

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

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

Giulia Bordignon

Pathosformel dell'abbandono



1 | Amico Aspertini, *Tevere, Cleopatra, Laocoonte*, dal taccuino di disegni *London I*, f. 17v, f. 18r, ca. 1532-1535, London, British Museum.

Nel quaderno di disegni realizzato da Amico Aspertini negli anni '30 del Cinquecento, e conservato presso il British Museum, vediamo raccolte, in un'unica composizione che congiunge due fogli a fronte, tre sculture allora collocate nel Cortile delle statue del Vaticano [Fig. 1]: la personificazione del fiume Tevere (oggi al Louvre); Arianna dormiente (oggi in una delle sale del Museo Pio-Clementino); il gruppo del Laocoonte (ancora oggi ospitato nel cortile).

Il disegno si potrebbe icasticamente commentare con le parole di Aby Warburg: "La scultura antica ha avuto l'effetto accademico di un manuale illustrato della espressione intensificata dell'uomo patetico" (Warburg 1914, 303). Nei due fogli vediamo infatti raffigurati, mediante gli esemplari antichi, quelli che lo stesso Warburg definisce "valori-limite" dell'espressività umana: da una parte le membra abbandonate alla quiete della divinità fluviale e della bella dormiente, dall'altra parte la contrazione spasmodica dei corpi soggiogati dalla sofferenza.

Proprio per il Laocoonte, Warburg aveva sottolineato che la scoperta del gruppo scultoreo, agli inizi del XVI secolo, rappresentava l'esito, e non l'avvio, di una precisa istanza stilistica: "In modo del tutto errato si ritiene [...] che il ritrovamento del Laocoonte del 1506 sia una delle cause dello stile barocco romano del grande gesto, che in quell'epoca ha il suo inizio.

La scoperta del 'Laocoonte' è per così dire solo il sintomo esterno di un processo storico-stilistico che trova in sé stesso la propria logica e sta allo zenith, non all'inizio della degenerazione barocca. Si trovò semplicemente quanto da tempo si era cercato nell'antichità e perciò si era trovato: la forma stilizzata in sublime tragicità per i valori-limite dell'espressione mimica e fisionomica" (Warburg [1905] 1966, 199).

Analoga considerazione potremmo applicare anche alla scoperta e alla visibilità dell'Arianna vaticana, testimoniata, come noto, dal 1512, ma verosimilmente precedente di una decina d'anni (Faietti, Scaglietti Keleschian 1995, 239-40). Un ritrovamento pressoché contemporaneo alla proliferazione, in quel torno d'anni, di sensuali figure di dee, ninfe, baccanti semidistese che offrono i loro corpi assopiti e lucenti allo sguardo degli osservatori – basti qui pensare alla *Venere* di Giorgione (tra i primi a trattare in modo approfondito il tema della ninfa dormiente, Meiss 1966; v. ora nel volume dedicato al tema della “ninfa” rinascimentale Enenkel, Traninger 2018, in particolare il contributo di Barbara Baert).

Nelle “baccanerie” tizianesche, e nelle formose nude di Giulio Romano – così come nella reinterpretazione che questi stessi artisti propongono per il Laocoonte (si veda tavola 41a del *Bilderatlas* di Warburg) – il modello archeologico è già pienamente ‘metabolizzato’, sfugge alle pastoie della fedeltà filologica; il pathos estatico-melanconico di Arianna non è più mantenuto “a distanza” – per usare ancora parole di Warburg ([1907] 1966, 245) – mediante il disegno documentario, ma si fa carne: non una delle figure di ‘belle addormentate’ che escono dalle botteghe dei pittori negli anni '20 e '30 del secolo, infatti, è pienamente sovrapponibile al marmo vaticano (come lo è invece, naturalmente, lo studio ‘tecnico’ di Aspertini e le diverse incisioni che ritraggono la scultura *in situ*, a testimoniarne la fama e la fortuna).

Va sottolineato, comunque, che l'identificazione della figura con Arianna risale al XVIII secolo: fino ad allora la statua era stata interpretata come Cleopatra morente, in grazia dell'armilla anguiforme, intesa come aspide, che ne orna il braccio. Come noto, il marmo era collocato entro una nicchia su di un sarcofago da cui sgorgava una fonte, circondata da altre figure più propriamente appartenenti alla tradizione mitografica (Ercole, Apollo, Laocoonte; sul Cortile delle statue v. tra gli altri Brummer 1970,

Nesselrath 1993, Winner 1998, Christian 2010). L'identificazione della statua con un personaggio storico – per quanto Cleopatra faccia parte a pieno titolo del 'mito' della storia di Roma – potrebbe apparire non del tutto congruente con la sua collocazione in un contesto che sarebbe apparso più adatto a inquadrare la figura come una delle tante ninfe o divinità dormienti che per l'appunto animavano le opere pittoriche degli inizi del secolo (sull'allestimento della statua al Belvedere v., in questo numero di "Engramma", Agnoletto 2019). A fronte della contemporanea, pervasiva, diffusione della formula iconografica che correttamente leggeva nella figura semidistesa una fanciulla dormiente e non morente, il particolare dell'armilla come aspidè è però elemento sufficiente per la 'nuova' denominazione del capolavoro di derivazione ellenistica: se è pur vero che il dettaglio ha avuto un ruolo rilevante nell'assegnazione dell'identità rinascimentale, non sarà inutile dar conto delle interferenze e, insieme, delle discontinuità che uniscono indissolubilmente la Cleopatra vaticana alle sue coetanee 'sorelle', le belle dormienti presenti nelle opere figurative di questi anni (Elvira Barba 2010).

