

la rivista di **engramma**
marzo **2019**

163

**Arianna: estasi
e malinconia**

La Rivista di Engramma
163

La Rivista di
Engramma

163

marzo 2019

Arianna: estasi e malinconia

a cura di
Monica Centanni e Micol Forti

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

163 marzo 2019

www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-89-6
ISBN digitale 978-88-94840-58-2
finito di stampare novembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Arianna: estasi e malinconia. Editoriale*
Monica Centanni e Micol Forti
- 13 *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani,
già Cleopatra in Belvedere*
Claudia Valeri
- 35 *Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum
del Campo Marzio?*
Nicola Luciani
- 59 *Giocare a fare i Classici*
Sara Agnoletto
- 85 *Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel
della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana
(1512)*
Giulia Bordignon
- 109 *Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano*
Monica Centanni
- 149 *'Sotto gli occhi di tutti'*
Micol Forti
- 167 *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913*
Matias Julian Nativo e Alessia Prati
- 185 *Arianna dalle belle trecce*
Massimo Crispi
- 223 *Arianna di Nanni Balestrini*
con una introduzione di Andrea Cortellessa
- 243 *"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"*
Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne

Arianna in Andros, una invenzione di Tiziano

In Appendice testo e traduzione di
Demetrio Mosco di Filostrato, *Imagines*
I.24, I.6, I.16

Monica Centanni



1 | Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 175 x 193 cm, Madrid, Museo del Prado.

Madrid, Museo del Prado Sala 42: un quadro, grande, di Tiziano invita lo spettatore a entrare in gioco, spalancandogli davanti la scena di una festa *en plein air*. Corpi in movimento, brocche di vino che passano di mano in mano, uomini e donne, vestiti e svestiti, un bimbo che si tira su la vestina

e fa la pipì, musica che par di sentirla suonare, clima di festa. Tutto questo non è che il fondale: perché protagonista è il corpo femminile in primo piano – carne delicatamente rosea, morbida, forme sontuose, capelli sciolti, i riccioli fluttuanti di un biondo caldo. Quasi fuori scala rispetto alla taglia degli altri personaggi, nuda, di un'esibita nudità, il volto, riverso e pervaso da un piacere assoluto, che isola la figura in un suo altrove agli altri inaccessibile, il braccio piegato dietro alla testa, raccontano meglio di qualsiasi altro dispositivo narrativo, verbale o icastico, cosa sia una festa dionisiaca: ebbrezza, dolcezza, abbandono della rigidità delle forme e delle posture, rilassatezza delle membra, oblio di sé, paradosso di un'estasi dal mondo tutta mondana – questo è quanto Dioniso insegna.

Come è stato ampiamente argomentato, l'opera di Tiziano trae spunto da una delle *Imagines* di Filostrato (sull'operetta di Filostrato e la *Philostratfrage*, v. l'edizione a cura di Pucci 2010, in particolare la Presentazione alle pagine 7-14; sulla questione della realtà dei *pinakes* che Filostrato descrive, con una ricapitolazione dello *status quaestionis*, v. Savru 2013). Sappiamo che Demetrio Mosco tradusse dal greco l'operetta di Filostrato, per interessamento di Mario Equicola che dal 1508 era in servizio presso la corte mantovana di Isabella d'Este (Zorzi 1997, 526-530: sulla fortuna delle *Imagines* e sulle prime edizioni a stampa, a partire dall'*editio princeps* pubblicata da Aldo a Venezia nel 1503, v. ancora Zorzi 1997, 532-534, con ampia bibliografia). Una lettera di Isabella d'Este a Girolamo Ziliolo, datata 12 dicembre 1515, testimonia del fatto che il fratello Alfonso si era fatto prestare la traduzione di Filostrato e, a distanza di anni, non l'aveva ancora restituita:

Apresso perché già più anni anchora prestassimo al signor Duca una certa operetta di Philostrato che tracta di pictura, quale noi havevamo facta tradurre dal greco per messer Demetrio habitante qua, et accadendone hora bisogno di vedere alcune cose che gli sono scritte dentro, pregamovi vogliati di vedere di farla ritrovare et mandarcela similmente con consentimento del predicto signor Duca. Mario nostro dice haverla visto nel studio di S.E. et in sue proprie mani (Bertolotti 1888 e Luzio, Renier 1899).

Sulla base di questa e di altre testimonianze, il volgarizzamento di Filostrato per mano di Mosco, presentato a Isabella con una dedica dell'Equicola, è stato datato intorno al 1510 (Zorzi 1997, 531). Di fatto,

Alfonso sequestra la copia di Filostrato per un fine molto preciso – il progetto iconografico per il suo Camerino – per il quale arruola lo stesso consulente della sorella, a quanto si evince da una lettera che Mario Equicola scrive da Ferrara a Isabella d’Este, il 9 ottobre 1511:

Al signor Duca piace che reste qui octo di: la causa è una pictura di una camera nella quale vanno sei fabule o vero hystorie: io le ho trovate e datele in scritto.

Fu dunque l’Equicola a suggerire ad Alfonso il tema del ciclo di “sei fabule” per il quale dopo Giovanni Bellini, saranno arruolati Tiziano e poi Dosso Dossi. Ma il testo che ispira la prima *fabula* – affidata a Bellini – non è Filostrato. Infatti, è ormai dato critico acquisito che il testo che ispira Bellini per la storia di Lotis/Vesta e Priapo è Ovidio e in particolare due diversi episodi dei *Fasti* VI, 359-346: tentato stupro di Priapo su Vesta; IX, 346-355: tentato stupro di Priapo su Lotis (Wind 1948). E forse, come è stato precisato e di recente argomentato, l’*Ovidio Metamorphoseos* di Giovanni Bonsignori, pubblicato a Venezia nel 1497 (Fehl 1974; Goffen 1989; Soragni [2007] 2009; Centanni 2014, 349-351; Centanni 2017, 506). Sulla scelta di questo tema da parte di Bellini, certo di concerto con il suo committente, forse avrà avuto una qualche influenza l’immagine della scultura romana della bella dormiente identificata con Cleopatra che nel 1512 Giulio II si assicura e che allestisce come fontana per il Cortile del Belvedere. E comunque, una suggestione ancorché vaga, ma importante, sarà venuta dal mitema della ninfa addormentata, intriso di valenze sapienziali e allegoriche, pervasivo a cavallo tra XV e XVI secolo (v. Bordignon 2019; Agnoletto 2019, con bibliografia).

La genesi del ciclo pittorico per il Camerino di Alfonso vede l’avvicendamento di tre grandi artisti del tempo, ed è complicata dal fatto che è stato accertato che Tiziano (e forse poi anche Dosso) sia intervenuto anche sul primo dipinto di Bellini, per modificarne significativamente molti dettagli, arrivando fino a neutralizzare e mutare il soggetto stesso dell’opera di Bellini, convertendolo da uno sventato stupro di Priapo durante una festa bacchica (puntualmente ripreso dal testo ovidiano) a un “festino degli dei” (Wind 1948).

Il progetto della costituzione di un ciclo continuo è confermata innanzitutto da due dati formali: l'intervento per l'uniformità del fondale e le dimensioni stesse dei quattro 'bacchanali'. Tiziano opera una interpolazione sul fondale del dipinto belliniano e il suo pesante intervento sulla quinta arborea denuncia l'istanza di creare una scenografia comune per tutti gli 'atti' del ciclo, un paesaggio continuato con una *facies* vegetale unitaria corre su tutte le pareti del Camerino, e su esso si aprono, a squarcio, le scene bacchiche in quattro quadri di uguale formato (Centanni 2017, 552). Infatti, le dimensioni in altezza e in larghezza delle quattro opere, con un minimo margine di scarto, sono sovrapponibili quasi *ad unguem*, a comprovare, una volta di più, che furono pensati in serie.



2 | Ciclo pittorico per il Camerino di Alfonso
 Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, 170,2 x 188 cm, Washington, The National Gallery.
 Tiziano, *Omaggio a Venere*, 172 x 175 cm, Madrid, Museo del Prado.
 Tiziano, *Bacco e Arianna*, 176,5 x 191 cm, London, National Gallery.
 Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 175 x 193 cm., Madrid, Museo del Prado.

Dopo la conclusione dell'impresa del vecchio Bellini che firma e data il suo lavoro nel 1514, il testo che viene adottato come principale fonte di ispirazione mitografica per il ciclo è il Filostrato che stava, come si legge nell'epistolario di Isabella, "nel studio" di Alfonso (una ricostruzione completa delle testimonianze sulla consulenza dell'Equicola, e più in generale sulle fonti a cui l'umanista si ispirò per il programma del Camerino delle pitture è in Ballarin [2002] 2007, I, 115-ss., 298-ss.; Menegatti [2002] 2007; sul ruolo di Equicola nel progetto iconografico del Camerino v. Colantuono [2010] 2017, 29-153 che legge il ciclo in chiave astronomica come una allegoria della *libido* nelle quattro stagioni). In particolare, per quanto concerne l'*Omaggio a Venere*, il testo di riferimento è stato facilmente rintracciato in *Imagines* I.6 (EPΩTEΣ), per il *Baccanale degli Andri* in *Imagines* I.24 (ANΔΠΙΟΙ). Ma vediamo in che modo - e in che misura - Tiziano, mediante il volgarizzamento di Mosco (e con

tutta probabilità la mediazione di Equicola), trae ispirazione dal testo antico.

In Appendice riproduciamo il testo greco relativo alla γραφή degli Andri con accanto una traduzione di servizio. Qui di seguito “la pictura” nel volgarizzamento di Mosco: essendo l’importantissimo testo ancora inedito, lo proponiamo secondo la trascrizione condotta da Zorzi 1993-1994, 292-293, secondo il Ms It 1091, conservato alla Bibliothèque National Paris (Zorzi propone anche la trascrizione del testo di Mosco così come compare nel Ms. Cambridge Univ. Libr. Addot 6007, che presenta qualche maggiore asperità linguistica e minime varianti che non mutano sostanzialmente il senso, e delle quali, pertanto, in questa sede non teniamo conto in quanto irrilevanti ai fini di questo studio):

Il corso de vino che è in Andro isola et li Andrii inebriati da lo fiume sonno ragion della pictura, perché <...> rompe il terreno delli Andrii vinoso da Baccho et manda a quelli un fiume. Se tu pensi ch’el sia di aqua, non grande, ma, se pensi tu che sia de vino, grande. E per certo questo fiume è divino. Perché se gustassi di questo, son certo farresti poco stima del Nilo o del Danubio, e forse diresti de quelli che pareriano migliori se fossero piccoli, ma corresseno como questo. Tal cose cantano li Andrii, quanto io comprendo, a femmine et putti coronati d’edera e di salvia. Et alcuni di quelli ballano in una e l’altra riva, altri sonno distesi. Forse anchor questo è parte del suo canto, che ‘l fiume Acheloo produce canne, Peneo tene luochi delettevoli in Thesaglia, il Pattolo già fiori. Ma questo fiume pò mostrare homeni potenti in consigli e ricchi e curiosi verso li amici e belli e grandi de piccioli, perciò ch’è possibile comprendere insieme tutte queste cose ad uno che sia satio dal suo fluxo et condurle nello suo animo. Cantano anchora forsi che questo sol fiume né a mandre di bestiame, né a cavalli è licito passare. Ma è ben dato a bere da Baccho e bevese salvandosi senza manchare mai il suo corso a li homeni soli. Datte ad intendere udire queste cose da alcuni cantare con la voce confusa per il vino. Ma quello che vedere poi di la pictura: il fiume giace in uno letto de uve dando la fonte, esso lui chiaro et di aspetto multo desiderosamente inclinato. Nascono et cerca lo fiume thyirse, cioè rami incolti de pampini, come nascono canne apresso le aque. Ma si tu scorri oltre la terra et li conviti che se fanno in quella, vengono incontra Tritoni, cioè trombette marini e togliono del vino con le loro trombe. Parte di quello bevono, parte soppiano in su. Sonno alcuni di quelli inebriati et ballono.

