

la rivista di **en**gramma
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.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.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

Giocare a fare i Classici

L'epigramma "Huius Nympha Loci", l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/ Cleopatra dei Musei Vaticani

Sara Agnoletto

Nel 1512 papa Giulio II della Rovere acquistò una scultura di età romana raffigurante Arianna addormentata, perché fosse disposta nella preziosa cornice del Cortile delle Statue del Belvedere. Interpretata come Cleopatra morente, a causa dell'armilla a forma di serpente che le cinge il braccio, la statua venne a integrare il programma figurativo di una collezione di sculture antiche con cui il pontefice, in consonanza con gran parte della sua propaganda politica impostata all'insegna della figura di Giulio Cesare, mirava a far rivivere la Roma dei Cesari nella Roma dei Papi.

L'identificazione come Cleopatra riscosse un successo immediato. Nel 1515 Baldassarre Castiglione compose una poesia latina intitolata per l'appunto *Cleopatra* che ha inizio con questi versi:

Marmore quisquis in hoc saevis admorsa colubris / Brachia, et aeterna
torpentia lumina nocte / Aspicias, invitam ne crede occumbere leto. / Victores
vetuere diu me abrumpere vitam, / Regina ut veherer celebri captiva
triumpho / Scilicet, et riuribus parerem serva Latinis; / Illa ego progenies tot
ducta ab origine regum, / Quam Pharii coluit gens fortunata Canopi, /
Deliciis fovitque suis Aegyptia tellus, / Atque Oriens omnis divùm dignatus
honore est (Baldassarre Castiglione, *Carmina quinque illustrium poetarum*).



1 | Maestro del 1515, *Cleopatra giacente ai piedi di un albero*, incisione 1515. Chicago, Art Institute of Chicago.

Nello stesso anno venne realizzata anche un'incisione in cui Cleopatra giace distesa sotto un albero, abbandonata ad un sonno mortale indottole dal morso al seno di un serpente avvinghiato al braccio (come se l'armilla della scultura del Belvedere avesse preso vita). Evidenti sono i debiti contratti con la Cleopatra vaticana anche in un'altra incisione del 1528 di Agostino Veneziano in cui è rappresentata Cleopatra morente.



2 | Agostino Veneziano, *Morte di Cleopatra e cupido piangente*, incisione 1528. London, British Museum.

Solo nel 1763 Winckelmann mise in discussione l'identità comunemente accettata della statua, argomentando che il serpente avvinghiato al braccio della 'ninfa' era in realtà un braccialetto:

Die Armbänder haben insgemein die Gestalt von Schlangen, auch mit dem Kopfe, wie dergleichen verschiedene in dem Herculianischen Museo zu Portici in Erzt und

in Golde befindlich sind. Es liegen dieselben theils um den Oberarm, wie an den beyden schlafenden Nymphen, im Vaticano und in der Villa Medicis, welche daher für eine Cleopatra angenommen und beschrieben worden sind (Winckelmann 1764, 211).

I braccialetti hanno generalmente la forma di serpenti, anche con le teste, di siffatti se ne incontrano diversi in metallo e in oro nel museo d'Ercolano a Portici. Si trovano nella parte superiore del braccio, come nelle due Ninfe dormienti del Vaticano e della villa Medici, che perciò furono ritenute e definite una Cleopatra (traduzione di chi scrive).

Fu necessario però attendere la pubblicazione, nel 1784, del catalogo del Museo Pio-Clementino perché fosse constatato che "la statua rappresenta un'Arianna abbandonata, che dorme a Nasso, quale fu trovata da Bacco che ne rimase invaghito". Una congettura che Ennio Quirino Visconti,

curatore della pubblicazione, confermò confrontando la scultura del Belvedere con:

[...] un elegante bassorilievo di figura oblunga rettangolare per altezza, non appartenente a sarcofago, ma fatto espressamente per ornare qualche delizia (e), il quale ha scolpite diverse figure, ch'esprimono la sorpresa fatta da Bacco all'abbandonata Cretese. La figura di costei è precisamente la nostra statua o si riguardi la disposizione del panneggio, o si consideri la situazione e la composizione tutta della figura. Questo confronto forma, a mio credere, una specie di dimostrazione, alla quale accresce valore la notizia conservataci da Pausania, che ci descrive una pittura d'Arianna in Atene, dov'era dipinta tutta immersa nel sonno (Visconti 1784, 89).

Nonostante il successo immediato e durevole della sua interpretazione come Cleopatra, fin da quando venne collocata nel cortile del Belvedere la statua acquistata da Angelo Maffei fu allestita (e quindi vista e interpretata) come una ninfa addormentata alla fonte. Scopo del presente contributo è quello di cercare di capire il significato e le ragioni di questa scelta espositiva che, seppur con leggere modificazioni, verrà mantenuta fino al XVIII secolo.

Il topos della ninfa alla fonte: prima tradizione testuale e figurativa a Roma

Nell'iscrizione che fa da corredo all'illustrazione della scultura di Cleopatra dei Musei Vaticani, pubblicata nell'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (1585), si può leggere: "Nymphae cuiusdam dormientis simulacrum e marmore mira arte factum, in viridario Vaticano Romae quidam, propter adiectum serpentem Cleopatrae imaginem putant". Nell'immagine è rappresentato anche l'allestimento scenico con cui la statua, dopo aver abbandonato definitivamente il Cortile delle Statue durante il pontificato di Giulio III (1550-1555), venne esposta nella stanza poi detta "della Cleopatra" in fondo al "Corridoio di Belvedere" o "di Bramante".



3 | Francisco de Hollanda, *Fontana Arianna/Cleopatra*, disegno, 1538-39. Madrid, Escorial.

4 | Cleopatra del Vaticano. Incisione da Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus Et Secundus Liber*, Roma, Ludovico Madrucio 1585.

5 | Cleopatra del Vaticano. Incisione da Domenico Parasacchi, *Raccolta delle principali fontane dell'inclitta città di Roma*, Roma 1647.