Se dunque il ritrovamento di Arianna/Cleopatra "sta allo zenith" di un'esigenza espressiva – la raffigurazione del corpo femminile abbandonato al languore del sonno o della morte – possiamo cercare di delineare schematicamente, sulla scorta della lezione warburghiana di tavola 41a, i media e i percorsi che prima del 1512 avevano veicolato la riattivazione di quella che potremmo definire una vera e propria '*Pathosformel* dell'abbandono'. Allo stesso modo in cui la sofferenza di Laocoonte si manifesta già compiutamente in testimonianze artistiche che precedono il ritrovamento del gruppo vaticano, così la malinconica carica espressiva che caratterizza Arianna/Cleopatra era stata rilevata in reperti archeologici già disponibili almeno dalla seconda metà del Quattrocento: questi modelli, in congiunzione con la riscoperta delle fonti letterarie antiche (in particolare le fonti efrastiche), avevano saputo eccitare la fantasia degli artisti della Rinascita nella riproposizione della formula "all'antica" della figura femminile *recubans*.

Nella subitanea fortuna della 'Cleopatra' vaticana confluiscono e precipitano, per così dire, tradizioni figurative e testuali parallele e al contempo intrecciate che hanno inizio dall'età umanistica, intorno alle quali sarebbe necessario costruire una più ampia e complessa rete storico-

culturale, ma che possiamo sintetizzare per didascalia (e mediante pochi casi esemplificativi, qui a seguire, cui si dovrebbero aggiungere molte altre occorrenze e precisazioni):

- I. continuità e ripresa del personaggio mitografico di Arianna;
- II. sviluppo per eterogenesi della figura della “ninfa della fonte”;
- III. continuità e ripresa del ‘mito’ di Cleopatra.

Arianna



2 | Incipit della lettera di *Arianna a Teseo*, dalle *Heroides* di Ovidio, traduzione francese di Octavien de St. Gelais, ms Harley 4867, f. 74v, ultimo decennio del XV secolo, London, British Library.

3 | Jean Pichore, Incipit della lettera di *Arianna a Teseo*, dalle *Heroides* di Ovidio, traduzione francese di Octavien de St. Gelais, ms. occ. fr. 873, fol. 62v, post 1497, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

4 | Baccio Baldini (attr.), *Mito di Teseo e Arianna*, ca. 1460-70, London, British Museum.

Per quanto riguarda la figura di Arianna dormiente, è proprio nella seconda metà del Quattrocento che si verifica uno scarto nella trasmissione iconografica del personaggio (Köhn 1999). A conoscenza di chi scrive, rarissime sono le occorrenze della raffigurazione di Arianna semidistesa fino agli anni '60 del XV secolo: in alcune miniature, la vediamo sì giacente, ma ben coperta o attenta a celare il seno con le mani, in attesa di Dioniso salvatore [Fig. 2]. Solitamente la principessa cretese è raffigurata come semplice ‘controparte’ di Teseo: abbandonata dall’eroe greco mentre piange sulla riva del mare o mentre sventola un drappo per richiamare la nave del fedifrago ormai lontano [Fig. 3], giusta il dettato ovidiano di *Heroides*, che costituisce il principale testo mediatore (insieme a *Metamorfosi*) per la conoscenza del personaggio; in alcuni casi Arianna diviene già una “ninfa” abbigliata all’antica, ma non è comunque raffigurata come una nuda (o seminuda) dormiente [Fig. 4].



5 | *Dioniso e il suo tiaso scoprono una figura velata (Arianna?)*, frammento di cameo antico appartenuto a Lorenzo de Medici, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; *Pan e un satiro*, frammento di cameo antico appartenuto a Lorenzo de Medici, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; cerchia di Donatello, *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna*, tondo nel cortile di Palazzo Medici-Riccardi, ca. 1460, Firenze.

6 | Sandro Botticelli, *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna, Cimone scopre Ifigenia dormiente*, dettagli dall'architrave de *La Calunnia di Apelle*, 1495 ca., Firenze, Uffizi.

7 | Sandro Botticelli, *Venere-Arianna e Marte-Bacco*, ca. 1485, London, National Gallery; *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna*, sarcofago romano, II sec. d.C., Musei Vaticani, Roma; Sandro Botticelli, *La famiglia dei centauri*, dettaglio dalla base de *La Calunnia di Apelle*, 1495 ca., Firenze, Uffizi.

È soltanto nella Firenze medicea, e segnatamente nel *milieu* 'd'avanguardia' di Donatello e di Botticelli, che gemme e sarcofagi antichi a tema bacchico prestano finalmente le proprie forme alla reinvenzione della 'bella addormentata' [Fig. 5]. Un *virage* che avviene anche sulla scorta dell'allora recente recupero e rilancio delle *Eikones* di Filostrato, del *Carme 64* di Catullo, delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (v. Webb 1992, Gaisser 1993, Colantuono 2010, 117), testi che fanno gioco agli artisti nella gara di riconversione ecfrastica rispetto all'antico per la resa di Arianna come creatura dionisiaca (nel testo catulliano, che riecheggia da vicino l'*allure* dell'Arianna/Cleopatra vaticana, la fanciulla abbandonata da Teseo è "saxea effigies bacchantis", v. 61). Arianna offre infatti la propria nudità allo sguardo del satiro che precede Dioniso, in pegno della salvezza tutta neoplatonicamente erotica destinata agli amanti "belli e l'un dell'altro ardenti" (a cui fa da *pendant* anche il soggetto del trionfo di Arianna, che qui non trattiamo). Un tema, quello del 'risveglio amoroso' come fonte di *humanitas*, che aveva trovato un anticipatore in Boccaccio, e che si concreta con straordinaria efficacia nei sofisticati giochi 'olografici' di

Botticelli, che confondono felicemente le figure di Arianna, di Venere, della boccacciana Efigenia ‘amante civilizzatrice’ [Fig. 6, Fig. 7] (per una più approfondita disamina circa la complessità delle relazioni tra le opere di Botticelli, le *ekphraseis* antiche e l’*humanitas* di ascendenza boccacciana, v. Agnoletto 2013, 2014, 2015, 2017; Centanni 2017a; Viero 2005a, 2005b).

