

Le linee della follia. L'iscrizione *CIL VI, 21757* in un disegno del Christ Church College attribuito a Bernardino da Parenzo

The lines of madness. The inscription *CIL VI, 21757* in a drawing at the Christ Church College attributed to Bernardino da Parenzo

Donato Fasolini*

Riassunto: *La rianalisi di un disegno attribuito un tempo ad Andrea Mantegna consente di esaminare la curiosa vicenda di trasmissione dell'iscrizione CIL VI, 21757, oggi perduta, e di studiare un interessante caso di reimpiego di un testo epigrafico all'interno di un programma iconografico complesso e discusso che ha generato a sua volta varianti e rielaborazioni.*

Abstract: *The reanalysis of a drawing that was once attributed to Andrea Mantegna permits to examine the curious account regarding the transmission of the epigraph CIL VI, 21757, which is lost at present. It also permits to study an interesting case of reuse of an epigraphic text within a complex and debated iconographic program, that has in turn generated variations and re-elaborated versions.*

Parole chiave: *epigrafia, rinascimento, antiquaria, Bernardino da Parenzo, mitologia*

Keywords: *epigraphy, Renaissance, antiquarianism, Bernardino da Parenzo, mythology*

* Università degli Studi del Molise. Ringrazio per la segnalazione dell'esistenza dell'iscrizione nel disegno la Prof.ssa S. Orlandi. Ringrazio per i consigli i Prof. A. Canova e C. Mauri, per l'aiuto nel reperire materiale bibliografico D. Serrano Lozano.

Tra le *sepulcrales* di CIL VI, catalogata con il numero 21757, troviamo l'iscrizione dedicata da *Valens e Euprepes* alla madre: la liberta *Maccaria Myrtis*. Nell'apparato critico spicca una notizia curiosa in relazione ad una delle attestazioni di tale iscrizione: leggiamo infatti che fa la sua comparsa, con errori di trascrizione, in un disegno attribuito al Mantegna di proprietà del Christ Church College di Oxford¹ e che in tale foglio si fornisce una ubicazione particolare dell'iscrizione che, assieme al rilievo in stucco che costituisce il soggetto del disegno, sarebbe stata vista presso le Terme di Caracalla, in netto contrasto con il resto della tradizione manoscritta relativa a questa epigrafe che risulta ad oggi purtroppo irreperibile.

Descrizione generale del disegno

Il disegno a penna su pergamena presenta una scena piuttosto complessa e che ha dato vita ad una serie di interpretazioni e riletture (fig. 1). Tre figure sedute sopra un sedile marmoreo. Al centro, nuda, una figura maschile in atto di disperarsi, alla sua destra una figura femminile quasi totalmente svestita intenta a reggere uno strumento composito sul quale ci concentreremo poi. Alla sinistra dell'uomo troviamo un'altra figura femminile questa volta completamente vestita e in atto di contrizione. Alla base del sedile, sotto ai piedi della figura maschile, due bambini morti e al fianco di questi una donna intenta a collocare un rametto in un vaso decorato. Altri elementi di rilievo presenti nella scena sono un albero da cui pendono una pelle di leone e un flauto di pan; vi è poi al centro un'ara sormontata da un erma tricipite recante due sigle S. A. e M. A. Presso i corpi dei bambini due crateri che contengono fiamme alimentate da fiaccole. Infine, alla estrema sinistra del sedile è collocata l'iscrizione.

Iscrizione

L'iscrizione risulta inserita in quella che parrebbe una sorta di tabula ansata ad una sola ansa posta verticalmente. Presenta una incorniciatura e le ultime due linee del testo sono collocate separatamente dal resto. Questo è quanto leggiamo nel disegno:

Dismanibus
Maccariae
L. Libmurtipi
Valenset
Euprepes

1. Catalogato JBS 697: Bernardo Parentino, *An allegory (Hercules at the cross-roads, choosing between Virtue and Vice?); in imitation of an antique relief.*



Fig. 1. Bernardo Parentino, An allegory (Hercules at the cross-roads, choosing between Virtue and Vice?); in imitation of an antique relief (JBS 697). Penna su pergamena, 1490 ca. By permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford

Matri
pientissimae
fecerun. ee
posterisque
eius
infr. p. III
inagr. p. III

Prima di tutto è interessante confrontare questa versione con il resto della tradizione, tanto più che se la datazione attribuita al disegno è corretta (fine XV secolo) saremmo davanti alla attestazione più antica dell'epigrafe².

In primis la divisione delle linee. La versione in questione differisce da tutte le altre che concordamente seguono una impaginazione differente, così in CIL VI, 21757

Dis Manibus
Maccariae L. Lib. Myrtidi
Valens et Euprepes
matri pientissimae
fecerunt et posterisque
eius
in fr. p. III in agr. p. III

La tradizione del testo dell'iscrizione

r. 1 Coincidenze con le fonti, eccetto per il Cod. Vat. Lat. 5241 che indica la *I* di *Dis* con la *I* longa

r. 2 *Maccariae* è la forma presente nella quasi totalità della tradizione, eccetto per il *Cittadinius Marc*³, dove leggiamo la forma *Macariae*. In effetti si deve rilevare che questa iscrizione risulta l'unica attestazione attualmente di *Maccaria* rispetto alla frequente *Macaria*⁴, ma è comunque da ricordare che per quanto riguarda la versione maschile del nome vi è diffusione sia della forma con doppia C che quella singola⁵.

2. La fonte più risalente, dopo questo disegno, è il Codice Marucelliano (Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. A 78.1, c. 64v.) di Battista Brunelleschi, riferibile ad un soggiorno compiuto dall'autore tra il 1511 ed il 1513. In merito al Brunelleschi epigrafista vd. H. SOLIN, P. TUOMISTO, *Appunti su Battista Brunelleschi epigrafista*, in O. MERISALO, R. VAINIO (edd.), *Ad itum liberum. Essays in honour of Anne Helttula*, Jyväskylä 2007, pp. 79-92; H. SOLIN, «Die Berliner Handschrift von Battista Brunelleschi», in *Pegasus* IX, 2007, pp. 9-46.

3. Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. XIV, 116 p. 137; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5238. f. 218.

4. Per la sola Roma, a titolo di esempio, si vedano i casi *CIL* VI, 37756 = EDR072260; *CIL* VI, 4072 = EDR119532; *CIL* VI, 33752 = EDR138167; *CIL* VI, 5338 = EDR140344; *CIL* VI, 20554 = EDR149840; *CIL* VI, 21756 = EDR158693

5. Per *Maccarius* ad esempio *CIL* II, 4970, 288b; *CIL* XII, 5686, 513a; *CIL* XIII, 10010, 1196, 5,

Il finale della seconda linea (terza nel disegno di Oxford) presenta vistose differenze nella trascrizione, frutto di evidente errore, infatti al posto della ben documentata⁶ *Myrtidi* per *Myrtis* troviamo un inedito e incomprensibile *Murtipi* con la *I* finale di dimensione minore rispetto al resto delle lettere⁷.

Troviamo poi linee che differiscono sostanzialmente per l'impaginazione, ma che seguono in generale la tradizione principale.

r. 5 (la 8 nel disegno del Christ Church College). In questo punto il disegno presenta nuovamente traccia di una cattiva comprensione del testo originale. Oltre a spezzare per l'ennesima volta in due linee distinte quella che, secondo gli altri testimoni, era una linea di testo continua, se la tradizione riporta *fecerunt et posterisque* nel disegno di Oxford leggiamo *fecerun. ee. / posterisque*

r. 6 (la 10 nel disegno del Christ Church College) troviamo *Eius* come in parte della tradizione, tranne che nel *Cittadinius* e nel *Donius* che riportano *Eorum* (rispettivamente *eor. e eorum*)⁸

r. 7 Alla settima riga (corrispondente alle 11 e 12 nel disegno) troviamo un testo coincidente, eccetto che per la impaginazione. Il *Donius* (Vat. 7113) e il Vat. Lat. 5241 omettono tale riga.

In generale si ricava l'impressione di una trascrizione difficoltosa e di una cattiva comprensione del testo, fatto che ritengo vada tenuto in conto al momento della attribuzione del disegno. C'è da chiedersi se l'iscrizione sia stata o meno vista direttamente dall'autore del disegno (supponendo che si tratti di una prima versione e non di una copia), cosa che ovviamente ha a che vedere anche con la ubicazione dell'iscrizione, ma prima di questo è utile rifarsi ad altri due disegni della medesima iscrizione.

Altre riproduzioni della iscrizione

Entrambi i disegni sono di epoca successiva a quello oxoniense e risultano pressoché identici tra loro, uno, anonimo⁹, custodito nell'archivio del British Museum in un foglio contenente una miscellanea di iscrizioni: si tratta di una parte della nota

1a; per il più attestato *Macarius* si veda, per restare nell'area di Roma, AE 1977, 101 = EDR076649; AE 1980, 59 = EDR077496;

6. Ad esempio CIL VI, 26992 = EDR120953; CIL VI, 22808 = EDR124081; CIL VI, 27592 = EDR131767; CIL VI, 15187 = EDR160142.

7. Osservando il disegno si può notare come l'autore avesse inizialmente disegnato al posto della *I* di *Murtipi* una *L* poi corretta.

8. Differisce anche il Fabretti che trascrive *Suis*, vd. nota 13.

9. Numero di catalogo del British Museum: 2005,0927.23. L'immagine è reperibile sia presso la pagina del British Museum che alla scheda EDR136878, Nel foglio miscellaneo è catalogata con il nr. 272 ed è la 105 del catalogo di Stenhouse, cfr. W. STENHOUSE, *Ancient Inscriptions*, London 2002, p. 205, no. 105.

collezione del Pozzo. La seconda versione, molto simile, è in un disegno di Giovannantonio Dosio¹⁰, nome che ritornerà dopo in merito ad un altro interessante disegno.