L'incarico dell'allestimento fu affidato a Daniele da Volterra che adagiò Cleopatra su un letto di finte rocce e la collocò sopra la vasca di una fontana fiancheggiata da due telamoni e impreziosita da un mascherone, all'interno di un ambiente le cui volte erano anch'esse decorate con grottesche e stucchi. Le trasformazioni volute da Paolo V Borghese tra il 1613 e il 1619 e documentate nell'incisione di Domenico Parasacchi non modificarono sostanzialmente la scenografia espositiva dell'opera, che continuò a ricreare l'interno di una grotta, ovvero l'ambiente in cui, secondo la tradizione, abitavano le ninfe. La fortunata tradizione espositiva, che si protrasse fino al 1772 quando, per ragioni principalmente conservative, la statua venne definitivamente musealizzata come un'opera a sé stante, ebbe inizio con il primo allestimento della statua posta a ornamento di fontana. In quell'occasione Cleopatra venne sistemata sopra un antico sarcofago decorato con un rilievo che si riteneva "celebrasse le imprese dell'imperatore Traiano, l'*optimus princeps* cui tanto Giulio II si rifaceva", il quale completava "il ciclo celebrativo in chiave mitologico-virgiliana, funzionale alla celebrazione di Giulio II quale novello Cesare" (Valeri 2013, 29-30). Tutt'intorno alla statua venne ricostruito un ambiente roccioso, un *locus amoenus* dove la naiade/Cleopatra poteva riposare indisturbata in riva all'acqua (allestimento graficamente documentato da Francisco de Hollanda intorno al 1538-39). Si trattava di una scenografia tutt'altro che asettica, la quale, come vedremo, arricchì

l'opera di un nuovo significato (sulla prima ricostruzione degli allestimenti della Cleopatra nel '500, si veda Haskell, Penni [1981] 1982, 186-7; più in generale sul Cortile delle Statue, v. Brummer 1970).

All'incirca negli stessi anni in cui Cleopatra trovava una sistemazione nel Cortile del Belvedere, l'immagine di una sensuale fanciulla distesa ai piedi di una fontana si diffuse Oltralpe, dove venne rappresentata da artisti quali Dürer (1514; attribuzione non unanime) e Cranach (1518). Del tema della divulgazione di questa iconografia in Nord Europa si sono occupati, anche recentemente, molti studiosi (Kurz 1953; Meiss 1966; Liebmann 1968; Wuttke 1968; Kapossi 1969; Franke, Schade-Tholen 1998; Pataki 2003; Ritoókné Szalay 2002; Matsche 2007; Müller 2008; Baert 2016 e 2018).



6 | Albrecht Dürer, *Ninfa addormentata alla fonte*, disegno a penna e acquerello, 1514. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. no. 5127, fol. 35, no. L 415.

Come rende esplicita l'iscrizione scolpita sulla vasca della fontana nel disegno di Dürer e nel dipinto di Cranach, il soggetto di queste opere si ispirava a un'iscrizione rinascimentale conosciuta per la sua sequenza

iniziale “Huius Nympha Loci” (riportata integralmente da Dürer, solo accennata da Cranach):

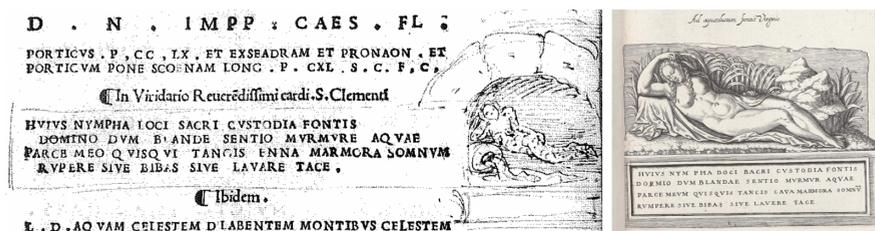
Huius nympha loci, sacri custodia fontis, / Dormio, dum blandae sentio
murmur aquae. / Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum /
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace (CIL, VI/5, 3^ae).

Ninfa del luogo, custodisco la sacra fonte e dormo, cullata dal dolce
mormorio dell’acqua. Non interrompere il mio sonno, tu che tocchi il marmo
scolpito, taci tu che bevi o ti lavi.



7 | Lucas Cranach il Vecchio, *Ninfa addormentata alla fonte*, olio su tela, 1518 ca.,
Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Sempre nel Cinquecento il componimento epigrafico, scolpito su una pietra spesso collocata in prossimità di una fonte d’acqua e talvolta accompagnato da una scultura di ninfa distesa placidamente abbandonata al sonno, fece capolino nei giardini di alcuni palazzi romani. Ne documentano l’esistenza lo schizzo realizzato da Francisco de Hollanda durante il suo soggiorno romano (1538-1540) e l’incisione, oramai di fine secolo, di Jean-Jacques Boissard, che però risale alla sua visita romana e non è tratta dal vero (1556 e il 1559).



- 8 | Francisco d' Holanda, *Ninfa addormentata alla fonte*, disegno a penna, 1538-40. In Jacopo Mazzocchi, *Epigrammata Antiquae Urbis*, Roma, Jacopo Mazzocchi 1521.
- 9 | *Ninfa addormentata alla fonte*. Incisione da Jean Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia*, 3 voll., Frankfurt, Theodor de Bry, 1597-1602.

L'epigramma "Huius Nympha Loci", inoltre, fu parafrasato da un'altra poesia epigrafica intitolata *De statua Cleopatrae* che nel 1513 l'umanista romano Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, allievo di Pomponio Leto e amico di Pietro Bembo, scrisse per il papa Giulio II:

Fessa soporifero Fontis susurro / Perspicui, dulcis frigidulique fruor; /
Accedas tacitus, tacitusque lavere bibasque / Et tacitus, cesset ne mihi
somnus , abi. / Quantum me vivam Caesar, mundi arbiter, arsit /
Marmoream tantum Julius alter amat (Evangelista Maddaleni de'
Capodiferro, *De statua Cleopatrae*; cfr. Otto Kurz 1953, 175).

La stretta relazione testo-immagine non sfuggì a Otto Kurz che nel 1953 ne approfondì lo studio in un articolo intitolato per l'appunto "Huius Nympha Loci". *A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer*. Il suo fu il primo lavoro a prendere in considerazione le "literary sources" dell'iconografia della ninfa addormentata alla fonte, ma la ricognizione da lui fatta delle fonti scritte fu assai modesta e si limitò a tre codici.

Il primo è il manoscritto Riccardiano 907, "which has been overlooked by the editors of the C.I.L. [*Corpus Inscriptionum Latinarum*]", che gli fu amichevolmente segnalato da Ernst Gombrich; si tratta, scrive, di un codice di Bartolomeo Fonzo (1445-1513) in cui a fianco all'epigramma "Huius Nympha Loci" (f. 172r) si legge "Romae recens inventum. Campani est".



10 | Michele Fabrizio Ferrarini, *Antiquarium*, membr., 2, 1487, c. 28v, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. C 398.

Il secondo è il codice berlinese Hamilton 26. Di esso specifica che è un documento datato alla fine del XV secolo, in cui è segnalata la presenza di una fontana nel giardino del Cardinale di San Clemente. Il terzo è il manoscritto redatto da “Michael Fabricius Ferrarinus, prior of the Carmelite monastery at Reggio Emilia, who died between 1488 and 1493”, il quale, secondo lo studioso, fu “the first person to mention the fountain and its inscription”, situandola da qualche parte sulle rive del Danubio. Per una ricognizione della fortuna di questi versi che “from then onwards [...] appear in almost all epigraphical *syllogai*”, lo storico dell’arte austriaco rimanda al CIL.