Ninfa della fonte

Contemporaneo al recupero fiorentino dell’*imagerie* bacchica su Arianna, se non addirittura di poco precedente, è un secondo filo tematico, che fa capo a fonti letterarie umanistiche: il soggetto poetico – e di qui figurativo – della “ninfa della fonte”, secondo una definizione che nel mondo antico non è attestata se non per la generica associazione delle ninfe con elementi naturali quali boschi e acque, ma che all’antico esplicitamente si richiama come invenzione tutta rinascimentale (un primo contributo sul tema è Kurz 1953; più recentemente MacDougall 1994; Pataki 2005; Baert 2018). A partire dagli anni ’60 del Quattrocento comincia infatti a circolare un epigramma ritenuto antico (e proveniente da un’iscrizione ‘esotica’ posta sulle rive del Danubio) fino agli studi di Mommsen, che per primo lo attribuisce a Giovanni Antonio Campano, interessantissima figura di intellettuale legato ai circoli di Bessarione, di Pomponio Leto, di Enea Silvio Piccolomini (Espluga 2013). Il breve testo costituisce una sorta di ‘didascalia’ mediante la quale prende voce una “*nympha loci*”, anonima divinità pagana delle acque, che invita il lettore a non interrompere il suo sonno:

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.

I versi sono formulati per richiamare un concreto contro-testo figurativo, ma vanno letti anche contestualmente alla fortuna che ninfe e satiri ottengono negli stessi anni nella poesia di ambientazione arcadico-pastorale esemplata sui modelli antichi (basti qui citare le opere di Pontano, di Sannazaro, di Poliziano), e innestata sulla tradizione cortese del *locus amoenus*: una ambientazione che doveva fare da cornice agli incontri degli intellettuali, come accadrà negli “horti letterari” romani di

Colocci e Golzius, in cui la figura della ninfa si fa – letteralmente – fonte di ispirazione poetica (v. in questo numero di “Engramma” Agnoletto 2019; una prima fontana in forma di ninfa, corredata dall’epigramma, è attestata a Roma “in horto Cardinalis S. Clementis” intorno al 1495: MacDougall, 43; v. anche Bober 1977; tra gli esiti cinquecenteschi segnaliamo la fontana di Villa Giulia, studiata da Del Pino González 2015).



8 | *Panton tokadi*, incisione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, Venezia 1499.

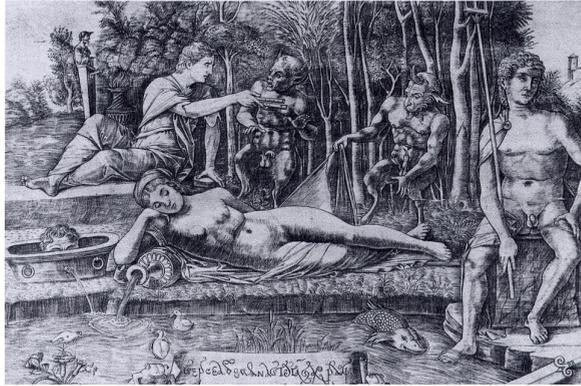
9 | Andrea del Verrocchio, *Ninfa dormiente*, ca. 1475, Firenze, Uffizi, Gabinetto Stampe e disegni.

In ambito figurativo (ma anche, di nuovo, letterario), la ninfa della fonte per eccellenza è la straordinaria *Panton Tokadi*, Madre di Tutto dell'*Hypnerotomachia Poliphili* che, con la sua raffinatissima e bruciante sensualità – in bilico tra il mantenimento e la perdita dell’innocenza – incarna, una volta di più, il ‘passaggio iniziatico’ per veri amanti neoplatonici, che conduce a *virtus* mediante *voluptas* [Fig. 8].

Il motivo diviene una sorta di *passepartout* che si presta a incarnare, anfibiologicamente, la virtù della *castitas* (la ninfa compagna di Diana cacciatrice, raffigurata con arco e frecce) ma anche, insieme, la potenza del desiderio amoroso (la ninfa come figura di Venere: arco e frecce sono, in questo caso, attributo di Eros): un’identificazione che già Warburg e poi Wind avevano riconosciuto nell’interpretazione rinascimentale della *Venus-Virgo* virgiliana [Fig. 9] (Wind [1968] 1999, 93 ss.).



10 | Giovan Battista Palumba, *Priapo svela la ninfa Lotis*, ca. 1510, London, British Museum.



11 | Girolamo Mocetto, *Amymone*, incisione, ca. 1504-1506, London, British Museum.

L'iconografia della ninfa dormiente e della ninfa della fonte si intreccia dunque immediatamente con quella di Arianna svelata dal satiro, ma anche di altre "belle addormentate" antiche (per esempio Rhea Silvia scoperta da Marte, o la baccante assopita del celebre 'Vaso Torlonia': Leoncini 1991) visibili sui rilievi romani, e diviene in questi anni un soggetto alla moda – anche grazie all'erudizione mitografica che sempre più fa da viatico alla creatività degli artisti: la fanciulla dormiente scoperta dai paredri di Dioniso prende anche il nome, nelle incisioni di inizio Cinquecento, della ninfa Amymone o della ninfa Lotis, sempre a partire dalla legittimazione garantita dagli *auctores* (Luciano e il mai abbastanza compulsato Ovidio; sul tema v. Centanni 2017b) [Fig. 10, Fig. 11].



12 | Giorgione, *Venere dormiente*, ca. 1510, Dresden, Gemäldegalerie.



13 | Lucas Cranach il Vecchio, *Ninfa dormiente*, ca. 1530, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Siamo ormai alle soglie della collocazione dell’Arianna/Cleopatra in Vaticano, quando Giorgione – sulla scorta di questo insieme di esperienze artistiche e culturali – dipinge la sua *Venere dormiente*, a suggellare l’invenzione di una ninfa ‘assoluta’, sola nel dipinto: il punto di vista del satiro si è ormai spostato fuori dal quadro, in perfetta consequenzialità con l’ammonizione quattrocentesca della “nympha loci” (v. Bonicatti, Cieri 1974; Lüdemann 2008) [Fig. 12; Fig. 13].

Cleopatra



14 | Maestro di Boucicaut, *Tomba di Antonio e Cleopatra*, da un manoscritto del *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio in traduzione francese (*Des cas de nobles hommes et femmes*), 1409, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

15 | *Suicidio di Antonio e Cleopatra*, da un manoscritto del *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio in traduzione francese (*Des cas de nobles hommes et femmes*), ca. 1480, ms. Royal MS 14 E V, f. 339, London, British Library.

16 | *Suicidio di Cleopatra*, da un manoscritto del *De claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio in traduzione francese (*Le livre de femmes nobles et renommées*), ca. 1480, ms. Royal 16 G V, f. 101, London, British Library.

Per quanto riguarda il *Nachleben* della regina egiziana, la sopravvivenza medievale del personaggio è veicolata in particolare da Boccaccio (*De claris Mulieribus*, *De casibus virorum illustrium*) che – al pari delle fonti antiche (in particolare Virgilio, Lucano, Plutarco, Cassio Dione; sulla morte di Cleopatra nelle fonti antiche v. Cristofoli 2016, Tronson 1998) – ne offre un ritratto tanto affascinante quanto connotato negativamente da un punto di vista morale (Walker, Higgs 2001, Ritschard, Morehead 2004, Miles 2011). Tutte le raffigurazioni proto-umanistiche della morte di Cleopatra, immancabilmente legate all’illustrazione di manoscritti dei testi boccacciani (fortunatissimi anche nei volgarizzamenti d’oltralpe), non rappresentano mai (almeno per le indagini sin qui effettuate) la sovrana

come figura *recubans*. Pressoché unica eccezione, la straordinaria miniatura del Maestro di Bocicaut [Fig. 14], nella quale i corpi affiancati degli amanti suicidi già stanno subendo la metamorfosi in *gisant* adagiati su di un monumento sepolcrale gotico.

Le altre testimonianze figurative, a ogni modo, ritraggono Cleopatra sempre in postura stante, o al più seduta, impegnata a trattenere due grandi serpenti (anche in forma di *dracus*) che le mordono il seno (talvolta denudato), che si allacciano intorno alle sue braccia, o che sono collocati a terra ai lati della protagonista [Fig. 15, Fig. 16] (più tarda, posteriore al primo decennio del Cinquecento, è l'inquadratura 'a mezzobusto' della figura: v. Urbini 1993).



17 | Maestro delle eroine Chigi-Saracini (Domenico Beccafumi?), *Cleopatra*, 1506, Siena, Palazzo Chigi-Saracini.

18 | *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.

Nel Quattrocento tuttavia la valenza del personaggio muta di segno, poiché Cleopatra, soprattutto in ambito senese, è annoverata tra le 'eroine

amoroze' dell'antichità, incarnazione – anche nel vizio – della potenza di eros e di uno stoicismo tutto al femminile: non muta, però, la sua postura, e la sovrana è raffigurata quasi come la santa di una pala d'altare, in piedi mentre regge delicatamente, come attributo iconografico, il serpente strumento della propria morte [Fig. 17] (v. Urbini 1993, Anderson 2003, Schrodi-Grimm 2009).

Sebbene i testi e le fonti letterarie richiamino esplicitamente il fatto che la morte di Cleopatra avvenga “quasi in somnum placidum solveretur” (Boccaccio, *De casibus*, VI, 15; il morso del serpente diviene addirittura metafora per il languore amoroso *tout court*: Matteo Maria Boiardo paragona la condizione dell'amante a “colui che in sonno dolce more morso da l'aspe”, in *Amorum libri*, III, 128), le fonti iconografiche antiche non vengono in aiuto agli artisti per la rappresentazione della tragica fine della sovrana: le testimonianze relative all'immagine di Cleopatra al di fuori dell'Egitto – a seguito della *damnatio memoriae* che segue alla vittoria di Ottaviano su Antonio e sulla “Aegyptia coniunx” – sono al più limitate alla raffigurazione del suo profilo su monete (solitamente di conio orientale; sulle immagini antiche di Cleopatra v. Walker, Higgs 2001).

Non stupisce dunque che quando, intorno al 1500, la bottega dei Lombardo (forse lo stesso Tullio) interviene sulla statua mutila di una replica delle cosiddette ‘Muse di Philiskos’ della celebre collezione di Giovanni Grimani, ne integri le lacune per reinventare una Cleopatra ‘genuinamente’ antica, avvolgendo, intorno al braccio destro ricostruito, un rilievo raffigurante un aspide [Fig. 18] (Pincus 1979; Favaretto, Traversari 1993, 119-121; De Paoli 2004, 96-98).

'Cleopatra' Vaticana (1512)



19 | *Cleopatra/Arianna Vaticana*, copia romana da un originale ellenistico del II secolo a.C., Città del Vaticano, Musei Pio Clementino, Galleria delle Statue Musei Vaticani.

20 | Dosso Dossi, *Ninfa dormiente (Nicea ebbra?)*, ca. 1524, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

21 | Tiziano, *Venere del Pardo (Giove e Antiope?)*, ca. 1540 (ripreso intorno al 1560), Paris, Louvre.

22 | Agostino Carracci, *Satiro e ninfa dormiente*, ca. 1590, London, British Museum.

Il 2 febbraio 1512, Giovan Francesco Grossi, detto il Grossino, ambasciatore di Isabella d'Este a Roma, scrive alla marchesa, sempre attenta alle novità del mercato antiquario: "Hano menato a Belveder [...] una Chleopatra qual è una bella statua" (Archivio di Stato, Mantova, archivio Gonzaga, b. 860, f. 191 bis; cit. in Luzio 1886, 535-536). Quando la "bella statua" dormiente della collezione Maffei passa al Vaticano, l'identificazione con Cleopatra appare dunque già confermata [Fig. 19].

Come abbiamo accennato, la diffusione della ninfa addormentata come motivo 'alla moda' spinge eruditi e artisti a trovare per la figura nomi mitici sempre nuovi, quasi a 'rinnovare' il soggetto: Arianna, ma anche Amymone, Lotis, la stessa Venere, via via fino alla Psyche di Apuleio, alla ninfa Nicea amata da Dioniso, o ad Antiope sedotta da Giove - soggetti questi ultimi che compaiono in pittura a partire dagli anni '20 del Cinquecento [Fig. 20; Fig. 21] (Ciammitti 1998). Questi miti divengono il pretesto, ormai non più (o non solo) neoplatonico, di rappresentare in veste di raffinati racconti pagani il desiderio erotico che negli stessi anni Aretino andava esponendo, con tanta maggiore schiettezza, nei suoi *Modi*, e che ancora alla fine del secolo Carracci avrebbe ambientato in scene arcadiche (che saranno note con il nome di *Lascivie* solo a partire dal Seicento) [Fig. 22].

Basta allora il serpentello attorcigliato al braccio della statua a fornire un ulteriore 'battesimo' alla ninfa dormiente, a maggior ragione identificabile con Cleopatra data l'assenza di modelli archeologici che ritraessero con

certezza la regina egiziana, anche in consonanza con l'‘Egittomania’ già in circolazione a partire dalla metà del Quattrocento in declinazione orfico-sapienziale (Curran 2007), e che a Roma in particolare era stata rinfocolata anche dall' *editio princeps* delle *Vite* di Plutarco in traduzione latina (curata nel 1470 per l'editore Ulrich Han dallo stesso Campano, autore dell'epigramma dedicato alla “*nympha loci*”), e dallo scavo degli obelischi ‘augustei’ dell'Urbe.

Una interessantissima testimonianza che illustra la deriva tutta mondana e sensuale che le figure degli dei pagani andavano assumendo agli occhi dei contemporanei, e in controcanto però anche la fortuna che la ninfa della fonte gode in questi anni, incrociandosi con la rinnovata visibilità della Cleopatra al Belvedere, è la lettera che Giovanni Francesco Pico della Mirandola, nipote del più celebre mirandolano, invia all'amico Lilio Gregorio Giraldi nello stesso 1512, ad accompagnare la sua operetta *De Venere et Cupidine expellendis carmen* (Marques 2013, Piana 2017). Il poema, indirizzato a papa Giulio II, è un'invettiva di sapore savonaroliano contro le statue pagane, *in primis* la *Venus Felix*, che l'autore aveva avuto modo di vedere nel cortile del Belvedere: l'autore intende colpire *per figuras* le divinità dell'amore e del desiderio che avevano sdoganato, mediante la dottrina neoplatonica, proprio la rivalutazione della dimensione carnale dell'eros, e che perciò dovevano essere ruscate ed espulse dalla corte papale. Tra i personaggi antichi condannati da Pico non può mancare Cleopatra, quale *exemplum* opposto al casto amore matrimoniale:

Aut quis non uilem mundi muliebris amictum,
et tenuem cophinum priscae de more Sabinae
Optarit potius casta cum coniuge secum
ferre domum? tua quam baccata monilia quamque
Inclyta Hydaspaeis aggesta cubilia gemmis
Antoni coniunx Aegyptique ultima regum
Obscenos tecum si fers Cleopatra furores? (vv. 216-222).

Poco dopo nel testo l'autore si sofferma a condannare anche il 'dispositivo' della visione amorosa, che tanta parte ha - nelle fonti letterarie da Boccaccio (e in genere nella letteratura cortese) all'*Hypnerotomachia* - nella creazione del 'paradigma erotico' della

fanciulla dormiente (vv 241-248: Nunquam luminibus committite [committere] lumina / [...] Vertenda est facies, nec blando uerba susurro / Excipienda [...] / Nam fugitare decet lasciui retia amoris; sulla fenomenologia del desiderio in Boccaccio v. Bosisio 2013).

Nel poema la citazione della “Antoni coniuX” si riduce in fondo al consolidato *topos* già dantesco di una “Cleopatràs lussuriosa”, ma la descrizione contenuta nella lettera a Giraldo della statua vaticana, che Pico vede in un angolo del cortile, si rivela invece degno di nota:

Et quodam in anculo spectrum demorsae ab aspide Cleopatrae, cuius quasi de mammis destillat fons vetustoru instar aqueductumm excipitur antiquo in quo[d] relata sunt Traiani Principis facinora quaequam, marmoreo sepulchro.

