizio di que' magnifici senatori guadagnasse, oltre al premio ordinario, una collana d'oro [...]»¹⁴⁸. I sette cosiddetti migliori e più reputati pittori, riprendendo le parole di Vasari, furono Giovanni Demio (1500-1570ca), Giuseppe Porta, Battista Franco (1510-1561), Giulio Licinio (1527-1591), Giambattista Zelotti, Andrea Schiavone (1510-1563) e Paolo Veronese, che si aggiudicò la collana d'oro. Il programma decorativo, il cui tema principale «[...] è quello della Sapienza, attorno alla quale ruotano le arti, le scienze e le virtù rappresentate nei ventuno grandi tondi del soffitto»¹⁴⁹, è stato ideato molto probabilmente da Vettore Grimani (1490-1581) con l'aiuto forse di Daniele Barbaro. Tuttavia, ai

¹⁴⁷ Parlato 2007, p. 124.

¹⁴⁸ Vasari 1568, in Vita di battista Franco pittore viniziano.

¹⁴⁹ Biferali-Firpo 2007, p. 264.

pittori non furono dati dei soggetti precisi, «dovettero invece essi stessi scegliere il contenuto specifico per i tre tondi a disposizione di ciascuno, una scelta che attingeva a un repertorio comune di temi [...]»¹⁵⁰; ogni maestro doveva quindi presentare più opzioni tra le quali venivano poi scelte le tre proposte migliori. La maggior parte dei tondi rappresenta «[...] la specifica allegoria in forma di un'azione tra due o più persone, servendosi soprattutto di allegorie femminili e quindi facilmente riconoscibili come tali»¹⁵¹, alcuni soggetti invece sono ispirati alla mitologia antica. I tre tondi realizzati da Battista Franco sono intitolati *L'agricoltura* rappresentata da quattro figure, Vertumno, Pomona e le personificazioni dell'Abbondanza e dell'Agricoltura, *La caccia* che richiama invece il mito di Diana e Atteone e, infine, *Sollecitudine tra Lavoro ed Esercizio*, anche detto *Allegoria dell'Industria* (fig. 92), dove ritroviamo ancora una volta la figura di Aracne. Nell'*Allegoria dell'Industria*, a volte indicata anche come *Zelo*, sono raffigurate quattro figure: a sinistra vediamo una figura femminile che tiene tra le mani, proprio al centro del tondo, una ragnatela «[...] a simboleggiare la sua industriosa operosità, un attributo che la qualifica come la mitica Aracne [...]»¹⁵², dietro di lei sta invece una figura alata, molto probabilmente una Vittoria, con indosso un diadema e nella mano sinistra un'ancora, simbolo di forza e fermezza, mentre indica con la mano destra la strada da percorrere; sulla destra della scena, invece, sono dipinti due uomini intenti ad azzuffarsi «[...] offrendo un indecoroso spettacolo che li assimila più ad animali bruti che a esseri umani»¹⁵³. L'opera ci pone quindi davanti «[...] alla tipica contrapposizione rinascimentale in chiave neoplatonica tra la virtù e il vizio, tra un'umanità dedita alla contemplazione estatica e un'umanità invece resa bestiale dalla violenza cieca dello sforzo fisico»¹⁵⁴. Bisogna inoltre ricordare che questi tondi sanciscono l'ingresso ufficiale della maniera toscano-romana nella pittura veneziana, in particolare grazie a quei pittori, primo tra tutti Battista Franco, che avevano studiato i grandi maestri direttamente a Roma e a Firenze.

Nel Settecento vennero realizzate molte stampe dedicate proprio alla Virtù dell'Industria, dove sono ritratte, soprattutto in interni, delle giovani donne, abbigliate in modo contemporaneo, intente a cucire o ricamare con ago e filo. Un primo esempio è la mezzatinta (fig. 93) realizzata su disegno di Philippe Mercier (1689-1760) e pubblicata tra il 1754 e il 1765 da James McArdell (1729-1765); in questa stampa è raffigurata una fanciulla seduta di fronte al caminetto, intenta a cucire un pezzo di stoffa e la didascalia al di sotto riporta questa descrizione: «Behold fair Chloe toils with anxious Care, [...]

¹⁵⁰ Myssok 2010-12, p. 124.

¹⁵¹ Myssok 2010-12, p. 124.

¹⁵² Biferali-Firpo 2007, p. 268.

¹⁵³ Biferali-Firpo 2007, p. 269.

¹⁵⁴ Biferali-Firpo 2007, p. 268.

Serenly Gay, she rises with the Dawn, Well pleasd to work in various Shapes her Lawn»¹⁵⁵, in cui sono riportati i compiti che la giovane deve eseguire serenamente e diligentemente. Un'altra mezzatinta (fig. 94) della fine del XVIII secolo presenta un'iconografia simile alla precedente, con una giovane donna, questa volta abbigliata in modo un po' più appariscente, soprattutto per il cappello vistoso, seduta mentre cuce con ago e filo. Anche in questa stampa, pubblicata da Carington Bowles (1724-1793), sotto l'immagine è riportata una descrizione della scena: «See the well instructed Fair, Train'd by fond maternal care, Cultivate an useful art, And to Beauty grace impart. Industry, the source of wealth, Guide to happiness and health, Forms her for domestic life, Pleasing omen of a Wife»¹⁵⁶. Entrambe le didascalie perciò rimandano chiaramente al ruolo che le giovani donne dovevano ricoprire come mogli, rappresentanti del focolare domestico, dedite alla cura della casa e, soprattutto, operose. A cavallo tra Settecento e Ottocento, il cucire, simbolo per eccellenza del lavoro domestico, ritorna quindi ad essere il principale attributo dell'Industria, una delle principali Virtù di cui le giovani mogli dovevano fregiarsi. Un'altra stampa (fig. 95) realizzata da George Carter (1737-1794) e stampata da John Jones (1745-1797) nel 1781, presenta una piccola variante in quanto la giovane donna, seduta a fianco ad una finestra che dà su un paesaggio marino, sta cucendo una rete da pesca; nonostante questa piccola variante, ritroviamo sotto al titolo, scritto sia in inglese che in francese, la dedica rivolta nuovamente alle giovani donne.

Sempre rappresentata dall'arte tessile, attraverso delle donne che filano la lana, l'*Industria* (fig. 96) del grande artista Francisco Goya (1746-1828) ha tuttavia un'accezione diversa rispetto alle precedenti opere. Questo quadro, realizzato tra il 1804 e il 1806, fa parte di una serie di tondi commissionati dal politico spagnolo Manuel Godoy (1767-1851) per decorare la scala monumentale del suo palazzo. Gli altri tre dipinti raffigurano la Scienza (ora perduto), l'Agricoltura e il Commercio che quindi, insieme all'Industria, stanno a rappresentare le principali attività dell'uomo; la scelta dei soggetti è stata motivata come il tentativo da parte di Godoy di presentare se stesso come un governante illuminato che incoraggia lo sviluppo del proprio paese, nel pieno spirito dell'Illuminismo.

¹⁵⁵ [trad. it "Ecco la bella Chloe lavora con ansiosa cura, ... serenamente gaia, si alza all'alba, ben lieta di lavorare in varie forme il suo prato"]

¹⁵⁶ [trad. it "Guarda la bella istruita, addestrata da affettuose cure materne, coltivare un'arte utile, e impartire alla bellezza la grazia. Industria, fonte di ricchezza, guida alla felicità e alla salute, la forma alla vita domestica, lieto presagio di una moglie"]

CAPITOLO 3: CONCLUSIONI

Dopo il ritrovamento del disegno della Biblioteca del Museo Correr, l'identificazione della figura con la ragnatela come personificazione dell'Industria è ormai sicura. Tuttavia, anche prima di venire a conoscenza di questo folio era possibile giungere alla stessa conclusione analizzando i vari soggetti che vengono associati al ragno e alla ragnatela, com'è stato fatto in questa ricerca.

Partendo dal primo soggetto qui proposto, il mito di Aracne e Minerva, che come abbiamo visto può essere riassunto in tre momenti salienti – l'incontro tra Aracne e Minerva travestita da vecchia, la contesa che può declinarsi nell'ira di Minerva che colpisce la fanciulla o nel suicidio della stessa e, infine, la scena della punizione con la metamorfosi in ragno – l'iconografia tradizionale può presentare una, due o tutte e tre le fasi della vicenda. Ricorrenti sono quindi, non solo il ragno e la ragnatela, ma anche attributi quali il telaio, la figura della dea Minerva o l'albero su cui si impicca Aracne, elementi che non compaiono nella personificazione della Sala del Collegio. Inoltre, nel contesto dell'intero programma decorativo della sala, non ricorre tra le altre personificazioni di Virtù nessun riferimento ad un altro episodio mitologico. Dobbiamo però ricordare che il mito di Aracne ha assunto nel tempo anche la connotazione di allegoria dell'Industria: infatti, oltre al ragno, anche il cesto da cucito ai piedi della figura veronesiana, richiama l'azione della tessitura e di conseguenza la figura mitologica di Aracne.

Il secondo soggetto, vale a dire il Tatto, oltre al fatto che nel dipinto di Veronese mancano del tutto altri suoi elementi identificativi, come ad esempio la tartaruga, il serpente o l'uccello che becca la mano, esso solitamente non viene mai raffigurato da solo, senza cioè gli altri quattro sensi. La tradizione iconografica di questo soggetto ha dimostrato come il Tatto sia sempre rappresentato insieme agli altri sensi nella stessa opera o quanto meno in una serie, dedicata appunto ai cinque sensi. Per di più, questa interpretazione poco, se non proprio per niente, si accorderebbe con il resto del programma decorativo di esaltazione delle virtù che doveva possedere il politico veneziano.