La lezione tracciata da Kurz fu feconda e condizionò, nel bene e nel male, gli studi che le seguirono. Così, il repertorio delle fonti letterarie da lui interrogato non fu ampliato granché neppure da Elisabeth MacDougall, che nel 1975 scrisse *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, poi ripubblicato nel 1994 con il titolo *Fountains, Statue and Flowers: Studies in Italian Gardens of Sixteenth and Seventeenth Centuries*. La MacDougall riprese lo studio del manoscritto della Riccardiana, delle iscrizioni redatte dal Ferrarini (Reggio, Bibl. Comm. Cod. C. 398, fol. 28r e Parigi, Bibl. Nat. Lat. 6128, fol. 114r), del codice Hamilton e di un altro codice oggi perduto che fu di proprietà di J. Wardrop, il quale conferma la presenza del nostro epigramma “*in horto cardinalis S. Clementis*”. Le indagini della studiosa statunitense furono comunque rilevanti dal momento che, tra le altre cose, fu lei a identificare l’autore dell’epigramma con “Giovanni Antonio Campani, a Roman humanist at the Vatican and the biographer of Pope Pius II” (MacDougall 1975, 358). Fu sua anche la proposta di datazione dell’epigramma, compresa tra il 1464 e il 1470: “Inclusion [in the manuscript Riccardiano 907] of epitaphs to Pope II (d. 1464) and a letter dated 9 August 1464 give a *terminus post quem*. Other epitaphs give a *terminus ante quem*of 1470” (MacDougall 1975, 358 nota 18). E fu sempre lei ad identificare il

cardinale di San Clemente con “the nephew of Pope Sixtus IV, Domenico della Rovere” (MacDougall 1975, 359).

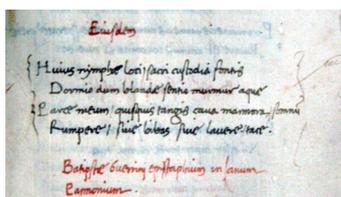
In seguito, numerosi altri studiosi hanno indagato l'iconografia della ninfa addormentata mettendola in relazione con i versi “Huius Nympha Loci”, ma è stato necessario attendere la pubblicazione dell'articolo di Xavier Espluga (1913), a cui questo contributo deve moltissimo, perché ci si potesse fare un'idea attendibile di quale fu la prima tradizione testuale dell'epigramma a Roma e a Firenze.

Come è stato notato da Espluga, l'epigramma “Huius Nympha Loci” fu ideato nella seconda metà del secolo XV, e riflette l'influenza dell'epigramma classico alessandrino, della poesia epigrafica sepolcrale e anche della poesia epigrafica ed elegiaca latina, in particolare Marziale ed Ovidio: la sequenza iniziale “Huius nympha loci sacri” può rimandare al verso iniziale dell'epigramma 9, 58 di Marziale (“Nympha sacri regina lacus”); echi di Ovidio, in particolare dei *Fasti* III, 18-19: “fecerunt somnos et leue murmur aquae / blanda quies furtim uictis obrepsit ocellis, si trovano riflessi nel pentametro del primo distico *blandae [...]* murmur aquae”, la cui parte finale “murmur aquae” si legge anche nell'iscrizione del ponte della via Salaria, dedicata a Narsete, il generale di Giustiniano. Precedentemente la MacDougall aveva riconosciuto i debiti contratti dall'epigramma con i *Fasti* di Ovidio, e con la poesia pastorale e lirica ellenistica:

The image of a girl resting by an urn of water lulled to sleep by the soft sound of the water (*murmur blanda aquae*) is similar in both. The form of the poem and its feeling are nearer to Greek Hellenistic pastoral and lyrical poetry.

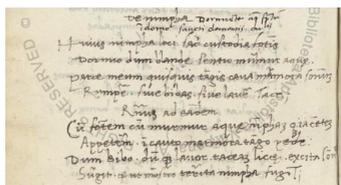
Il testo apparve per la prima volta associato al nome dell'umanista Giovanni Antonio Campano (1429-1477) in due manoscritti datati alla fine degli anni '60 del Quattrocento (per una bibliografia aggiornata sul Campano si rimanda a Espluga 2013, 124, nota 7). A porre per la prima volta questo testo in relazione con Campano è un copioso zibaldone di appunti, in gran parte autografo, di Bartolomeo della Fonte (ms. Riccardiano 907, f. 172r), nella cui ultima sezione (ff. 169r-190v) è riportata una ricompilazione di iscrizioni, che oggi sappiamo essere vere e

false, epigrammi, carte ed altri testi di autori sia classici che contemporanei. Il nostro epigramma è riportato nel margine inferiore del foglio 172r, dove pare essere stato aggiunto in un secondo momento da una mano che non sembra riconducibile a quella di Fonzio, e dove è preceduto dalla didascalia: "Romae recens inventum. Campani est". A proposito di questa annotazione Espluga commenta che il participio *inventum* accompagnato da *recens* suggerisce che possa trattarsi di un'iscrizione scolpita su un supporto reale, il cui ritrovamento avvenne in un'epoca non distante dalla redazione del manoscritto. Mentre la seconda parte del commento lascia aperte numerose interpretazioni, poiché potrebbe voler dire che Campano fu l'autore dell'epigramma, oppure che il testo/l'iscrizione era di proprietà di Campano, o ancora che era stata rinvenuta in un'opera di Campano. Nonostante la nota suggerisca implicitamente l'esistenza di un supporto, non vi è riferimento alcuno alle sue caratteristiche e neppure alla presenza di una decorazione scultorea. Accanto alla proposta di datazione avanzata dalla MacDougall (1464-70), Espluga riporta anche l'ipotesi di Ágota Pataki secondo cui l'epigramma fu composto tra il 1459 e il 1464, quando il Campano era membro dell'Accademia di Pomponio Leto (Pataki 2005, 335).



11 | Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, ms. B V 2, f. 86v.

Un altro manoscritto miscellaneo, anch'esso di ambito fiorentino, conferma l'attribuzione dei versi "Huius Nympha Loci" al Campano. Si tratta del manoscritto B v 2 (1476-85 ca.), conservato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze.



12 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1610, f. 58v.

Il codice riunisce una collezione abbastanza disorganizzata di epigrammi, epitaffi e composizioni poetiche umanistiche con aggiunte successive di distinte mani (Boccaccio, Giovanni Antonio Campano, Cherubino Quarquaglio, Battista Guarino, Giano Pannonio, Pio II, Francesco Filelfo, Domizio Calderini, Lorenzo Vitelli, Maffeo Vegio, Cantalicio, Ciriaco d'Ancona, Poliziano, e Bartolomeo Scala).