Lo “spectrum Cleopatrae” è raffigurato come una fontana che spruzza acqua “de mammis”, esattamente come l’“antica” *Panton Tokadi* di Polifilo. Se la presenza di una fonte collegata alla statua risulta effettivamente attestata anche da un gran numero di documenti successivi (v. e. g. Aldovrandi, 1556: “Vi è poi una pila antica, nella quale và l’acqua, che scorre dal fonticello, che sotto questa statua versa”), nel testo di Pico vediamo una sorta di crasi tra ciò che l’autore poteva aver apprezzato *ad oculos* in una delle nicchie del Belvedere, e la reminiscenza della fonte letteraria. La sovrapposibilità tra Cleopatra e la “*nympha loci*” doveva risultare particolarmente evidente e consona alla sensibilità dell’epoca, tanto che anche gli epigrammi composti da Evangelista Maddaleni Fausto di Capodiferro l’anno seguente, nel 1513, si richiamano esplicitamente al modello di derivazione umanistica (ma ritenuto, ricordiamo, genuinamente antico):

De Fonte Cleopatrae
Fessa soporifero fontis Cleopatra susurro
Perspicui, dulcis frigidulique fruor.
Adcedas tacitus, tacitusque bibasque
Et tacitus, cesset ne mihi somnus, abi.

Aliud

Ne me tange, precor, dulci ne me excute somno.
Vivo ego, ni caleo, frigida lympha facit.

Come nei versi di Campano, qui Cleopatra si rivolge in prima persona all'osservatore, pregandolo di non interrompere il suo sonno. Ancora in altri epigrammi di Capodiferro troviamo un'ulteriore motivazione per la connessione tra Cleopatra e la fonte, che non solo ripropone l'arcadica associazione con la "nympha", ma offre anche un collegamento tra lo splendore di Roma antica e l'attualità della Roma papale. Nei versi si attua uno di quei 'cortocircuiti' tra passato e presente che tanta parte hanno nella letteratura encomiastica del Rinascimento:

Quantum me, vivam, Caesar mundi arbiter arsit,
Me mortam tantum Iulius alter amat.

De Eodem Fonte

Quae Nilum tenui, parvi facta accola fontis
Et doceo, summis rebus abesse fidem.
Vincta sequi Augusti renui, quae morte triumphos
Servio nunc lymphis, saxea, lule tuis.

Aliud

Accedas et abi tacitusque lavere bibasque
Infelix somno dum Cleopatra fruor.
Iulius invicta nulli pietate secundus
Quam duxit statuit me bene propter aquam
Nam veluti fluit ista fluunt mortalia regna
Maiorique cadunt impete magna satis.

Aliter

Fons parvus licet est: simulatum credite Nilum
Veraque sum lymphis, quae, Cleopatra, fruor.
Niliacas Caesar domuit, has Iulius undas
Duxit: solum annis iste Secundus erat.

Cleopatra, padrona del Nilo, è infine condotta a Roma da papa Giulio, "Iulius alter" (in effigie, come già aveva fatto Ottaviano per il suo trionfo

del 29 a.C.): le fresche acque del fiume egizio rivivono così nella fonte vaticana grazie al pontefice (sull'associazione di Giulio II con il duce romano v. Weiss 1965, Stinger 1985, Seidel Menchi 2012); il papa – giova ricordare – aveva fatto portare al Belvedere anche la statua dell'altro fiume che personificava Roma, il Tevere, e altresì il gruppo 'troiano' del Laocoonte, legato anch'esso alle mitiche origini dell'*Urbs* (per una lettura delle statua del cortile come 'ciclo' semanticamente connotato v. Brummer 1998, Stinger 1998).

A suggellare l'identificazione della bella addormentata come Cleopatra è infine un poemetto di Baldassare Castiglione che, scolpito in seguito anche su uno dei pilastri che incorniciavano la statua trasferita nelle sale interne del Vaticano, fornirà una autorevole 'garanzia' letteraria circa il nome del personaggio fino al XVIII secolo:

Marmore quisquis in hoc saevis admorsa colubris
Brachia, et aeterna torpentia lumina nocte
Aspicis, invitam ne crede occumbere leto.
Victores vetuere diu me abrumpere vitam,

Regina ut veherer celebri captiva triumpho
Scilicet, et nuribus 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 divum dignatus honore est.
Sed virtus, pulchraeque necis generosa cupido
Vicit vitae ignominiam, insidiasque tyranni.
Libertas nam parta nece est, nec vincula sensi,
Umbraeque Tartareas descendi libera ad undas.

Quod licuisse mihi indignatus perfidus hostis,
Saevitiae insanis stimulis exarsit et ira.
Namque triumphali invectus Capitolia curru
Insignes inter titulos, gentesque subactas,
Exstinctae infelix simulacrum duxit, et amens

Spectaculo explevit crudelia lumina inani.
Neu longaeva vetustas facti famam aboleret,
Aut seris mea sors ignota nepotibus esset,
Effigiem excudi spiranti e marmore iussit,
Testari et casus fatum miserabile nostri.

Quam deinde, ingenium artificis miratus lulus
Egregium, celebri visendam sede locavit
Signa inter veterum heroum, saxoque perennes
Supposuit lacrimas, aegrae solatia mentis;
Optatae non ut deflerem gaudia mortis,

(Nam mihi nec lacrimas letali vipera morsu
Excussit, nec mors ullum intulit ipsa timorem)
Sed caro ut cineri et dilecti coniugis umbrae
Aeternas lacrimas, aeterni pignus amoris
Moesta darem, inferiasque inopes et tristia dona.