Per il terzo soggetto, la Dialettica, possiamo osservare come essa non sia mai stata raffigurata assieme al ragno o alla ragnatela, ma quasi sempre con il serpente, sostituito a volte con lo scorpione o con un suo rappresentante illustre. L'unico commentatore di Palazzo Ducale che ha interpretato questa tela come Dialettica è stato Francesco Zanotto nel 1842, ed è dovuto al fatto che egli basava le sue interpretazioni sul significato che una delle fonti più autorevoli della metà del XIV secolo, vale a dire la *Hieroglyphica* di Valeriano, aveva dato ad ogni singolo animale. Nella *Hieroglyphica*, infatti, Valeriano associa il ragno proprio alla Dialettica sostenendo che

Aristone di Chio scorgeva nei discorsi dei filosofi dialettici il corrispettivo delle ragnatele, le quali, nonostante un raffinato assetto congegnato ad arte, non riescono in pratica di alcuna utilità. Lo stesso accostava poi la menzionata dialettica al

fango sparso per via, che a sua detta non solo non serve a niente, ma è addirittura uno scomodo intralcio per i passanti. Sempre Aristone soleva ribadire la somiglianza fra quanti praticano con speciale zelo l'esercizio dialettico e chi si ciba a volontà di granchi, ritrovandosi in mezzo a un mucchio di gusci per quel poco di polpa. Il filosofo Zenone paragonava infatti quell'intera disciplina alle pur congrue unità di misura con le quali i suoi cultori, anziché rilevare il peso del grano o di alcunché di utile, quantificavano la pula e scarti di tal fatta.¹⁵⁷

Valeriano riporta quindi il pensiero, decisamente negativo, che il filosofo Aristone di Chio (III secolo a.C.) aveva nei confronti dei dialettici affermando che i loro discorsi, pur in una bella forma, non sono di nessuna utilità, come appunto le ragnatele, e paragonava poi la dialettica anche al fango che, oltre a non servire a nulla, è addirittura di intralcio. Un altro paragone che il filosofo greco fa è quello tra i dialettici e i mangiatori di granchi: entrambi infatti si impegnano tanto nella loro attività pur ottenendone poco o nulla, come appunto la fatica nel pulire i granchi viene ricompensata solo da una misera quantità di polpa. Valeriano, infine, riporta l'opinione negativa che anche il filosofo Zenone di Cizio (336 a.C.-264 a.C.) aveva nei confronti dei dialettici. Oltre al fatto che la Dialettica raramente viene raffigurata da sola, senza le altre Arti Liberali (e nel soffitto della Sala del Collegio, queste non compaiono), e oltre all'inutilità che Valeriano le riconosce, bisogna ricordare che questa materia spesso viene considerata con un'accezione negativa, in quanto è una forma di inganno attraverso le parole. È quindi chiaro che essa male si iscriverebbe tra le Virtù dei governanti veneziani.

L'ultimo soggetto preso in considerazione è l'Industria di cui, come già dimostrato, è però difficile ricostruire uno sviluppo iconografico continuo. Ancor prima del ritrovamento dello schema della Biblioteca Correr, era stata avanzata questa ipotesi sia per l'associazione ormai consolidata tra Industria e Aracne, ma soprattutto per una xilografia di un libro a stampa del 1540, *Le sorti* di Francesco Marcolini. Infatti, lo storico dell'arte Charles Hope per primo ha proposto che Veronese si sia ispirato proprio alla figura marcoliniana per la sua personificazione e che abbia, presumibilmente, sostituito le formiche della xilografia con il ragno, in quanto questi piccoli insetti non sarebbero stati visibili sul soffitto. C'è da tenere presente però che questa interpretazione contraddice completamente un altro dei significati che Valeriano attribuisce al ragno, vale a dire quello di Lavoro Vano. Infatti, sempre nella *Hieroglyphica*, Valeriano scrive che

In effetti, da un carme di Catullo apprendiamo che il ragno simboleggia l'esecuzione di un'opera inutile, ovvero di una faccenda di nessun valore o rilievo – parlo in particolare del verso in cui il poeta dice con autoironia: Il borsello del tuo Catullo è pieno sì, ma di ragnatele. Lo stesso concetto è ribadito come proprio da Luciano nell'opera Il falso critico: «zeppa di parlature e di ragnatele». Gli scrittori di storia sacra ci informano del resto di come tale accezione non sia respinta dai nostri prelati. Lo dimostra il fatto che, in concomitanza con la condanna pronunciata da centocinquanta vescovi contro il patriarca di Costantinopoli Gregorio nonché contro Macario, Pirro e compagni – sostenitori della sussistenza in nostro Signore Gesù Cristo di una sola natura e volontà – sarebbero cadute in piena folla, tra lo stupore generale, una quantità di tele di ragno; un simile evento stava appunto a indicare che tutta quella sozzura ereticale era inconsistente come le ragnatele e come fosse stata dissolta da quel concilio e solenne verdetto. Basti leggere il Salmo 90 dedicato alla fragilità: i nostri anni vanno infatti considerati come una sorta di ragnatela che, ordita con estrema dedizione e fatica, si disfa alla minima scossa per l'insita delicatezza. In un altro salmo troviamo: «hai fatto sfilacciare la mia anima

¹⁵⁷ Valeriano 1575, p. 193v. [Traduzione ad opera del professor Massimo Panza]

come una ragnatela», espressione che s'intende riferita alla stessa effimera natura umana. E, come insegna Eucherio, le ragnatele sono il prodotto della nostra bramosia – ovvero opere prive di qualsiasi consistenza, soggette come sono all'assalto di qualunque tempesta umana. Altri autori offrono comunque una diversa lettura: il ragno è un animale quanto mai esile; in pari modo, quando l'anima è funestata e afflitta dalle avversità e da un tetro rimuginare, appare emaciata e languida; al contrario, quando nutre lo stimolo creativo, dicono che prosperi e metta su carne. Non mancano poi quelli che, traducendo dall'ebraico, preferirebbero in questo caso il termine “tignola” anziché “ragno”.¹⁵⁸

A sostegno della sua tesi, Valeriano riporta due citazioni tratte dai poeti antichi Catullo (84 a.C.-54 a.C.) e Luciano (125-fine II secolo), e ricorda anche un episodio di storia sacra, vale a dire la caduta di tele di ragno sulla folla durante la condanna per eresia del patriarca di Costantinopoli Gregorio e dei suoi sostenitori, a dimostrazione dell'inconsistenza di quelle affermazioni. Cita poi due salmi in cui viene ribadita la fragilità delle ragnatele paragonata a quella della vita umana; infine, menziona anche il politico romano Eucherio (389ca-408) che considera le ragnatele come prodotto della bramosia. L'interpretazione della ragnatela come Lavoro Inutile viene ripresa successivamente da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* per la personificazione dell'Opera Vana descritta come

Donna, che stia con sembiante attonito, à riguardare molte tele di ragno, che essa tiene con ambe le mani, per dinotare, che si come queste tele son tessute con gran diligenza, & fabricate con fatica per la sottigliezza loro, nondimeno sono sottoposte ad ogni picciolo intoppo, perche ogni cosa le guasta; come l'opere vane, non havendo fondamento di vere, & perfette ragioni per ogni vile incontro dissipate vanno per terra.¹⁵⁹

Anche questa interpretazione, quindi, male si inserirebbe nel programma del soffitto veronesiano in quanto starebbe a significare l'inutilità dell'operato del Collegio.

Nel contesto complessivo della decorazione dell'intera sala, l'Industria, tra gli esempi proposti, è certamente quella che meglio si inserisce nel programma iconografico: infatti, essa è intesa come l'abilità nello sfruttare al meglio le proprie capacità, il proprio talento e i propri mezzi per ottenere un obiettivo, virtù quindi essenziale per i membri del Collegio, organo la cui influenza spaziava in diversi settori. Dopo aver analizzato le varie proposte di identificazione per la figura con la ragnatela di Palazzo Ducale, possiamo quindi concludere che l'Industria è il soggetto che meglio si inserisce nel contesto decorativo della sala, come una delle principali Virtù, assieme a Fedeltà, Concordia, Ubbidienza, Sollecitudine, Continenza, Liberalità e Moderazione, che il nobile veneziano doveva coltivare per il benessere e la prosperità della Repubblica. Nonostante i pochi precedenti iconografici esistenti, questa interpretazione è confermata dall'episodio con la cosiddetta *Industria di Archimede* nel fregio sottostante e, soprattutto, dallo schema ideato proprio da Paolo Veronese riassuntivo di tutti i soggetti raffigurati conservato nella Biblioteca del Museo Correr.

¹⁵⁸ Valeriano 1575, p. 193r. [Traduzione ad opera del professor Massimo Panza]

¹⁵⁹ Ripa 1992, p. 323.



Fig. 2 PAOLO VERONESE, *Giove scaccia i vizi*, 1553-56, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 3 GIAMBATTISTA ZELOTTI, *Venezia sul globo*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci.



Fig. 4 GIAMBATTISTA PONCHINO, *Nettuno sul cocchio marino*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci.



Fig. 5 GIAMBATTISTA ZELOTTI, *Giano e Giunone*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci.



Fig. 6 PAOLO VERONESE, *Allegoria di Gioventù e Vecchiaia*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci.



Fig. 7 PAOLO VERONESE, *Giunone elargisce doni a Venezia*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci.



Fig. 8 GIAMBATTISTA PONCHINO, *Mercurio e la Pace*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci.



Fig. 9 PAOLO VERONESE, *San Marco incorona le Virtù*, 1553-56, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 10 PAOLO VERONESE, *Il trionfo della Virtù sul Vizio*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Tre Capi.

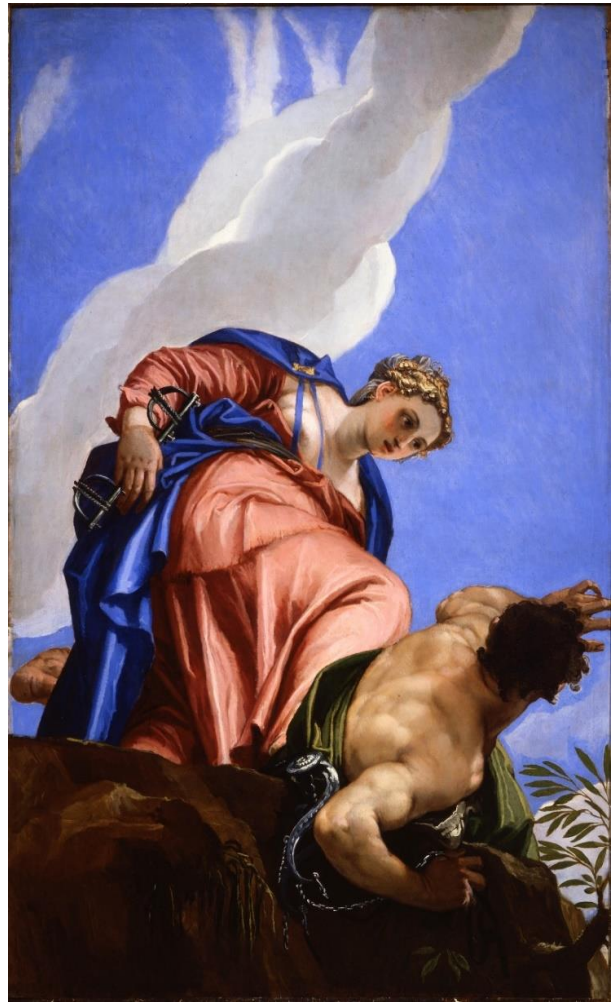


Fig. 11 PAOLO VERONESE, *Vittoria della Libertà sul Vizio*, 1553-56, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Tre Capi.