Il componimento “Huius nympha loci” è riportato nella sezione finale del manoscritto insieme ad altre poesie del Campano riunite sotto il titolo *Eiusdem Ad Papiensem*, che allude al protettore di Campano, il cardinale Giacomo Ammannati Piccolomini, allora vescovo di Pavia.

A partire dagli anni '60 del Quattrocento, il singolare epigramma circolò diffusamente presso gli ambienti umanistici romani, venendo semplicemente trascritto o servendo come fonte d'ispirazione per nuovi componimenti epigrafici. E proprio in questi scritti si trovano le prime attestazioni del materializzarsi, nei giardini di alcuni palazzi dell'Urbe, di sculture di Ninfe distese presso una fonte. Come già rilevato da Kurz e dalla MacDougall, uno di questi giardini fu quello della residenza romana del Cardinale di San Clemente.

Diversi codici, databili alla fine del XV secolo e al principio del XVI, confermano la presenza di un'iscrizione con l'epigramma “Huius nympha loci” *in horto o in viridario* del cardinale di San Clemente. Di seguito li riepilogheremo in breve, rimandando per eventuali approfondimenti, anche bibliografici, al testo di Xavier Espluga sopra citato (Espluga 2013):

- Nel manoscritto Vat. Lat. 1610 (fol. 58v), in coda al titolo *De Nimpha* che introduce l'epigramma “Huius Nympha Loci”, qualcuno ha annotato: “dormiente apud fontem in domo Sancti Clementis cardinalis”. Il manoscritto in questione fu redatto prima del 1471 ma, come segnalato da Zita Ágota Pataki, il commento giustapposto al titolo è posteriore e deve essere datato nel XVI secolo, quando il manoscritto appartenne ad Angelo Colocci (Pataki 2005, 345-6).

- Nel manoscritto X.H.6 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Mantova, conosciuto anche come ‘codice Labusiano’ e attribuito all'antiquario veronese Felice Feliciano (oggi perduto), accanto all'iscrizione “Huius Nympha Loci” si poteva leggere la relativa localizzazione “Rom(a)e in horto cardinalis s(anc)ti Cleme(n)tis in Burgo”, entrambe riportate in una calligrafia che non coincide con quella di Feliciano: chiaramente furono aggiunte nel Labusiano in un momento successivo, probabilmente alla fine del XV o all'inizio del XVI secolo, quando il manoscritto divenne proprietà della famiglia Cusati-Castiglione.

- Nel manoscritto Hamilton 26 (1495-1505 ca.), conservato presso la Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, una mano distinta da quella che scrisse il codice annotò la stessa localizzazione: "in orto cardinalis sancti Clemen(tis)".

- L'indicazione "in quodam monumento i(n) domo R(euerendissi)mi Card(ina)lis s(an)c(t)i Clementis" accompagnava l'iscrizione "Huius Nympha Loci" in un manoscritto oggi perduto datato al 1500 ca., citato da James Wardrop.

- Nella silloge di Tommaso Sclaricino dal Gambaro, redatta tra il 1489 e il 1507, l'iscrizione si trovava "in orto s(ancti) Clementis Car(dina)lis in Vaticano" (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Cod. hist. 8 25, c. 56v).

- L'iscrizione è localizzata a "Ro(ma) In domo Car(dina)lis S(anc)ti Clem(en)tis" anche da Battista di Piero Zanobi di Brunelleschi nel suo *Epitaphia antiquissima* redatto nel 1511 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Lat. fol. 61 ad, c. 122v).

- Infine, Jacopo Mazzocchi nella sua raccolta *Epigrammata antique Urbis* (1521) localizza l'epigrafe in zona "transtyberina" (ovvero nel Borgo), "in viridario Reuerendissimi quondam Cardinalis Sancti Clementis".

Chi fosse quel Cardinale di San Clemente che possedeva una residenza nel Borgo è stato svelato, come si è già visto, da Elisabeth MacDougall: si trattava del protetto di papa Sisto IV (zio di Giulio II), Domenico della Rovere (1442-1501), un uomo di cui sono noti gli interessi per l'architettura e antiquari. Della Rovere, che ottenne il titolo cardinalizio di San Clemente il 13 agosto del 1479, nel 1480 iniziò a costruire un palazzo nel Borgo, poi chiamato Palazzo dei Penitenzieri nel Borgo, incaricando del progetto Baccio Pontelli. Negli anni 1538-40, quando il palazzo era divenuto di proprietà di Giovanni Salviati, Francisco de Hollanda, che aveva l'abitudine di indicare il ritrovamento delle iscrizioni che aveva studiato in Portogallo con un trionfante *ipse vidi* ed eventualmente disegnando il monumento o il luogo del ritrovamento, abbozzò una ninfa distesa in riva ad un corso d'acqua e sotto un arco in margine al foglio del suo esemplare degli *Epigrammata Antiquae Urbis* in cui l'epigramma "Huius Nympha Loci"

è localizzato “in viridario Reverendissimi quondam Cardinalis Sancti Clementis” (Deswarte-Rosa 2003, 223-4).

Alla fine del XV secolo una “mulier marmorea dormiens loquitur” è documentata anche nella residenza romana del vicescancelliere della Chiesa, Rodrigo Borgia (1431 ca. 1503). Il dato è riportato nella didascalia messa in testa a tre epigrammi che si ispirano all’ormai celebre “Huius Nympha Loci”, la quale recita: “Epigrammata ad fonte(m) Viceca(ncella)rii ubi mulier marmorea dormiens loquitur”. Poiché nel manoscritto Add. 25453 della British Library che riporta questi brevi poemi (ff. 37r e 38v) è raccolta la totalità della produzione poetica di Paolo Spinosi, *scriptor apostolicus e referendarius* della curia papale dal pontificato di Eugenio IV a quello di Sisto IV, deceduto nel 1481, il vicescancelliere evocato non poté che essere il futuro papa Alessandro VI e la residenza a cui si fa allusione nella didascalia il “palazzo della Cancelleria” (poi ribattezzato “palazzo della vecchia Cancelleria” per distinguerlo dalla nuova Cancelleria), l’attuale palazzo Sforza Cesarini. L’edificio fu fatto costruire nel 1462 da Rodrigo Borgia, nominato vicescancelliere di Santa Romana Chiesa dallo zio, il papa Callisto III, e fu da lui abitato fino al 1492 quando, diventato papa, lo lasciò al cardinale Ascanio Sforza che era stato a sua volta investito della carica di vicescancelliere (la posizione di Espluga è più cauta rispetto all’esistenza di entrambe sculture di *nympha dormiens*, sia quella del palazzo di Domenico della Rovere, sia quella della residenza di Rodrigo Borgia).