Has etiam tamen infensi rapuere Quirites.
At tu, magne Leo, divum genus, aurea sub quo
Saecula et antiquae redierunt laudis honores,
Si te praesidium miseris mortalibus ipse
Omnipotens Pater aetherio demisit Olympo;

Et tua si immensae virtuti est aequa potestas,
Munificaque manu dispensas dona deorum,
Annue supplicibus votis; nec vana precari
Me sine. Parva peto; lacrimas, Pater optime, redde:
Redde, oro, fletum; fletus mihi muneris instar,

Improba quando aliud nil iam Fortuna reliquit.
At Niobe ausa deos scelerata incessere lingua,
Induerit licet in durum praecordia marmor,
Flet tamen, assiduusque liquor de marmore manat.
Vita mihi dispar, vixi sine crimine, si non

(Induerim licet in durum praecordia marmor)
Crimen amare vocas: fletus solamen amantum est.
Adde, quod afflictis nostrae iucunda voluptas

Sunt lacrimae, dulcesque invitant murmure somnos.
Et cum exusta siti Icarius canis arva perurit,

Huc potum veniunt volucres, circumque, supraque
Frondebis insultant; tenero tum gramine laeta
Terra viret, rutilantque suis poma aurea ramis;
Hic ubi odoratum surgens densa nemus umbra
Hesperidum dices truncos non invidet hortis.

Quanto la *Pathosformel* dell'abbandono incarnata dalla ninfa dormiente si fosse rivelata un fertile lascito dell'antichità per gli artisti del Rinascimento – anche, ma non solo, in forza del modello vaticano – è testimoniato dunque dalla sua pervasiva presenza in tante opere pittoriche del Cinquecento (e dei secoli seguenti), e altresì da una sua straordinaria reinterpretazione scultorea, con la quale chiudiamo questo sintetico excursus. Alla metà del XVI secolo, Michelangelo farà pronunciare alla personificazione della *Notte*, malinconica guardiana delle Cappelle medicee, un epigramma che riecheggia da vicino le parole della “*nympha loci*”:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

In un tempo che prelude alle censure della Controriforma (e dunque, per converso, alla ‘contro-risposta’ delle *Lascivie* carraccesche), il linguaggio della Cleopatra di Castiglione – ancora tutto amoroso e arcadico nell'*explicit* del poemetto – diviene per Michelangelo espressione di un saturnino ripiegamento rispetto al presente: incapace di mantenere il mirabile equilibrio quattrocentesco tra *castitas* e *voluptas*, la ninfa si pietrifica, nella tormentata sensibilità dell'artista, in un'immagine di profonda malinconia [Fig. 23, Fig. 24].



23 | Michelangelo, *Cleopatra*, ca. 1535, Firenze, Casa Buonarroti.

24 | Michelangelo, *Personificazione della Notte*, 1526-1531, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

Riferimenti bibliografici

Agnoletto 2013

S. Agnoletto, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà. Il tema della base 14 del fondale della Calunnia di Botticelli: studio di due riquadri a confronto*, "La Rivista di Engramma" 112 (dicembre 2013).

Agnoletto 2014

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma" 120 (ottobre 2014).

Agnoletto 2015

S. Agnoletto, *Omnia Vincit Amor. Una suggestione efrastica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane' nel fondale della Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 124 (febbraio 2015).

Agnoletto 2017

S. Agnoletto, *Malinconico, eroico, Cimone innamorato. Intorno al dettaglio dell'architrave 8 e della base 14 del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 149 (settembre 2017).

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma all'antica 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).

Anderson 2003

J. Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, London 2003.

Baert 2018

B. Baert, *The Sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, in Enenkel, Traninger 2018, 149-176.

Bober 1977

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

Bonicatti, Cieri 1974

M. Bonicatti, Maurizio, C. Cieri, *Lucas Cranach alle soglie dell'Umanesimo italiano*, "Journal of Medieval and Renaissance studies" 4 (1974), 267-285.

Bosisio 2013

M. Bosisio, *Fenomenologia dell' 'amore mezzano' e senso del pudore nella Caccia di Diana e nella Comedia delle ninfe fiorentine*, "Griseldaonline" 13 (2013).

Brummer 1970

H.H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

Brummer 1998

H.H. Brummer, *On the Julian program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, in Winner, Andreae 1998, 67-76.

Centanni 2017a

M. Centanni, *26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere*, in M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017, 441-525.

Centanni 2017b

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.

Christian 2010

K.W. Christian, *Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-London 2010.

Ciammitti 1998

L. Ciammitti, *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, in L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis (a cura di), *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles 1998, 83-111.

Colantuono 2010

A.D. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Seasons of Desire*, Burlington 2010.

Cristofoli 2006

R. Cristofoli, *Dopo Azio. L'ultimo anno di Marco Antonio e la sorte di Cleopatra*, in Aldo Setaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, 167-178.

Curran 2007

B.A. Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007.

Del Pino González 2015

E. Del Pino González, *El poema "Ad statuam puellae" del Cardenal Viseu y la "Vergine della fontana" de Villa Giulia en Roma*, "Ágora: estudios clásicos em debate" 18 (2016), 157-192.

De Paoli 2004

M. De Paoli, "Opera fatta diligentissimamente". *Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma 2004.

Elvira Barba 2010

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

Enenkel, Traninger 2018

K.A. E. Enenkel, A. Traninger (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden 2018.

Espluga 2013

X. Espluga, *La primera tradición textual de CIL VI 3*e (I)*, "Ex officina: literatura epigráfica en verso" (2013), 121-156.

Faietti, Scaglietti Kelescian 1995

M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena 1995.

Favaretto, Traversari 1993

I. Favaretto, G. Traversari, *Tesori di scultura greca a Venezia*, Venezia 1993.

Gaïsser 1993

J.H. Gaïsser, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993.

Köhn 1999

S. Köhn, *Ariadne auf Naxos: Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600*, München 1999.

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.