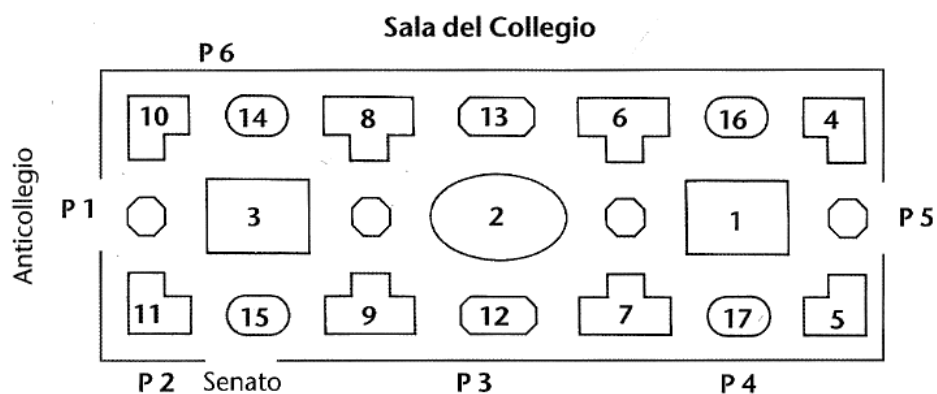


Fig. 12 Schema del soffitto, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.

1. Paolo Veronese, *Giustizia e Pace rendono omaggio a Venezia*
1. Paolo Veronese, *Religione e Fede*
2. Paolo Veronese, *Marte e Nettuno*
3. Paolo Veronese, *Fedeltà*
4. Paolo Veronese, *Concordia*
5. Paolo Veronese, *Ubbidienza*
6. Paolo Veronese, *Sollecitudine*
7. Paolo Veronese, *Continenza*
8. Paolo Veronese, *Industria*
9. Paolo Veronese, *Liberalità*
10. Paolo Veronese, *Moderazione*
- P1. Jacopo Tintoretto, *Quadro di devozione del doge Andrea Gritti*
- P2. Jacopo Tintoretto, *Quadro di devozione del doge Francesco Donà*
- P3. Jacopo Tintoretto, *Quadro di devozione del doge Nicolò da Ponte*
- P4. Jacopo Tintoretto, *Quadro di devozione del doge Alvise Mocenigo*
- P5. Paolo Veronese, *Quadro di devozione del doge Sebastiano Venier*
- P6. Giambattista Zelotti, *Venezia contempla le Virtù*



Fig. 13 PAOLO VERONESE, *Giustizia e Pace rendono omaggio a Venezia*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 14 PAOLO VERONESE, *Religione e Fede*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 15 PAOLO VERONESE, *Marte e Nettuno*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.

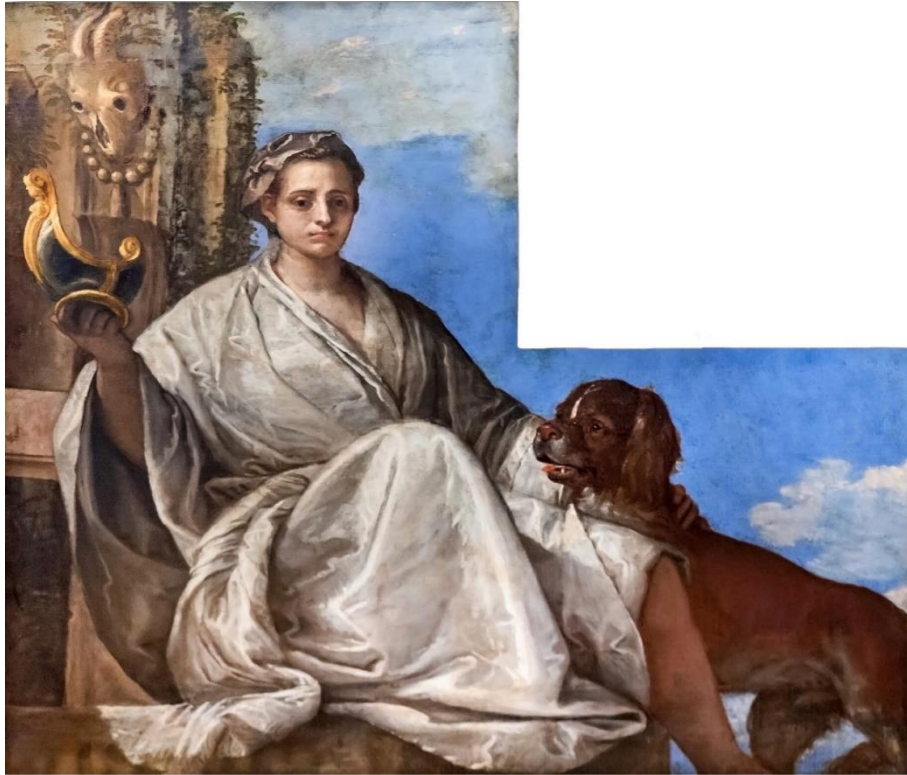


Fig. 16 PAOLO VERONESE, *Fedeltà*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 17 PAOLO VERONESE, *Concordia*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 18 PAOLO VERONESE, *Ubbidenza*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.

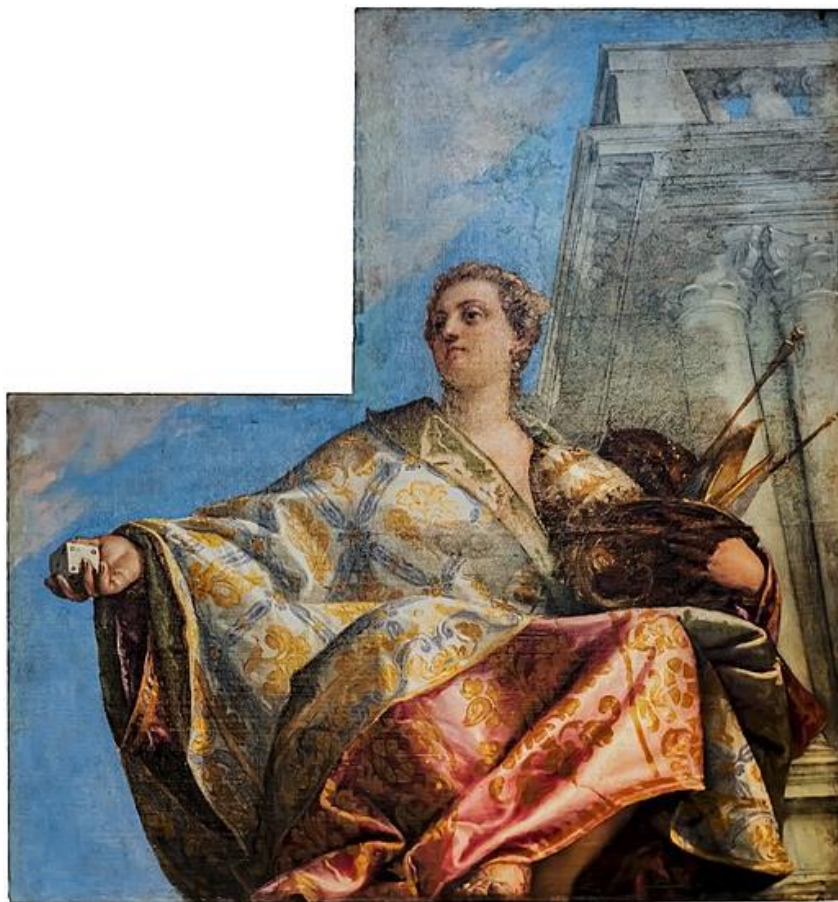


Fig. 19 PAOLO VERONESE, *Liberalità*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.

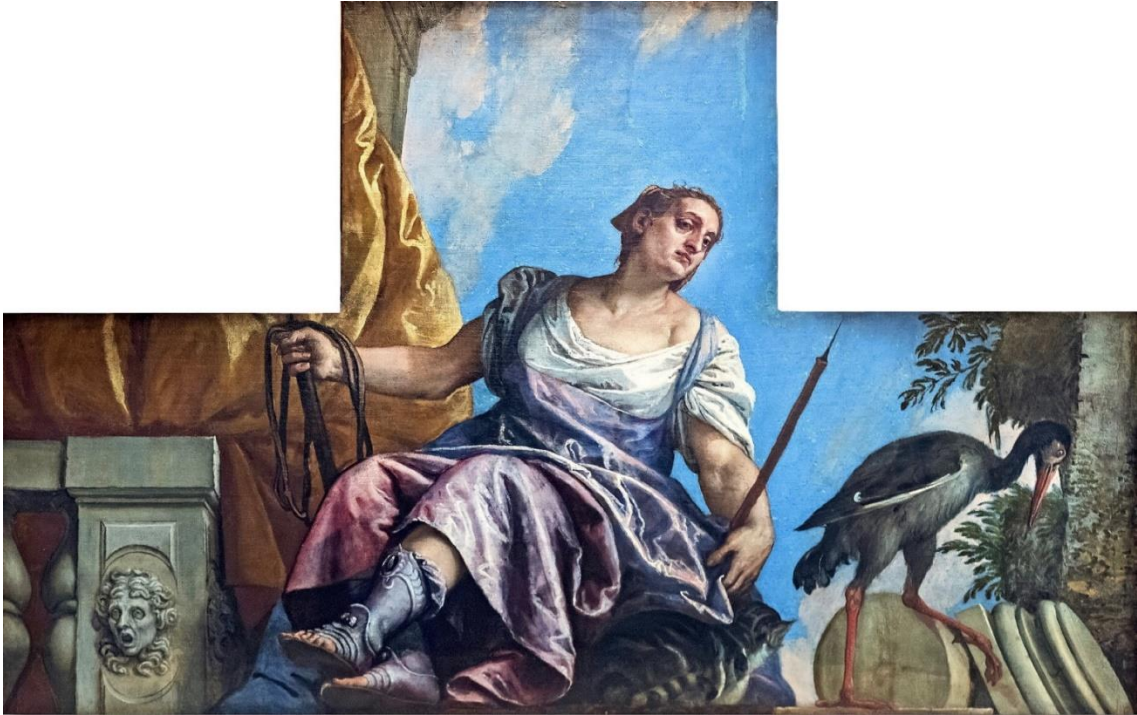


Fig. 20 PAOLO VERONESE, *Sollecitudine*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 20a PAOLO VERONESE, *Vigilanza*, disegno preparatorio, 1575-78, Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen.



Fig. 21 PAOLO VERONESE, *Continenza*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 21a PAOLO VERONESE, *Castità*, disegno preparatorio, 1575-78, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 22 PAOLO VERONESE, *Industria*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.

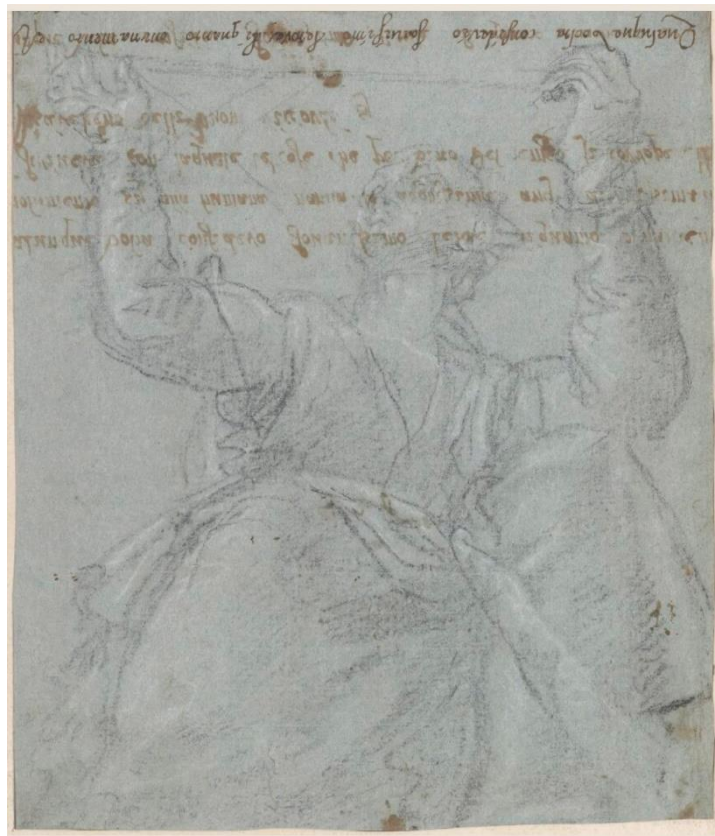


Fig. 22a PAOLO VERONESE, *Industria*, disegno preparatorio, 1575-78, Parigi, Fondation Custodia.

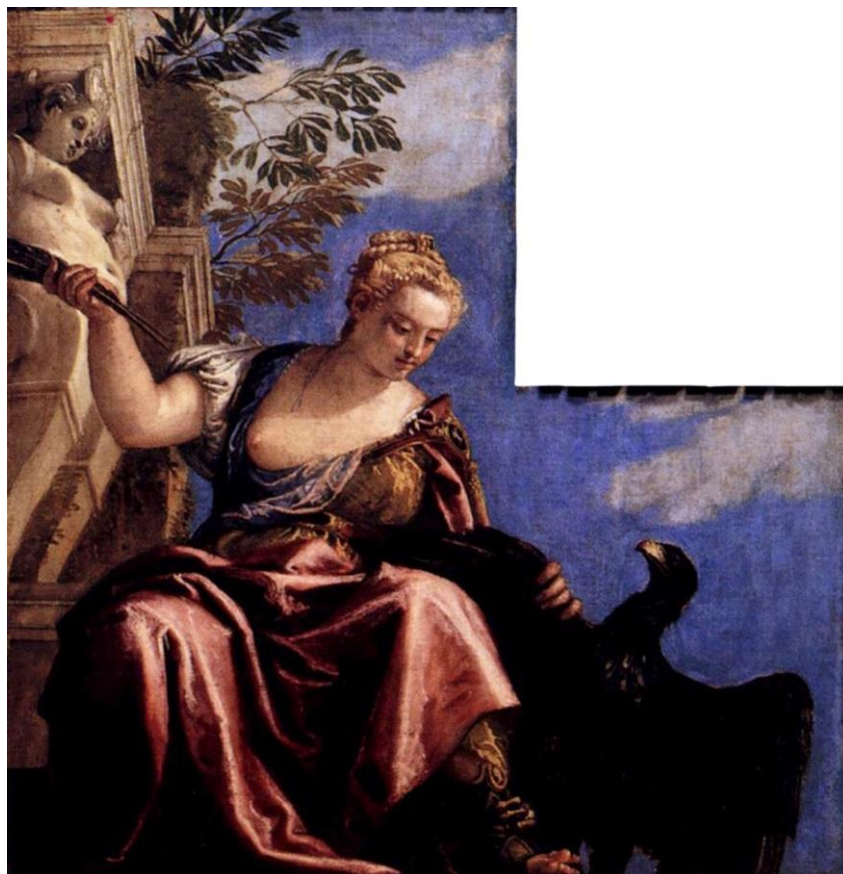


Fig. 23 PAOLO VERONESE, *Moderazione*, 1575-78, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 23a PAOLO VERONESE, *Moderazione*, disegno preparatorio, 1575-78 Londra, The British Museum.

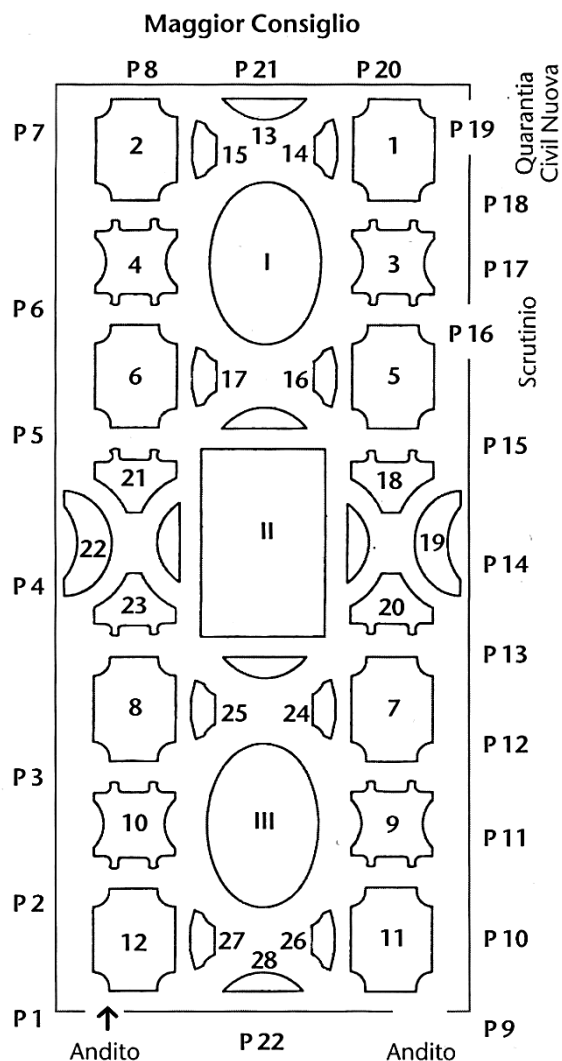


Fig. 24 Schema del soffitto, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.

1. Jacopo Palma il Giovane, *La Vittoria di Francesco Bembo contro la flotta di Filippo Maria Visconti sul Po nel 1427*
2. Jacopo Palma il Giovane, *La conquista di Padova da parte di Andrea Gritti nel 1509*
3. Francesco Bassano, *La vittoria dei veneziani su Filippo Maria Visconti presso Maclodio nel 1427*
4. Francesco Bassano, *La sconfitta di Massimiliano I in Cadore contro i veneziani nel 1508*
5. Jacopo Tintoretto, *Francesco Barbaro difende Brescia contro Filippo Maria Visconti nel 1438*
6. Jacopo Tintoretto, *Giacomo Marcello conquista Gallipoli nel 1484*
7. Jacopo Tintoretto, *Stefano Contarini sconfigge la flotta di Filippo Maria Visconti sul lago di Garda nel 1440*
8. Jacopo Tintoretto, *La vittoria di Vettor Soranzo su Sigismondo d'Este ad Argenta nel 1482*

9. Francesco Bassano, *La Vittoria dei veneziani sulle truppe del duca di Milano presso Casalmaggiore nel 1446*
10. Francesco Bassano, *La Vittoria dei veneziani su Ercole I d'Este nel 1482*
11. Paolo Veronese, *Pietro Mocenigo ordina l'assalto di Smirne nel 1471*
12. Paolo Veronese, *Leonardo Loredan difende Scutari dall'assalto turco nel 1474*
- I. Jacopo Palma il Giovane, *Venezia sottomette città e province con la forza militare*
- II. Jacopo Tintoretto, *Città e province si sottomettono volontariamente al dominio veneziano*
- III. Paolo Veronese, *Trionfo di Venezia*
- P1) Jean Leclerc, *I Crociati in San Marco*
- P2) Andrea Vicentino, *La conquista di Zara*
- P3) Domenico Tintoretto, *La consegna delle chiavi della città ai vincitori*
- P4) Andrea Vicentino, *Alessio porge una supplica al doge e condottiero Enrico Dandolo*
- P5) Jacopo Palma il Giovane, *L'assalto alle mura di Costantinopoli*
- P6) Domenico Tintoretto, *La capitolazione di Costantinopoli*
- P7) Andrea Vicentino, *Baldovino di Fiandra rende omaggio a Enrico Dandolo*
- P8) Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, *Baldovino di Fiandra viene incoronato imperatore dal doge*
- P9) Benedetto e Carletto Caliari, *Il doge rende ossequio al papa davanti a Santa Maria della Carità*
- P10) Benedetto e Carletto Caliari, *Gli ambasciatori veneziani si recano a Pavia presso l'imperatore*
- P11) Leandro Bassano, *Consegna del cero al doge Ziani*
- P12) Jacopo Tintoretto, *L'imperatore Barbarossa riceve gli ambasciatori veneziani a Pavia*
- P13) Francesco Bassano, *Alessandro III consegna la spada al doge Ziani*
- P14) Paolo Fiammingo, *Alessandro III benedice la flotta appena salpata*
- P15) Domenico Tintoretto, *Battaglia navale a Punta Salvore*
- P16) Andrea Vicentino, *Alessandro III consegna l'anello al doge Ziani*
- P17) Federico Zuccari, *L'imperatore Barbarossa si sottomette al papa a Venezia nel 1177*
- P18) Jacopo Palma il Giovane, *Ottone prende congedo da Venezia*
- P19) Girolamo Gambarato, *Consegna del baldacchino da cerimonia al doge in presenza dell'imperatore*
- P20) Giulio Angolo del Moro, *Il doge Ziani rende omaggio al Alessandro III a Roma*
- P21) Paolo Veronese, *Trionfale ritorno del doge Andrea Contarini dopo la vittoria di Chioggia contro i Genovesi nel 1380*
- P22) Jacopo Tintoretto, *Paradiso*



Fig. 25 PAOLO VERONESE, *Pietro Mocenigo ordina l'assalto di Smirne nel 1471*, 1579-82, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 26 PAOLO VERONESE, *Leonardo Loredan difende Scutari dall'assalto turco nel 1474*, 1579-82, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 27 JACOPO PALMA IL GIOVANE, *Venezia sottomette città e province con la forza militare*, 1584, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 28 JACOPO TINTORETTO, *Città e province si sottomettono volontariamente al dominio veneziano*, 1579-82, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 29 PAOLO VERONESE, *Allegoria della Pax veneta* (o *Trionfo di Venezia*), 1579-82, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.

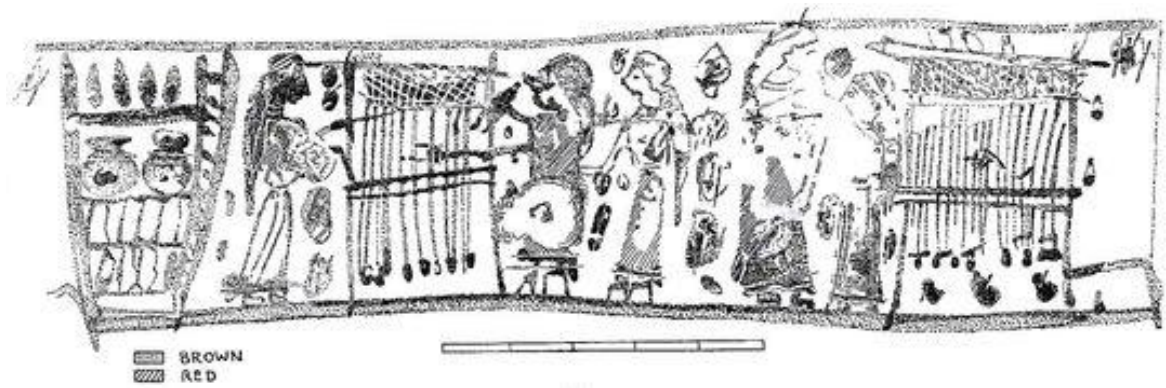


Fig. 30 Schema decorativo, aryballos corinzio, 580-60 a.C., Corinto, Museo Archeologico, CP 2038.



Fig. 31 Fregio di Minerva, 92-97, Roma, Foro di Nerva (particolare).



Fig. 32 I libri delle Metamorfosi d'Ovidio, volgarizzato da ser Arrigo Simintendi da Prato, 1370-80, Firenze, Biblioteca Nazionale, f. 48v.



Fig. 33 *Ovide moralisé*, 1385ca, Lionne, Bibliothèque Municipale, Ms. 742, f. 97v.



Fig. 34 XII canto del Purgatorio, *Divina Commedia*, sec XIV, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 8530.



Fig. 35 XII canto del Purgatorio, *Divina Commedia*, 1350-75, Oxford, Bodleian Library, Ms. Holkham misc. 48, f. 79.



Fig. 36 *De Mulieribus Claris*, 1473, Heidelberg, Universitäts-Bibliothek Heidelberg, p. 20a.



Fig. 37 *Ovide moralisé en prose*, sec. XV, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. français 137, f. 73v.

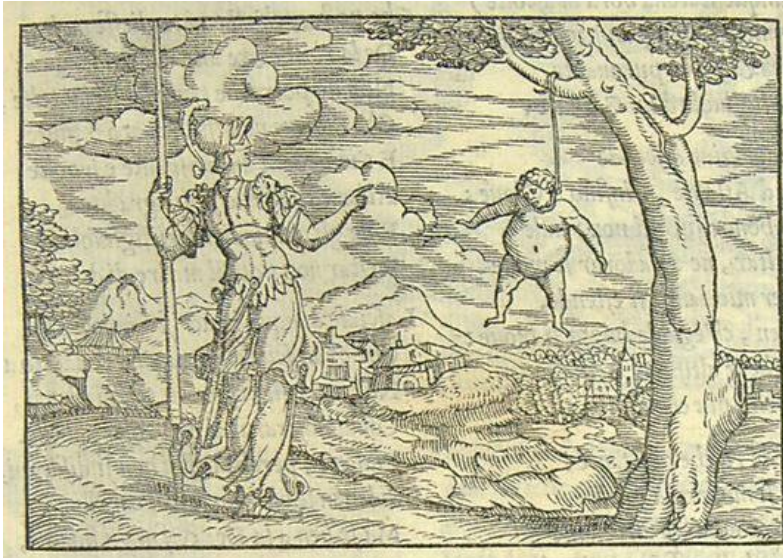
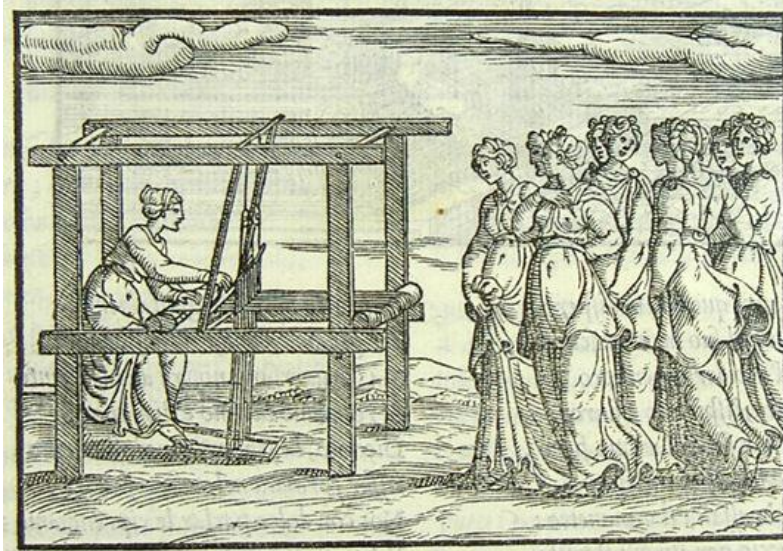


Fig. 38 GIOVANNI ANTONIO RUSCONI, *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, In Venetia, appresso Gabriel Giolito dè Ferrari, 1553, f. 61v.



Fig. 39 *La vita et metamorfoseo d'Ouidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi* da M. Gabriello Symeoni..., 1559, libro V, f. 88.

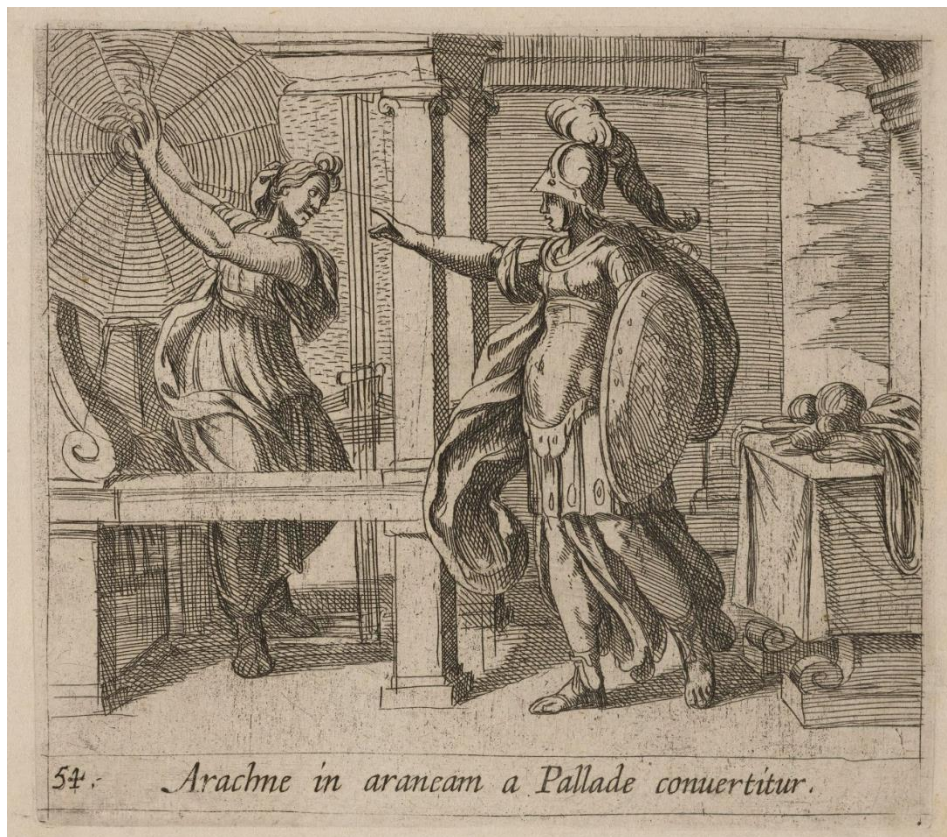


Fig. 40 ANTONIO TEMPESTA, *Metamorphoseon sive trasformationum ovidianarum...*, 1606, Libro VI, Pl. 54.



Fig. 41 HERMAN POSTHUMUS, *Mito di Aracne*, 1540-43, Landshut, Stadtrresidenz, Sala di Aracne.



Fig. 42 TADDEO ZUCCARI, *Mito di Aracne*, 1563-64, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala dei Lanifici.



Fig. 43 LUCA CAMBIASO, *Minerva e Aracne*, 1575, Genova, Palazzo Doria-Spinola, Sala delle Punizioni.



Fig. 44 JACOPO TINTORETTO, *Minerva e Aracne (o Allegoria dell'Industria)*, 1575-85, Firenze, Galleria degli Uffizi, Collezione Contini Bonacossi.



Fig. 45 PIETER PAUL RUBENS, *Minerva e Aracne*, bozzetto, 1636, Richmond, The Virginia Museum of Fine Arts.



Fig. 46 DIEGO VELAZQUEZ, *Le filatrici (o La favola di Aracne)*, 1657, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 47 *Spilla Fuller*, sec. IX, Londra, The British Museum, 1952,0404.1.



Fig. 48 *La ruota dei Cinque Sensi*, 1310 circa, Petersborough, Longthorpe Tower.



Fig. 49 Disegno dal *De Spiritu et Anima* di Sant'Agostino, sec. XIII, Cambridge, Trinity College Library, ms.0.7.16, fol. 47r.

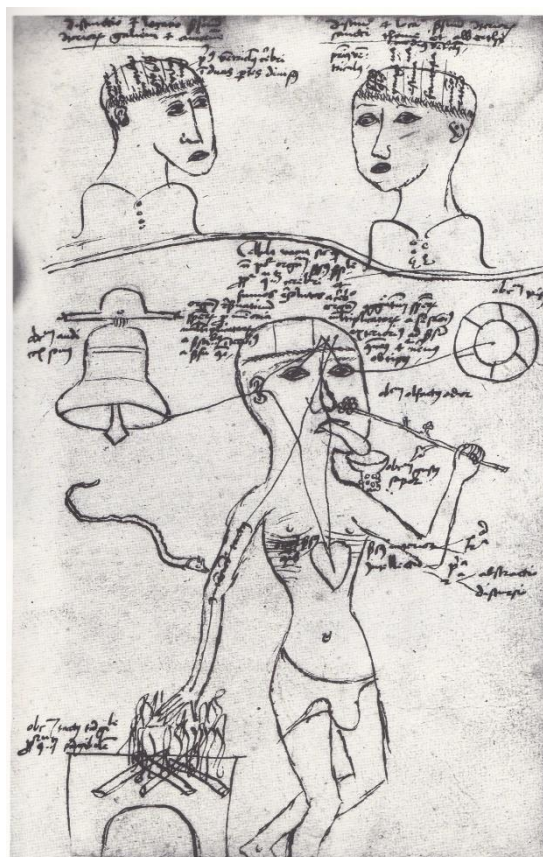


Fig. 50 Disegno dalla *Epitomata* di Gerardus de Harderwyck, 1496, Londra, The Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. Inc. 283.



Fig. 51 *Il Tatto*, serie di arazzi *La Dama con l'unicorno*, fine sec. XV, Parigi, Musée de Cluny, Inv. Cl. 10831-10836.



Fig. 52 *La nave del Tatto* in *Stultiferae Naves*, 1500, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, BE. 4. V. 40.



Fig. 53 GEORG PENCZ, *I Cinque Sensi*, 1540, Vienna, Graphische Sammlung Albertina.



Fig. 54 CORNELIS CORT da FRANS FLORIS, *Il Tatto*, 1561, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. H. II.3, 85386.



Fig. 55 ABRAHAM DE BRUYN, *Tactus*, 1569, Londra, The British Museum, 1850,0810.277.



Fig. 58 CORNELIS DREBBEL da HENDRICK GOLTZIUS, *Tatto*, 1596, New York, The Metropolitan Museum, n. 51.501.4938.



Fig. 59 JAN SAENREDAM da HENDRICK GOLTZIUS, *Il Tatto*, 1595, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. H. I. 36, p. 48, 75545.



Fig. 60 ANNIBALE CARRACCI, *Il mangiafagioli*, 1584-85, Roma, Galleria Colonna.



Fig. 61 ANNIBALE CARRACCI, *Il bevitore*, 1582-83, Cleveland, Cleveland Museum of Art.



Fig. 62 CARAVAGGIO, *Ragazzo morso dal ramarro*, 1594-95, Londra, The National Gallery.

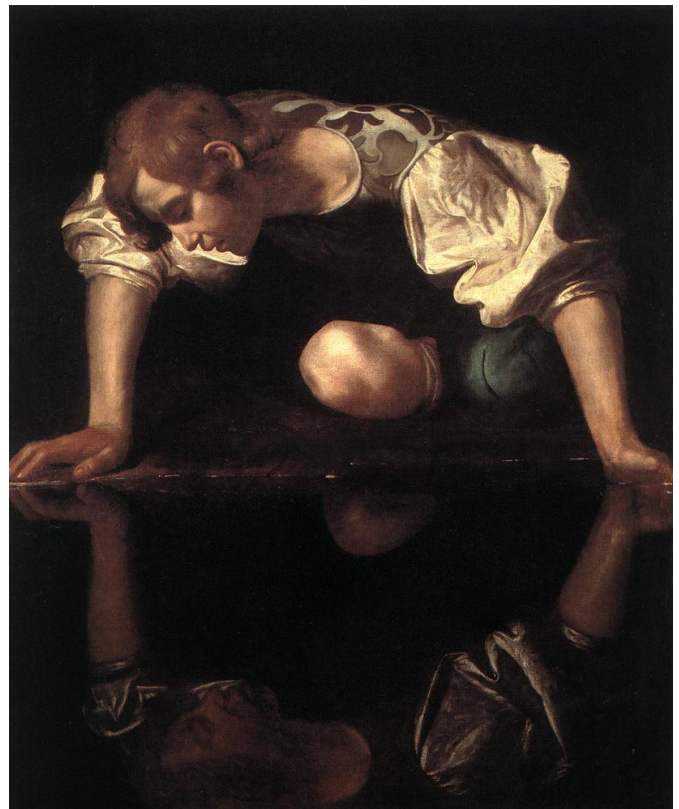


Fig. 63 CARAVAGGIO, *Narciso*, 1597-98, Roma, Palazzo Barberini.

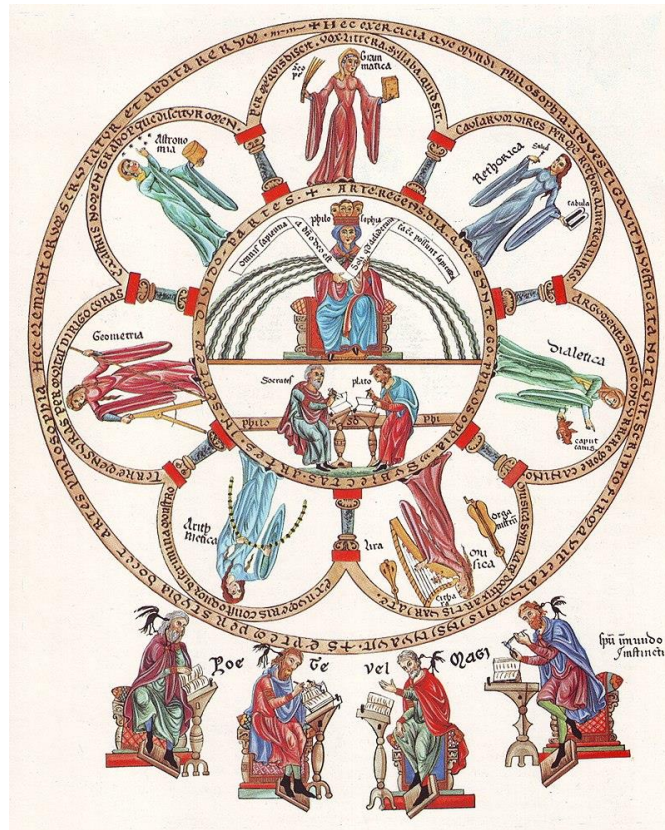


Fig. 64 ALEXANDER JOSEPH STRAUB, Copia dall' *Hortus Deliciarum*, 1879, Strasburgo, Bibliothèque du Grand Séminaire.

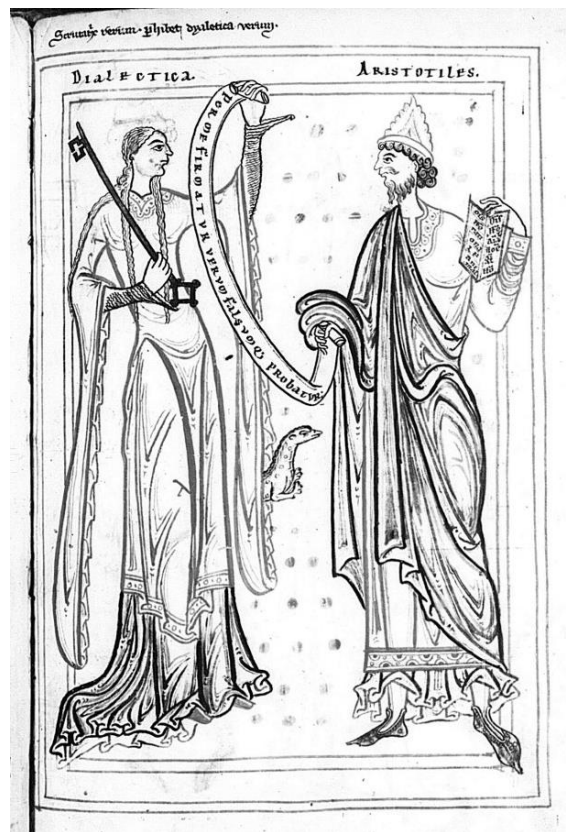


Fig. 65 *Dialettica*, Codice Clm 2599, secolo XIII, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.



Fig. 66 NICOLA PISANO, *Pulpito*, 1265-68, Siena, Duomo (intero e particolare del basamento).



Fig. 67 GIOVANNI PISANO, *Pulpito*, 1302-11, Pisa, Duomo (intero e particolare di *Dialettica*).



Fig. 68 NICOLA e GIOVANNI PISANO, *Fontana Maggiore*, 1275-78, Perugia, Piazza IV Novembre (intero e particolare di *Grammatica e Dialettica*).



Fig. 69 Allievi di Andrea Pisano, *Dialettica*, 1337-41, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 70 LUCA DELLA ROBBIA, *Dialettica*, 1437-39, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

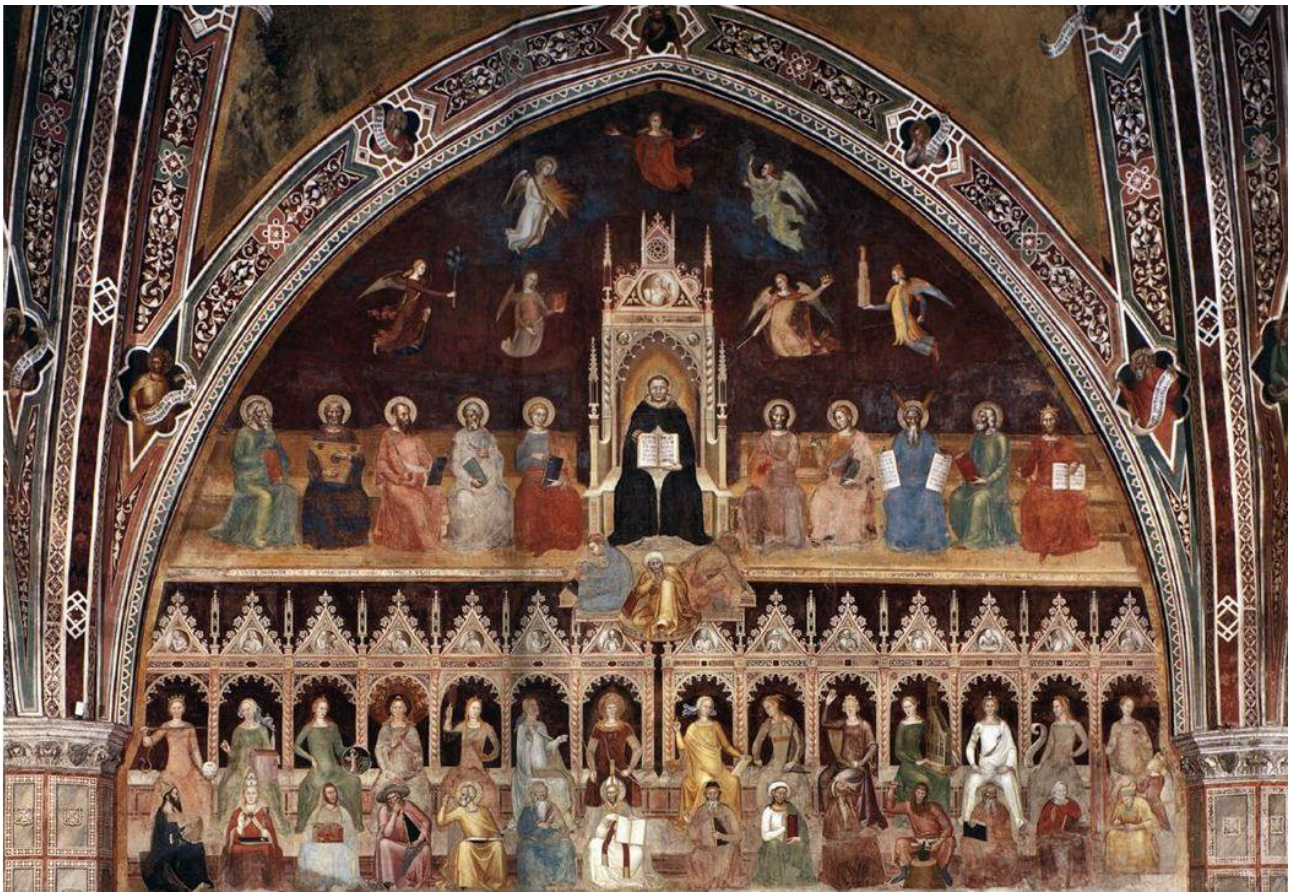


Fig. 71 ANDREA DI BONAIUTO, *Trionfo di San Tommaso*, 1365-67, Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli (intero e particolare).

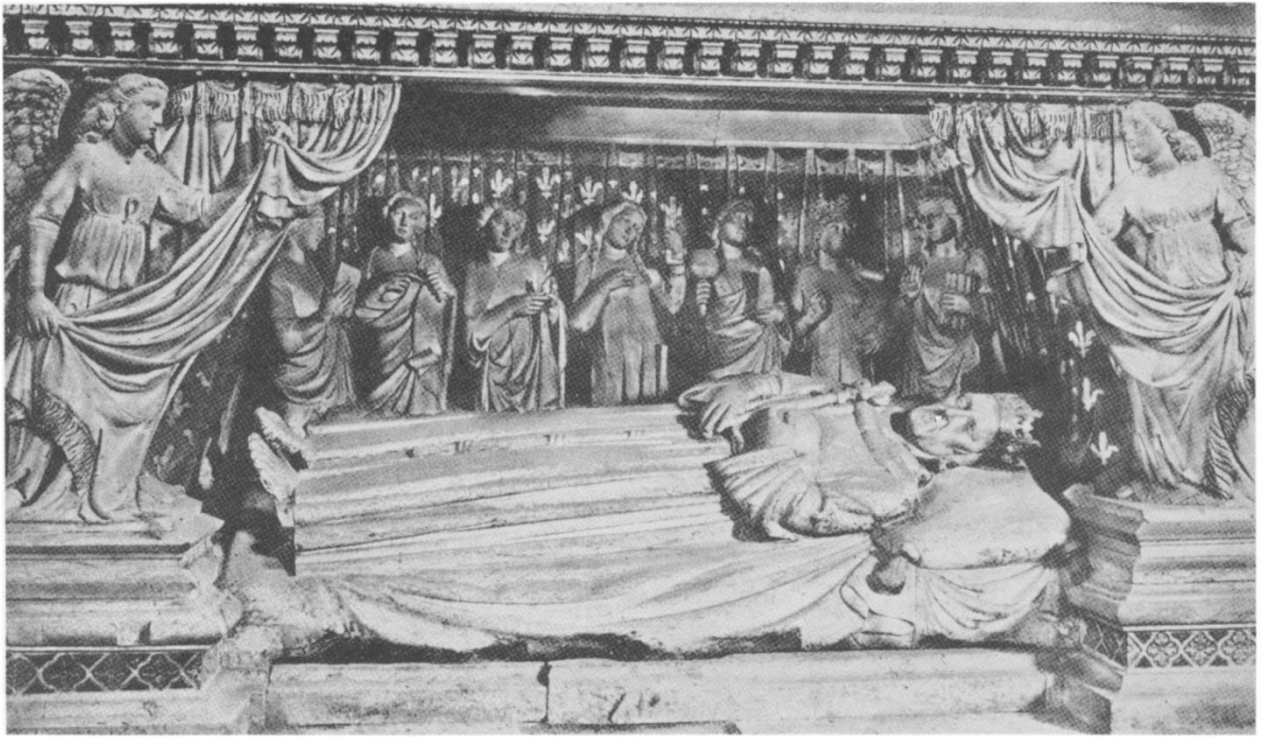


Fig. 72 GIOVANNI e PACIO BERTINI, *Tomba di Roberto d'Angiò*, 1343-45, Napoli, Chiesa di Santa Chiara (foto prima del bombardamento dell'agosto 1943).



Fig. 73 ANTONIO POLLAIUOLO, *Tomba di papa Sisto IV*, 1484-93, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro (intero e particolare di *Dialettica*).



Fig. 74 FILIPPINO LIPPI, *Trionfo di San Tommaso*, 1492-93, Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (intero e particolare).



Fig. 75 SANDRO BOTTICELLI, *Lorenzo Tornabuoni presentato alle Arti Liberali*, 1486, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 76 RAFFAELLO SANZIO, *Scuola di Atene*, 1509-11, Città del Vaticano, Appartamenti Apostolici, Stanza della Segnatura.



Fig. 77 HANS SEBALD BEHAM, *Dialectica*, 1530-50, Londra, The British Museum, 1862,0712.613.

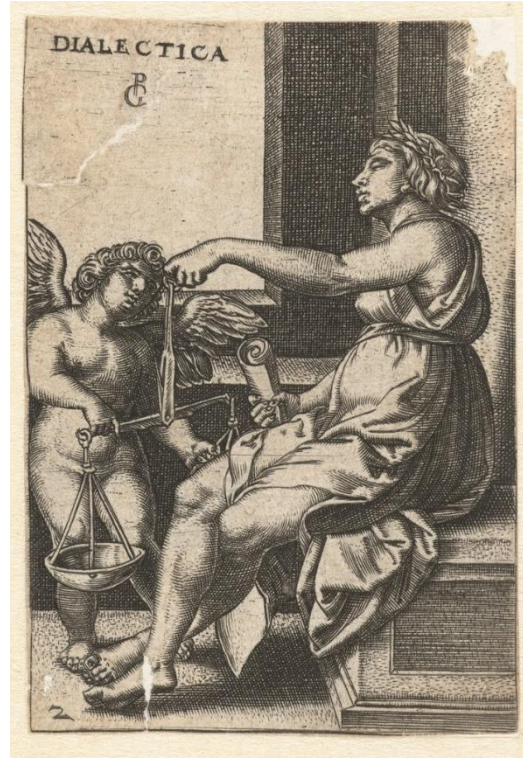


Fig. 78 GEORG PENCZ, *Dialectica*, 1541, Londra, The British Museum, E,4.284.



Fig. 79 CORNELIS CORT da FRANS FLORIS, *Dialectica*, 1565, Londra, The British Museum, F,1.287.



Fig. 80 JAN SADELER da MAARTEN DE VOS, *Dialectica*, 1600, Londra, The British Museum, 1868,0612.460.



Fig. 81 CRISPIJN DE PASSE, *Dialectica*, 1590-1637, Londra, The British Museum, D,6.3.



Fig. 82 GIULIO ROMANO, *Prima prova: la selezione dei semi*, 1530, Mantova, Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche.



Fig. 83 SEBASTIANO RICCI, *Il rifiuto di Archimede*, 1720, Sao Paolo, Casa Museu Ema Klabin.



Fig. 84 THOMAS DEGEORGE, *La morte di Archimede*, 1815, Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger-Quilliot.

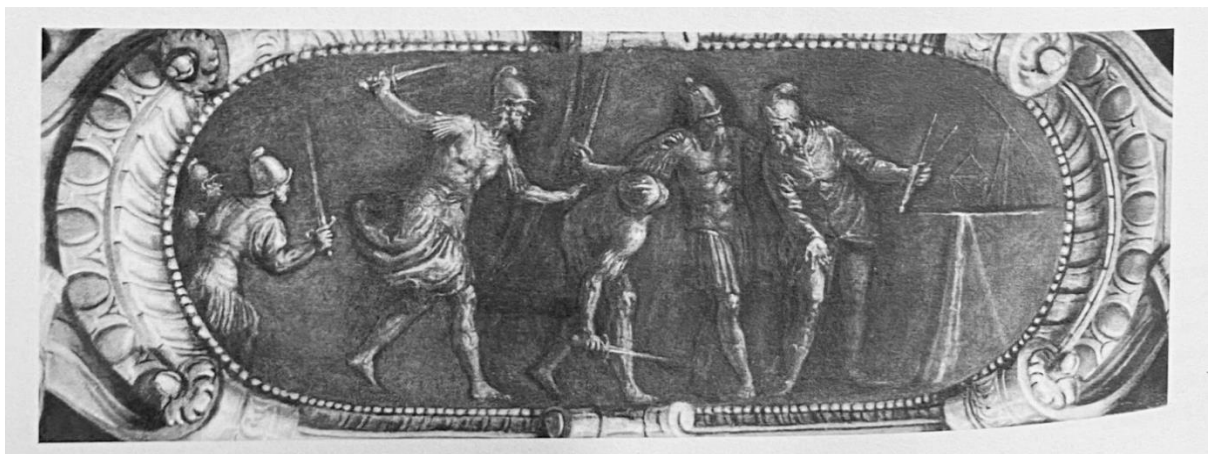


Fig. 85 PAOLO VERONESE, *Industria di Archimede*, 1575, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 86 Bestiaire di Pierre de Beauvais, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3516, f. 204v.



Fig. 87 Bestiaire di Pierre de Beauvais, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3516, f. 203v.



Fig. 88 FRANCESCO SORTI da LAMBERT SUSTRIS, *Industria*, 1540 (intero e particolare).



Fig. 89 FRANCESCO MARCOLINI da LAMBERT SUSTRIS, *Malinconia*, 1540.



Fig. 90 FRANCESCO MARCOLINI da LAMBERT SUSTRIS, *Vanità*, 1540.



Fig. 91 LAMBERT SUSTRIS, *Il bagno delle donne*, 1552-53, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 92 BATTISTA FRANCO, *Allegoria dell'Industria*, 1556-57, Venezia, Libreria Marciana, Sala d'Oro.



Fig. 93 JAMES McARDELL da PHILIPPE MERCIER, *Industria*, 1754-65, Londra, The British Museum, 2010.7081.1157.



Fig. 94 CARINGTON BOWLES, *Industria*, Londra, The British Museum, 2010.7081.1158.



Fig. 95 JOHN JONES da GEORGE CARTER, *Industria*, 1781, Londra, The British Museum, 1902.1011.2935.



Fig. 96 FRANCISCO GOYA, *Industria*, 1804-06, Madrid, Museo del Prado, P002548.

BIBLIOGRAFIA

- 1540 FRANCESCO MARCOLINI, *Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate giardino di pensieri allo illustrissimo signore Hercole Estense duca di Ferrara*, Venezia, 1540.
- 1568 GIORGIO VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568.
- 1575 GIOVANNI PIERIO VALERIANO BOLZANI, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarij Ioannis Pierii Valeriani Bolzanij Bellunensis*, Basilea, 1575.
- 1581 FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, 1581.
- 1613 CESARE RIPA, *Iconologia*, Siena, 1613.
- 1648 CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648.
- 1853 FRANCESCO ZANOTTO, *Il Palazzo ducale di Venezia illustrato*, Venezia, 1853.
- 1902 PAOLO D'ANCONA, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento*, in «L'Arte», V, Torino, 1902, pp. 137-155, pp. 211-228, pp. 269-289, pp. 370-785.
- 1960 FLORENCE McCULLOCH, *Medieval Latin and French bestiaries*, 1960.
- 1967 NICOLA IVANOFF, *La Libreria Marciana: arte e iconologia*, 1967.
- 1968 JUERGEN SCHULZ, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, 1968.
- 1972 AGNES CZOBOR, "The five Senses" by the Antwerp artist Jacob de Backer, in «Netherlands Yearbook for History of Art», vol. 23, 1972, pp. 137-327.
- 1980 STAALE SINDING-LARSEN, *L'immagine della Repubblica di Venezia. Programmi decorativi di Palazzo Ducale*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo di mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale, luglio – ottobre 1980, Milano, 1980.
- 1982 LUCIANO CHELES, *The inlaid decorations of Federico da Montefeltro's Urbino Studiolo: an iconographic study*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 26, Bd., H. 1, 1982, pp. 1-46.

- 1983 ROSELINE BACOU, *Ten unpublished drawings by Veronese recently acquired by the Cabinet des Dessins du Louvre*, in «Master Drawings», vol. XXI, no. 3, 1983, pp. 255-262.
- 1983-84 CHARLES HOPE, “*Poesie*” and *Painted Allegories*, in *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra a cura di J. Martineau e C. Hope, Londra, Royal Academy of Arts, 1983-1984.
- 1984 RICHARD COCKE, *Veronese's drawings. A catalogue raisonné*, Londra, 1984.
- 1985 CHARLES HOPE, *Veronese and the Venetian tradition of allegory*, in «Proceedings of the British Academy», LXXI, 1985.
- 1985 CARL NORDENFALK, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 48, 1985, pp. 1-22.
- 1985-86 RICHARD COCKE, *Veronese's drawings*, in «Master Drawings», vol. 23/24, no. 3, 1985-86, pp. 398-404.
- 1986 STEFANIA MASON RINALDI, *Le virtù della Repubblica e le gesta dei capitani. Dipinti votivi, ritratti, pietà*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, Venezia 1986, Venezia, 1986.
- 1986 WOLFGANG WOLTERS, *Guerra e pace nei dipinti di Palazzo Ducale*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, Venezia 1986, Venezia, 1986.
- 1987 WOLFGANG WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1987.
- 1990 ADRIANA CAPRIOTTI, *Umanisti nell'appartamento Borgia: appunti per la sala della arti liberali*, in *Strenna dei Romanisti*, Roma, 1990.
- 1990 BYRON HARRIES, *The spinner and the poet: Arachne in Ovid's "Metamorphoses"*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», no. 36, 1990, pp. 64-82.
- 1990 ETTORE MERKEL, *Gli «Exempla Virtutis». Una riconsiderazione dopo il restauro del soffitto del Collegio*, in M. Gemin [a cura di], *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, 1990, pp. 380-390.
- 1991 TERISIO PIGNATTI e FILIPPO PEDROCCO [a cura di], *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, 1991.
- 1992 WILLIAM R. REARICK, *Black chalk drawings by Paolo Veronese*, in «Master Drawings», vol. 30, no. 2, 1992, pp. 143-173.

- 1992 CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, 1992.
- 1994 WOLFGANG WOLTERS, *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative*, in G. Cozzi e P. Prodi [a cura di], *Storia di Venezia*, VI, Dal Rinascimento al Barocco, Roma, 1994, pp. 469-513.
- 1995 ANNA CAVALLARO [a cura di], *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale del Quattrocento*, 1995.
- 1995 WILLIAM R. REARICK, *More Veronese drawings from the Sagredo Collection*, in «Master Drawings», vol. 33, no. 2, 1995, pp. 132-143.
- 1996 FRANCESCA CAPPELLETTI, *La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca*, in C. Cieri Via, *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Roma, 1996, pp. 89-100.
- 1996 LUBOMÍR KONEČNÝ, *I Cinque Sensi da Aristotele a Constantin Brancusi*, in *I cinque sensi nell'arte: immagini del sentire*, catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden, Cremona, Centro culturale "Città di Cremona", Santa Maria della Pietà, 21 settembre 1996 – 12 gennaio 1997, pp. 23-48.
- 1996 ORAPOLLO, *I geroglifici*, a cura di M. A. Rigoni e E. Zanco, 1996.
- 1996 FABIO STOK, *La raffigurazione delle Arti Liberali*, in Carlo Santini [a cura di] *Il linguaggio figurativo della Fontana Maggiore di Perugia*, 1996, pp. 291-312.
- 1996 MARIA VAN BERGE-GERBAUD, *Industria: Compterendu d'une provenance énigmatique*, in M. T. Caracciolo, *Hommage au dessin: mélanges offerts à Roseline Bacou*, 1996, pp. 138-155.
- 1997 BODO GUTHMULLER, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, 1997.
- 1999 FILIPPO PEDROCCO, *Veronese*, in «Art e Dossier», 142, 1999.
- 2001 MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, 2001.
- 2003 CLAUDIA CIERI VIA, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, 2003.
- 2005 SHARON ASSAF, *The ambivalence of the Sense of Touch in early modern prints*, in «Renaissance and Reformation», vol. 29, no. 1, 2005, pp. 75-98.
- 2005 GIANDOMENICO ROMANELLI, *Palazzo Ducale*, in *Veronese. Miti, ritratti, allegorie*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli e C. Strinati, Parigi,

- Musée du Luxembourg, 22 settembre 2004 – 30 gennaio 2005 e Venezia, Museo Correr, 18 febbraio – 13 giugno 2005, Milano, 2005, pp. 157-162.
- 2005 GIORGIO TAGLIAFERRO, *L'iconografia della Repubblica*, in «Art e Dossier», 209, 2005, pp. 37-47.
- 2006 ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie, o, Origini*, a cura di A. Valastro Canale, 2006.
- 2007 FABRIZIO BIFERALI e MASSIMO FIRPO, *Battista Franco "pittore veneziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, 2007.
- 2007 GIORGIO MASI, *Le magnifiche sorti delle immagini*, in P. Procaccioli [a cura di], Studi per le "Sorti". Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento, 2007, pp. 139-156.
- 2007 ENRICO PARLATO, *Le allegorie nel giardino delle "Sorti"*, in P. Procaccioli [a cura di], Studi per le "Sorti". Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento, 2007, pp. 113-137.
- 2008 CARL VAN DE VELDE, *Le Arti Liberali di Frans Floris ad Anversa e a Genova*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», Roma, 2008, pp. 171-193.
- 2009 GIORGIO MASI, *Il Doni del Marcolini*, in Un giardino per le arti: Francesco Marcolino da Forlì, la vita, l'opera, il catalogo, Atti del convegno internazionale di studi a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei (Forlì, 11-13 ottobre 2007), 2009, pp. 141-167.
- 2009 ENRICO PARLATO, *Abecedario iconografico marcoliniano*, in Un giardino per le arti: Francesco Marcolino da Forlì, la vita, l'opera, il catalogo, Atti del convegno internazionale di studi a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei (Forlì, 11-13 ottobre 2007), 2009, pp. 249-267.
- 2010 ALESSANDRO ANGELINI, *Il "Mito di Aracne" e la nobiltà della pittura. Breve incursione nella biblioteca di Velázquez*, in «Prospettiva», no. 138, 2010, pp. 2-15.
- 2010 WOLFGANG WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia. Un percorso storico-artistico*, Verona, 2010.
- 2010 ENRICO PARLATO, *Le Sorti nell'Iconologia, l'Iconologia nelle Sorti: un percorso tra immagini e parole all'ombra di Anton Francesco Doni*, in Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria, Atti del convegno a cura di S. Maffei (Università degli studi di Bergamo, 9-10 settembre 2009), 2010, pp. 39-60.
- 2010-12 JOHANNES MYSSOK, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 54. Bd., H. 1 (2010-2012), pp. 115-132.

- 2014 GIORGIO TAGLIAFERRO, *Veronese pittore di Stato*, in Paolo Veronese. L'illusione della realtà, catalogo della mostra a cura di P. Marini e B. Aikema, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio – 5 ottobre 2014, Verona, 2014, pp. 164-172.
- 2015 RICARDO DE MAMBRO SANTOS, *Le trame sospese dell'arte. Metafore, metalinguaggio e natura nella rappresentazione di ragni nelle arti visive*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. 21, no. 2, 2015, pp. 528-544.
- 2015 OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, 2015.
- 2015 ENRICO PARLATO, *L'editoria veneziana e Marcolini*, in A. Geremicca [a cura di], Francesco Salviati “spirito veramente pellegrino ed eletto”, 2015, pp. 75-86.
- 2016 MARTIN GAIER, *Il programma iconografico della Sala del Collegio: un disegno inedito di Veronese*, Atti del convegno Giornate di studio su Paolo Veronese a cura di B. Aikema, T. Dalla Costa, P. Marini (Verona, 26-28 settembre 2014), 2016, pp. 38-52.
- 2017 MATTIA BIFFIS, *Un cantiere difficile. Contratti e disegni per il soffitto della Libreria Marciana a Venezia*, in «Arte Veneta», no. 74, 2017, pp. 178-185.
- 2022 MARSEL GROSSO, *"Scultore in parole": Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia: con il dialogo intitolato Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia (1556)*, 2022.