Grazie alle informazioni estrapolate dallo studio di Xavier Espluga è possibile stabilire che l’idea di esporre la scultura giacente di Cleopatra in prossimità di una fonte d’acqua maturò a Roma in un ambiente umanistico particolarmente intriso di passioni antiquarie, in cui da più di quarant’anni circolava un breve componimento poetico all’antica, il cui soggetto era una ninfa addormentata ai piedi di una fonte sacra, di cui era la custode. L’epigramma non solo venne letto e trascritto ma stimolò anche la creatività epigrafica degli umanisti romani, ben rappresentata dai tre poemi di Paolo Spinoso (manoscritto londinese Additional 25453, ff. 37r-38v) e dal *R(espo)n(s)um ad ea(n)dem* (manoscritto Vat. Lat. 1610, fol. 58v). Inoltre, prima della fine del XV secolo, i suoi versi si materializzarono in forma di epigrafi e fontane da giardino con tanto di ninfa in almeno due palazzi dell’Urbe.

Durante il pontificato di Giulio II, i colti e raffinati cenacoli umanistici, gli uomini della Curia e il papa dovettero avere familiarità sia con la scultura di ninfa addormentata alla fonte del giardino del palazzo della Cancelleria (uno dei più famosi del tempo nella città di Roma, proprietà del cardinale Domenico della Rovere, protetto di papa Sisto IV, lo zio di Giulio II), che con quella del palazzo nel Borgo, di proprietà del predecessore di Giulio II al soglio pontificio Alessandro VI, prima cardinale Rodrigo Borgia. In particolare, l'umanista Angelo Colocci, che a partire dal 1511, quando iniziò a lavorare come segretario apostolico, acquisì una posizione preminente all'interno del circolo di umanisti che gravitava intorno alla corte di papa Giulio II, conosceva la statua della ninfa addormentata presso la fonte del Palazzo nel Borgo. Egli infatti era il possessore del manoscritto Vat. Lat. 1610 in cui in coda al titolo *De Nimpha* che introduce l'epigramma "Huius Nympha Loci", qualcuno, verosimilmente lui stesso, nel Cinquecento annotò: "dormiente apud fontem in domo Sancti Clementis cardinalis". Inoltre, lo stesso Bramante, che progettò l'allestimento della Cleopatra nel Cortile del Belvedere, poté verosimilmente vedere se non entrambe le fontane almeno quella del Palazzo della Cancelleria, poiché appena giunto a Roma nell'estate del 1499, l'architetto fu subito impegnato in importanti incarichi commissionatigli dal papa Alessandro VI, che quel palazzo aveva fatto costruire, decorare ed aveva abitato fino a pochi anni prima del suo arrivo. La breve poesia epigrafica suggestionò dunque la genesi dell'allestimento della Cleopatra nel Cortile del Belvedere e, più in generale, la prima tradizione figurativa romana dell'immagine della bella addormentata; l'unica immagine quattrocentesca di donna dormiente di cui sono a conoscenza che non rappresenta una ninfa alla fonte è il rilievo del palazzo Odescalchi, attribuito ad Agostino di Duccio in cui è rappresentata Diana o comunque una cacciatrice addormentata.

Prima di concludere vorrei soffermarmi a ragionare sul fatto che, a Roma, il soggetto della ninfa addormentata alla fonte nacque e si sviluppò indipendentemente dalla tematica amorosa. A differenza di Firenze, dove le prime immagini di donne giacenti apparvero nell'interno del coperchio dei cassoni nuziali; dove la bellezza femminile, impersonata da voluttuose Veneri e sensuali spose, era funzionale alla continuità della stirpe (perché secondo le teorie umanistiche la visione della bellezza propiziava la procreazione); dove, una volta emancipatesi dal contesto matrimoniale, la

bellezza muliebre e l'amore divennero i motivi guida della *quête* – della ricerca interiore prima ancora che avventurosa, di eroi e paladini rinascimentali; a differenza da tutto questo, nell'epigramma "Huius Nympha Loci" e nei componimenti epigrafici da esso ispirati, manca qualunque riferimento all'amore, all'erotismo e alla nudità del corpo femminile. Nel testo è invece specificata la sacralità della fonte e la necessità di non interrompere il sonno della ninfa che la custodisce, perché in caso contrario si correrebbe il rischio di farla scappare, come si legge in una breve poesia epigrafica ideata in risposta al nostro epigramma da un autore anonimo negli anni '60 o '70 del Quattrocento:

R(espo)n(s)um ad ea(n)dem / Cu(m) fontem, cu(m) murmur aqu(a)e
 nimphamq(ue) iace(n)tem / appete(re)m, i(n)cauto marmora ta(n)go pede. /
 Dum bibo, du(m)q(ue) lauor, taceam licet. Excita so(m)no / su(r)git et ut
 mo(n)stro territa nimpha fugit (Anonimo, *R(espo)n(s)um ad ea(n)dem*; cfr.
 Espluga 2013, 129).

Gli umanisti romani ebbero chiaro fin da un primo momento a quale misteriosa e inviolabile fonte stesse alludendo Giovanni Antonio Campano. Già nel secondo dei componimenti di Paolo Spinoso († 1481), che parafrasano l'epigramma "Huius Nympha loci" (manoscritto londinese Additional 25453, ff. 37r-38v) la fonte custodita dalla ninfa era identificata con la fonte Castalia che sgorgava da una grotta sul monte Parnaso e si credeva capace di favorire l'ispirazione poetica:

Unica Castalias inter celeberrima nimphas, / Hic raucum ob fontis dormio
 murmur aquae / Haud conferre licet vitrei tibi fontis ad undas, / Cui Venere
 est raptus virginitatis honor. / Nostra gravi quamvis rapiantur lumina somno,
 / Invigilo latices ne violare queas (Paolo Spinosi, *Epigrammata ad fonte(m)*
Viceca(ncella)rii ubi mulier marmorea dormiens loquitur, apud Espluga 2013,
 131).

La protagonista della poesia diventava poi una musa nel terzo ed ultimo epigramma dello Spinoso, laddove nel primo componimento è definita semplicemente *Virgo vestalis*:

Ad fontis gelidas electa sororibus undis/undas / Marmorei custos sedula
 Musa fui. / Romulidum comites petierunt limina vatu(m) / Ut domini fontis

carmine gesta canant (Paolo Spinosi, *Epigrammata ad fonte(m) Viceca(ncella)rii ubi mulier marmorea dormiens loquitur*, apud Espluga 2013, 131).