Leoncini 1991

L. Leoncini, *The Torlonia Vase: History and Visual Records from the Fifteenth to the Nineteenth Centuries*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 54 (1991), 99-116.

Lüdemann 2018

P. Lüdemann, *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin 2008.

MacDougall 1994

E. B. MacDougall, *Fountains, statues, and flowers : studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington DC 1994.

Marques 2013

L. Marques, *L'attacco di Giovanni Francesco Pico della Mirandola alla Venus Felix e alla Stanza della Segnatura*, "Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica" I/ 1 (2013).

Meiss 1966

M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, "Proceedings of the American Philosophical Society" 110, 5 (1966), 348-382, ora in M. Meiss, *The Painters Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, 212-239.

Miles 2011

M.M. Miles, *Cleopatra. A Sphinx Revisited*, Berkeley-Los Angeles 2011.

Nesselrath 1993

A. Nesselrath, *The Imagery of the Cortile delle Statue under Julius II and Leo X*, con schede, in *High Renaissance in the Vatican. The Age of Julius II and Leo X*, catalogo della mostra (Tokyo, National Museum of Western Art, 21 September 1993 - 28 November 1993), Tokyo 1993, 44-47; 66-72 (con M. Alfieri); 89-95, 101-105, 110-111, 120-122, 130-136 (con P. Liverani).

Pataki 2005

Z.Á. Pataki, "Nympha ad amoenum fontem dormiens" (CIL VI/ 5, 3*e) Ekphrasis oder Herrscherallegorese? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus, Diss., 2 Bde., Stuttgart 2005.

Piana 2017

M. Piana, *Fallax Antiquitas: Gianfrancesco Pico della Mirandola's Critique of Antiquity*, Diss. McGill University, Montreal 2017.

Pincus 1979

D. Pincus, *Tullio Lombardo as Restorer of Antiquities: An Aspect of Fifteenth Century Venetian Antiquarianism*, "Arte Veneta" XXXIII (1979), 29-42.

Ritschard, Morehead 2004

C. Ritschard, A. Morehead (Eds.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Genève 2004.

Schrodi-Grimm 2009

R. Schrodi-Grimm, *Die Selbstmörderin als Tugendheldin. Ein frühneuzeitliches Bildmotiv und seine Rezeptionsgeschichte*, Diss. Georg-August-Universität, Göttingen 2009.

Seidel Menchi 2012

S. Seidel Menchi (Ed.), Erasmus, *Iulius Exclusus*, in Erasmus, *Opera Omnia*, I, 8, Leiden 2012.

Stinger 1985

C.L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington 1985.

Tronson 1998

A. Tronson, *Vergil, The Augustans, and the Invention of Cleopatra's Suicide: One Asp Or Two?*, "Vergilius" 44 (1998), 31-50.

Weiss 1965

R. Weiss, *The Medals of Pope Julius II (1503-1513)*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 28 (1965), 163-182.

Winner 1998

M. Winner, B. Andreae (Hg.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998.

Urbini 1993

S. Urbini, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, "Xenia Antiqua" II (1993), 181-222.

Viero 2005a

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della Calunnia di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 42 (luglio/agosto 2005).

Viero 2005b

M. Viero, *La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia*, "La Rivista di Engramma" 42 (luglio/agosto 2005).

Walker, Higgs 2001

S. Walker, P. Higgs (Eds.), *Cleopatra of Egypt, From History to Myth*, exhibition catalogue (London, British Museum, April-August, 2001; Chicago, Field Museum, October 2001-March 2002), London 2001.

Warburg [1905] 1966

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (tr. it. *Dürer e l'antichità italiana*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1966] 1996, 193-200).

Warburg [1907] 1966

A. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907 (tr. it. *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1966] 1996, 211-246).

Warburg 1914

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, "Kunstchronik" n.f. 25, 33 (8 maggio 1914) (tr. it. *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1966] 1996, 283-307).

Webb 1992

R.H. Webb, *The transmission of the Eikones of Philostratos and the development of Ekphrasis from late antiquity to the Renaissance*, Diss., University of London, 1992.

Wind 1968

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1968 (tr. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1986).

English abstract

That the famous statue known as the Vatican Ariadne could be seen in the Belvedere Courtyard has been attested, as is well-known, since 1512, but, as evidenced by a drawing by Amico Aspertini, the sculpture had already been known for about ten years.

The identification of the reclining figure with Ariadne dates back to the 18th century: until then the statue had been interpreted as a dying Cleopatra owing to the anguiform bracelet, understood as the lethal asp, that adorns her arm. The location of the statue in the Belvedere Courtyard – within a niche on a sarcophagus from which a fountain gushed – was simultaneous with the proliferation, in those very years, of sensual figures of reclining goddesses, nymphs, and maenads offering their sleeping bodies to the eyes of their beholders –Giorgione's *Venus* being the example *par excellence*.

The Vatican location of Ariadne/Cleopatra “marked the climax” of an expressive need of the Renaissance: the representation of the female body abandoned to the languor of sleep or death. The aim of this essay is to define the routes that before 1512 had led to the reactivation of what one could call a “*Pathosformel* of abandonment”. The immediate success of the Vatican Cleopatra assembled three intertwined and parallel iconographic and textual traditions that originated during the Humanistic age, exemplified here by a few instances: the continuity and resumption of the mythological character of Ariadne; the heterogenetic development of the figure of the “nymph of the spring”; and the continuity and resumption of the ‘myth’ of Cleopatra. The paper underlines the superimposition of Cleopatra and the “*nympha loci*” (nymph of the spring), which was particularly manifest and compatible with the sensibilities of the time, as is made clear by the epigrams composed by humanists to celebrate the Vatican statue and, with it, the power of Pope Julius II.



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