L'anonimo del British e il Dosio mostrano un supporto che si discosta nettamente da quello presente nel disegno di Oxford. L'unico elemento che potremmo dire condiviso dai tre disegni è la separazione tra il corpo principale dell'iscrizione e la linea con le indicazioni delle misure della sepoltura, ma se nel caso del disegno di Oxford tale divisione è resa collocando due linee finali fuori dalla cornice principale, abbellite da un elemento vegetale, nel caso delle altre due raffigurazioni la linea conclusiva è preceduta dalla immagine della defunta, adagiata sul triclinio e affiancata da due servitori. La parte superiore in queste due versioni non presenta affatto l'ansa di una tabula, ma una protome femminile affiancata da due teste di ariete. Nel disegno di Dosio si può anche osservare che l'iscrizione presentava ai lati, lungo lo specchio epigrafico, due colonnine e, al fianco destro del disegno, un alberello. Tutte queste decorazioni vengono confermate anche da fonti manoscritte dove vengono descritte, pur se solo per iscritto.

Anche in assenza della prova regina, ovvero del manufatto, la coincidenza tra più fonti e la maggiore accuratezza nella trascrizione oltre che, come vedremo, la più plausibile indicazione del *locus adservationis* portano a ritenere che l'autore del disegno di Oxford copiasse da una fonte intermedia, senza derivare il testo da una osservazione autoptica del monumento, dato che, sebbene vi sia da tenere conto della possibilità di scelte indipendenti al momento dell'inserimento degli elementi in un disegno complesso come quello oxoniense, resta il fatto che appare strano che l'autore non abbia riutilizzato nessuno degli elementi decorativi originari della iscrizione, optando per una raffigurazione molto più stringata. Inoltre se la differente scansione del testo è plausibilmente da attribuirsi a ragioni di spazio nel disegno, i pesanti errori e le incomprensioni sembrano comunque dipendere da fonte indiretta mal intesa.

Ubicazione della iscrizione

La questione della ubicazione dell'iscrizione è altro aspetto interessante e che presenta notevoli discrepanze tra le fonti manoscritte ed il disegno in questione: in merito a quest'ultimo più di uno studioso¹¹, penso a ragione, ha ritenuto il rilievo un tentativo di far passare un'opera di fantasia dell'epoca per un antico stucco romano¹²,

10. Disegno oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze, una sua riproduzione è visibile nella scheda EDRI36878. Vd. G. TEDESCHI GRISANTI, H. SOLIN, *Dis Manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche di Giovannantonio Dosio*, Pisa 2011, p. 240

11. Di tale opinione fu ad esempio Colvin, vd. S. COLVIN, *Selected Drawings from Old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church at Oxford*, vol. II, London 1902, nr. 30. Colvin tornò poi sul disegno, S. COLVIN, *Drawings of the old masters in the University galleries and in the Library of Christ church, Oxford selected and arranged with notes and introductions*, London 1907.

12. Diversamente l'Hülsen, inizialmente convinto che il disegno fosse di pura fantasia, espresse in

mischiato ad elementi ispirati all'antico e, come nel caso dell'iscrizione, ad autentici oggetti romani fuori contesto.

Secondo la maggior parte dei testimoni l'iscrizione si trovava presso la Basilica dei Quattro Santi Coronati, reimpiegata nel fonte battesimale. Diversamente il Fabretti che, lui solo, alla sua epoca indicava nel *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis observantur explicatio et additamentum* (Roma 1699), che l'iscrizione (nr. 527 del suo catalogo) si trovava *ad Turrim Nobb. de Palutiis*, notizia riconfermata nella seconda edizione dell'opera nel 1702¹³. Dopo questa testimonianza si perde completamente traccia del monumento¹⁴.

Ritorniamo al disegno di Oxford, disegno che si diceva viene solitamente collocato cronologicamente alla fine del XV secolo e, ricordiamo, rappresenta dunque la attestazione più risalente dell'iscrizione. In calce al foglio l'autore indica così la provenienza di quanto raffigurato sopra: *destucho soto terra entro una volta del palaco de Antoniano aroma*. Sappiamo che con la dicitura «Palazzo Antoniano» o «Antoniana» si definiva in antico l'edificio delle Terme di Caracalla¹⁵. La questione ha suscitato un certo dibattito dato che se la presenza di decorazioni a stucco all'interno di un edificio termale non è fatto inverosimile, certo è che l'aspetto generale della raffigurazione, gli elementi rappresentati e, senza dubbio, la impropria presenza in tale contesto di una epigrafe funebre pongono seri dubbi in merito alla autenticità delle indicazioni.

Si deve rilevare inoltre che del supposto rilievo antico a stucco esistono altre due riproduzioni che, si vedrà, torneranno utili anche per analizzare alcuni particolari del disegno del Christ Church College, ma in questi due ulteriori disegni non compare più l'iscrizione. Uno dei due fogli è opera del già citato Dosio: nel suo taccuino di schizzi¹⁶, composto nella seconda metà del XVI secolo, troviamo infatti

un secondo momento la sua convinzione che fosse copia di un originale romano possibilmente visto in un monumento funebre lungo la via Appia cfr. CH. HÜLSEN, *Le illustrazioni della Hypnerotomachia Polifili e le antichità di Roma*, Firenze 1910, p. 17. Per la precedente posizione vd. S.A. IWANOFF, CH. HÜLSEN, *Architektonische Studien*, Berlin 1898, p. 47.

13. Rispetto al testo tradito l'unica variante nella versione trascritta dal Fabretti è alla linea 6 dove legge *Suis* invece di *Eius*.

14. Tra le collezioni riferibili alla famiglia Paluzzi vi è quella custodita nel Palazzo Albertoni Spinola, ma non vi è traccia dell'iscrizione, vd. G. SPINOLA, *Le sculture del Palazzo Albertoni Spinola e le collezioni Paluzzi ed Altieri*, Roma 1996.

15. Si veda a titolo d'esempio il F. MILIZIA, *Roma delle Belle Arti del disegno, parte prima: Architettura*, Bassano 1787, nr. 95. Per l'uso di Palazzo Antoniano nel XV secolo abbiamo un documento del 3 febbraio 1478 che attesta una vendita di due terreni «*site infra menia urbis in loco qui dicitur lo palazzo de Antoniano...*», vd. L. MALVEZZI CAMPEGGI, R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, 1000-1530*, Firenze 1902, pp. 179 sg. Parimenti il f. 78v del Codice Coner di Bernardo da Volpaia dove leggiamo «alle Terme d'Antonino», cfr. T. ASHBY, «Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner», in *BSR* 2, 1904, p. 49, nr. 100. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, Leiden 1969, p. 42.

16. La compilazione della raccolta, oggi a Berlino (Staatsbibl., Kupferstichkab., ms. lat. Fol. 61n, c. 43) viene datata tra il 1570 ed il 1575. Vd. CH. HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im*

una riproduzione del rilievo a stucco, senza l'iscrizione, con alla base del disegno la seguente indicazione: «fu ritratto da u(n) disegno ch'era jnu(n) libro del Salama(n) ca el qual disegno era stato ritratto da u(n) basso rilievo di stuccho nell'Antoniana.» Esiste però una seconda copia, in un taccuino custodito nella Biblioteca Nazionale di Firenze, datato tra il 1560 e il 1565, attribuito con diversi dubbi ad un allievo del Pontormo: Giovanni Battista Naldini¹⁷. Anche in questo schizzo troviamo una dicitura interessante alla base del disegno: «diciesi ch(e) questa i(n)ve(n)zione fu già trovata all'Antoniana cioè alle Therme di Antonio, i(n) una grotta e diciesi ch'era lavorato di stuccho.»

Appare dunque una evidente corrispondenza tra le tre legende, segno di una comune origine o di una interdipendenza.

Secondo dunque un filone della tradizione, tradizione però limitata a quanto sappiamo alla sola versione oxoniense, l'iscrizione di *Maccaria Mirtys* sarebbe stata riprodotta a stucco e collocata con il resto della decorazione in una volta delle Terme di Caracalla. Si tratta palesemente di una invenzione priva di senso: una iscrizione a stucco, oltretutto a carattere privato e funebre, in un edificio termale romano, collegata ad una complessa raffigurazione che, come si dirà tra poco, certo non può rappresentare un episodio riferibile in alcuna maniera ai personaggi presenti nella iscrizione, neppure come eventuale decorazione di uno spazio sepolcrale che sarebbe comunque sempre incongruo con la ubicazione indicata. L'iscrizione dunque, per ragioni evidenti, appare una aggiunta, un indebito inserimento in un contesto differente¹⁸, dunque la sua reale collocazione doveva essere proprio quella più volte testimoniata dalla tradizione manoscritta, ovvero la Chiesa dei Quattro Santi Coronati e, forse, in un secondo tempo un palazzo non meglio definito della famiglia Paluzzi¹⁹. La decorazione però attorno, descritta come uno stucco, merita tutto un discorso differente.

Origine e trasmissione del disegno

Si diceva in precedenza che di tale raffigurazione sono state rintracciate tre riproduzioni in tutto, sostanzialmente tra loro simili, e che delle tre certo quella del Christ Church College pare essere la più antica. A differenza del disegno del Dosio e di quello riconducibile forse ad un allievo del Pontormo, il Naldini, il disegno oxo-

Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, p. 22, nr. 106, tav. LIX. A pagina 22 lo studioso ribadisce la sua convinzione che lo stucco fosse realmente esistito in qualche tomba lungo la via Appia.