Non è un caso che nel Cinquecento ninfe e le muse, a cui pure sono sacre le sorgenti Ippocrene e Aganippe, sul Monte Elicona e la fonte Castalia a Delfi, divennero una presenza abituale negli orti letterari di Colocci e di Goritz dove presiedevano gli incontri letterari e venivano invocate dai poeti in cerca d'ispirazione.

Angelo Colocci (1474-1549) fu un poeta in lingua latina di una certa reputazione tra gli eruditi suoi contemporanei, con un profondo interesse antiquario che lo portò a possedere una estesa collezione di sculture romane, iscrizioni, medaglie e gemme intagliate. All'interno della sua bella biblioteca e in un giardino che acquistò nel 1513 nei pressi della Fontana di Trevi, tra il Quirinale e il Pincio, nella parte meridionale degli antichi Giardini di Sallustio, conosciuto con il nome di Horti Colocciani o Sallustiani, o dell'Acqua Vergine, l'umanista continuò le riunioni dell'Accademia di Pomponio Leto (per un quadro più dettagliato della vita di Pomponio Leto e Angelo Colocci si rimanda alle rispettive voci del Dizionario Biografico degli Italiani). In questo giardino in cui esponeva un'imponente raccolta di statue, oggetti antichi e iscrizioni, Colocci conservava anche, in prossimità di una fonte d'acqua e "in calculated apposition to a Claudian arch of the Acqua Virgo" (Bober 1977, 224), una lastra in cui era scolpito l'epigramma "Huius Nympha Loci", di cui ci fornisce una descrizione Martin Smetius nel suo monumentale repertorio epigrafico dato alle stampe a Leida nel 1588:

Hoc epigramma recenti marmoris nuper incisum, in hortulo Colotiano, ad aquae Virginis ductum, qua(m) aquae digitus per canalem educitur, collocatum est, sed an vere antiquum sit, et in vetusto marmore alibi olim extiterit, nescio (cfr. J. Gruter, *Inscriptionum Romanarum corpus absolutissimum*, 1616, 182).

La stessa iscrizione fu vista anche da Jean Jacques Boissard, probabilmente durante la sua visita a Roma nel 1556-59. L'antiquario e poeta francese ne scrisse all'interno del suo libro *Romanae urbis topographia* con queste parole:

In arca marmorea super fonte leguntur hi versus antiquis characteribus, qui sub statua Nymphae dormientis erant adscripti. Sed statua inde sublata est.

Come si può dedurre da queste linee, all'epoca Boissard non poté vedere alcuna statua di ninfa, e nonostante ciò non esitò a rappresentarla nello stesso volume, dando origine ad una tradizione di studi, a mio avviso da riconsiderare, secondo cui nel giardino di Colocci presso la fonte e l'epigrafe era presente anche una scultura di ninfa.

Boissard informa anche di aver visto una versione abbreviata dell'epigramma "Huius Nympha Loci" incisa sopra la vasca di una fonte nella Vigna Salviati "sub Capitolio" che recitava: "Nymphis Loci Bibe Lava Tace Coritius". Coritius era Johann Goritz (?-1527/28), un umanista originario di Treviri di cui era nota la passione antiquaria, che rivestì diverse cariche all'interno della Curia romana, tra cui quella di segretario dei Memoriali sotto Giulio II (cfr. Ceresa 2002). Con i proventi delle varie posizioni in Curia Goritz acquistò una villa, presso il foro Traiano, dove ospitava riunioni poetiche e incoraggiava, anche economicamente, le ambizioni artistiche e letterarie, in particolar modo dei suoi concittadini giunti a Roma. Così facendo formò e divenne il fulcro, come il suo amico e collega Angelo Colocci, di un gruppo di umanisti, le cui riunioni erano a un tempo sociali e private, formali e informali.

Particolarmente solenni erano le celebrazioni di sant'Anna, la santa patrona di Goritz (popolare nelle terre della Renania inferiore), sul cui culto l'umanista aveva incentrato il proprio patronato di arti e lettere. Ogni anno, il 26 luglio, il mecenate e i suoi amici umanisti, dopo aver assistito alla funzione liturgica nella Chiesa di Sant'Agostino ed avere depositato i loro poemi in onore della santa (quasi fossero messaggi votivi) sull'altare a lei dedicato, si recavano alla vigna di Goritz sul clivo capitolino dove proseguivano i festeggiamenti; qui gli umanisti leggevano ad alta voce i loro poemi e poi li affiggevano agli alberi. I testi autografi e i poemi prodotti durante una decade di raduni furono raccolti e pubblicati da Blosio Palladio in un volume intitolato *Coryciana* (1524) che, allo stesso modo del nome latinizzato del Goritz, Coricio, echeggiava il *Corycium antrum*, la grotta del monte Parnaso da cui sgorgava la fonte Castalia. Nella prefazione alla *Coryciana*, Blosio Palladio scrisse: "Nam eo bonorum atque eruditorum virorum ea cohors coit, ac diem celebrat, ut in tuas

hortis medias Athenas, emporiumque doctrinarum possis videri illo die includere et musas de Helicone et Parnasso deductas, in Tarpeium et Quirinalem tuis hortis imminentis trasferre". Come è stato osservato il fascino esercitato dall'immagine della ninfa alla fonte non dipese tanto dal fatto che evocasse una remota ninfa danubiana, ma piuttosto dal fatto che alludesse a una grotta del Parnaso dall'atmosfera numinosa:

It is now possible to prove that the evocative power of this nymph in her grotto lay not in her reflection of some distant 'Danubian' spring, but in echoes from an enchanted cave high on the slopes of Parnassus, praised in antiquity by Pausanias for conveying a numinous presence (Bober 1977, 225).

Fatte queste considerazioni, è più facile capire il perché dell'inviolabilità del sonno della ninfa che custodisce la fonte sacra. A partire da quel primo epigramma composto da Giovanni Antonio Campano che ne fissò l'iconografia, il sonno divenne una caratteristica della ninfa alla fonte, la quale fu sempre rappresentata più o meno profondamente addormentata (mentre l'immagine di altre figure femminili giacenti, per esempio quelle prodotte a Firenze, è più flessibile al rispetto di questo *status* di dormiente). Questo particolare non lasciò indifferente Elisabeth MacDougall che riguardo a ciò scrisse:

The identification of nymph as Muse does not explain why the nymph figures are always represented as asleep. I am inclined to believe that the combination of traditions already discussed is sufficient explanation. First, the best-known myth, that of Amymone, involves sleep as does Ovid's description of Rhea Sylvia. In addition, Propertius' ode, which suggests the existence of an established pose, is a description of his sleeping mistress. Finally, the sculptured prototypes also represent a sleeping figure (MacDougall 1975, 7).



