

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](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto: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 in Andros, una invenzione di Tiziano

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

Monica Centanni



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

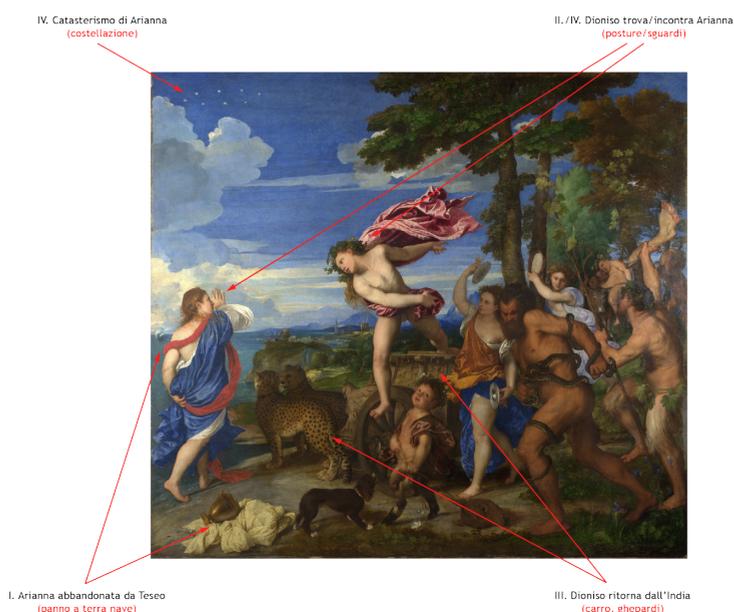
Et diverse sonno le immagine di Bacco cui le volesse dipignere o vero poca parte se ben conseguisse alcuno ha espresso tucto il·dio. Perché li boccoli di l’hedera, delli quali

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

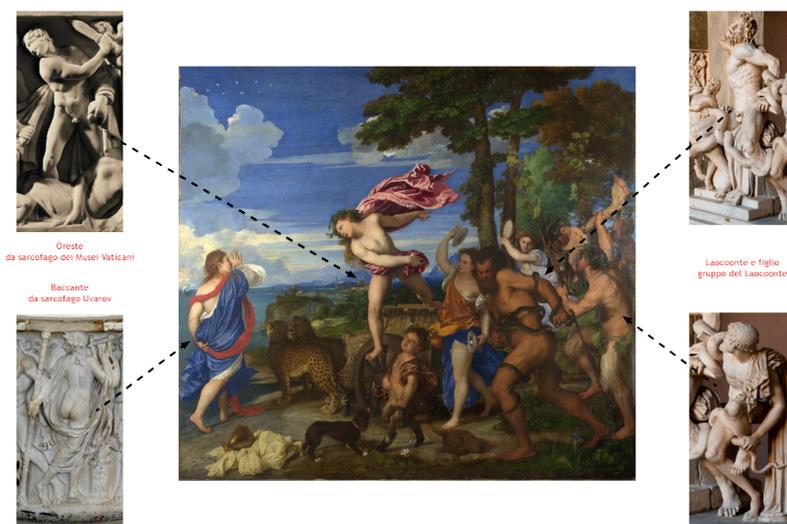
Anche in questo caso, il testo pittorico del *Bacco e Arianna* di Tiziano certo non riproduce esattamente il quadro descritto da Filostrato; in particolare, a differenza del variegato corteo danzante e musicante che nel dipinto accompagna il carro di Dioniso, nella descrizione di Filostrato il corteo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

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

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



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



8 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, citazioni di modelli archeologici.

Dall'alto a sinistra, in senso antiorario: Oreste da sarcofago Musei Vaticani; Baccante da sarcofago Uvarov; Laocoonte e figlio dal gruppo del Laocoonte Vaticano.

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



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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



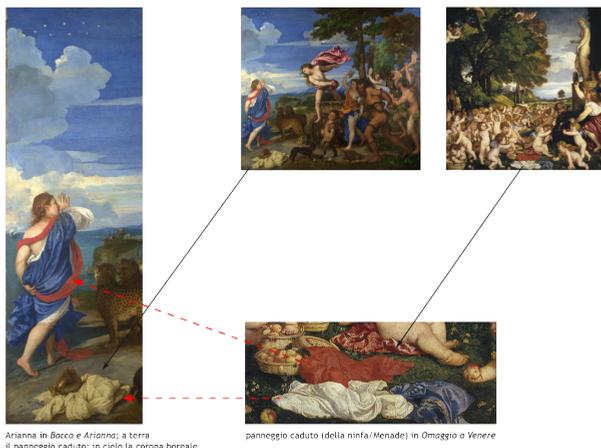
Menade gradiva in *Omaggio a Venere*



Menade ebbra in *Baccanale degli Andri*

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

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



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

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

13 | Vesti e panneggi caduti in *Omaggio a Venere, Bacco e Arianna, Baccanale degli Andri*. Circuitazione di forme/significati tra i Baccanali del Camerino il pannello caduto.



La ninfa addormentata: Lotis/Vesta nel Festino degli dei



Il pannello della ninfa caduto nel Bacco e Arianna



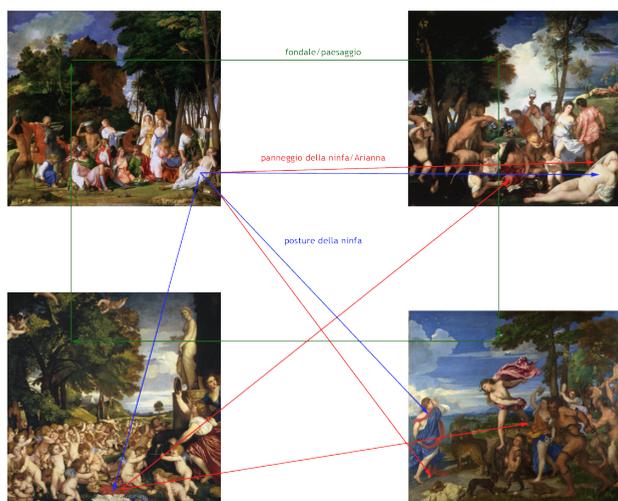
Il pannello della ninfa caduto nell'Omaggio a Venere



La menade ebba addormentata nel Baccanale degli Andri

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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



20 | Arianna in Andros.

---

### Riferimenti bibliografici

AA. VV. 2011

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

Agnoletto 2019

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

Akimova 2011

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

Ardissino 1993

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

Ballarin [2002] 2007a

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

Ballarin ( [2002] 2007b

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

Bertolotti 1888

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

Bordignon 2006

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

Bordignon 2019

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

Centanni 2014

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

Centanni 2017

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

Colantuono [2010] 2017

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

Blud, Plesters 1990

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

Didi-Huberman [2002] 2004

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

Easson 1969

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

Fehl 1974

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

Forti 2019

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

Gentili 1996

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

Goffen 1989,

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

Guthmüller 1996

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

Guthmüller 1997

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

Guthmüller 2009

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

Lo Monaco 1991

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

Luzio, Renier 1899

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

Menegatti [2002] 2007

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

Nativo, Prati 2019

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

Ricci 2007

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

Seminario Mnemosyne 2017

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

Soragni [2007] 2009

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

Stavru 2013

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

Thomson 1956

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

Valeri 2019

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

Walker 1956

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

Warburg [1914] 1966

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

Wind 1948

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

Zanker, Ewald [2004] 2008

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

Zorzi 1993-1994

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

Zorzi 1997

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

---

## Appendice

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

Filostrato, *Imagines*, ed. Carl Ludwig Kayser, in *aedibus* B. G. Teubneri. Lipsiae, 1871

Traduzione italiana a cura di Monica Centanni

Filostrato, traduzione di Demetrio Mosco, basata sul ms. Paris. Fonds Ital. 1091 (P); varianti nella versione conservata nel ms. Cambridg. Univ. Libr. 6004 (C) (trascrizione basata su Zorzi 1993-1994)

#### I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ

τὸ τοῦ οἴνου ῥεῦμα τὸ ἐν Ἄνδρῳ τῇ νήσῳ καὶ οἱ μεθύοντες τοῦ ποταμοῦ Ἄνδριοι λόγος εἰσὶ τῆς γραφῆς. Ἄνδριοὺς γὰρ δι' ἐκ Διονύσου ἡ γῆ ὑπαινοῦς ῥήγνυται καὶ ποταμὸν αὐτοῖς ἀναδίδωσιν, εἰ μὲν ἐνθυμηθείης ὕδωρ, οὐπω μέγαν, εἰ δὲ οἶνον, μέγας ὁ ποταμὸς καὶ θεῖος. ἔστι γὰρ τοῦτου ἀρυσσαμένῳ Νείλου τε ὑπεριδεῖν καὶ Ἰστρου, καὶ πού καὶ φάναι περὶ αὐτῶν, ὅτι κάκεινοι βελτίους ἂν ἐδόκουν ὀλίγοι μὲν, ἀλλὰ τοιοῦτοι ῥέοντες. καὶ ἄδουσιν, οἶμαι, ταῦτα γυναῖκας ἅμα καὶ παιδίοις ἐστεφανωμένοι κίττῳ τε καὶ σμίλακι, καὶ οἱ μὲν χορεύοντες ἐφ' ἑκατέρας ὄχθης, οἱ δὲ κατακείμενοι.

#### I.24 Gli Andri

Il tema del dipinto è lo scorrere del vino nell'isola di Andros e i suoi abitanti che si ubriacano bevendo al fiume. Grazie a Dioniso la terra fa sgorgare un fiume di vino per gli Andri e lo offre loro. Se hai in mente un corso d'acqua, non è così grande, ma se pensi che è vino, è un fiume grande e divino. Chi ne beve disprezzerà il Nilo e l'Istro e di loro potrebbe dire che anch'essi sarebbero migliori se fossero più scarsi ma buttassero come quel fiume. Cantano così [gli Andri] – mi pare – insieme a donne e bambini, con in testa corone di edera e di smilace, alcuni danzano sulle due rive del fiume,

#### I.24 ANDRII

Traduzione di Demetrio Mosco (ca 1510)

Il corso de vino che è in Andro isola et li Andrii inebriati da lo fiume sonno ragion della pictura, perché <...> rompe il terreno delli Andrii vinoso da Baccho et manda a quelli un fiume. Se tu pensi ch'el sia di aqua, non grande, ma, se pensi tu che sia de vino, grande. E per certo questo fiume è divino. Perché se gustassi di questo, son certo farresti poco stima del Nilo o del Danubio, e forse diresti de quelli che pareriano migliori se fossero piccoli, ma corresseno como questo. Tal cose cantano li Andrii, quanto io comprendo, a femmine et putti coronati d'edera e di salvia. Et

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

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

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

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

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

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

#### I.6 ΕΡΩΤΕΣ

μηλα ἔρωτες ἰδοῦ  
 τρυγῶσιν, εἰ δὲ πλῆθος  
 αὐτῶν, μὴ θαυμάσης,  
 νυμφῶν γὰρ δὴ παῖδες  
 οὔτοι γίνονται, τὸ θνητὸν  
 ἅπαν διακυβερνῶντες,  
 πολλοὶ διὰ πολλά, ὧν  
 ἐρώσιν ἄνθρωποι, τὸν δὲ  
 οὐράνιον φασιν ἐν τῷ  
 οὐρανῷ πράττειν τὰ θεῖα.  
 μὴν ἐπήσθου τι τῆς ἀνά  
 τὸν κήπον εὐωδίας ἢ  
 βραδύνει σοι τοῦτο; ἀλλὰ  
 προθύμως ἄκουε,  
 προσβαλεῖ γὰρ σε μετὰ  
 τοῦ λόγου καὶ τὰ μηλα.

#### I.6 Gli Amori

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

#### I.6 Amori

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

ὄρθοι μὲν οὗτοι φυτῶν  
ὄρθοι πορεύονται, τοῦ  
μέσου δὲ αὐτῶν ἐλευθερία  
βαδίζειν. πόα δὲ ἀπαλή  
κατέχει τοὺς δρόμους οἷα  
καὶ κατακλιθέντι  
στρωμνῇ εἶναι. ἀπ' ἄκρων  
δὲ τῶν ὄζων μῆλα χρυσᾶ  
καὶ πυρσᾶ καὶ ἠλιώδη  
προσάγονται τὸν ἔσμον  
ὄλον τῶν ἐρώτων  
γεωργεῖν αὐτά. φαρέτραι  
μὲν οὖν αὐταὶ  
χρυσόπαστοι καὶ χρυσαῖ  
καὶ τὰ ἐν αὐταῖς βέλη,  
γυμνῇ τούτων ἡ ἀγέλη  
πᾶσα καὶ κοῦφοι  
διαπέτονται  
περιαρτήσαντες αὐτὰ  
ταῖς μηλέαις, αἱ δὲ  
ἐφεστρίδες αἱ ποικίλαι  
κεῖνται μὲν ἐν τῇ πόα,  
μυρία δὲ αὐτῶν τὰ ἄνθη,  
οὐδὲ ἐστεφάνωνται τὰς  
κεφαλὰς ὡς ἀποχρώσεως  
αὐτοῖς τῆς κόμης. πτερὰ  
δὲ κυάνεα καὶ φοινικᾶ καὶ  
χρυσᾶ ἐνίοις μονοσὺ καὶ  
αὐτὸν πλήττει τὸν ἀέρα  
ξὺν ἀρμονίᾳ μουσικῇ. φεῦ  
τῶν ταλάρων, ἐς οὓς  
ἀποτίθενται τὰ μῆλα, ὡς  
πολλῇ μὲν περὶ αὐτοὺς ἡ  
σαρδῶ, πολλῇ δὲ ἡ  
σμάραγδος, ἀληθινῇ δὲ ἡ  
μάργηλις, ἡ συνθήκη δὲ  
αὐτῶν Ἐφαιστοῦ  
νοεῖσθω. οὐδὲ κλιμάκων

invaderà anche l'odore  
delle mele.  
I filari di piante procedono  
in linea retta e tra di essi  
c'è spazio libero per  
passeggiare e l'erba cresce  
morbida sui lati dei  
sentieri, buona per  
sdraiarsi e riposare.  
Dall'alto dei rami, mele  
dorate, rosse, gialle  
invitano tutta la frotta  
degli amori a raccoglierle.  
Le loro faretre sono  
rivestite d'oro e così le  
frecce che contengono e lo  
stormo è tutto nudo e  
volano, leggeri:  
appendono le faretre ai  
meli, e i loro mantelli  
colorati giacciono  
sull'erba, variopinti dei  
colori di tutti i fiori. Non  
hanno corone in testa  
come se bastassero i  
capelli ad adornarli. Le ali  
sono azzurre e pupuree e  
dorate talvolta, e  
percuotono l'aria con  
un'armonia musicale. E  
vedi le ceste in cui  
raccolgono le mele!  
Quante pietre preziose:  
sardonica, smeraldi, vere  
perle - Sembrano opera di  
Efesto! Non hanno bisogno  
che il dio costruisca per  
loro scale per salire sugli

percoterando i pomi con le  
parole insieme.  
Questi rami di piantie  
crescono in dritto, tra  
quali piante è licito  
passigiare, et herba tenera  
copre le vie, la qual non  
mancho che 'l letto  
potrebbe dare commodità  
di riposo. Ma nella cima de  
li rami pomi de colore  
aureo e focoso e solare  
sono; tirano in sua cultura  
una gran compagnia de  
Amori. Quasi tutti sono  
spogliati de le faretre  
indorate, piene de aurei  
strali et havendo atthacate  
quelle sopra li pomari, essi  
volano legiermente e li  
varii soi vestimente sonno  
ben distesi sopra l'erba e  
mostrano infiniti colori. Né  
ghirlande portano in testa:  
invece di quelle sonno  
assai ornati dalle prope  
chiome. Nere e roscie et  
auree sonno le ale er  
alcuni batthono con esse  
quasi l'aere con armonia  
musilcale. Deh! pon mente  
a li cestelli nelli quali  
repongono li pomi  
vendemiati, quanto  
resplendono de pietre  
pretiose, sardoniche e  
smeraldi e margeli  
naturali, de quali la  
compositione possemo

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

alberi: volano, infatti, in  
alto sui meli.

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

καὶ ἵνα μὴ τοὺς  
χορεύοντας λέγωμεν ἢ  
τοὺς διαθέοντας ἢ τοὺς  
καθεύδοντας ἢ ὡς  
γάνυνται τῶν μήλων  
ἐμφαγόντες, ἴδωμεν, ὃ τι  
ποτὲ νοοῦσιν οὗτοι. οἱ γὰρ  
κάλλιστοι τῶν ἐρώτων  
ἰδοῦ τέτταρες  
ὑπεξεληθόντες τῶν ἄλλων  
δύο μὲν αὐτῶν  
ἀντιπέμπουσι μῆλον  
ἀλλήλοισι, ἢ δὲ ἐτέρω δυᾶς  
ὁ μὲν τοξεύει τὸν ἕτερον, ὁ  
δὲ ἀντιτοξεύει καὶ οὐδὲ  
ἀπειλὴ τοῖς προσώποις  
ἔπεισιν, ἀλλὰ καὶ στέρνα  
παρέχουσιν ἀλλήλοισι, ἵν'  
ἐκεῖ που τὰ βέλη πελάσῃ.  
καλὸν τὸ αἰνίγμα: σκόπει  
γὰρ, εἴ τι ξυνίημι τοῦ  
ζωγράφου: φιλία ταῦτα,  
ὃ παῖ, καὶ ἀλλήλων  
ἴμερος, οἱ μὲν γὰρ διὰ τοῦ  
μήλου παίζοντες πόθου  
ἄρχονται, ὅθεν ὁ μὲν  
ἀφίησι φιλήσας τὸ μῆλον,  
ὁ δὲ ὑπτίαις αὐτὸ  
ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ  
δηλον ὡς ἀντιφιλήσων, εἰ  
λάβοι, καὶ ἀντιπέμψων  
αὐτό, τὸ δὲ τῶν τοξοτῶν  
ζεῦγος ἐμπεδοῦσιν ἔρωτα  
ἦδη φθάνοντα, καὶ φημι

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

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

τοὺς μὲν παίζουεν ἐπὶ τῷ  
ἄρξασθαι τοῦ ἐρᾶν, τοὺς  
δὲ τοξεύουεν ἐπὶ τῷ μὴ  
ληξαι τοῦ πόθου.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

καὶ ἀποτίκτειν πάλιν ἐπὶ  
ταύτῳ γάλακτι καὶ  
ἐπικυΐσκειν δὲ καὶ οὐδὲ εἷς  
χρόνος αὐτῷ τοῦ τοκετοῦ  
κενός, τὸ δὲ ἄρρεν σπείρει  
τε, ὡς φύσις ἄρρένων, καὶ  
ἐπικυΐσκει παρ' ὃ  
πέφυκεν. οἱ δὲ ἄτοποι τῶν  
ἐραστῶν καὶ πειθῶ τινὰ  
ἐρωτικὴν ἐν αὐτῷ  
κατέγνωσαν βιαίῳ τέχνῃ  
τὰ παιδικὰ θηρώμενοι.

ταῦτα μὲν οὖν  
καταλείπωμεν  
ἀνθρώποις ἀδίκους καὶ  
ἀναξίους τοῦ ἀντερᾶσθαι,  
σὺ δέ μοι τὴν Ἀφροδίτην  
βλέπε: ποῦ δὴ καὶ κατὰ τί  
τῶν μηλεῶν ἐκείνη; ὄρας  
τὴν ὑπαντρον πέτραν, ἧς  
νᾶμα κυανώτατον  
ὑπεκρέχει χλωρόν τε καὶ  
πότιμον, ὃ δὴ καὶ  
διοχετεύεται ποτὸν εἶναι  
ταῖς μηλέαις; ἐνταῦθ' αἱ μοι  
τὴν Ἀφροδίτην νόει,  
νυμφῶν, οἶμαι, αὐτὴν  
ἰδρυμένων, ὅτι αὐτὰς  
ἐποίησεν ἐρώτων  
μητέρας καὶ διὰ τοῦτο  
εὐπαιδᾶς. καὶ κάτοπτρον  
δὲ τὸ ἀργυροῦν καὶ τὸ  
ὑπόχρυσον ἐκείνο  
σανδάλιον καὶ αἱ περόναι

partorisce altri e li nutre  
con lo stesso latte, e poi  
ingravida di nuovo e non  
c'è periodo in cui il suo  
ventre sia vuoto di un  
piccolo. La lepre maschio  
la insemina, come fanno  
tutti i maschi, ma rimane  
anche gravido lui stesso al  
contrario di quanto  
solitamente avviene in  
natura. E chi ha strane  
abitudini sessuali  
imparano dalla lepre  
questa seduzione erotica  
per sedurre con pratiche  
violente i ragazzi.

Ma lasciamo queste cose  
agli uomini ingiusti e  
indegni di ricevere amore.  
Tu invece guarda Afrodite.  
Dove si trova, nel frutteto?  
Vedi quell'anfro nella  
roccia, da cui sorge una  
fonte d'acqua  
azzurrissima, fresca e  
dissetante che scorre a  
irrigare gli alberi di melo?  
Là, credimi, c'è Afrodite:  
l'hanno collocata là le  
ninfe perché le ha fatte  
madre degli Amori, madri  
di figli così belli. E lo  
specchio d'argento, e quel  
sandalo dorato e le fibbie  
anch'esse d'oro, non sono  
stati appesi a caso ma c'è  
scritto che sono offerte di  
Afrodite, doni delle ninfe.

partorisce altri sopra  
quello medesimo latte e  
doppo quelli anchora  
partorisce, e niuno tempo  
è vacuo del suo parto; è  
maschio e femmina e  
secondo la natura del  
maschio s'impregna  
contra suo natural. Ma  
quelli che non hanno bon  
loco apresso lo amore  
hanno cognosciuto in  
esso una' persuasione  
amatoria, con arte violenta  
consequendo li soi amori.

Lasciamo queste cose a  
homeni iniusti et non  
degni de essere reamati,  
ma tu guarda la dea  
Venere, dove et in qual  
pomaro la sia. Vedi tu  
quella petra formata come  
speluncha, da la quale  
escie una fonte chiara,  
verdegiant e soave da  
bevere, la quale anchora  
se sparge per adaquare i  
pomari? Ivi hanno  
collocata le nymphe la dea  
Venere, rengratiandola  
però che le fece matre de  
bon figlioli, cioè Cupidini.  
Ma il spechio de argento et  
la pianella inaurata, le fibie  
di oro non stando in otio,  
ma dicono che sonno cose  
di Venere, et è scritto et

αί χρυσαῖ, ταῦτα πάντα  
οὐκ ἀργῶς ἀνήπται: λέγει  
δὲ Ἀφροδίτης εἶναι, καὶ  
γέγραπται τοῦτο, καὶ  
νυμφῶν δῶρα εἶναι  
λέγεται, καὶ οἱ ἔρωτες δὲ  
ἀπάρχονται τῶν μήλων  
καὶ περιστῶτες εὔχονται  
καλὸν αὐτοῖς εἶναι τὸν  
κῆπον.

#### I.15 ARIADNH

ὅτι τὴν Ἀριάδην ὁ Θησεὺς  
ἄδικα δρῶν — οἱ δ' οὐκ  
ἄδικά φασιν, ἀλλ' ἐκ  
Διονύσου — κατέλιπεν ἐν  
Δία τῇ νήσῳ καθεύδουσαν,  
τάχα που καὶ τίθης  
διακῆκοας, σοφαὶ γὰρ  
ἐκεῖναι τὰ τοιαῦτα καὶ  
δακρύουσιν ἐπ' αὐτοῖς,  
ὅταν ἐθέλωσιν. οὐ μὴν  
δέομαι λέγειν, Θησεά μὲν  
εἶναι τὸν ἐν τῇ νηί,  
Διόνυσον δὲ τὸν ἐν τῇ γῆ,  
οὐδ' ὡς ἀγνοοῦντα  
ἐπιστρέφοιμ' ἂν ἐς τὴν ἐπὶ  
τῶν πετρῶν, ὡς ἐν μαλακῷ  
κεῖται τῷ ὕπνῳ.

οὐδὲ ἀπόχρη τὸν  
ζωγράφον ἐπαινεῖν, ἀφ'  
ᾧν κἂν ἄλλος ἐπαινοῖτο,  
ῥᾷδιον γὰρ ἅπαντι καλῆν

A lei gli Amori offrono  
mele e le stanno intorno,  
pregandola che sia sempre  
bello il loro giardino.

#### I.15 Arianna

Traduzione italiana

La storia di Teseo che agì  
ingiustamente nei  
confronti di Arianna – ma  
alcuni dicono che non fu  
ingiustizia, ma per volere  
di Dioniso – quando la  
abbandonò nell'isola di  
Dia addormentata, certo  
l'hai sentita dalle fiabe  
della tua balia. Sono, le  
balie, a raccontare le storie  
e piangono a volontà nel  
raccontarle. Non serve  
dunque che dica che è  
Teseo quello sulla nave, e  
Dioniso quello che sta  
approdando a terra. E se ti  
dico di guardare a quella  
donna distesa in un dolce  
sonno tra le braverocce,  
non credo che tu non la  
riconosca.

Ma non basta elogiare il  
pittore per ciò per cui  
chiunque potrebbe essere  
elogiato. È piuttosto facile,

dicese anchora che sonno  
doni di nymphe. E li Amori  
fanno le primitie de pomi  
et li circostanti pregono  
che l'orto li sia bono.

#### I.14 Arianna

Che il Theseo, facendo  
torto ad Ariadna, o vero,  
secondo alcuni, non li  
facendo lui torto, ma  
trovandola dormire presa  
da Baccho, l'havesse'  
lassata in una isola ditta  
Dia, forse hai udito dalla  
tua balia. Perché quelle  
sonno savie circa simile  
cose et alchune volte non  
senza lachrime le  
raccontano quando li vien  
voglia. Ma al presente non  
accade ch'io te dechiari  
costui essere Theseo;  
quello oltre che è in terra è  
Bacco; né come  
inconsapevole se  
affrettarebe verso colei  
che dorme molto  
sohavemente sopra le  
pietre.

Nè basta lodare questo  
pittore per quello che  
lodaresti ogni altro, perché  
quale è quel pittore che

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

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

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

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

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

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

---

## English abstract

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

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

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



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

[www.engramma.org](http://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