Navica Bacco a la festa di Andro et è intrata homai in porto la nave.. Et conduce Satiri et insieme lupi cerveri e Sileni, e mena seco et il Riso et anchora il Como, quali sonno dei multo alegri et atti a pratichare in conviti, acciò che 'l fiume se possa vendemare dolcissimamente.

A quanto leggiamo nel testo di Mosco (ma anche nel corrispondente testo greco) Filostrato fu certo una fonte di ispirazione per l'allegro *komos* che anima la scena del dipinto, ma è da rilevare che nel testo non c'è alcun accenno a una Baccante distesa ed ebbra, nessuno spunto che possa aver ispirato Tiziano per la maestosa figura sdraiata in primo piano.

Per arrivare a proporre un'ipotesi sul senso dell'inserzione della grande menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*, pare a questo punto indispensabile ripercorrere la storia della genesi del ciclo del Camerino ferrarese – una storia che sintetizziamo per i dati che risultano qui utili, perché già ricostruita nella varia e abbondante letteratura critica.

Quando Giovanni Bellini viene incaricato da Alfonso per il primo dipinto della serie (v. *infra*), la scelta cade sul tema del tentato stupro a Lotis/Vesta. Per altro, a cavallo tra l'ultimo quarto del XV secolo l'inizio del XVI, il soggetto della ninfa addormentata – da violare, contemplare o il cui sonno va turbato/disturbato – era un tema molto presente e, sulla scorta del ritrovamento di fonti antiche o più spesso di rifacimenti 'all'antica', quasi pervasivo sia sul fronte della produzione letteraria che in ambito visivo (sul tema della ninfa addormentata v. Bordignon 2006 e, in questo stesso numero di Engramma, Agnoletto 2019 e Bordignon 2019).

Il coinvolgimento del vecchio pittore nella scelta di un tema che non solo è profano ma che, pur all'interno del repertorio delle *fabulae* antiche, per la materia in sé morbosa e implicitamente voyeristica, parrebbe così distante dalla sua sensibilità, forse più che alla poetica dell'artista corrisponde ai *desiderata* della committenza. Non si può quindi escludere che Alfonso, una volta scelto il tema di concerto con il pittore veneziano, sperasse in una restituzione dell'episodio mitico un po' più impudica rispetto a come risultò dall'esecuzione del rigido e moralista Bellini. Per altro questa ipotesi pare confermata da quel che avverrà di lì a poco con il rimaneggiamento affidato ad altri artisti della stessa opera belliniana.

È a questo punto che interviene Tiziano chiamato da Alfonso a continuare e portare a compimento il progetto secondo la, ben diversa, temperatura della sua propria poetica. Dunque, il testo di riferimento per il vecchio Bellini era stato l'Ovidio dei *Fasti* (v. *supra*): grazie al morigerato stile belliniano il tema era stato tradotto in una scena di figure, maschili e femminili, castigate nelle vesti e composte nelle posture, trasfigurando un soggetto, potenzialmente lascivo, in una gentile gentile e costumata allegoria filosofica. Dopo la traduzione di Filostrato, sottratta da Alfonso alla sorella Isabella, la fonte di riferimento diventano le *Imagines* della immaginaria (o reale) galleria di pitture antiche. Resta che l'opera di Bellini dà in certo qual senso il *la* all'intero ciclo: il primo dipinto detta infatti le misure del formato (che, come abbiamo visto, saranno rispettate con precisione da Tiziano nelle tre opere successive) e, *lato sensu*, detta anche il tema del ciclo. Pare infatti accertato che Tiziano (e poi forse, in un secondo tempo, Dosso) mette le mani, e senza tanti complimenti, sul quadro di Bellini, sia dal punto di vista formale che concettuale, manipolando (e rendendo più facile, leggero e giocoso) il tema erudito che il pittore veneziano aveva scelto.

Formalmente, Tiziano cambia l'aspetto della quinta arborea, accompagnando il fondale a quello degli altri tre dipinti; più sostanzialmente, la mano correttiva interviene a spogliare e spettinare le ninfe, facendo spuntare dalle irreprensibilmente accollate vesti e ben acconciate teste delle ninfe belliniane, spalle, seni, braccia denudate, ciuffi di capelli sciolti che sfuggono alla pettinatura (Walker 1956; AA.VV. 2011). Inoltre, intervenendo prepotentemente, evidentemente per facilitare la lettura di un soggetto che pareva troppo sofisticato ed erudito, l'interpolatore giustappone alle figure dei Tebani riuniti a festa attributi iconografici che li identificano, piuttosto grossolanamente, come divinità, traducendo il tema della "Casta Vesta (o Lotis) insidiata da Priapo" in un generico "Festino degli dei" (Wind 1948; AA.VV. 2011; Centanni 2017, 548-552).



3 | Bellini, Tiziano, *Mito di Priapo e Lotis/Vesta/Festino degli dei*, 1514 ss.

A sinistra: ricostruzione della prima versione Bellini: un diverso fondale; le ninfe castigate; assenza degli attributi di riconoscimento degli 'dei'.

A destra: da Bellini a Tiziano: fondale arboreo modificato; svestimento delle ninfe; aggiunta degli attributi degli dei.

Così ritoccato il primo della serie, tutti e quattro i dipinti potevano rientrare, più o meno, nel ciclo dei "festini bacchici", tutti *en plein air*, tutti pervasi dall'eccesso e dalla sensualità dionisiaca. Il risultato finale è una narrazione di baccanali, in quattro sequenze. Il primo dipinto a cui mette mano Tiziano è l'*Omaggio a Venere* (1518-1519): pur essendo il soggetto liberamente tratto e interpretato secondo le esigenze, anche compositive, dell'artista, l'opera è la più vicino alla fonte, la più puntuale nel riportare l'ispirazione dal testo di Filostrato I.6 (vedi, in Appendice, il testo greco, la traduzione italiana, e il volgarizzamento di Mosco).



4 | Tiziano, *Omaggio a Venere*, 1518-1519, Madrid, Museo del Prado.

Dopo l'*Omaggio a Venere*, in ordine cronologico di realizzazione delle opere, viene poi il *Bacco e Arianna* (1521-1523).



5 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, 1520-1523, London, National Gallery.

Per il terzo dipinto della serie, come è stato riconosciuto dalla critica, vari sono i testi che forniscono spunti a Mario Equicola e da lui a Tiziano per la sua spregiudicata rielaborazione (Easson 1969): oltre alla fonte principale che restano i *Fasti* di Ovidio (chiamati in causa da Wind 1948), al repertorio delle fonti che ispirano il soggetto del dipinto si aggiungono Catullo, *Carmen* LXIV e Ovidio *Ars Amatoria* I, 527-564 (già richiamate da Thompson 1956, 259-160; 262-264).



6 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, particolare.

Ma forse uno spunto si può rintracciare anche nello stesso testo che, come abbiamo visto più sopra, sappiamo che si trovava presso Alfonso, “in sue proprie mani”. Dal ‘quadro’ ΑΡΙΑΔΝΗ (*Images* I.14: vedi Appendice), una suggestione può essere stata tratta non tanto per la figura e la postura di Arianna, che Tiziano tratta in modo tutt’affatto diverso rispetto alla fonte, ma per la figura e l’atteggiamento del “Dioniso innamorato”. Così il testo di Filostrato nella traduzione di Mosco:

Et diverse sonno le immagine di Bacco cui le volesse dipignere o vero poca parte se ben conseguisse alcuno ha espresso tucto il·dio.

Perché li boccoli di l’hedera, delli quali

sonno fatte corone, sono segno di Baccho, anchora che l’artificio non stia troppo bene, e le corna che nascono nelle tempie dichiarano Baccho, et il pardo che appare è segno di quello medesimo. Ma questo Baccho è dipinto da solo innamorato. Perciò che l’habito et li rami fioriti et le pelle di cervo sonno refutate come cose che non faccino al proposto; né ’lli cimbali usano al presente le donne sacrificanti a Baccho, né ’lli Satiri cantono con fiutti. Anchora il dio Pan ritene lo salto temendo non isvegliare la giovene del sonno. E ornandosi Baccho con una veste di porpora e il suo capo con fiori viene da Ariadna come inebriato d’amore.

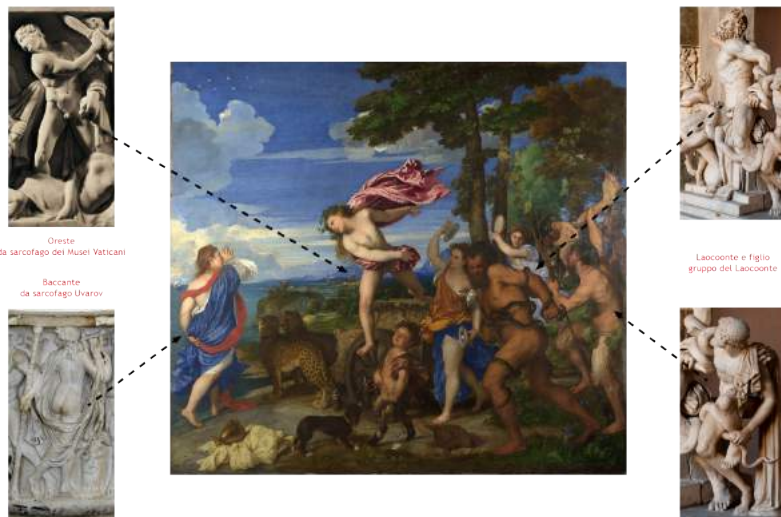
Anche in questo caso, il testo pittorico del *Bacco e Arianna* di Tiziano certo non riproduce esattamente il quadro descritto da Filostrato; in particolare, a differenza del variegato corteo danzante e musicante che nel dipinto accompagna il carro di Dioniso, nella descrizione di Filostrato il corteo dionisiaco ferma le danze e la musica di cembali e di flauti e sta in silenzio per non svegliare la fanciulla che dorme. Lo stesso Bacco porta in testa la corona d’edera e accanto a lui c’è una πάρδαλις, che nel testo sono indicati come gli attributi iconografici che basta per far riconoscere il dio nonostante i suoi μυρία φάσματα (le sue “diverse ... immagine”, nella traduzione di Mosco), ma le corna spuntano sulla fronte del satirello ai suoi piedi, non sulla sua. Però Tiziano pare trarre ispirazione proprio dalla

descrizione di Filostrato per lo slancio del Bacco “inebriato d’amore”: è Dioniso che balza dal carro del trionfo perché un’altra passione lo chiama; Dioniso, a differenza di Teseo che “ama solo Atene”, è il dio del qui e dell’ora e subito, all’istante, appena la vede, fa tacere tutti i rumori del suo festoso corteo per immergersi totalmente nell’amore per Arianna.