13 | *Il sogno di Petrarca*, in Francesco Petrarca, *Les Triumphe de messire François Petrarque, nouvellement translâtées de langaige vulgaire (add. tuscan) en françoiz*, 1501-1600, Manoscritto 5065, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

Forse, proprio la presenza di un testo-fonte, che nella sua brevità fa del sonno inviolabile della ninfa il suo argomento cardine, e di cui si ebbe una conoscenza continuata, fu determinante nel cristallizzare questa specificità iconografica, che accomuna la scultura del Cortile del Belvedere con le immagini di Rea Silvia che sogna il dio Marte addormentata sulle rive del Tevere, con quelle di Arianna abbandonata sull'isola di Nasso, o ancora con quella di altre ninfe come Amygone. Il sonno a cui si fa riferimento nel testo del "Huius Nympha Loci" mi pare corrisponda a una condizione di *vacatio* che lascia spazio al divino entusiasmo, il quale è il vero responsabile della creazione poetica, e quindi anche della scrittura del nostro epigramma. Non mancano nella tradizione testuale e figurativa esempi di poeti che ricevettero durante il sonno l'ispirazione della loro

opera. Solo a titolo d'esempio citerò una miniatura francese del XVI secolo in cui Francesco Petrarca è rappresentato addormentato, mentre matura in sogno l'idea di scrivere i *Trionfi*.

L'idea che esista una forza o un furore divino capace di impossessarsi dell'anima e della mente di pitonesse, indovini, sacerdoti, ma anche di poeti, è un luogo comune che attraversa l'intera storia della cultura occidentale dall'antichità classica ai giorni nostri e per il cui studio rimando al saggio di Raoul Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti* (Bruni 2010). Noi ci limiteremo a ricordare l'importanza che ebbe Platone, e in particolare due suoi scritti, lo *Ione* e il *Fedro*, nel consegnare in eredità alla cultura occidentale la teoria dell'*enthousiasmos*, e a rammentare che le Muse furono il veicolo per eccellenza dell'ispirazione poetica. Come abbiamo già visto, infatti, l'epigramma "Huius Nympha Loci" fu ideato da un umanista, Giovanni Antonio Campano, che si muove in un ambiente ricco di suggestioni neoplatoniche: fu infatti uno dei più stretti

collaboratori dei cardinali Nicolò Cusano e Giovanni Bessarione e venne incaricato, insieme a Iacopo Ammannati Piccolomini e a Gentile de' Becchi, di coordinare le relazioni fra l'ambiente culturale fiorentino e quello romano. Lo stesso Ficino, nel 1469, omaggiò Campano con una copia del suo *Commentarium in Convivium Platonis de amore* (si tratta del Vat. Lat. 2929 della Biblioteca Apostolica Vaticana), come ringraziamento per aver fatto pervenire a Francesco Piccolomini proprio il testo platonico (cfr. Ranfagni 2012). Sempre in quegli anni, tra il 1459-64, Campano frequentò l'accademia di Pomponio Leto, che ebbe come fondamento dottrinario un platonismo non difforme da quello fiorentino e che, come già riferito, fu continuata da Angelo Colocci. Lo spirito delle muse, poi, aleggiava negli orti letterari romani, invocato dall'epigramma "Huius Nympha Loci" trascritto su epigrafi collocate presso una fonte, talvolta affiancate anche da una scultura di ninfa addormentata.

Per concludere quindi, vorrei avanzare l'ipotesi (che mi riservo di approfondire e argomentare) secondo cui a Roma, in un periodo compreso tra l'invenzione del Campano e il sacco dei lanzichenecchi del 1527 (forse anche oltre), l'epigramma "Huius Nympha Loci" e l'immagine della ninfa alla fonte che da esso dipende furono inscindibilmente legati al tema dell'ispirazione poetica, una sorta di *incubatio* mistica cui alludono sia la sorgente d'acqua, sia la ninfa/musa che la custodisce, sia il sonno di quest'ultima, sia il silenzio che favorisce il raccoglimento. Come è stato notato, per altro, il tema della sacralità e del potere curativo dell'acqua è affrontato da Frontino, la cui *editio princeps* fu curata da Pomponio Leto, il quale giocò un ruolo fondamentale anche nel riconoscimento della venerazione professata dagli antichi per le fontane e le grotte (Bober 1977, 229). Si dovette trattare di un tema caro, in primis, a Giovanni Antonio Campano che quel componimento poetico ideò; ma anche agli intellettuali che si riunivano negli *horti* letterari per banchettare lautamente, abbandonarsi a scherzi e facezie, ma soprattutto per recitare poesie, pronunciare orazioni, dedicarsi all'eloquenza e ad erudite dissertazioni sui più svariati argomenti. Tra questi vi era Pietro Bembo, uno dei più illustri sodali che si riunirono sia intorno al Colocci sia intorno al Goritz, il quale all'incirca nel 1532 incaricò a Valerio Belli una medaglia ritratto, in cui sul verso era rappresentato disteso lungo una sorgente d'acqua, egli stesso in veste di ninfa.



14 | Valerio Belli, medaglia ritratto di Pietro Bembo, coniazione in bronzo, 1532, London, British Museum.



15 | *Musa* ovvero *Cleopatra Grimani*. Scultura ellenistica con integrazioni della bottega di Tullio Lombardo, marmo, II secolo a.C. e 1500 ca., Venezia, Polo Museale del Veneto, Museo Archeologico Nazionale.

Sarà poi una coincidenza - ma anche la testimonianza del modo spregiudicato con cui spesso gli umanisti interpretavano e integravano sia le statue che i testi letterari giunti mutili dall'antichità classica - il fatto che all'incirca negli stessi anni, nella bottega veneziana di Tullio Lombardo, un frammento ellenistico di raffinata fattura proveniente dalla collezione di Giovanni Grimani - identificabile con una *Musa* in quanto "rappresentata secondo uno schema iconografico riconducibile a un famoso gruppo scultoreo di età tardo-ellenistica, noto in numerose repliche e varianti, le cosiddette *Muse di Philiskos*" - fu trasformato in una statua di Cleopatra (Beltramini, Gasparotto 2016, 170-171). Il frammento fu sottoposto a un intervento di restauro che comportò una serie di integrazioni: la testa venne coronata, vennero aggiunti il braccio destro con la coppa e l'armilla a forma di serpente, nonché il braccio sinistro, il pilastro e la base. E così la *Musa* fu convertita nella famosa regina egiziana.

Bibliografia

Fonti

Castiglione 1548

Baldassarre Castiglione, *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venetiis: Ex officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, 1548, in Francesco Berni, Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, *Carmina*, a cura di M. Scorsone, Torino 1995.