17. E. CASAMASSIMA, R. RUBINSTEIN, *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop*. *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N.A.* 159, Firenze 1993, tav. 65.

18. Corretta, a mio parere, la sintetica ma efficace formula presente nell'apparato critico di CIL VI, 21757 in merito alla ubicazione dell'iscrizione secondo la legenda del disegno oxoniense: *fraude manifesta, cum basis sepulchralis non possit inserta fuisse in camaram cubiculi antiqui*.

19. Ringrazio il Prof. C. Mauri per le indicazioni e i suggerimenti in merito alla possibile identità di tale palazzo.

niense non risulterebbe essere una semplice opera di studio, uno schizzo, dato che le modalità d'esecuzione (a penna sopra pergamena) spingono piuttosto a considerarlo un disegno destinato ad essere presentato o proposto in vendita o preparato per la riproduzione grafica.

Da tempo è caduta l'attribuzione alla mano del Mantegna del disegno, l'ipotesi che esisteva ancora all'epoca della compilazione della scheda di CIL VI «*attributa Mantegnae pictori*» si scontra irrimediabilmente con una goffaggine disegnativa che risulta senza dubbio incompatibile con un autore di questo livello. Il Bell²⁰, nel catalogo edito nel 1914, parlava più genericamente di Scuola del Mantegna, rilevando dati che sembrano ancora innegabili, ovvero un aspetto generale che rimanda all'ambito della produzione disegnativa del Nord Italia²¹ e un chiaro interesse per le antichità e le pseudoantichità. Fu poi Sidney Colvin, sulla base di paralleli come ad esempio l'attribuzione di alcuni disegni presso l'archivio del British Museum²², a ritenere che fosse da individuare in Bernardino da Parenzo l'autore del disegno oxoniense. Il resto del dibattito sulla autoria non si è, in gran parte, discostato di molto dal nome del Parenziano²³. L'attribuzione alla attività di Bernardino da Parenzo (dato dal quale deriva in parte la datazione stabilita per il disegno) presenta, a dire il vero, aspetti che la rendono da una parte una ottima soluzione, ma d'altro canto vi sono comunque alcune questioni che invitano alla prudenza: Parenziano fu autore assai interessato al mondo romano, tanto da trascrivere e riutilizzare materiale epigrafico che aveva annotato già nella natia città di Parenzo²⁴, dunque l'iscrizione, certo aggiunta fuori contesto, si accorda con l'interesse del pittore verso tale genere di documenti. Resta l'incertezza riguardo una sua presenza a Roma, cosa però risolvibile supponendo l'acquisizione del testo attraverso una fonte secondaria, non pervenuta, tale ipotesi di un tramite tra l'autore del disegno e il testo della iscrizione giustificerebbe l'incertezza testuale nella trascrizione, fatto che comunque lascia un po' stupiti a fronte della dimestichezza mostrata in altri contesti dal Parenziano nell'uso dei testi epigrafici, tanto da poter essere definito tranquillamente un pittore antiquario²⁵. Quello che però lascia davvero molto perplessi è la qualità

20. C.F. BELL, *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford*, Oxford 1914, H 14. Poppelreuter avanzò il nome di Giovanni Maria Falconetto, mentre il Kristeller pensò a Lucantonio degli Uberti, vd. J. POPPELREUTER, *Der anonyme Meister des Polyfilo: eine Studie zur italienische Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento*, Strassburg 1904, p. 41. P. KRISTELLER, *Early Florentine woodcuts: with an annotated list of Florentine illustrated books*, London 1897, p. XLIII.

21. Una provenienza dal nord Italia è desumibile, pur con cautele, anche dalla didascalia: scempiamento settentrionale delle consonanti doppie in toscano e la parola palaco che dovrebbe essere la resa grafica imperfetta di palaco e dunque della grafia palazzo. Ringrazio per le indicazioni il Prof. A. Canova.

22. In particolare il 1919,0510.1. Per la bibliografia vedi nota 10.

23. Si veda in merito C. FURLAN, L. REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia. Su un disegno all'antica di Bernardino da Parenzo», in *AnnPisa*, Ser. 4, 7, 2, 2002, p. 321, nota 2.

24. In merito M.P. BILLANOVICH, «Una miniera di epigrafi e di antichità: il Chiostro Maggiore di S. Giustina a Padova», in *Italia medioevale e umanistica* 12, 1969, pp. 265-274.

25. A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo: un «pittore antiquario» di fine Quattrocento*, Padova 1989, pp. 41 sg.

generale del disegno stesso²⁶ se messo a confronto con il resto della produzione a lui assegnata²⁷, compreso un secondo disegno del Christ Church College attribuito sempre alla sua mano sulla scorta di un convincente parallelo con un disegno oggi al British Museum²⁸. Se certo il Parenzano, dai disegni a lui attribuiti, non appare al livello di Andrea Mantegna, tantomeno da una analisi di questi disegni paiono emergere le difficoltà nella resa anatomica e i problemi di prospettiva che invece risultano nel disegno oggetto di questo lavoro²⁹: la presenza nel disegno del Christ Church College di tratti fisionomici comuni con altre opere attribuite alla mano del Parenzano (si confronti in tal senso la testa dell'uomo con quella di una delle figure maschili del già citato disegno del British Museum) non potrebbero far pensare piuttosto ad una copia³⁰ di qualità inferiore da un originale del Parenzano invece che all'originale stesso?

Per quanto riguarda il rapporto tra il disegno oxoniense e le altre due copie note si è posta la questione di quale sia non solo quello che intercorre tra l'oxoniense e queste successive, ma anche di possibile interdipendenza tra queste ultime. Secondo la Rubinstein³¹, la studiosa che ha rilevato per prima l'esistenza della copia presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, attribuita al Naldini, questa versione sarebbe una copia qualitativamente inferiore del disegno del Dosio, caratterizzata oltretutto da diversi fraintendimenti. Diversamente Furlan e Rebaudo ritengono che entrambe le copie tarde derivino, indipendentemente l'una dall'altra, da un disegno intermedio, probabile copia del disegno di Oxford³². Tale dipendenza, scrivono Furlan e Rebaudo, parrebbe confermata da una serie di fraintendimenti comuni (posa della figura femminile a sinistra dell'uomo, semplificazione dell'ara centrale, scomparsa del piede destro dell'uomo e della gamba destra della figura velata) accanto però a discrepanze che sancirebbero la non interdipendenza tra Dosio ed il Naldini: nel disegno attribuito all'allievo di Pontormo troviamo infatti che la posa della mano della figura velata e la particolare intaccatura del tronco presentano un grado di

26. La bassa qualità del disegno aveva suscitato dubbi già a Byam Shaw, cfr. J. BYAM SHAW, «A lost portrait of Mantegna and a Group of Paduan Drawings» in *Old Master Drawing* 33, 1934, p. 7, nr. 27.

27. In tal senso risulta utilissimo l'apparato iconografico del volume della DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo...*, cit., pp. 62 sg.

28. Mi riferisco alla cosiddetta *Fantasia Antiquaria* (fig. 23 nel volume della de Nicolò Salmazo) che presenta forti legami con il già citato disegno del British Museum, nr. di inventario 1919,0510.1. (fig. 24 nel volume della de Nicolò Salmazo).

29. Fig. 22 nel volume della de Nicolò Salmazo.

30. Recentemente ha espresso dubbi in tal senso Farinella ipotizzando una stretta parentela tra l'autore del disegno del Christ Church e l'anonimo del cosiddetto Codice del Mantegna, cfr. V. FARINELLA, «Disegni all'antica fra Padova e Mantova. Un riesame del "Codice Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)», in A. DE NICOLÒ SALMAZO (ed.), *Francesco Squarcione «pictorum gymnasiarcha singularis»*, Padova 1999, pp. 251 sg. Sul Codice del Mantegna, vd. L. LEONCINI, *Il codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ III Kunstbibliothek di Berlino*, Roma 1993.

31. CASAMASSIMA, RUBINSTEIN, *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop...*, cit., p. 96.

32. FURLAN, REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia...», cit., pp. 329 sg.

somiglianza maggiore con il modello oxoniense rispetto alla versione tramandata dal Dosio. Devo rilevare che una comune origine da un disegno intermedio parrebbe ulteriormente messa in luce dal particolare non secondario dell'aspetto dell'albero a fianco del sedile: si nota una decisa somiglianza nello sviluppo delle ramificazioni tra la resa del particolare nel disegno del Dosio e quello del Naldini, mentre appare differente quella del foglio di Oxford.

Sembrirebbe dunque l'ipotesi più probabile il pensare ad almeno una copia intermedia tra il disegno attribuito al Parenzano e le altre due copie che deriverebbero da questa versione intermedia oggi scomparsa o non ancora individuata. Di fatto Dosio parrebbe fornire nella didascalia posta sotto al suo disegno la fonte utilizzata, afferma infatti di avere tratto il suo schizzo «...da u(n) disegno ch'era jnu(n) libro del Salama(n)ca...». Sembrirebbe tale Salamanca da identificarsi con il noto stampatore spagnolo Antonio Salamanca (1478-1562)³³, operante a Roma a metà del XVI secolo. Vi è anche la possibilità, come ricordato da Furlan e Rebaudo, che il Salamanca possedesse proprio la pergamena oxoniense, nel caso le altre due copie dovrebbero però comunque derivare da un ulteriore disegno visto le comuni differenze rispetto al foglio attribuito al Parenzano (si pensi inoltre al già citato aspetto dell'albero posto a sfondo). Vi è anche il problema della didascalia del foglio di Dosio: infatti vi si legge, come si è detto, che lo schizzo è preso da un disegno contenuto in un libro del Salamanca; insomma si tratta di un modello derivante da un disegno trovato nella collezione di disegni posseduti dal Salamanca e questo porterebbe a ritenere ulteriormente che se anche il disegno del Christ Church College fosse finito nella ricca collezione del Salamanca, comunque Dosio ed il Naldini avrebbero poi utilizzato una copia sorta all'interno della bottega dello stesso stampatore e, non dimentichiamolo, incisore. Un confronto ulteriore tra le tre didascalie permette ulteriori riflessioni. Mentre nel oxoniense leggiamo di «sotto terra entro una volta del Palaco de Antoniano a Roma». Dosio più genericamente scrive «da un basso rilievo di stuccho nell'antoniana» e infine il Naldini «questa invenzione fu già trovata nell'antoniana cioè alle therme, in una grotta». Si coglie una maggiore specificità nel disegno attribuito al Naldini e una maggiore somiglianza con la didascalia del foglio attribuito al Parenzano, in quest'ultimo una volta del Palazzo Antonino, nell'altro una grotta nell'Antoniana, mentre tale carattere sotterraneo e praticamente assente dalla documentazione del Dosio: si apre così un ulteriore scenario forse, ovvero di una dipendenza da copie simili (gli elementi comuni, in particolare il già più volte indicato albero) ma recanti l'una una dicitura più generica e l'altra più particolareggiata. Non si deve però sottovalutare anche il carattere di questi due disegni, due

33. Sulla figura del Salamanca rimando a H. TOMAS, «Antonio [Martínez] de Salamanca, Printer of La Celestina, Rome, c. 1525», in *Library* 8, 1953, pp. 45 sg. V. PAGANI, «Documents on Antonio Salamanca», in *Print Quarterly* 17, 2000, pp. 148-155. J.L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *Antonio de Salamanca y los libros españoles en la Roma del siglo XVI*, in *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Madrid 2007, pp. 335-365. Tra le opere stampate dal Salamanca è da ricordare in particolare lo *Speculum Romanae Magnificentiae*, pubblicato assieme a Antonio Lafreri.

schizzi presi da persone distinte, ciascuna con interessi e competenze differenti. La maggiore competenza delle cose antiquarie del Dosio e di Roma, rispetto all'ipotetico Naldini avrebbe potuto giocare la sua parte: il Dosio, certo consapevole della struttura dell'edificio in questione e del suo aspetto, ritenne più interessante appuntarsi a futura memoria da dove aveva tratto il disegno, ovvero una raccolta nelle mani del Salamanca, piuttosto che il carattere sotterraneo della ubicazione nelle terme, aspetto che per lui poteva praticamente risultare sottinteso.

Piuttosto ci troviamo davanti ad un problema ulteriore. Dosio nel corso della sua vita ha trascritto numerose iscrizioni e si è visto³⁴ che proprio l'epigrafe di *Maccaria Mirtys* trova spazio nella sua raccolta, in quella che doveva essere la sua reale forma; ma nella sua copia del cosiddetto rilievo a stucco, così come nella versione del Naldini, della iscrizione non vi è alcuna traccia. Nel Dosio la superficie anepigrafa conserva giusto in buona parte l'aspetto da tabula ansata rovesciata, ma senza alcuna incorniciatura di quello che nel disegno oxoniense è il campo epigrafico principale, mentre il Naldini addirittura modifica decisamente anche il supporto che è parimenti anepigrafo. Sembra difficile credere che se il disegno capitato tra le mani del Dosio avesse recato una iscrizione egli, così interessato agli aspetti epigrafici, avrebbe mancato per completo di darne notizia in qualche modo³⁵, se non di darne trascrizione, fosse o meno conscio della reale ubicazione del monumento in quel momento, tanto più che, come il Naldini, non aveva mostrato difficoltà nel trascrivere perfino le sigle presenti sull'ara³⁶. Si deve dunque arrivare a concludere che la versione copiata dal Dosio fosse già priva della iscrizione. Rimane sempre da chiedersi, restando ovviamente nel campo delle ipotesi, se il disegno oxoniense sia davvero la fonte di tutto e non si tratti invece, Parenzano o meno, di una copia, pur preparata per vendita, dono o per riproduzione, di un precedente, magari questo sì del Parenzano. Si tratta senza dubbio di una questione molto ardua da dirimere in assenza di nuove versioni del disegno o di almeno copie di parti.

La quarta versione

In realtà possediamo davvero una ulteriore copia, o meglio una variante estremamente semplificata e questa volta perfettamente databile visto che è parte della decorazione di un'opera a stampa³⁷. Nel frontespizio di una edizione latina di Erodoto

34. Vedi nota 10.

35. Per valutare l'attenzione e la precisione posta dal Dosio nel prendere nota delle iscrizioni si veda il recente volume di GRISANTI, SOLIN, *Dis Manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche...*, cit.

36. Il Dosio copia solo la sequenza S. A., mentre il Naldini copia entrambe le coppie di lettere.

37. Ne diede per primo notizia il Poppelreuter, vd. POPPELREUTER, *Der anonyme Meister des Polyfilo...*, cit., p. 41. In merito all'autore di tale frontespizio la questione è complessa e ha coinvolto l'ancora più accesa discussione in merito all'autore delle illustrazioni della celebre *Hypnerotomachia Poliphili*, vd. S. URBINI, «Il Polifilo e gli altri libri figurati sul finire del Quattrocento», in D. CASAGRANDE, A. SCARSELLA (eds.), *Verso il Polifilo 1499-1999*, Venezia 1998, pp. 62 sg.

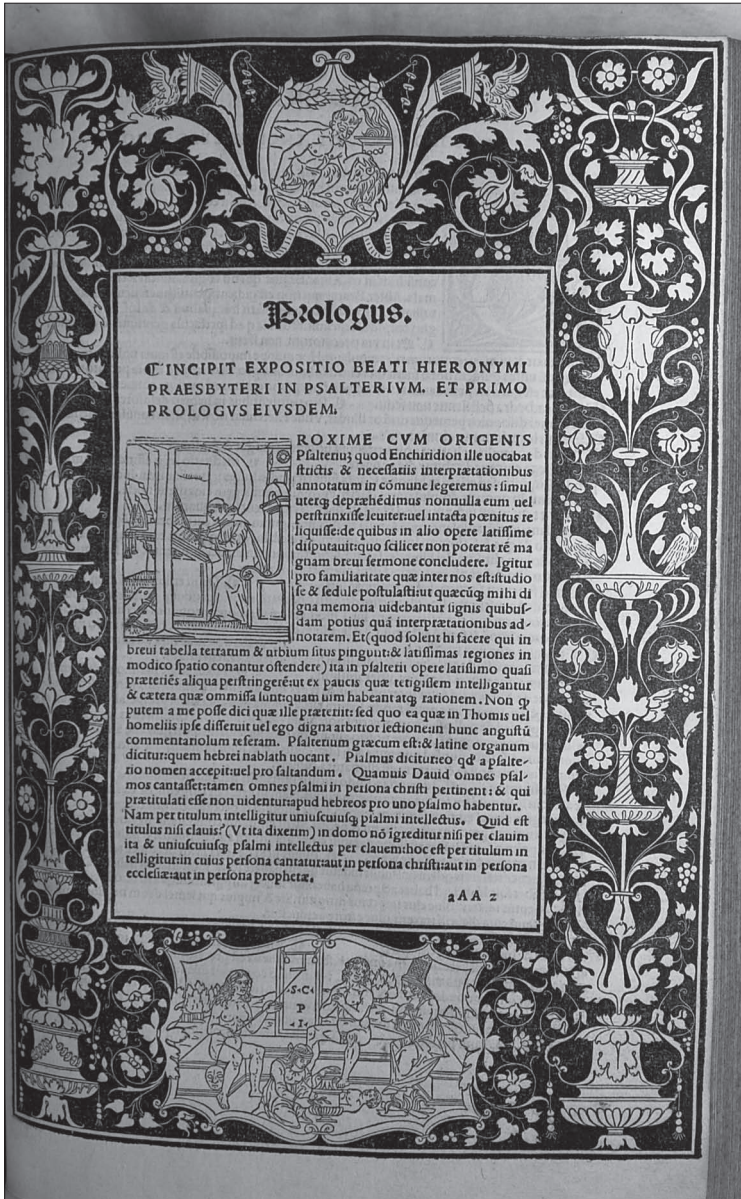


Fig. 2. *San Geronimo, Commentaria in Bibliam, Expositio in Psalterium, Giovanni e Gregorio de Gregori, Venezia 1497-1498. By kind permission of the Master, Fellows, and Scholars of Christ's College, Cambridge*



Fig. 3. *San Geronimo, Commentaria in Bibliam, Expositio in Psalterium, Giovanni e Gregorio de Gregori, Venezia 1497-1498. (Particolare)* By kind permission of the Master, Fellows, and Scholars of Christ's College, Cambridge

di Lorenzo Valla, a cura di Antonio Mancinelli, edita dallo stampatore Gregorio de Gregori a Venezia l'8 marzo 1494, troviamo una scena che senza dubbio ha una stretta parentela con il disegno di Oxford (fig. 2). La medesima figura maschile nuda (fig. 3), seduta sopra una versione semplificata del sedile marmoreo, con attorno due figure femminili, una nuda molto simile a quella oxoniense e recante un oggetto che richiama quello che appare nel disegno, mentre l'altra figura, vestita e con il capo turrato, parrebbe una versione decisamente modificata della figura velata del foglio del Christ Church College. Ai piedi la medesima figura femminile nell'atto di collocare un rametto dentro un vaso decorato, accanto a lei vediamo un bambino morto e delle fiaccole. Dietro al sedile è visibile anche in questo caso un'ara dove spicca, oltre alla presenza di un oggetto che in seguito descriveremo, la presenza della sequenza di lettere³⁸ S. C. / P. / I. La parentela del soggetto con il disegno visto in precedenza è evidente, la versione della xilografia dell'Erodoto è molto semplificata e credo con probabile variazione del significato generale: mantiene comunque in sostanza elementi interessanti ai fini di individuare sia i legami tra le versioni, sia il possibile significato.

Non è a quanto pare l'unica volta che viene utilizzata tale xilografia: infatti ho avuto modo di verificare che essa venne nuovamente reimpiegata, con una variazione nella immagine principale della prima pagina (fig. 2), in una edizione dei *Commentaria* biblici di San Girolamo, nella prima pagina della *Expositio in Psalterium*, edita da Giovanni e Gregorio de Gregori pochi anni dopo l'edizione dell'Erodoto: 1497-1498³⁹. Questo fatto, come si vedrà, avrà risvolti interessanti al momento di tentare una interpretazione del soggetto di questa scena. Per completezza va descritto brevemente il resto dei due frontespizi. In alto, sia nella edizione di Erodoto che in quella dell'opera di San Girolamo, vediamo un satiro nell'atto di sacrificare un caprone. Differiscono invece, per ovvie ragioni, le decorazioni centrali. Mentre nell'Erodoto vediamo uno studioso nel suo studiolo, probabilmente lo storico di Alicarnasso, incoronato di lauro da una seconda figura maschile stante, nella edi-

38. In merito a questa sequenza e a quella del disegno di Oxford si veda la nota 56.

39. Non ho notizia che sia stata segnalata da altri in precedenza l'esistenza di questo ulteriore utilizzo della xilografia. Da una mia parziale indagine ho potuto individuare copie di questa edizione (Goff H160; H 8581*) con questa xilografia presso la Bodleian Library, la biblioteca del Christ's College di Cambridge, la biblioteca della università di Edimburgo, il Victoria and Albert Museum, la Wellcome Library e la biblioteca dell'Università di Leeds. Riproduco l'immagine dell'edizione presso il Christ's College di Cambridge.

zione dei *Commentaria* vediamo probabilmente San Girolamo al leggio, figura che risulta in realtà essere il reimpiego di una xilografia più volte apparsa nelle edizioni dei fratelli Gregori, a volte corredata da una piccola legenda che identificava il personaggio come Iacopo da Varagine.

Interpretazione dei disegni

Questione centrale è il significato della scena che compare nel disegno oxoniense e di conseguenza di quello della xilografia veneziana. La maggior parte dei commentatori⁴⁰ negli anni ha pensato che il disegno di Oxford fosse l'ennesima variante di un tema che per secoli ha prodotto molteplici versioni: Ercole al Bivio⁴¹.

Si deve già sottolineare come tale interpretazione non convincesse il maggiore esperto del tema iconografico, E. Panofsky, che infatti liquidò la questione con un breve accenno in una nota del suo Ercole al Bivio⁴², indicando sinteticamente come non ritenesse affatto di individuare in Ercole al Bivio il soggetto rappresentato nel disegno.

Si tratterebbe invece proprio di Ercole al Bivio per Shaw, ma già per Bell e Colvin, così anche Tietze che oltretutto, rifacendosi ad una descrizione del Michiel⁴³ di un rilievo a stucco visto a Padova in casa dell'erudito Leonico («la tavola de stucco de basso rilievo d'un piede, che contiene Ercole con la virtù e voluptà, è opera antica tolta in Roma da un tempio d'Ercole ornato tutto a quella foza») pensò fosse da individuare in questo rilievo l'origine del disegno, essendo Niccolò Leonico Tomeo veneziano, di origine albanese, studioso dal greco e professore di lettere greche: da lui potrebbe dunque dipendere, per Tietze, la scelta per l'edizione dell'Erodoto di tale decorazione, filtrata da un disegno che Parenzano avrebbe forse realizzato vedendo questo rilievo. Come però hanno sottolineato recentemente Furlan e Rebaudo⁴⁴ i dati del disegno hanno numerosi aspetti che non coincidono con il tema di Ercole al Bivio. Se infatti Ercole, indicato dalla leontè appesa all'albero, seduto tra due figure femminili richiama teoricamente il tema classico di scelta tra Vizio e Virtù, l'atteggiamento del semidio è curioso, per non parlare della presenza dei due bambini

40. A favore di tale interpretazione COLVIN, *Selected Drawings...*, cit., p. 30. E. TIETZE CONRAT, «Notes on "Hercules at the Crossroads"», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 1951, pp. 305-309. J. BRYAN SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1976, nr. 697. M. FAIETTI, K. OBERHUBER, *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Bologna 1988, nr. 55.

41. Di fatto tale attribuzione è presente, pur in maniera dubitativa, nella catalogazione del disegno presso il Christ Church: *An allegory (Hercules at the cross-roads, choosing between Virtue and Vice?); in imitation of an antique relief*.

42. E. PANOFSKY, *Ercole al bivio*, Macerata 2010, p. 177, nota 8.

43. I. MORELI, *Marcantonio Michiel. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del XVI secolo. Esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, Bassano 1800, p. 15. Sulla collezione di Tomeo cfr. I. FAVARETTO, «Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo», in *Bollettino del Museo Civico di Padova* 68, 1979, pp. 15-29.

44. FURLAN, REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia...», cit., pp. 331.

morti. Accanto al filone principale comunque a favore di questa identificazione con il tema di Ercole al Bivio sono emersi, in quantità minore, alcune voci discordanti che hanno ipotizzato o un pastiche erudito per attirare l'attenzione dei compratori⁴⁵, ma senza una reale soluzione, oppure un episodio minore di Eracle indicato da riferimenti non ancora individuati⁴⁶ o episodi di natura totalmente differente⁴⁷. Tutto questo fino agli inizi del 2000, quando Furlan e Rebaudo⁴⁸ hanno, credo, risolto il quesito principale del tema soggiacente dietro l'iconografia: si tratta di un episodio non secondario della vicenda di Eracle, ma che, a quanto ci è noto, ha goduto comunque di minore fortuna in ambito artistico: la follia di Eracle⁴⁹. Il semidio, sotto l'influsso della vendicativa Era, uccide la moglie Megara e i figli avuti da lei scambiadoli, nelle sue allucinazioni, per i nemici ovvero Lico e i suoi compagni. Igino è una delle principali fonti in merito a questo episodio che vide vittime oltre alla moglie Megara i figli Terimaco ed Ofite. Si trova così prima di tutto la spiegazione della presenza altrimenti difficilmente giustificabile di due bimbi morti ai piedi di Eracle. La tradizione letteraria sulla follia di Eracle conosce una oscillazione nel numero dei figli defunti⁵⁰, ma quella di Igino è una delle più diffuse. La figura velata dovrebbe dunque essere la Pizia caratterizzata dai simboli di Apollo, l'alloro ed il serpente, e secondo il racconto fu proprio alla Pizia cui il semidio si rivolse dopo la strage per avere espiazione ma, per ordine di Apollo, la Pizia rifiutò ogni responso, fatto che giustifica l'atteggiamento silente e a capo chino mostrato da questa figura nel disegno. Oltre ad Igino vi sarebbe come ispiratore anche un altro autore assai compulsato durante il Rinascimento, ovvero Seneca ed il suo *Hercules Furens*⁵¹.

45. CASAMASSIMA, RUBINSTEIN, *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop...*, cit., p. 95. V. FARINELLA, «Disegni all'antica fra Padova e Mantova. Un riesame del "Codice Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)», in A. DE NICOLÒ SALMAZO (ed.), *Francesco Squarcione «pictorum gymnasiarcha singularis»*, Padova 1999, pp. 250 sg.

46. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo: un «pittore antiquario»...*, cit., p. 50.

47. Eracle al Bivio ed elementi del mito di Giasone, cfr. FARINELLA, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova...*, cit., p. 246. Oppure la vicenda della Ninfa Teti, cfr. URBINI, *Il Polifilo e gli altri libri figurati...*, cit., p. 67.

48. FURLAN, REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia...», cit., pp. 334 sg.

49. Sulla rappresentazione antica del tema è interessante ricordare una scena, probabilmente ripresa dalla scena di follia nell' Eracle di Euripide, presente sul vaso di Paestum (*LIMC IV*, s.v. *Herakles*, nr. 1684) oggi conservato al Museo Arqueológico Nacional di Madrid. L'eroe, armato di tutto punto, è rappresentato mentre si appresta a uccidere uno dei figli, dopo avere sfasciato tavoli e suppellettili del salone. Al suo fianco, mostrando un gesto di disperazione, la moglie Megara. Al di sopra, da un loggiato, altri personaggi osservano la scena. L'origine euripidea di tale raffigurazione pare trovare conferma nella descrizione fatta da Filostrato Maggiore della scena teatrale, un talamo dove fa incursione l'eroe e trova la moglie ed uno dei figli: Eracle prende a calci tutti gli oggetti, i catini, mobilia ed un cratere e poi si avventa sulle persone, vd. Phil. Mai., *Eikones*, 2, 23. Altri esempi antichi di tale scena sono costituiti da un rilievo romano in avorio e da una coppa d'argento (*LIMC IV*, s.v. *Herakles*, nr. 1687-8) e da un mosaico rinvenuto in Portogallo, a Torre de Palma, oggi al Museu Nacional de Arqueologia di Lisbona, dove il semidio è rappresentato mentre minaccia con una fiaccola uno dei figli sotto lo sguardo attonito di Megara.

50. Igin. *Fab.* 32. Due anche nel *Hercules Furens* di Seneca e in Euripide.

51. Sembra invece non trovarsi nessun collegamento con la versione tramandata da Filostrato Maggiore.

Vi sono però altri elementi che sembrerebbero non rimontare direttamente alle fonti letterarie sull'episodio, quanto piuttosto ad un contorno di gusto antiquario ed erudito, messo in campo dall'autore del disegno per alludere alla vicenda o ad altri temi in maniera più accennata. Penso che attorno a questi elementi vi sia materiale per una discussione che tocchi anche come, nei due disegni successivi e soprattutto con la xilografia veneziana, l'apparato decorativo si sia semplificato o variato, anche denotando un cambio di tematica almeno per quanto riguarda la stampa di fine XV secolo. Per una questione di chiarezza prenderò in considerazione gli elementi partendo dalla parte superiore del disegno di Oxford e scendendo.

Il primo elemento interessante è l'erma tricripite che sormonta l'ara. Sempre il Panofsky si è occupato del *Signum Triciput*, simbolo della *Prudentia*⁵², spesso rappresentato con 2 o 3 volti di età differente. Grande influenza per la diffusione di questa simbologia in epoca Rinascimentale la si deve a Petrarca⁵³ e culminò, in ambito artistico, nella Allegoria della Prudenza di Tiziano⁵⁴, fondendo sempre più il tema della *Prudentia* a quello del tempo che passa. L'osservazione della erma raffigurata nel disegno di Oxford consente di valutare la probabile compresenza dei due temi: la *Prudentia* certo è una presenza da attendersi al di sopra di un'ara posta a coronamento di una scena di follia sfrenata e dunque di totale assenza della *Prudentia*⁵⁵, ma è il dato del trascorrere del tempo che risulta forse più esplicito: le tre teste mostrano infatti lo scorrere degli anni, se la prima rivolta a sinistra è glabra, dunque giovanile, quella al centro rivolta verso lo spettatore è ancora di più quella rivolta verso destra mostrano una barba sempre più lunga e fluente. Nei due disegni aggiuntivi si rileva che se il Naldini non sembra indicare il particolare delle barbe, disegnando dunque tre generiche teste glabre, la versione di Dosio parrebbe, in maniera almeno abbozzata, indicare due teste barbute, ma curiosamente ribalta quanto visibile nel foglio di Oxford: la testa glabra è quella che guarda verso destra, quella barbata verso sinistra. Nella xilografia la parte superiore dell'ara non compare. Vi è inoltre la possibilità che vi sia in questo caso una pluralità di significati, infatti oltre al codificato valore della *Prudentia* e del tempo che scorre, le tre teste rimandano anche più strettamente al protagonista del disegno, non si può infatti ignorare che nel corso delle sue Fatiche Eracle dovette affrontare e sconfiggere il gigante Gerione che, come riporta il mito, aveva tre teste.

L'ara presenta una fiamma accesa con accanto, a decorazione, due delfini all'antica. Spicca l'abbreviazione S. A. di difficile soluzione. Tutti questi elementi trovano corrispondenza nelle due copie del disegno: è da segnalare una minore cura in quello del Naldini dove l'abbreviazione S. A., composta da lettere distinte nel disegno di

52. PANOFSKY, *Ercole al bivio...*, cit., pp. 26 sg.

53. Petr., *Afr.*, 3 v. 156 sg.

54. Di fatto fu proprio questa opera con la sua didascalia a dare la chiave di lettura alla simbologia, PANOFSKY, *Ercole al bivio...*, cit., pp. 26-28.

55. Sotto l'ara è collocata una viva fiamma probabilmente con l'intento di invocare e venerare la perduta *Prudentia*.

Oxford, viene resa come SA. Al di sotto di queste lettere, sempre collocata sull'ara, troviamo la sequenza M. A. assente nella versione del Dosio, ma presente in quella del Naldini⁵⁶.

A fianco dell'ara troviamo il già più volte nominato albero, sembrerebbe trattarsi a giudicare dall'aspetto generale e dalla somiglianza con il ramo tra le mani della Pizia di un lauro, cosa che non sorprende in un contesto antico date le note implicazioni di questo tipo di pianta.

Appesa all'albero troviamo la leonté, elemento che certifica in maniera netta l'identità della figura maschile⁵⁷, e un flauto di Pan, collegato tramite un nastro ad uno dei rami. Il collegamento tra Eracle e il flauto di Pan non è così diretto: nelle vicende del semidio leggiamo delle percosse che inflisse a Pan poiché quest'ultimo, ingannato da uno scambio di abiti, aveva preso notte tempo Eracle per la bella Ofione con la quale sperava di giacere⁵⁸. I due elementi compaiono sia nel disegno del Dosio che, con minore cura, soprattutto per quanto riguarda la resa della leonté, nel disegno attribuito alla mano del Naldini.

Un oggetto particolarmente interessante e di difficile interpretazione è quello maneggiato dalla figura nuda (fig. 4). Si presenta nella sua parte principale come una sorta di archipendolo composito⁵⁹, costruito attraverso l'unione di più parti e che nel disegno oxoniense risulta particolarmente complesso da analizzare perché si sovrappone parzialmente alla cornice dell'ara confondendosi. Da quanto è comunque osservabile questa sorta di archipendolo è costituito da tre parti solide distinte, unite per formare la squadra rigida che forma il corpo principale dello strumento. Il lato verticale e quello obliquo, di materiale indefinibile (forse legno), rispettivamente sottostanno e sormontano il braccio orizzontale dello strumento che è costituito da una candela dalla quale si sprigiona del fumo dalla linea curvilinea. Questa analisi pare trovare conferma anche nelle due copie che pur con una certa difficoltà, spia

56. Tali sigle rappresentano un mistero nel mistero e risultano complesse da risolvere. Interpolazione successiva? Sfoggio antiquario che però non riusciamo a interpretare? Un riferimento ad Antonio Salamanca (S. A.) e ad Andrea Mantegna (M. A.)? Tutte questioni che sono state poste ma che non sembrano in realtà risolvere il quesito, d'altro canto la forma M. A., con inversione tra cognome e nome, è un po' insolita pensando alle firme del Mantegna, fosse anche per suggerire o rivendicare l'origine della iconografia, sulla questione vd. FURLAN, REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia...», *cit.*, pp. 337 sg. Parimenti si è posto il problema della sigla S. C. / P. / I. della xilografia, una ipotesi di soluzione è stata avanzata da Lamberto Donati: *S(tephanus) C(esenas) P(eregrini) I(ncidit)*, ma anche questa questione resta aperta, vd. L. DONATI, «Di una figura non interpretata di Stefano Pellegrini da Cesena», in *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi*, Faenza 1952, pp. 45-52. FURLAN, REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia...», *cit.*, p. 325.

57. Nell'opera di Seneca Eracle, all'inizio del suo attacco di follia, fa riferimento proprio all'impresa del leone nemeo (v. 945).

58. In Seneca Lico fa riferimento alla cattività di Eracle presso Ofione, ma senza nominare l'episodio relativo a Pan (v. 465 sg.).

59. Un esempio notissimo dell'antichità è quello del mosaico pompeiano con archipendolo, teschio e farfalla, oggi al Museo Nazionale di Napoli, vd. S. DE CARO, *The National Archaeological Museum of Naples*, Napoli 2001, p. 191. Non mancano poi esempi a decorazione di epigrafi, ricordiamo come esempi CIL VIII, 1510 e CIL XI, 6831.

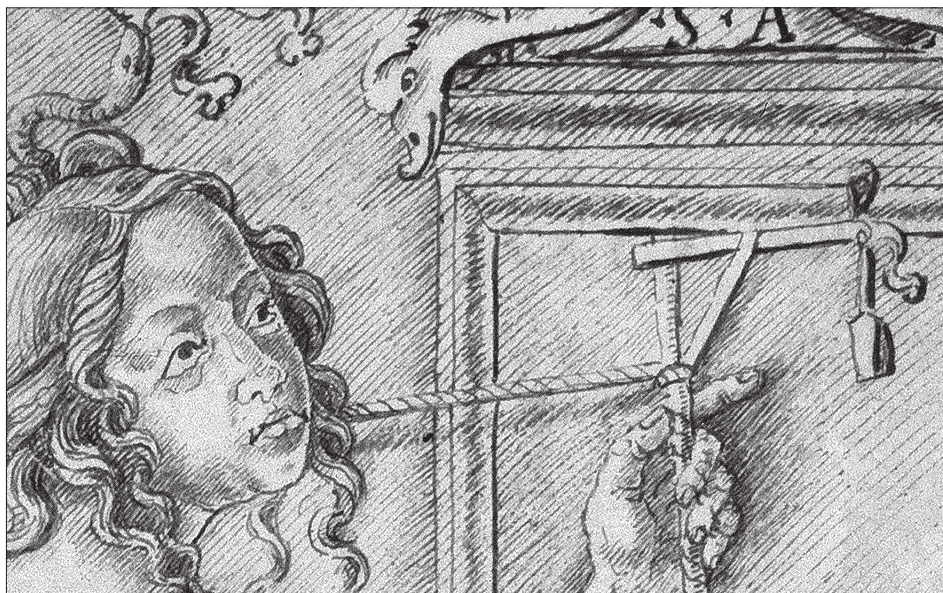


Fig. 4. Bernardo Parentino, *An allegory (Hercules at the cross-roads, choosing between Virtue and Vice?); in imitation of an antique relief (JBS 697). Penna su pergamena, 1490 ca. (Particolare)*. By permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford

di un evidente incertezza già all'epoca sull'esatto significato del tutto, indicano sia nella versione del Dosio che in quella del Naldini un sottile filo di fumo proveniente dal braccio orizzontale dello strumento⁶⁰. Ma non è tutto. Questo curioso braccio orizzontale dell'archipendolo presenta nella parte terminale un altro oggetto forse di ancora più difficile identificazione, ma che è reso interpretabile anche grazie all'apporto delle copie già citate. Potrebbe trattarsi di un peso a piombo, una sorta di libella, collocata però in posizione difforme a quanto sarebbe previsto in un archipendolo, legato nella sua parte alta tramite un nodo visibile al di sopra del braccio orizzontale dello strumento⁶¹. Indizi al riguardo di tale identificazione vengono non tanto dalla copia del Dosio che si limita a riprodurre più schematicamente i contorni dell'oggetto, quanto dal Naldini che, pur con modifiche, disegna un vero e proprio peso di forma allungata, trascurando però il nodo superiore (ulteriore prova della difficoltà di lettura già all'epoca di alcune parti del disegno). Si noti poi come entrambe le copie presentino un deciso prolungamento nella parte sinistra del braccio orizzontale dello strumento, in particolare nel Naldini, rispetto al breve tratto sopravanzante nell'oxoniense, differenza forse riconducibile alla già ipotizzata fonte intermedia?

60. Nel disegno del Naldini parrebbero addirittura due le lingue di fumo oppure una è la fiamma e l'altra è il fumo.

61. Non si può escludere la possibilità che il nodo sia in realtà a sostegno dell'intero braccio orizzontale dell'archipendolo, né che il peso a piombo sia in questo caso un altro tipo di oggetto di difficile lettura, ad esempio uno spegni candela.

Dall'archipendolo si sviluppano poi quasi perpendicolari due corde, una per un breve tratto per poi svanire alle spalle della figura femminile (lasciando il dubbio sul punto di conclusione), l'altra, disposta verticalmente, si conclude con una maschera che fa quasi da contrappeso. Le due copie presentano pressoché il medesimo aspetto.

Questa complessa serie di oggetti tra loro collegati rappresentano un enigma di notevole interesse. La presenza di un archipendolo potrebbe essere un'ulteriore allusione alla perdita di equilibrio da parte dell'Eroe, cosa che farebbe sospettare che la figura nuda sia la personificazione della Follia o di una Furia⁶², idea che trova ulteriore conforto nella presenza di serpenti tra i suoi capelli⁶³, tale raffigurazione ha interessanti paralleli come, ad esempio, le Furie in un codice del XIV secolo, oggi in Vaticano⁶⁴, dove troviamo illustrata una rappresentazione teatrale dell'*Hercules Furens*: tra le varie figure si possono vedere tre donne nude con dei serpenti tra i capelli, sopra di loro una didascalia che le identifica come Furie Infernali. Più difficile sarebbe pensare che la figura nuda del disegno del Church College sia la moglie di Eracle, Megara, vittima anch'essa della furia omicida del semidio, perché la sua funzione del disegno pare essere più quella di personificare un Concetto e perché, se fosse Megara, ci attenderemmo qualcosa che indicasse la sua morte, dunque dovremmo pensare piuttosto che a Megara a Megera. Il fatto che una parte dello strumento retto dalla figura femminile sia una candela potrebbe essere un'ulteriore allusione da una parte allo scorrere del tempo, ma anche alla precarietà della vita umana⁶⁵ e la difficoltà di mantenere intatto quello che potremmo definire il lume della ragione. La maschera potrebbe, come evidenziato da alcuni studiosi, riferirsi alla origine teatrale di una delle fonti del soggetto, ovvero all'opera di Seneca dedicata a Eracle, ma il collegamento così chiaro con lo strumento farebbe pensare che vi sia un significato simbolico relativo alla vita umana.

Sul gesto della figura di Eracle già hanno detto Rebaudo e Furlan evidenziando come manifesti l'atto del risveglio dall'attacco di Follia del semidio che, d'un tratto, diviene consapevole della strage compiuta e si abbandona alla disperazione, similmente troviamo nel Naldini, mentre il Dosio risulta accentuare l'espressione di dolore del personaggio.

La Pizia presenta una particolarità nel disegno del Church College che non appare poi nelle altre due copie: sopra il volto, cucita sul velo che copre la donna, è ravvisabile una sequenza di lettere; pur non trattandosi in questo caso di un

62. Le Furie trovano ampio spazio nella versione di Seneca, vd. vv. 86 sg. vv. 982 sg.

63. Non si dimentichi che nell'Eracle di Euripide i serpenti sono tra i capelli anche di Lyssa, mandata da Era ad Eracle per scatenare la follia omicida dell'eroe, Eur., *Her.*, vv. 822 sg.

64. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 355. In merito al codice si veda M. BUONOCORE (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma 1996, pp. 265-266 n. 50. Il codice raccoglie anche le altre tragedie di Seneca ma è solo l'*Hercules Furens* che viene descritto con una miniatura.

65. Non si dimentichi il messaggio contenuto nel cartiglio posto attorno alla candela nel San Sebastiano della Ca' d'Oro di Andrea Mantegna (1490): *Nil nisi divinum stabile est. Caetera fumus*.

alfabeto di fantasia⁶⁶, la sequenza non parrebbe comunque interpretabile come un messaggio⁶⁷.

Passiamo alla parte bassa del disegno. La fantesca colta nell'atto di collocare una piantina in un vaso all'antica⁶⁸ è stata interpretata come un riferimento alla preparazione dei corpi dei figli di Eracle per la cerimonia funebre: la donna starebbe dunque unguendo i corpi dei bambini. In realtà ritengo sia possibile una ulteriore spiegazione in linea con il mito narrato in questo disegno, dato che la vicenda della Follia di Eracle si è svolta in più fasi secondo la narrazione antica. Questa parte del disegno potrebbe infatti alludere alla guarigione del semidio grazie all'utilizzo dell'elleboro, la pianta tradizionalmente ritenuta farmaco per guarire dalla follia. Il mito narra infatti che l'eroe venne curato dal medico Anticireo⁶⁹ proprio grazie all'utilizzo di questa pianta. La fantesca dunque sarebbe rappresentata nell'atto di preparare un infuso curativo per contrastare l'eccesso di follia.

Infine abbiamo le nove fiaccole. La loro presenza, come è già stato notato, potrebbe servire alla preparazione del rogo funebre per le vittime della strage, resta il fatto che il numero di fiaccole potrebbe, forse, alludere come gli altri elementi ad una ulteriore fatica di Eracle, l'uccisione dell'Idra di Lerna dalle nove teste che, come è noto, venne sconfitta solo grazie all'aiuto di Iolao che cauterizzava con rami infuocati dove Eracle tagliava, in modo da impedire che le teste ricrescessero immediatamente. Avremmo dunque ben tre richiami alle fatiche di Eracle, la pelle del leone Nemeo, le tre teste del gigante Gerione e le fiaccole⁷⁰ utilizzate da Iolao durante la lotta contro l'Idra di Lerna. Il dato trova nuovamente corrispondenza con la sequenza dei fatti seguita in Igino, Seneca ed in Euripide che collocano, secondo una versione del mito, la follia di Eracle dopo la conclusione delle dodici fatiche⁷¹.

Il significato della xilografia

Nella xilografia veneziana non compare la maggior parte di quanto prima descritto: l'ara è semplificata e priva sia dell'erma che delle decorazioni, l'albero e gli oggetti

66. Si pensi all'utilizzo fatto da Andrea Mantegna in più casi di quello che sembrerebbe una sorta di alfabeto cufico.

67. Tentando una trascrizione si potrebbe rendere quanto visibile in questo modo: LORNESIIRHISITY.

68. Il vaso all'antica pare trovare paralleli in due vasi del Codice Resta di Palermo (102b-c) che a loro volta sarebbero copia da una incisione di Enea Vico, vd. S. PROSPERI VALENTI RONDINÒ, *I disegni del codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007, nr. 102b-c. Inoltre W.L. STRAUSS (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 30, New York 1985, nr. 426. Interessante è anche la presenza di alcuni vasi simili nel cosiddetto Codice del Mantegna, vd. LEONCINI, *Il codice detto del Mantegna...*, cit. pp. 64-68.

69. Paus., 10, 35, 5. Phot., *Bibl.* 190.

70. Non è da escludere che le fiaccole alludano anche all'attacco di follia, in effetti è classica l'immagine del lancio di fiaccole da parte delle Furie per scatenare attacchi di follia, ad esempio in Virg., *Aen.*, 8, vv. 341 e 465 sg. Ancora più interessante è che nell'opera di Seneca si dica che le Erinni, durante l'attacco di follia dell'eroe, avvicinano al suo volto i tizzoni (vv. 982 sg.).

71. Diversamente Apollodoro (II 4, 12) e Diodoro Siculo (IV 11, 1) che riportano che fu proprio per

appesi ai suoi rami sono totalmente assenti e fa da sfondo alla scena un generico paesaggio campestre.

La xilografia veneziana presenta dunque numerose varianti rispetto a quanto si può vedere nel disegno conservato presso il Christ Church College. Non solo è evidente una semplificazione nell'apparato decorativo (scomparsa dell'erma tricipite, assenza dell'albero e del supporto dell'iscrizione) ma le stesse figure presenti nella illustrazione mostrano una parentela a volte solo marginale con quelle del disegno attribuito alla mano del Parenzano. Eracle non appare più nell'atto di disperarsi dopo avere compiuto la strage, quanto piuttosto in quello di ascoltare con estrema attenzione gli insegnamenti della figura di destra, dal capo turrato, certo assai diversa dalla sacerdotessa di Apollo. Nella xilografia la figura di destra non tace in un atteggiamento di invincibile mutismo, ma indica all'eroe la figura di sinistra, femminile e nuda come nel disegno del Christ Church, intenta a reggere il filo terminante da un lato in una maschera e nell'altro collegata all'ara. L'oggetto che viene maneggiato dalla figura femminile nuda nel caso della xilografia pare fissato all'ara, cosa che forse non risulta avvenire nei casi visti in precedenza⁷². La figura femminile si limita infatti a reggere con le mani il filo (uno solo) che dall'oggetto va verso il basso e si conclude, anche in questo caso, con una maschera. Non pare più possibile descrivere l'oggetto come un archipendolo, quanto piuttosto un unico strumento simile in parte ad una squadra del tipo a due braccia, disposta a L invertita: dalla estremità inferiore parte il filo già descritto, mentre da quella superiore si sviluppa un braccio orizzontale che occupa in larghezza l'intera ara, mal centrato e terminante con due pesi alle estremità. L'idea generale parrebbe essere quella di una sorta di bilancia, anche se certo il tutto appare di difficile interpretazione e, se fosse proprio uno strumento di valutazione del peso, sorprende che la evidente difformità nella collocazione del baricentro del braccio orizzontale non comprometta la posizione di perfetto equilibrio, a meno di non supporre che l'oggetto sia totalmente fissato all'ara anche nelle sue parti mobili. Sotto, in posizione comunque differente rispetto al disegno, troviamo la figura di una fantesca che armeggia attorno ad un vaso, un bimbo dormiente o morto e alcune fiaccole disposte a cerchio.

Come si diceva in precedenza il riutilizzo dell'apparato iconografico anche per i *Commentaria* di San Girolamo pone in dubbio che la scena sia da mettere in relazione ad un significato relativo alla edizione di Erodoto dove, pare per la prima volta, gli stampatori impiegarono queste decorazioni (la scena analizzata, la figura del satiro e la cornice decorata con temi vegetali e candelabri) che dunque venivano riutilizzate perché portavano con se un significato proprio, indipendente dall'opera che accompagnavano⁷³.

espriare la strage che Eracle dovette mettersi al servizio di Euristeo e affrontare le dodici fatiche.

72. Si veda però la nota 61.

73. Diversamente Furlan e Rebaudo che ipotizzano un più stretto legame tra il messaggio veicolato dall'immagine e l'edizione dell'Erodoto, FURLAN, REBAUDO, «Hercules tristis insaniae poenitentia...», *cit.*, p. 341.

L'atteggiamento della figura centrale, la semplificazione generale, la riduzione dei bambini morti da due a uno e la evidente differenza nella resa della figura femminile vestita portano ad escludere una coincidenza con il tema individuato per il disegno del Christ Church College, non siamo dunque davanti con tutta probabilità ad una ulteriore rappresentazione del tema della Follia di Eracle.

La figura turrata che addita all'eroe la figura nuda lascia piuttosto supporre che in questo caso si sia davvero davanti ad una raffigurazione del classico e fortunato tema di Eracle al Bivio, dove la Virtù, non a caso rappresentata da una figura vestita e dal capo turrato, addita all'incerto eroe il cattivo esempio di una vita nel vizio, Vizio raffigurato dalla figura nuda. Il resto degli elementi assumerebbe in questo modo un significato ben preciso, in relazione al tema, la maschera, alla fine del filo retto dal «Vizio» potrebbe alludere alla vacuità di una vita senza costrutto, trascorsa immersi nella pura e semplice Vanitas⁷⁴, chissà dunque che l'oggetto all'altro capo del filo non alluda al concetto di soppesare il valore di una esistenza. L'infante morto o addormentato ai piedi dell'eroe trova una collocazione precisa se dobbiamo pensare al tema dell'Eracle al Bivio, infatti in più di una occasione la figura del Vizio è accompagnata da figure di amorini e puttini⁷⁵, potremmo dunque pensare alla volontà di raffigurare una scelta oramai compiuta, d'altro canto l'atteggiamento dell'eroe pare quello di prestare ascolto alla Virtù, abbandonando dunque il sentiero del Vizio. La maschera in questo caso è elemento che può senza problemi essere riletto in chiave differente, infatti nel soggetto di Eracle al Bivio abbiamo più casi dove, a sottolineare la componente gaudente della vita passata in preda al Vizio si allude, attraverso strumenti musicali o maschere, a festini e svaghi.

Saremmo dunque davanti, in questo caso, ad una rielaborazione ed ad un adattamento del complesso, erudito e ricercato significato del disegno del Christ Church, certo non di facile lettura come si è detto e visto in precedenza, reinterpretato e adattato alla luce di un tema che godeva invece di una sempre maggiore fortuna⁷⁶ e notorietà.

Conclusioni

Come si è visto la vicenda del disegno del Christ Church College è molto complessa. Il foglio che probabilmente costituisce, ricordiamolo ancora una volta, la più antica attestazione dell'iscrizione *CIL VI, 21757*, risulta problematico sotto diversi punti

⁷⁴ Il tema della maschera come simbolo della *Vanitas* diverrà poi sempre più diffuso a partire dal XVI secolo, cfr. E. LEUSCHNER, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt 1997. La maschera farà la sua comparsa collegata al soggetto in diverse opere, la più celebre è probabilmente quella di Annibale Carracci oggi al Museo Nazionale di Capodimonte.

⁷⁵ PANOFKY, *Ercole al Bivio...*, cit., p. 153.

⁷⁶ Fortuna sia in campo artistico che tra gli eruditi se si pensa che anche Felice Feliciano si esercitò sul tema, vd. *Bibl. Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1388, fol. 17v (1463)*.

di vista. Gli studiosi tendono da tempo ad attribuirlo alla mano del Parenzano per paralleli con altri disegni del pittore e per un gusto antiquario che corrisponde alla sua produzione, resta il problema di una resa non all'altezza di altri esempi e dunque la questione se non si tratti piuttosto di una copia, pur a penna su pergamena, di un originale perduto. Certamente copie sono il disegno del Dosio e quello attribuito al Naldini, ma anche per questi è da porre la questione del rapporto diretto o mediato con il foglio del Christ Church; la presenza di un disegno intermedio, all'origine delle versioni del Dosio e del Naldini, parrebbe emergere sia da discrepanze in vari particolari, sia dalla assenza dalle due copie dell'iscrizione, fatto particolarmente significativo soprattutto nel caso della copia fatta dal Dosio, autore che sappiamo coltivava un profondo interesse per l'epigrafia.

Autografo o non autografo il disegno attribuito al Parenzano appare come un esercizio erudito, ma certo non si può ritenere copia da un reale modello antico come invece vuole dare ad intendere la didascalia posta in calce che lo colloca presso le Terme di Caracalla: tale ubicazione di uno stucco a soggetto mitologico non comporterebbe in principio problemi, se non fosse per la presenza totalmente incongrua qui di una iscrizione funebre, posta dai figli alla madre, iscrizione che oltretutto è attestata in tutt'altro luogo dal resto della tradizione. La presenza dell'iscrizione, mal copiata e con evidenti difficoltà di interpretazione da parte dell'autore del disegno, spia ulteriore di un possibile intervento di una mano differente da quella di un pittore così attento alle antichità come il Parenzano, corrisponde all'abitudine di collocare fuori contesto epigrafi e reperti antichi per arricchire le raffigurazioni, anche se la didascalia, originaria o aggiunta, lascia aperta la possibilità che vi fosse da parte dell'autore la volontà di spacciare un po' ingenuamente per autentico e antico il frutto di una sua invenzione erudita. Siamo dunque sul confine tra il gioco colto ed un intento più prosaicamente commerciale.

Il soggetto è senza dubbio quello della Follia di Eracle, tema che, a quanto sappiamo, ha avuto minore diffusione rispetto ad altre vicende del semidio, pur non mancando raffigurazioni in antico. Attorno a questo argomento l'autore del disegno pare sviluppare tutta una fitta serie di rimandi simbolici, sia a vicende direttamente legate al mito di Eracle, sia più in generale a riflessioni sulla esistenza umana e sulla questione dell'equilibrio rispetto alla Follia. Precedentemente si erano tentate altre interpretazioni, ma si sono dimostrate non coincidenti con i dati che si possono trarre dal disegno.

Diversa vicenda è quella legata alla xilografia veneziana. Databile a fine del XV secolo, compare in alcune opere a stampa dei fratelli de Gregori. Risulta difficile se non impossibile stabilire da dove fosse arrivata questa variazione iconografica e chi ne fosse stato l'autore: resta il fatto che il legame con il disegno del Christ Church College è indiscutibile, nonostante gli evidenti rimaneggiamenti. I particolari mancanti e le parti modificate spingono comunque ad escludere che nella mente dell'incisore quello raffigurato fosse nuovamente il tema della Follia di Eracle. La scelta degli elementi, l'aspetto generale e il confronto con altri esempi portano piut-

tosto a credere che, uniformandosi ad un tema che stava acquistando sempre più diffusione, l'incisore dell'edizione dei de Gregori abbia modificato gli elementi del disegno in modo da trarne una rappresentazione dell'episodio di Ercole al Bivio, di fatto cancellando il precedente significato.

Nel corso di pochi anni dunque la medesima immagine conserva il protagonista, Eracle, ma sembra modificare la vicenda narrata; resta però sottesa, in entrambi i casi, agli elementi più strettamente legati alla narrazione dei fatti una seconda lettura di carattere simbolico sulla vita dell'uomo: da una parte una probabile riflessione sulle conseguenze del non porsi sotto il nume tutelare della *Prudentia* e vivere una vita di eccessi, dall'altra sul classico tema della scelta tra una vita virtuosa e una esistenza sprecata tra i vizi e le passioni instabili, di fatto mostrando che se il contesto è modificato il tema umano universale è, sotto molti punti di vista, simile nel messaggio.