Da notare in particolare per il tema della nostra indagine che, a differenza del testo di Filostrato, nel *Bacco e Arianna* di Tiziano Arianna non è affatto addormentata: è in piedi, agitata, in corsa verso la nave che si allontana all’orizzonte. Inoltre, nell’impaginazione del *Bacco e Arianna*, la fascia verticale di sinistra costituisce già di per sé un racconto, per frammenti, di tre episodi della storia Arianna: dal basso in alto: l’abbandono di Teseo, l’incontro con Dioniso, il catasterismo (la corona boreale che brilla in cielo nell’angolo in alto a sinistra). Nell’audace sintesi degli episodi del mito che Tiziano propone, l’intento non è tanto quello di proporre una riconversione dall’*ekphrasis* antica, quanto piuttosto di inventare una scena unica, che ricomponga in uno diversi ‘atti’ del mito.



7 | Tiziano, *Bacco e Arianna*: sintesi di diversi episodi del mito.



8 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, citazioni di modelli archeologici.
 Dall'alto a sinistra, in senso antiorario: Oreste da sarcofago Musei Vaticani; Baccante da sarcofago Uvarov; Laocoonte e figlio dal gruppo del Laocoonte Vaticano.

Un collage mitografico, dunque, ma non solo: nel terzo dipinto della serie, Tiziano sembra impegnato a proporre anche un montaggio di citazioni di vari modelli archeologici che l'artista aveva a disposizione nel suo repertorio. Si tratta, in particolare, della postura di Bacco mutuata dall'Oreste del sarcofago oggi ai Musei Vaticani, Inv. 10450); dell'evocazione nel tiaso dionisiaco delle figure di Laocoonte e di uno dei figli; della posa di Arianna, mutuata da un Baccante in un sarcofago dionisiaco (Sarcofago Uvarov, oggi a Mosca al Museo Pushkin, Inv. II 1a 231). Per riassumere le identificazioni dei modelli, in parte già richiamate e argomentate dalla critica, proponiamo qui una tavola con una sintesi delle citazioni archeologiche. Si tratta di modelli tutti certamente accessibili al tempo, per conoscenza diretta o via taccuini di disegni: la posa di Oreste, come sappiamo dai preziosi disegni conservati nel Codice Vallardi, circola dalla prima metà del XV secolo offrendosi come modello per posture (Pisanello che disegna le figure del figlio assassino e di Clitemnestra morente in due diverse composizioni del Codice Vallardi: v. Centanni 2017, 217-ss.). Per il Laocoonte la notissima caricatura con Scimmione e scimmioncini, conservata grazie all'incisione di Nocolò Boldrini, basterà per garantire la frequentazione del tema da parte di Tiziano.



9 | Pisanello, montaggio di figure da due diversi sarcofagi antichi, Codex Vallardi, Paris, Musée du Louvre.
 Nicolò Boldrini, xilografia su invenzione di Tiziano, con caricatura del Laocoonte, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per la postura di Arianna e il movimento degli accessori (capelli e vesti) Tiziano pare ispirarsi a una doppia suggestione, operando una sorta di felice cortocircuito tra una fonte letteraria e una iconografica: l'Arianna disperata sulla riva di Nasso che rincorre vanamente la nave di Teseo già al largo, è infatti la "baccante concitata dal dio" che, contemporaneamente, invoca l'epifania di Bacco (da Ovidio, *Heroides* 10 e *Fasti* III); ma, sotto il profilo iconografico, la postura dell'Arianna tizianesca pare tratta con una certa puntualità da un sarcofago dionisiaco 'a lenos', ora a Mosca ma al tempo a Roma che, verso la metà del XV secolo, entrò nella collezione di Marco Sittico Altemps (Akimova 2011): si confronti il movimento delle gambe, la posa della mano destra, l'ondeggiare della fascia del panneggio.



10 | Baccante/Arianna
 da Ovidio, *Heroides* X: (“aut ego diffusis erravi sola capillis, / qualis ab Ogygio
 concita Baccha deo”)
 e da sarcofago Uvarov, cfr. *Fasti* III, 459-510; sarcofago Uvarov (dettaglio), Moscow,
 Museo Pushkin (Inv. II 1a 231).

Dunque in *Bacco e Arianna*, sia per le figure dei protagonisti sia per alcune delle figure del tiaso, le movenze plastiche dei corpi sono tratte dai modelli archeologici, e rispetto al bianco e nero dei marmi antichi riprendono vita e colore. Eppure, nel piccolo compendio di esemplari archeologici citati nell’opera, sorprendentemente manca Arianna. E arriviamo al *Baccanale degli Andri* e all’ultimo atto di questa storia.

Nell’ultima opera della serie troviamo quella che pare essere la sigla/firma finale sull’intero progetto iconografico che dal Priapo e Lotis di Bellini, approda al baccanale di Andros. Anche in questo caso, infatti, non si tratta soltanto dell’esercizio erudito della riconversione dall’*ekphrasis* che abbiamo analizzato più sopra: la scena che Tiziano mutua da Filostrato entra infatti come elemento finale e conclusivo di una sequenza che, a stare alla successione del racconto mitografico, culminerebbe nel *Bacco e Arianna*.

Forse lo spunto per la figura distesa nel *Baccanale degli Andri* si può rintracciare in un’altra delle *Imagines* di Filostrato – l’“Arianna” (l.14) che abbiamo già chiamato in causa per la postura e l’atteggiamento del “Bacco innamorato”:

Vedi la Ariadna, anzi il sonno. Questo petto è discoperto insino allo ombillico et il collo in su disteso et la morbida gola, la dextra lasena tutta discoperta; ma l'altra mano è sopra la veste, preoccupando il vento che non discoprisse in lei qualche parte non licita et dionesta a vedere. Oh quanto è dolce el suo fiato, o Baccho, et par che sappia de pomi o vero d'uva: basciala, poi ne lo dirrai.



11 | Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 1523-1526. Madrid, Museo del Prado.

In questo sofisticatissimo e complicato gioco di rimandi, un livello del gioco a cui Tiziano ci invita, è questo: se nel *Bacco e Arianna* la postura di spalle dell'Arianna, sorpresa da Dioniso mentre, agitata "come una Baccante", è ancora protesa a rincorrere la nave di Teseo è tratta dalla figura (maschile) di baccante dal sarcofago Altemps/Uvarov, l'Arianna dormiente la ritroviamo invece come menade ebbra nell'ultimo dipinto del ciclo, la cui fonte primaria è Filostrato l.24 che però non prevede la

presenza di Arianna tra i personaggi del *komos*. E la menade ebbra del *Baccanale degli Andri* appare nettamente ispirata all'Arianna Vaticana.

Si tratta di un vero e proprio cortocircuito di segni e di significati, che Tiziano sigla con le vesti e la fisionomia di alcuni dei personaggi, che passano da uno all'altro dipinto, facendo da link visivo e narrativo: costruendo, di fatto, una sequenza cinematografica. La menade gradiva dell'*Omaggio a Venere* ricompare come menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*: stessa veste (bianca e leggera la camicia, con le maniche rimboccate fino alle spalle a scoprire le braccia; rossa di tessuto più pesante la gonna panneggiata); stessi capelli biondo-rossastri, trattenuti nella stessa, elaborata, pettinatura (la treccia che corre intorno al capo; i ricci sciolti sul collo); stessi piedi nudi.



Menade gradiva in *Omaggio a Venere*



Menade ebbra in *Baccanale degli Andri*

12 | Confronto tra l'aspetto e le vesti della ninfa gradiva in *Omaggio a Venere* e della menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*.

Per siglare la continuità della serie e la sua leggibilità, Tiziano crea un altro collegamento, mediante il pannello, indossato o caduto della menade: nell'*Omaggio a Venere* – il quadro apparentemente meno dionisiaco del ciclo – Arianna, che pare assente, latita invece per sineddoche sotto il pannello caduto a terra, che nei tre colori e nei tre elementi richiama precisamente la veste della protagonista femminile del *Bacco e Arianna* (sulla ninfa e il pannello caduto rimando alla illuminante riflessione di Didi-Huberman [2002] 2004). Di converso, nel *Bacco e Arianna*, la fanciulla cretese come abbiamo visto è in piedi, non stesa a terra, ma il pannello caduto e la brocca ai suoi piedi alludono allo stato di sonno (o di estasi) della ninfa.



Arianna in Bacco e Arianno; a terra il panneggio caduto; in cielo la corona boreale

panneggio caduto (della ninfa/Menade) in Omaggio a Venere

13 | Vesti e panneggi caduti in *Omaggio a Venere, Baccho e Arianna, Bacchanale degli Andri*. Circuitazione di forme/significati tra i Bacchanali del Camerino il panneggio caduto.



La ninfa addormentata: Lotis/Vesta nel Festino degli dei



Il panneggio della ninfa caduto nel Bacco e Arianno



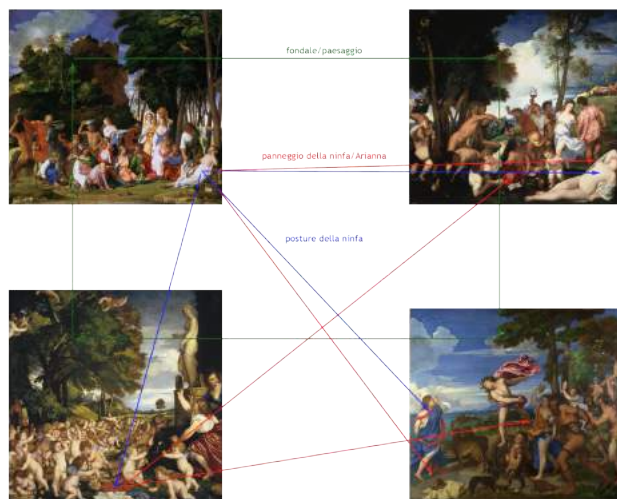
Il panneggio della ninfa caduto nell'Omaggio a Venere



La menade ebba addormentata nel Bacchanale degli Andri

14 | Ninfa addormentata, in figura o per sineddoche. Circuitazione di forme/significati tra i Bacchanali del Camerino: la ninfa ebba/ addormentata e il panneggio caduto.

In questo disegno, anche l'uniformità del fondale arboreo, ottenuta come si è visto interpolando prepotentemente il paesaggio del primo dipinto belliniano, fa parte del gioco: l'obiettivo dell'artista è creare una scenografia comune per tutti gli 'atti' del ciclo, un *continuum* botanicamente uniforme che faccia da sfondo alle *fabulae* mitologiche. Sulle pareti del Camerino si aprono così, a squarcio, le quattro scene, di uguale formato - tutte presentate come feste bacchiche.



15 | Circuitazione di forme/significati tra i *Baccanali* del Camerino: il fondale, le vesti e il panneggio, la ninfa ebbra/addormentata.

Di tappa in tappa Tiziano inventa e costruisce una sintassi, giocata su connessioni visive e concettuali, formali e narrative, tra i quattro diversi dipinti. Di fatto, il cortocircuito che Tiziano inscena con l'inedito montaggio del ciclo rompe la sequenza piattamente cronologica della mitografia, proponendo in ogni dipinto almeno un flash back, o un flash forward, su altre 'puntate' della storia.

E non sarà da dimenticare che nell'ultima menade dormiente degli Andri, Tiziano intende esplicitamente richiamare anche la prima "bella addormentata" del ciclo: quella che era la casta Vesta/Lotis di Bellini compare infatti nell'ultimo atto del racconto in una versione del tutto trasfigurata. Come si è detto, i gusti della committenza avranno avuto un ruolo importante nel cambio stilistico e di soggetto che Tiziano attua rispetto al vecchio maestro veneziano, ma tra l'atteggiamento composto della ninfa invano insidiata da Priapo e la posa della baccante ebbra di Tiziano, la cui sensualità attira la mossa del *puer mingens* - atto insieme tenero e libidinoso, esoterico e giocoso, allegorico e vagamente osceno - si può misurare la distanza siderale - formale, morale, estetica e concettuale - tra i mondi dei due artisti, tra le due temperature culturali, tra la loro stessa, diversissima, concezione di quale fosse l'antico che l'artista era chiamato a far rinascere.



16 | Lotis/Vesta ebbra nel *Festino degli dei*; la menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*.

Un'ultima notazione su un dettaglio sul quale varrà la pena di porre una qualche attenzione. Come si è cercato di argomentare, Tiziano immagina il ciclo dei Baccanali anche come una sequenza di episodi, in serie, della "storia di Arianna" e perciò non è un caso che l'ultima immagine con cui il pittore sigla l'opera sia quella della menade ebbra e dormiente che, come ha ben visto tutta la critica, è ispirata direttamente dall'Arianna Vaticana (Ballarin [2002] 2007, I, 188 ss.)

È ben noto, ma sarà pur il caso di ricordare qui, che al tempo dell'esecuzione dei dipinti per il Camerino ferrarese (e fino all'ultimo quarto del XVIII secolo) il soggetto del marmo vaticano era identificato come una Cleopatra morente, in ragione di una sovrinterpretazione dell'armilla a forma di aspidi che stringe il braccio sinistro della figura come attributo iconografico della regina egizia (vedi da ultima, in questo stesso numero di Engramma, Valeri 2019).

Nel trarre dal reperto archeologico la *Pathosformel* che gli serve per la figura in cui culmina l'ebbrezza del corteo dionisiaco l'artista non ha alcuna esitazione: nella "Cleopatra" che Giulio II aveva allestito come fontana nel Cortile del Belvedere, Tiziano vede l'estasi della baccante. Tiziano vede, ben prima degli archeologi e della critica, Arianna. Ma va ancora oltre: la bella dormiente del marmo Vaticano è caratterizzata da una doppia postura.



17 | Arianna, Firenze, Galleria degli Uffizi (particolare).

Riprendiamo la descrizione della statua e l'interpretazione della sua gestualità da un contributo sulle *Pathosformeln* della malinconia che trae spunto dalle immagini presenti nel Mnemosyne Atlas di Aby Warburg:

La mano sinistra sostiene il volto mentre il braccio destro è volto all'indietro in un gesto di abbandono languido, totale, inconsapevolmente seducente. [...] Ma è proprio il doppio movimento delle braccia che rende così intensa ed espressiva l'iconografia del marmo vaticano, riuscendo a condensare due episodi del mito di Arianna: l'abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso e il successivo incontro

della principessa cretese con Dioniso. Posa ambivalente questa di Arianna, ritratta in una *Pathosformel* complessa che esprime un doppio sentimento: sia il suo *essere abbandonata*, sia il suo *abbandonarsi* al languore della disperazione. Una malinconia *ex maerore*, dunque, originata dalla perdita dell'amato e dalla disperazione; ma la mano destra poggiata malinconicamente al volto, a dire la desolazione della fanciulla, si confonde con la mano al volto della 'malinconia profetica'. Arianna è (come ci racconta Ovidio) "fatta pietra", quasi morta dal dolore, ma pare che già stia sognando la sua propria rinascita. Con il braccio sinistro languidamente piegato dietro il capo, Arianna ci dice che, insieme alla postura del dolore e della nostalgia, sta mettendo in scena anche la posa dell'abbandono estatico propria della ninfa che sarà presto risvegliata alla vita e all'amore da Dioniso. Arianna, protomartire della *Pathosformel* della malinconia dolorosa, ci promette anche, con la bellezza del suo corpo svelato e con la postura estatica del braccio piegato, la prossima beatitudine dionisiaca (Seminario Mnemosyne 2017).

Ma nel *Baccanale degli Andri* – e in genere nel Camerino di Alfonso – non c'è posto per la malinconia. C'è posto solo per l'estasi: perciò Tiziano manipola il modello, espunge il gesto del braccio sinistro poggiato al volto

come segnale di pensosità e di malinconia e punta tutto sulla postura dell'abbandono estatico: il braccio sinistro piegato dietro la nuca.

A quanto pare il genio dell'artista non ha bisogno di aver seguito un corso di iconografia per prendere dal modello quel che gli serve. E una conferma dell'intenzionalità – tutta intuitiva – che guida la mano del pittore nella revisione della postura del modello, viene dalla manipolazione che un altro artista, a distanza di secoli, impone allo stesso modello archeologico, per ottenere un significato di segno rovesciato rispetto a Tiziano.

Nella serie delle Piazze d'Italia di Giorgio de Chirico spesso al centro campeggia una Arianna (sul punto v. in questo stesso numero di Engramma, Nativo, Prati 2019; su quale Arianna de Chirico scelga come suo modello, v. Forti 2019). Da notare però che nel sotto-gruppo in cui sul piedistallo della fanciulla dormiente leggiamo l'iscrizione MELANCOLIA, il pittore sottrae alla figura la *Pathosformel* dell'estasi dionisiaca e le lascia soltanto la mano al volto.



18 | Il modello archeologico e l'interpretazione d'artista: Tiziano, la menade/ Arianna senza posa malinconica; Giorgio de Chirico, Arianna in una *Piazza d'Italia*; Giorgio de Chirico, Arianna come Melanconia (senza posa estatica).

In un noto passaggio del suo saggio sull'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del Rinascimento, Aby Warburg scrive che “Il gruppo dei dolori di Laocoonte il Rinascimento, se non lo avesse scoperto, avrebbe dovuto inventarlo, proprio per la sua sconvolgente eloquenza patetica” (Warburg [1914] 1966, 307). Parafrasando Warburg, potremmo dire che anche l'immagine della bella addormentata – Cleopatra, o

Arianna, o una generica ninfa alla fonte che fosse – al tempo della sua apparizione era tanto desiderata che se non avessero scoperto la statua romana l'avrebbero inventata (v. ancora Agnoletto 2019). E a parte le molteplici tracce su vari supporti, proprio in quello stesso torno d'anni e nello stesso ambiente culturale, il soggetto aveva fatto la sua prima, rivoluzionaria, epifania con la *Venere* di Giorgione.



19 | Giorgione (o Tiziano), *Venere dormiente*, olio su tela, 108,5 × 175 cm, 1507-1510 circa, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

È sotto questo cielo che Tiziano è all'opera. Ora, per il Camerino di Alfonso, l'artista aveva bisogno di una postura che rappresentasse come sintesi e cortocircuito concettuale e iconografico, insieme la Ninfa addormentata, la Menade ebra, e infine la ninfa dionisiaca per eccellenza: Arianna non già abbandonata al dolore per la perdita di Teseo, ma abbandonata all'ebbrezza, in estasi per il prossimo (o già avvenuto) incontro con Dioniso. Ed è così che Tiziano, ispirandosi con grande libertà alla statua vaticana, senza alcuna soggezione del modello, con geniale intuizione di artista, inventa Arianna in Andros.



20 | Arianna in Andros.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. 2011

Analisi del "Festino degli Dei" un capolavoro a più mani, pagina web di Cultur College.

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma Huius nympha loci e l'invenzione dell'Antico. Considerazioni sull'allestimento museografico e l'interpretazione della Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Akimova 2011

L.I. Akimova, Саркофаг Уварова, scheda 131 "opere di Arte Romana" Catalogo online del Museo Pushkin, Moscow.

Ardissino 1993

E. Ardissino, *Saggio per l'edizione critica dell'Ovidio Metamorphoseos vulgare*, "Traditio" 48 (1993), 107-171.

Ballarin [2002] 2007a

A. Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del Camerino*, in A. Ballarin (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi 1-VI, Padova 2002 [ristampa anastatica Padova 2007], tomo I, 63-353.

Ballarin ([2002] 2007b

A. Ballarin, *Ricostruzione virtuale*, in A. Ballarin (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova 2002 [ristampa anastatica Padova 2007], tomo II.

Bertolotti 1888

A. Bertolotti, *Un'operetta di Filostrato fatta tradurre dalla Marchesa di Mantova*, "Il Bibliofilo" IX (1888), 71.

Bordignon 2006

G. Bordignon, *La ninfa svelata (1485-1525)*, "La Rivista di Engramma" 53 (dicembre 2006).

Bordignon 2019

G. Bordignon, *Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Centanni 2014

M. Centanni, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel Festino degli dei di Bellini e Tiziano*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012, 345-364.

Centanni 2017

M. Centanni, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata*, in M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017, 527-556.

Colantuono [2010] 2017

A. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, II ed., London 2017.

Blud, Plesters 1990

D. Bull, J. Plesters, *The Feast of the Gods. Conservation, Treatment and Interpretation*, Washington 1990.

Didi-Huberman [2002] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* [ed. or. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002], Milano 2007.

Easson 1969

A. Easson, *The source of Titian's Bacchus and Ariadne*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 32 (1969), 396-397.

Fehl 1974

P. Fehl, *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, "Studies in the History of Art" 6, 1974, 37-95.

Forti 2019

M. Forti, *'Sotto gli occhi di tutti': note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte contemporanea*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Gentili 1996

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1996.

Goffen 1989,

R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven 1989.

Guthmüller 1996

B. Guthmüller, *Tintoretto e Ovidio. Il problema dei testi mediatori*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Jacopo Tintoretto (Venezia 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, Venezia 1996, 257-262.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.

Guthmüller 2009

B. Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, Roma 2009.

Lo Monaco 1991

F. Lo Monaco (a cura di), *Commento inedito ai Fasti di Ovidio di Angelo Poliziano*, Firenze 1991.

Luzio, Renier 1899

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, "Giornale storico della letteratura Italiana", XXV (1899), 193-257.

Menegatti [2002] 2007

M.L. Menegatti, *Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso I (1471-1634)*, in A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova [ristampa anastatica Padova 2007], tomo II, 3-340.

Nativo, Prati 2019

M.J. Nativo, Alessia Prati, *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913. Una nota*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Ricci 2007

L. Ricci, *L'amore a corte: gli "Asolani" di Pietro Bembo e il "Libro de natura de amore" di Mario Equicola*, in A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova, tomo VI, 245-262.

Seminario Mnemosyne 2017

Seminario Mnemosyne, a cura di M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordinon, D. Pisani, D. Sacco, *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017).

Soragni [2007] 2009

U. Soragni, *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini: mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X*, [già U. Soragni, L. Servadei, *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini: mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X*, Roma, 2007], "Acta Concordium" 11 (aprile 2009), 1-22.

Stavru 2013

A. Stavru, *Ekphrasis e verosimiglianza nelle Eikones di Filostrato il Vecchio*, in D. Iozzia (ed. by), *Philosophy and Art in Late Antiquity*, Acireale 2013, 115-126.

Thomson 1956

G.H. Thompson, *The Literary Sources of Titian's "Bacchus and Ariadne"*, "The Classical Journal" 51/6 (1956), 259-264.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Ariann addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Walker 1956

J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara*, London 1956.

Warburg [1914] 1966

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* [ed. or. *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, 1914], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, 283-307.

Wind 1948

E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.) 1948.

Zanker, Ewald [2004] 2008

P. Zanker, B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani* [ed. or. *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004], Torino 2008.

Zorzi 1993-1994

N. Zorzi, *Le Imagines di Filostrato nel volgarizzamento di Demetrio Mosco (sec. XVI in.)*, Tesi di laurea Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Relatore: Anna Meschini Pontani, A.A. 1993/1994.

Zorzi 1997

N. Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola. Un volgarizzamento delle "Imagines" di Filostrato per Isabella d'Este*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXIV, fasc. 568 (1997), 522-572.

Appendice

Testo greco di Filostrato I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ, I.6 ΕΡΩΤΕΣ, I.16 ΑΡΙΑΔΝΗ, con traduzione italiana e trascrizione della traduzione di Mosco (da Zorzi 1993-1994)

Filostrato, <i>Imagines</i> , ed. Carl Ludwig Kayser, in <i>aedibus B. G. Teubneri Lipsiae</i> , 1871	Traduzione italiana a cura di Monica Centanni	Filostrato, traduzione di Demetrio Mosco, basata sul ms. Paris. Fonds Ital. 1091 (P); varianti nella versione conservata nel ms Cambridg. Univ. Libr. 6004 (C) (trascrizione basata su Zorzi 1993-1994)
I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ	I.24 Gli Andri	I.24 ANDRII Traduzione di Demetrio Mosco (ca 1510)
τὸ τοῦ οἴνου ῥεῦμα τὸ ἐν Ἄνδρῳ τῇ νήσῳ καὶ οἱ μεθύοντες τοῦ ποταμοῦ Ἄνδριοι λόγος εἰσὶ τῆς γραφῆς. Ἀνδρίοις γὰρ δὴ ἐκ Διονύσου ἡ γῆ ὕπαινος ῥήγνυται καὶ ποταμὸν αὐτοῖς ἀναδίδωσιν, εἰ μὲν ἐνθυμηθείης ὕδωρ, οὐπω μέγαν, εἰ δὲ οἶνον, μέγας ὁ ποταμὸς καὶ θεῖος. ἔστι γὰρ τοῦτου ἀρυσσάμενῳ Νείλου τε ὑπεριδεῖν καὶ Ἴστρου, καὶ πού καὶ φάναι περὶ αὐτῶν, ὅτι κάκεινοι βελτίους ἂν ἐδόκουν ὀλίγοι μὲν, ἀλλὰ τοιοῦτοι ῥέοντες. καὶ ἄδουσιν, οἴμαι, ταῦτα γυναῖκας ἅμα καὶ παιδίοις ἐστεφανωμένοι κίτῳ τε καὶ σμίλακι, καὶ οἱ μὲν χορεύοντες ἐφ' ἑκατέρας ὄχθης, οἱ δὲ κατακείμενοι.	Il tema del dipinto è lo scorrere del vino nell'isola di Andros e i suoi abitanti che si ubriacano bevendo al fiume. Grazie a Dioniso la terra fa sgorgare un fiume di vino per gli Andri e lo offre loro. Se hai in mente un corso d'acqua, non è così grande, ma se pensi che è vino, è un fiume grande e divino. Chi ne beve disprezzerà il Nilo e l'Istro e di loro potrebbe dire che anch'essi sarebbero migliori se fossero più scarsi ma buttassero come quel fiume. Cantano così [gli Andri] – mi pare – insieme a donne e bambini, con in testa corone di edera e di smilace, alcuni danzano sulle due rive del fiume,	Il corso de vino che è in Andro isola et li Andrii inebriati da lo fiume sonno ragion della pictura, perché <...> rompe il terreno delli Andrii vinoso da Baccho et manda a quelli un fiume. Se tu pensi ch'el sia di aqua, non grande, ma, se pensi tu che sia de vino, grande. E per certo questo fiume è divino. Perché se gustassi di questo, son certo farresti poco stima del Nilo o del Danubio, e forsa diresti de quelli che pareriano migliori se fossero piccoli, ma corresseno como questo. Tal cose cantano li Andrii, quanto io comprendo, a femmine et putti coronati d'edera e di salvia. Et

εἰκὸς δὲ που κάκεινα εἶναι
 τῆς ᾠδῆς, ὡς δόνακα μὲν
 Ἀχελῷος, Πηνειὸς δὲ
 Τέμπη φέρει, Πακτωλὸς
 δὲ ἄνθη λοιπόν, οὐτοσί δὲ
 ὁ ποταμὸς πλουσίους τ'
 ἀποφαίνει καὶ δυνατοὺς
 τὰ ἐν ἀγορᾷ καὶ ἐπιμελεῖς
 τῶν φίλων καὶ καλοὺς καὶ
 τετραπήχεις ἐκ μικρῶν,
 ἔστι γὰρ κορεσθέντι αὐτοῦ
 συλλέγεσθαι ταῦτα καὶ
 ἐσάγεσθαι ἐς τὴν γνώμην.
 ἔδουσι δὲ που, ὅτι μόνος
 ποταμῶν οὗτος μῆτε
 βουκολίους ἔστι βατὸς
 μῆθ' ἵπποις, ἀλλ'
 οἰνοχοεῖται μὲν ἐκ
 Διονύσου, πίνεται δὲ
 ἀκήρατος, μόνοις
 ἀνθρώποις ῥέων. ταυτί
 μὲν ἀκούειν ἡγοῦ καὶ
 ἔδόντων αὐτὰ ἐνίων ἰκαί
 κατεψελλισμένων τὴν
 φωνὴν ὑπὸ τοῦ οἴνου. τὰ
 δὲ ὀρώμενα τῆς γραφῆς: ὁ
 μὲν ποταμὸς ἐν βοτρύων
 εὐνῇ κείται τὴν πηγὴν
 ἐκδιδοὺς ἄκρατός τε καὶ
 ὀργῶν τὸ εἶδος, θύρσοι δ'
 αὐτῷ παραπεφύκασι,
 καθάπερ οἱ κάλαμοι τοῖς
 ὕδασι, παραμείψαντι δὲ
 τὴν γῆν καὶ τὰ ἐν αὐτῇ
 ταῦτα συμπόσια
 Τρίτωνες ἤδη περὶ τὰς
 ἐκβολὰς ἀπαντῶντες
 ἀρῶνται κόχλοις τοῦ
 οἴνου, καὶ τὸ μὲν πίνουσιν
 αὐτοῦ, τὸ δ' ἀναφυσῶσιν,

altri stanno distesi a terra.
 Probabilmente il tema dei
 loro canti è l'Acheloo e le
 sue canne, il Pneo che
 attraversa la Valle di
 Tempe, e poi il Pattolo e i
 suoi fiori; e cantano che il
 fiume li fa ricchi, capaci
 nei loro affari, premurosi
 verso gli amici, e li fa belli
 e, da piccoli, li fa alti due
 metri: per quelli che si
 saziano di quel bere è
 possibile raccogliere tutte
 queste cose e portarle a
 comprensione. Cantano
 che solo questo fiume non
 è frequentato da greggi o
 da cavalli; scorre il vino
 grazie a Dioniso, e si beve
 puro: solo per gli uomini
 scorre. Pensi di sentire
 cantare così e alcuni di
 loro hanno la voce
 impastata per il vino.
 Questo è ciò che si vede
 nel quadro: il fiume
 disteso su un letto di
 grappoli e sgorga puro a
 fiotti e il suo aspetto è
 alterato; tirsì crescono
 tutto intorno, come le
 canne presso i corsi
 d'acqua; allontanandosi
 dal quella terra e dai suoi
 simposio, si incontrano
 Tritoni, presso la foce del
 fiume che attingono vino
 con le conchiglie: alcuni ne

alcuni di quelli ballano in
 una e l'altra riva, altri
 sonno distesi. Forse
 anchor questo è parte del
 suo canto, che 'l fiume
 Acheloo produce canne,
 Pneo tene luochi
 delettevoli in Thesaglia, il
 Pattolo già fiori. Ma questo
 fiume pò mostrare homeni
 potenti in consigli e ricchi
 e curiosi verso li amici e
 belli e grandi de piccioli,
 perciò ch'è possibile
 comprendere insieme tutte
 queste cose ad uno che sia
 satio dal suo fluxo et
 condurle nello suo animo.
 Cantano anchora forsi che
 questo sol fiume né a
 mandre di bestiame, né a
 cavalli è licito passare. Ma
 è ben dato a bere da
 Baccho e bevese
 salvandosi senza
 manchare mai il suo corso
 a li homeni soli. Datte ad
 intendere udire queste
 cose da alcuni cantare con
 la voce confusa per il vino.
 Ma quello che vedere poi
 di la pictura: il fiume giace
 in uno letto de uve dando
 la fonte, esso lui chiaro et
 di aspetto multo
 desiderosamente inclinato.
 Nascono et cerca lo fiume
 thyirse, cioè rami incolti de
 pampini, come nascono

εἰσι δ' οἱ καὶ μεθύουσι τῶν
 Τριτώνων καὶ ὀρχοῦνται.
 πλεῖ καὶ Διόνυσος ἐπὶ
 κῶμον τῆς Ἄνδρου καὶ
 καθώρμισται μὲν ἢ ναῶς
 ἤδη, Σατύρους δὲ ἀναμίξ
 καὶ Ληνὰς ἄγει καὶ
 Σειληνός οἱ τὸν Γέλωτά τε
 ἄγει καὶ τὸν Κῶμον
 ἰλαρωτάτω καὶ
 ξυμποτικωτάτω δαίμονε,
 ὡς ἦδιστα ὁ ποταμὸς αὐτῷ
 τρυγῶτο.

bevono, altri lo soffiano
 nell'aria, alcuni altri Tritoni
 sono ubriachi e danzano.
 Anche Dioniso naviga
 verso la festa di Andros e
 la sua nave ha già gettato
 gli ormeggi: guida i Satiri,
 mescolati alle Baccanti e
 conduce Riso, e Comos, le
 due divinità più allegre e
 più adatte ai simposi,
 perché il fiume sia
 vendemmiato con sommo
 piacere.

canne apresso le aque. Ma
 si tu scorri oltra la terra et
 li conviti che se fanno in
 quella, vengono incontra
 Tritoni, cioè trombette
 marini e togliono del vino
 con le loro trombe. Parte
 di quello bevono, parte
 soppiano in su. Sonno
 alcuni di quelli inebriati et
 ballono. Navica Bacco a la
 festa di Andro et è intrata
 homai in porto la nave. Et
 conduce Satiri et insieme
 lupi cerveri e Sileni, e
 mena seco et il Riso et
 anchora il Como, quali
 sonno dei multo alegri et
 atti a pratichare in conviti,
 acciò che 'l fiume se possa
 vendemare
 dolcissimamente.

I.6 ΕΡΩΤΕΣ

μηλα ἔρωτες ἰδοῦ
 τρυγῶσιν, εἰ δὲ πλῆθος
 αὐτῶν, μὴ θαυμασίας,
 νυμφῶν γὰρ διῆ παῖδες
 οὔτοι γίγνονται, τὸ θνητὸν
 ἅπαν διακυβερνῶντες,
 πολλοὶ διὰ πολλὰ, ὧν
 ἐρῶσιν ἄνθρωποι, τὸν δὲ
 οὐρανίον φασιν ἐν τῷ
 οὐρανῷ πράττειν τὰ θεῖα.
 μὴν ἐπήσθου τι τῆς ἀνά
 τὸν κῆπον εὐωδίας ἢ
 βραδύνει σοι τοῦτο; ἀλλὰ
 προθύμως ἄκουε,
 προσβαλεῖ γὰρ σε μετὰ
 τοῦ λόγου καὶ τὰ μηλα.

I.6 Gli Amori

Guardali, gli Amori che
 raccolgono mele. Sono
 moltissimi, non
 meravigliartene: sono figli
 delle ninfe e governano
 tutti i mortali. Molti sono
 perché molte cose gli
 uomini amano, ma dicono
 che l'amore celeste in cielo
 tratta quel che è divino.
 Non senti il profumo che si
 alza dal giardino? Sei tardo
 di sensi? Ma ascolta
 almeno con attenzione:
 con le mie parole ti

I.6 Amori

Ecco li Amori che fanno
 vendemmia de pomi. Ma si
 sonno molti non ti dare
 meraviglia, perciò che
 nascono figlioli de ninphe,
 governadoli tucti li mortali,
 molti per molte cose in
 quali li homeni se
 innamorano; ma lo celeste,
 secondo che se dice, tratta
 in celo le cose divine. Senti
 tu l'odore che se sparge
 per l'orto o vero anchora
 non l'hai sintito? Ma sii
 pronto a l'udire perché da
 qui a uno poco te

<p>ὄρχοι μὲν οὗτοι φυτῶν ὄρθοι πορεύονται, τοῦ μέσου δὲ αὐτῶν ἐλευθερία βαδίζειν. πόα δὲ ἀπαλή κατέχει τοὺς δρόμους οἷα καὶ κατακλιθέντι στρωμνῇ εἶναι. ἀπ' ἄκρων δὲ τῶν ὄζων μῆλα χρυσᾶ καὶ πυρσᾶ καὶ ἠλιώδη προσάγονται τὸν ἐσμὸν ὄλον τῶν ἐρώτων γεωργεῖν αὐτά. φαρέτραι μὲν οὖν αὐταὶ χρυσόπαστοι καὶ χρυσαῖ καὶ τὰ ἐν αὐταῖς βέλη, γυμνῇ τούτων ἢ ἀγέλη πᾶσα καὶ κοῦφοι διαπέτονται περιαρτήσαντες αὐτὰ ταῖς μηλέαις, αἱ δὲ ἐφεστρίδες αἱ ποικίλαι κεῖνται μὲν ἐν τῇ πόα, μυρία δὲ αὐτῶν τὰ ἄνθη, οὐδὲ ἐστεφάνωνται τὰς κεφαλὰς ὡς ἀποχρώσεως αὐτοῖς τῆς κόμης. πτερὰ δὲ κυάνεα καὶ φοινικᾶ καὶ χρυσᾶ ἐνίοις μονοῦ καὶ αὐτὸν πλήττει τὸν ἀέρα ξὺν ἁρμονίᾳ μουσικῇ. φεῦ τῶν ταλάρων, ἐς οὓς ἀποτίθενται τὰ μῆλα, ὡς πολλῇ μὲν περὶ αὐτοὺς ἡ σαρδῶ, πολλῇ δὲ ἡ σμάραγδος, ἀληθινῇ δὲ ἡ μάργηλις, ἡ συνθήκη δὲ αὐτῶν Ἡφαίστου νοεῖσθω. οὐδὲ κλιμάκων</p>	<p>invaderà anche l'odore delle mele. I filari di piante procedono in linea retta e tra di essi c'è spazio libero per passeggiare e l'erba cresce morbida sui lati dei sentieri, buona per sdraiarsi e riposare. Dall'alto dei rami, mele dorate, rosse, gialle invitano tutta la frotta degli amori a raccoglierle. Le loro faretre sono rivestite d'oro e così le frecce che contengono e lo stormo è tutto nudo e volano, leggeri: appendono le faretre ai meli, e i loro mantelli colorati giacciono sull'erba, variopinti dei colori di tutti i fiori. Non hanno corone in testa come se bastassero i capelli ad adornarli. Le ali sono azzurre e pupuree e dorate talvolta, e percuotono l'aria con un'armonia musicale. E vedi le ceste in cui raccolgono le mele! Quante pietre preziose: sardonica, smeraldi, vere perle – Sembrano opera di Efesto! Non hanno bisogno che il dio costruisca per loro scale per salire sugli</p>	<p>percoterando i pomi con le parole insieme. Questi rami de piantie crescono in dritto, tra quali piante è licito passigiare, et herba tenera copre le vie, la qual non mancho che 'l letto potrebe dare commodità di riposo. Ma nella cima de li rami pomi de colore aureo e focoso e solare sono; tirano in sua cultura una gran compagnia de Amori. Quasi tutti sono spogliati de le faretre indorate, piene de aurei strali et havendo atthacate quelle sopra li pomari, essi volano legiermente e li varii soi vestimente sonno ben distesi sopra l'erba e mostrano infiniti colori. Né ghirlande portano in testa: invece di quelle sonno assai ornati dalle prope chiome. Nere e roscie et auree sonno le ale er alcuni batthono con esse quasi l'aere con armonia musilcale. Deh! pon mente a li cestelli nelli quali repongono li pomi vendemiati, quanto resplendono de pietre pretiose, sardoniche e smeraldi e margeli naturali, de quali la compositione possemo</p>
--	---	--

δέονται πρὸς τὰ δένδρα
παρ' αὐτοῦ, ὕψοῦ γὰρ καὶ
ἐς αὐτὰ πέτονται τὰ μήλα.

alberi: volano, infatti, in
alto sui meli.

reputare essere opera di
Volcano. Né de schali
hanno bisogno per
montare su li arbori,
perciò che volano in alto
apresso li pomi.

καὶ ἵνα μὴ τοῦς
χορεύοντας λέγωμεν ἢ
τοῦς διαθέοντας ἢ τοῦς
καθεύδοντας ἢ ὡς
γάννυται τῶν μήλων
ἐμφαγόντες, ἴδωμεν, ὃ τι
ποτὲ νοοῦσιν οὗτοι. οἱ γὰρ
κάλλιστοι τῶν ἐρώτων
ἰδοῦ τέτταρες
ὑπεξελθόντες τῶν ἄλλων
δύο μὲν αὐτῶν
ἀντιπέμπουσι μήλον
ἀλλήλοισι, ἢ δὲ ἑτέρα δυὰς
ὁ μὲν τοξεύει τὸν ἕτερον, ὁ
δὲ ἀντιτοξεύει καὶ οὐδὲ
ἀπειλή τοῖς προσώποις
ἔπεστιν, ἀλλὰ καὶ στέρνα
παρέχουσιν ἀλλήλοισι, ἵν'
ἐκεῖ που τὰ βέλη πελάσῃ.
καλὸν τὸ αἶνιγμα: σκόπει
γὰρ, εἴ τι ξυνίημι τοῦ
ζωγράφου: φιλία ταῦτα,
ὃ παῖ, καὶ ἀλλήλων
ἴμερος, οἱ μὲν γὰρ διὰ τοῦ
μήλου παίζοντες πόθου
ἄρχονται, ὅθεν ὁ μὲν
ἀφήσει φιλήσας τὸ μήλον,
ὁ δὲ ὑπτίαις αὐτὸ
ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ
δηλον ὡς ἀντιφιλήσων, εἰ
λάβοι, καὶ ἀντιπέμψων
αὐτό, τὸ δὲ τῶν τοξοτῶν
ζεῦγος ἐμπεδοῦσιν ἔρωτα
ἤδη φθάνοντα, καὶ φημί

Ma non parliamo soltanto
di quelli che danzano, di
quelli che corrono, di
quelli che dormono o che
stanno mangiando, di
gusto, le mele. Vediamo
cosa mai intendano fare
anche questi altri: vedi
quattro Amori, i più belli
di tutti, in disparte dagli
altri: due si palleggiano
l'un l'altro una mela; degli
altri due, si lanciano
frecce, l'uno contro l'altro,
ma non c'è alcuna
minaccia nei loro volti e
l'uno offre il petto all'altro,
pronto a ricevere la
freccia. Un bell'enigma:
vedi se riesco a capire
qualcosa di quel che ha
fatto il pittore. È l'amicizia,
ragazzo mio, è il desiderio
reciproco. Quelli che
giocano con la mela
significano l'inizio del
desiderio per cui l'uno
bacia la mela prima di
tirla, l'altro la accoglie a
braccia tese ed è chiaro
che a sua volta, dopo
averla presa, la bacerà e la
rilancerà. La coppia di

Ma acciò non consumiamo
parole de quelli che
ballano o vero corrono o
vero quelli altri che
dormono o veramente
come se alegrano satiati
de pomi,, contempliamo
quel che costoro
intendono, perciò che
quattro bellidissimi tra
tucti li altri sonno reducti
in un loco. Fra quali, dui se
rimandono uno pome uno
a l'altro; li altri dui, uno
feriscie il compagno con
una freza, da la quale lui
medemo anchora è ferito.
Né segnio alcuno de
minacci se vede nelli volti
loro, anzi porgono el petto
uno a l'altro, per dare loco
alle ferrite. È molto bona
questa significatione.
Attendi bene anchora tu se
comprendi l'intento del
pittore. Sonno amicitie
queste, o giovene, et
amore di uno ver l'altro.
Quelli che giocavano col
pomo cominciano
innamorarsi, per la qual
cosa uno manda il pomo
poi che l'ha basciato e

τοὺς μὲν παίζειν ἐπὶ τῷ
ἄρξασθαι τοῦ ἐρᾶν, τοὺς
δὲ τοξεύειν ἐπὶ τῷ μὴ
ληῖσαι τοῦ πόθου.

arcieri invece rafforzano
un amore già avviato: io
dico che la coppia che
gioca è all'inizio
dell'amore, i due Amori
tirano con l'arco perché
l'amore non scemi.

l'altro col mane stese lo
aspetta, con animo de
basciarlo, se lo pigliasse, e
da rimandarlo. Li altri dui
con la saetta confermano
amore già principiato. E
dico quelli giocare per
dare principio a lo amore,
et questi altri ferirse con
saette per non cessare de
amare.

ἐκεῖνοι μὲν οὖν, περὶ οὓς
οἱ πολλοὶ θεαταί, θυμῷ
συμπεπτώκασιν καὶ ἔχει
τις αὐτοὺς πάλη. λέξω
καὶ τὴν πάλην, καὶ γὰρ
τοῦτο ἐκλιπαρεῖς: ὁ μὲν
ἤρῃκε τὸν ἀντίπαλον
περιπτᾶς αὐτῷ κατὰ τῶν
νώτων καὶ ἐς πνίγμα
ἀπολαμβάνει καὶ καταδεῖ
τοῖς σκέλεσιν, ὁ δὲ οὔτε
ἀπαγορεύει καὶ ὀρθὸς
ὑπανίσταται καὶ διαλύει
τὴν χεῖρα, ὑφ' ἧς ἄγχεται,
στρεβλώσας ἓνα τῶν
δακτύλων, μεθ' ὧν οὐκέτι
οἱ λοιποὶ ἔχουσιν, οὐδέ
εἰσιν ἐν τῷ ἀπρίξ, ἀλγεῖ δὲ
ὁ στρεβλούμενος καὶ
κατεσθίει τοῦ παλαιστοῦ
τὸ οὔς. ὅθεν
δυσχεραίνουσιν οἱ
θεώμενοι τῶν ἐρώτων ὡς
ἀδικοῦντι καὶ
ἐκπαλαίοντι, καὶ μήλοισ
αὐτὸν καταλιθοῦσι.

A quegli altri sta intorno
una folla di spettatori:
sono animosi ed è in corso
una lotta - ti descriverò
anche la lotta, dato che so
che lo desideri. L'uno ha
afferrato l'avversario dalle
spalle e lo stringe per
soffocarlo e lo avvinghia
con le sue gambe. L'altro
non cede e sta ritto e si
libera dalla mano che lo
sta strozzando,
torcendogli un dito, così
che le altre dita mollino la
presa: in preda al dolore,
quello con il dito storto
morde un orecchio al
compagno. E gli Amori che
assistono alla scena,
disgustati dalla
scorrettezza nella lotta, lo
lapidano a colpi di mele.

Ma quelli circondati da
multi spettatori già se
corrocciano e combattono.
lo ti dichiarerò anchora el
modo del suo combattere:
so che disidiri udire.
Costui ha preso l'avversario
volandoli sopra le spalle e
strignie per afogarlo,
avilupandoli intorno le
cosse. Ma quello non si
stracha, anzi sta dritto
nelli piedi e. discioglie le
mane da le quale è stretto,
torcendoli un deto, per la
qual cosa li altri non
posson più durare, né
pigliare, e questo altro,
sentendosi il deto storto,
si dole e magna l'orechia
al suo nimico. Questa cosa
commove a sdegno contra
lui li altri Cupidini, che lo
riguardano come Iniusto e
combattente contra
ragione del combattere,
dalli quali è con pomi
lapidato custui.

μηδὲ ὁ λαγῶς ἡμᾶς
 ἐκείνοσι διαφευγέτω,
 συνθηράσωμεν δὲ αὐτὸν
 τοῖς ἔρωσι. τοῦτο τὸ
 θηρίον ὑποκαθήμενον
 ταῖς μηλέαις καὶ
 σιτούμενον τὰ πίπτοντα
 ἐς γῆν μῆλα, πολλὰ δὲ καὶ
 ἡμίβρωτα καταλείπον
 διαθηρῶσιν οὗτοι καὶ
 ταραττουσιν ὁ μὲν κρότῳ
 χειρῶν, ὁ δὲ κεκραγῶς, ὁ
 δὲ ἀνασειῶν τὴν χλαμύδα,
 καὶ οἱ μὲν ὑπερπέτονται
 τοῦ θηρίου καταβοῶντες,
 οἱ δὲ μεθέπουσιν αὐτὸ
 πεζοὶ κατὰ ἴχνος, ὁ δ' ὡς
 ἐπιρριψῶν ἑαυτὸν ὄρμησε
 καὶ τὸ θηρίον ἄλλην
 ἐτράπετο, ὁ δὲ
 ἐπιβουλεύει τῷ σκέλει τοῦ
 λαγῶ, τὸν δὲ καὶ
 διώλισθεν ἠρηκότα:
 γελῶσιν οὖν καὶ
 καταπεπτῶκασιν ὁ μὲν ἐς
 πλευράν, ὁ δὲ πρηνῆς, οἱ
 δὲ ὑπτιοὶ, πάντες δὲ ἐν
 τοῖς τῆς διαμαρτίας
 σχήμασι. τοξεύει δὲ
 οὐδεὶς, ἀλλὰ πειρῶνται
 αὐτὸν ἐλεῖν ζῶντα ἱερεῖον
 τῆ Ἀφροδίτῃ ἡδιστον.

οἶσθα γὰρ που τὸ περὶ
 τοῦ λαγῶ λεγόμενον, ὡς
 πολὺ τῆς Ἀφροδίτης
 μέτεστιν αὐτῷ: λέγεται
 γοῦν περὶ μὲν τοῦ
 θηλάζειν τε αὐτό, ἃ ἔτεκε,

E non ci lasciamo sfuggire
 quella lepre là dall'altra
 parte: diamole la caccia
 insieme con gli Amori!
 Eccola, la bestia,
 acquattata sotto gli alberi
 che mangia le mele cadute
 a terra e le lascia
 semirosicciate: gli Amori
 le danno la caccia e fanno
 rumore, uno battendo le
 mani, l'altro gridando,
 l'altro ancora agitando in
 aria il mantello; altri le
 svolazzano intorno
 urlando, altri la inseguono
 a piedi, sulle sue orme.
 Uno le si lancia sopra, per
 afferrarla, ma la bestia
 scappa via; un altro tenta
 di afferrare la lepre per
 una zampa, ma quella
 scappa di nuovo alla
 presa. E ridono tutti, chi
 buttandosi a terra di
 schiena, chi su un fianco,
 chi bocconi: tutti nelle
 pose della propria impresa
 fallita. Nessuno di loro usa
 l'arco: cercano di
 prenderla viva perché è
 questo il dono più gradito
 ad Afrodite.

Sai cosa dicono della lepre
 - che è strettamente
 collegata ad Afrodite. Della
 lepre femmina dicono che
 mentre sta allattando i
 piccoli che ha partorito ne

Né quel lépore voglio che
 lasciamo fugire, ma
 pigliónola insieme con
 quisti Cupidini. Questo
 animai, sedendo sotto
 quelli pomari e magniando
 li pomi che in terra
 caschono e molti anchora
 ne lassa infin al mezzo
 magniati costoro il
 scacciono e disturbano,
 chi sbattendo le man e chi
 gridando, chi scrollando la
 veste, et elli volano con
 grido sopra l'animale et
 quelli altri lo persiquitano
 caminando a piede, un
 altro ha destese le aie per
 volare, e l'animai fugie per
 una altra via; un altro se
 ignegna prenderlo per la
 coda, da quel altro già è
 scorso oltra. Ridono
 dumque li Amori e
 cascano chi in el lato, chi
 con faccia in terra, chi in
 su, ciascuno in la figura
 del suo fallo, e nesuno lo
 feriscie, ma se sforzano
 pigliarlo vivo e offerirlo
 vivo a Venere, sacrificio
 gratissimo.

Sai bene anchora in quel
 che se dice del lepore, che
 è molto abondante de cose
 di Venere. Perciò se dice
 che la femmina che lacta
 quelli che ha partorito [e]

<p>καὶ ἀποτίκτειν πάλιν ἐπὶ ταῦτῳ γάλακτι καὶ ἐπικυΐσκειν δὲ καὶ οὐδὲ εἷς χρόνος αὐτῷ τοῦ τοκετοῦ κενός, τὸ δὲ ἄρρεν σπείρει τε, ὡς φύσις ἀρρένων, καὶ ἐπικυΐσκει παρ' ὃ πέφυκεν. οἱ δὲ ἄτοποι τῶν ἔραστῶν καὶ πειθῶ τινα ἔρωτικὴν ἐν αὐτῷ κατέγνωσαν βιαίῳ τέχνῃ τὰ παιδικὰ θηρώμενοι.</p>	<p>partorisce altri e li nutre con lo stesso latte, e poi ingravidata di nuovo e non c'è periodo in cui il suo ventre sia vuoto di un piccolo. La lepre maschio la insemmina, come fanno tutti i maschi, ma rimane anche gravido lui stesso al contrario di quanto solitamente avviene in natura. E chi ha strane abitudini sessuali imparano dalla lepre questa seduzione erotica per sedurre con pratiche violente i ragazzi.</p>	<p>partorisce altri sopra quello medesimo latte e doppo quelli anchora partorisce, e niuno tempo è vacuo del suo parto; è maschio e femmina e secondo la natura del maschio s'impregna contra suo natural. Ma quelli che non hanno bon loco apresso lo amore hanno cognosciuto in esso una' persuasione amatoria, con arte violenta consequendo li soi amori.</p>
<p>ταῦτα μὲν οὖν καταλείπωμεν ἀνθρώποις ἀδίκους καὶ ἀναξίους τοῦ ἀντερᾶσθαι, σὺ δέ μοι τὴν Ἀφροδίτην βλέπε: ποῦ δὴ καὶ κατὰ τί τῶν μηλεῶν ἐκείνη; ὄρας τὴν ὑπαντρον πέτραν, ἧς νᾶμα κυανώτατον ὑπεκτρέχει χλωρόν τε καὶ πότιμον, ὃ δὴ καὶ διοχετεύεται ποτὸν εἶναι ταῖς μηλέαις; ἐνταῦθ' ἂν μοι τὴν Ἀφροδίτην νόει, νυμφῶν, οἶμαι, αὐτὴν ἰδρυμένων, ὅτι αὐτὰς ἐποίησεν ἐρώτων μητέρας καὶ διὰ τοῦτο εὐπαιδίας. καὶ κάτοπτρον δὲ τὸ ἀργυροῦν καὶ τὸ ὑπόχρυσον ἐκεῖνο σανδάλιον καὶ αἰ περόναι</p>	<p>Ma lasciamo queste cose agli uomini ingiusti e indegni di ricevere amore. Tu invece guarda Afrodite. Dove si trova, nel frutteto? Vedi quell'antro nella roccia, da cui sorge una fonte d'acqua azzurrissima, fresca e dissetante che scorre a irrigare gli alberi di melo? Là, credimi, c'è Afrodite: l'hanno collocata là le ninfe perché le ha fatte madre degli Amori, madri di figli così belli. E lo specchio d'argento, e quel sandalo dorato e le fibbie anch'esse d'oro, non sono stati appesi a caso ma c'è scritto che sono offerte di Afrodite, doni delle ninfe.</p>	<p>Lasciamo queste cose a homeni iniusti et non degni de essere reamati, ma tu guarda la dea Venere, dove et in qual pomaro la sia. Vedi tu quella petra formata come speluncha, da la quale escie una fonte chiara, verdegianta e soave da bere, la quale anchora se sparge per adaquare i pomari? Ivi hanno collocata le nymphe la dea Venere, reingratiandola però che le fece matre de bon figlioli, cioè Cupidini. Ma il spechio d'argento et la pianella inaurata, le fibbie di oro non stando in otio, ma dicono che sonno cose di Venere, et è scritto et</p>

<p>αἱ χρυσαῖ, ταῦτα πάντα οὐκ ἀργῶς ἀνήπται: λέγει δὲ Ἀφροδίτης εἶναι, καὶ γέγραπται τοῦτο, καὶ νυμφῶν δῶρα εἶναι λέγεται, καὶ οἱ ἔρωτες δὲ ἀπάρχονται τῶν μῆλων καὶ περιεστῶτες εὔχονται καλὸν αὐτοῖς εἶναι τὸν κῆπον.</p>	<p>A lei gli Amori offrono mele e le stanno intorno, pregandola che sia sempre bello il loro giardino.</p>	<p>dicese anchora che sonno doni di nymphe. E li Amori fanno le primitie de pomi et li circostanti pregono che l'orto li sia bono.</p>
---	--	--

I.15 ΑΡΙΑΔΝΗ

I.15 Arianna

I.14 Arianna

Traduzione italiana

<p>ὅτι τὴν Ἀριάδνην ὁ Θησεύς ἄδικα δρῶν — οἱ δ' οὐκ ἄδικά φασιν, ἀλλ' ἐκ Διονύσου — κατέλιπεν ἐν Δία τῇ νήσῳ καθεύδουσιν, τάχα που καὶ τίτθης διακῆκοας, σοφαὶ γὰρ ἐκεῖναι τὰ τοιαῦτα καὶ δακρύουσιν ἐπ' αὐτοῖς, ὅταν ἐθέλωσιν. οὐ μὴν δέομαι λέγειν, Θησέα μὲν εἶναι τὸν ἐν τῇ νηί, Διόνυσον δὲ τὸν ἐν τῇ γῆ, οὐδ' ὡς ἀγνοοῦντα ἐπιστρέφοιμ' ἂν ἐς τὴν ἐπὶ τῶν πετρῶν, ὡς ἐν μαλακῶ κεῖται τῷ ὕπνῳ.</p>	<p>La storia di Teseo che agì ingiustamente nei confronti di Arianna - ma alcuni dicono che non fu ingiustizia, ma per volere di Dioniso - quando la abbandonò nell'isola di Dia addormentata, certo l'hai sentita dalle fiabe della tua balia. Sono, le balie, a raccontare le storie e piangono a volontà nel raccontarle. Non serve dunque che dica che è Teseo quello sulla nave, e Dioniso quello che sta approdando a terra. E se ti dico di guardare a quella donna distesa in un dolce sonno tra le braverocce, non credo che tu non la riconosca.</p>	<p>Che il Theseo, facendo torto ad Ariadna, o vero, secondo alcuni, non li facendo lui torto, ma trovandola dormire presa da Baccho, l'havesse' lassata in una isola ditta Dia, forse hai udito dalla tua balia. Perché quelle sonno savie circa simile cose et alchune volte non senza lachrime le raccontano quando li vien voglia. Ma al presente non accade ch'io te dechiari costui essere Theseo; quello oltre che è in terra è Bacco; né come inconsapevole se affrettarebe verso colei che dorme molto sohavemente sopra le pietre.</p>
--	--	---

οὐδὲ ἀπόχρη τὸν
ζωγράφον ἐπαινεῖν, ἀφ'
ᾧ κἂν ἄλλος ἐπαινοῖτο,
ῥάδιον γὰρ ἅπαντι καλὴν

Ma non basta elogiare il
pittore per ciò per cui
chiunque potrebbe essere
elogiato. È piuttosto facile,
Nè basta lodare questo
pittore per quello che
lodaresti ogni altro, perché
quale è quel pittore che

μὲν τὴν Ἀριάδην
 γράφειν, καλὸν δὲ τὸν
 Θησέα, Διονύσου τε
 μυρία φάσματα τοῖς
 γράφειν ἢ πλάττειν
 βουλομένοις, ὧν κἄν
 μικροῦ τύχη τις, ἤρηκε τὸν
 θεόν: καὶ γὰρ οἱ κόρυμβοι
 στέφανος ὄντες Διονύσου
 γνώρισμα, κἄν τὸ
 δημιουργημα φαύλως
 ἔχη, καὶ κέρως
 ὑπεκφυόμενον τῶν
 κροτάφων Διόνυσον
 δηλοῖ, καὶ πάρδαλις
 ὑπεκφαινομένη αὐτοῦ
 θεοῦ σύμβολον. ἀλλ'
 οὗτός γε ὁ Διόνυσος ἐκ
 μόνου τοῦ ἐρᾶν
 γέγραπται: σκευὴ μὲν γὰρ
 ἠνθισμένη καὶ θύρσοι καὶ
 νεβρίδες, ἔρριπται ταῦτα
 ὡς ἔξω τοῦ καιροῦ, καὶ
 οὐδὲ κυμβάλους αἱ Βάκχαι
 χρῶνται νῦν, οὐδὲ οἱ
 Σάτυροι ἀυλοῦσιν, ἀλλὰ
 καὶ ὁ Πᾶν κατέχει τὸ
 σκίρτημα, ὡς μὴ
 διαλύσειε τὸν ὕπνον τῆς
 κόρης, ἀλουργίδι τε
 στείλας ἑαυτὸν καὶ τὴν
 κεφαλὴν ῥόδοις ἀνθίσας
 ἔρχεται παρὰ τὴν
 Ἀριάδην ὁ Διόνυσος,
 μεθύων ἔρωτι, φησὶν περὶ
 τῶν ἀκρατῶς ἐρώωντων ὁ
 Τῆιος.

per chiunque, dipingere
 una bella Arianna, o un bel
 Teseo. Ma molteplici sono
 le sembianze di Dioniso
 per chi voglia dipingerlo o
 scolpirlo, basta trovare un
 piccolo dettaglio, e si
 potrà dire di aver trovato il
 dio: la corona d'edera è
 l'attributo che identifica
 Dioniso anche nell'opera
 di un artista da poco;
 anche le corna che
 spuntano dalla fronte
 indicano Dioniso, e se
 compare una pantera è il
 simbolo del dio. Ma questo
 Dioniso è raffigurato solo
 come un innamorato. Via
 la veste fiorita, i tirsi, le
 pelli di cerbiatto: non
 c'entrano con questo
 attimo speciale; e le
 Baccanti non battono i
 cembali, e i Satiri non
 suonano gli auloi, anche
 Pan trattiene i suoi balzi,
 per non turbare il sonno
 della fanciulla. Ha
 indossato la rossa veste,
 ha il capo cinto di rose, e
 si slancia verso Arianna,
 ebbro d'amore, come dice
 il poeta di Teo di chi ama
 senza misura.

non dipignesse facilmente
 Ariadna bella et Theseo
 bello? Et diverse sono le
 inmagine di Bacco cui le
 volesse dipignere o vero
 scolpire, delle qual poca
 parte se ben consequisse
 alcuno ha espresso tucto
 il-dio. Perché li boccoli di
 l'hedera, delli quali sonno
 fatte corone, sono segno
 di Baccho, anchora che
 l'artificio non stia troppo
 bene, e le corna che
 nascono nelle tempie
 dichiarano Baccho, et il
 pardo che appare è segno
 di quello medesimo. Ma
 questo Baccho è dipinto da
 solo innamorato. Perciò
 che l'habito et li rami
 fioriti et le pelle di cervo
 sonno refutate come cose
 che non faccino al
 proposto; né 'lli cimbali
 usano al presente le donne
 sacrificanti a Baccho, né 'lli
 Satiri cantono con fiutti.
 Anchora il dio Pan ritene lo
 salto temendo non
 isvegliare la giovane del
 sonno. E ornandosi Baccho
 con una veste di porpora e
 il suo capo con fiori viene
 da Ariadna come inebriato
 d'amore, come dirrebe il
 poeta de quelli che sonno
 incontinenti d'amore.

ὁ Θησεὺς δὲ ἐρᾷ μὲν, ἀλλὰ
τοῦ τῶν Ἀθηνῶν καπνοῦ,
Ἀριάδνην δὲ οὔτε οἶδεν
ἔτι, οὔτε ἔγνω ποτέ, φημί
δ' αὐτὸν ἐκλελῆσθαι καὶ
τοῦ Λαβυρίνθου, καὶ μηδὲ
εἰπεῖν ἔχειν, ἐφ' ὅτῳ ποτὲ
ἐς τὴν Κρήτην ἔπλευσεν,
οὔτῳ μόνον τὰ ἐκ πρῶρας
βλέπει. ὄρα καὶ τὴν
Ἀριάδνην, μᾶλλον δὲ τὸν
ὑπνον: γυμνὰ μὲν ἐς
ὀμφαλὸν τὰ στέρνα
ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ
ἀπαλή φάρυγξ, μασχάλη
δὲ ἡ δεξιὰ φανερά πασσα, ἡ
δὲ ἐτέρα χεὶρ ἐπίκειται τῇ
χλαίνῃ, μὴ αἰσχύνῃ τι ὁ
ἄνεμος. οἶον, ὃ Διόνυσε,
καὶ ὡς ἡδὺ τὸ ἄσθμα. εἰ δὲ
μήλων ἢ βοτρύων ἀπόζει,
φιλήσας ἐρεῖς.

Anche Teseo, sì, è
innamorato, ma del fumo
che si alza dalle case di
Atene: non conosce più
Arianna, né mai l'ha
conosciuta. Dico che si è
dimenticato anche del
labirinto e non sa dire
perché ha navigato fino a
Creta: vede soltanto quel
che c'è davanti alla sua
prua. Ma guarda Arianna,
o piuttosto il suo sonno:
nuda sul petto fino alla
vita, Il collo reclinato
all'indietro mostra la gola
morbida; tutta la spalla
destra è scoperta, e la
mano sinistra trattiene la
veste, perché il vento non
la scopra impudicamente.
Com'è dolce, Dioniso, il
suo respiro! Profuma di
miele e di grappoli d'uva:

baciale e ci dirai se è vero.

Theseo è bene
innamorato, ma del fumo
de Athene sua patria, ma
Ariadna né hora conosce,
né ha mai conosciuto. <...
> lui ancora essere
dimenticato del labirinto,
né poter dire per che
cagion navigasse in
Candia, tanto attesamente
guarda lui solo che è
contra la prora. Vedi la
Ariadna, anzi il sonno.
Questo petto è scoperto
insino allo ombillico et il
collo in su disteso et la
morbida gola, la dextra
lasena tutta scoperta;
ma l'altra mano è sopra la
veste, preoccupando il
vento che non discoprisse
in lei qualche parte non
licita et dionesta a
vedere. Oh quanto è dolce
el suo fiato, o Baccho, et
par che sappia de pomi o
vero d'uva: basciala, poi
ne lo dirrai.

English abstract

Around 1515, Titian (Tiziano Vecellio) was called by Alfonso d'Este to complete his "Camerino delle pitture": Titian found the cycle begun by Giovanni Bellini with the so-called *Feast of the Gods* – a painting that Titian himself retouched heavily to satisfy the client's tastes. The other three paintings in the series were inspired, in varying degrees, by the text of *Imagines* by Philostratus that Demetrius Mosco had recently vulgarised for Alfonso's sister, Isabella.

Titian drew inspiration from the *ekphrasis* of ancient paintings and yet interpreted them freely, going as far as inventing, for the image that concludes the cycle *The Bacchanal of the Andrians* (1523-1524), the figure of sleeping maenad that had as its model a statue that just recently had entered the collection of Julius II: the Vatican Ariadne. It should be noted, however, that at the time, the sculpture was identified as Cleopatra. But Titian, with brilliant artistic intuition, sees in that Sleeping Beauty the bacchante *par excellence*, Dionysus' bride: Ariadne.

The essay also presents, in an Appendix, the excerpts from *Imagines* by Philostratus (I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ, I.6 ΕΡΩΤΕΣ, I.16 ΑΡΙΑΔΝΗ), which inspired the painter for the cycle: a Greek text, with Italian translation and the vulgarisation by Demetrio Mosco that Alfonso (and therefore Titian) had at his disposal.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org