Boissard 1602

Jean-Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia & antiquitates*, VI, 4, Francoforte sul Meno: Theodore de Bry, 1602.

Cavalieri 1585

Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus Liber*, Roma 1585.

CIL V

CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI: *Inscriptiones urbis Romae Latinae, pars V: Inscriptiones falsae*, edited by E. Bormann, G. Henzen, C. Huelsen, Berlin 1885.

Gruter 1616

Janus Gruter, *Inscriptionum Romanarum corpus absolutissimum*, Heidelberg: Commelinus, 1616.

Palladio 1524

Blosio Palladio *Coryciana*, Romae: apud Ludovicum Vicentinum et Leutitium Perusinum, 1524.

Parasacchi 1647

Domenico Parasacchi, *Raccolta delle principali fontane dell'inclitta città di Roma*, Roma: Appresso Gio. Batta. de Rossin [sic] Pa. Nauona, 1647.

Visconti 1784

Ennio Quirino Visconti, *Statue del Museo Pio-Clementino*, Roma: Mirri, 1784.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. 1, Dresden: Walther, 1764.

Riferimenti bibliografici

Accame 2015

M. Accame, *Pomponio Leto, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015.

Baert 2016

B. Baert, *The sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, Leuven 2016.

Baert 2018

B. Baert, *The sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, in K.A.E. Enenkel, A. Traninger (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Boston 2018, 149-176.

Beltramini, Gasparotto 2016

G. Beltramini, D. Gasparotto, *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 19 marzo 2015-19 giugno 2016), Venezia 2016.

Bober 1977

P.P. Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 40 (1977), 223-239.

Brummer 1970

H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

Bruni 2010

R. Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino 2010.

Ceresa 2002

M. Ceresa, *Goritz, Johann, detto Coricio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, 2002.

Deswarte-Rosa 2003

S. Deswarte-Rosa, *Le Mage, le Calice, les Enluminures et le Reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise (1538-1540)*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, actes coll. Rome & Paris 1998, Rome 2001, 312-353.

Elvira Barba 2010

M.Á. Elvira Barba, *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado*, "Anales de Historia del Arte" 20 (2010), 9-28.

Espluga 2013

X. Espluga, *La primera tradición textual de CIL VI 3^e (I)*, in C. Fernández Martínez, M. Limón Belén, J. Gómez Pallarès, J. del Hoyo Calleja (eds.), *Ex officina, Literatura epigráfica en verso*, Sevilla 2013, 121-155.

Franke, Schade-Tholen 1998

B. Franke, S. Schade-Tholen 1998, *Jungbrunnen und andere 'Erneuerungsbäder' im 15. und 16. Jahrhundert*, in Richard van Dülmen (hrsg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien 1998, 197-220.

Haskell, Penni [1981] 1982

F. Haskell, N. Penni, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven [1981] 1982.

Kapossy 1969

B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zurich 1969.

Kurz 1953

O. Kurz, *Huius Nympha Loci: A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 16 3/4 (1953), 171-177.

Lanciani 1902

R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, vol. I (1000-1530), Roma 1902.

Liebermann 1968

M. Liebermann, *On the Iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 31 (1968), 434-437.

MacDougall 1975

E.B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origin of a Humanist Fountain Type*, "The Art Bulletin" 57 (September 1975), 357-365.

MacDougall 1994

E.B. MacDougall, *Fountains, Statue and Flowers: Studies in Italian Gardens of Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington DC 1994.

Marchetti Longhi 1992

G. Marchetti Longhi, "Circus Flaminius" nell'antichità e nelle trasformazioni medievali, "Memorie dell'Accademia nazionale dei Lincei" 16 (1922), 621-770.

Matsche 2007

F. Matsche, 'Nympha super ripam Danubii': Cranachs Quellnympfen und ihr Vorbild, in A. Tacke (hrsg.), *Lucas Cranach 1553/2003*, Leipzig 2007, 159-204.

Meiss 1966

M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, "Proceedings of the American Philological Society" 110/5 (1966).

Müller 2008

M. Müller, *Von der allegorischen Historia zur Historisierung eines germanischen Mythos: die Bedeutung eines Italienischen Bildkonzepts für Cranachs Schlafende Quellnymphe*, in S. Hoppe, M. Müller, N. Nussbaum (eds.), *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, Regensburg 2008, 160-187.

Pataki [2002] 2003

Z.Á. Pataki, *Wechselbeziehungen zwischen Bild und Text am Beispiel von Lucas Cranachs ruhender Quellnymphe*, in W. Weber (hrsg.), *Wissenswelten, Perspektiven der neuzeitlichen Informationskultur*, Augsburg [2002] 2003, 115-133.

Pataki 2005

Z.Á. Pataki, *Nympha ad amoenum fontem dormiens (CIL VI/5, 3*e). Ekphrasis oder Herrscherallegoreses? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus*, Stuttgart 2005.

Petrucci 1982

F. Petrucci, *Colocci, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, 1982.

Ranfagni 2012

T. Ranfagni, *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena. Ipotesi per un'esegesi iconologica*, Pisa 2012.

Ritoókne Szalay 2002

Á. Ritoókne Szalay, '*Nympha super ripam Danubii*'. *Tanulmányok a XV-XVI. századi magyarországi művelődés köréből*, Budapest 2002.

Valeri 2013

C. Valeri, *Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in S. Kansteiner (hrsg), *Ergänzungsprozesse: Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*, Berlin 2013, 23-24.

Wuttke 1968

D. Wuttke, *Zu Huius nympha loci*, "Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft" 3 (1968), 306-307.

English abstract

In 1512, a sculpture of a sleeping, half-naked woman was bought by Pope Julius II and displayed in the Belvedere Courtyard of the Vatican Palace. Initially, the statue now identified as an Ariadne was believed to represent Cleopatra but it was installed as a fountain figure so that both her surroundings and her pose made her resemble the sleeping guardian nymph of the holy fountain evoked by the epigram *Huius Nympha Loci*, written in an antiquicising style by the Roman humanist Giovanni Antonio Campani. This article attempts to understand the reasons for and the meaning of this choice, that, with slight changes, would be preserved until the 18th century.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

marzo **2019**

163 • Arianna: estasi e malinconia

Editoriale

Monica Centanni, Micol Forti

L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere

Claudia Valeri

Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio?

Nicola Luciani

Giocare a fare i Classici

Sara Agnoletto

Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)

Giulia Bordignon

Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano

Monica Centanni

'Sotto gli occhi di tutti': note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento

Micol Forti

Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913

Matias Julian Nativo, Alessia Prati

Arianna dalle belle trecce

Massimo Crispi

Arianna di Nanni Balestrini

con una introduzione di Andrea Cortellessa

"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"

Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne