



HAL
open science

Il fregio di Bacco Daniele di Volterra nel Palazzo Farnese di Roma

Philippe Morel

► **To cite this version:**

Philippe Morel. Il fregio di Bacco Daniele di Volterra nel Palazzo Farnese di Roma. Il fregio dipinto nelle decorazioni romane del Cinquecento, p. 119-137, 2016, 978-2-7572-1233-2. <hal-03019886>

HAL Id: hal-03019886

<https://hal.science/hal-03019886v1>

Submitted on 23 Nov 2020

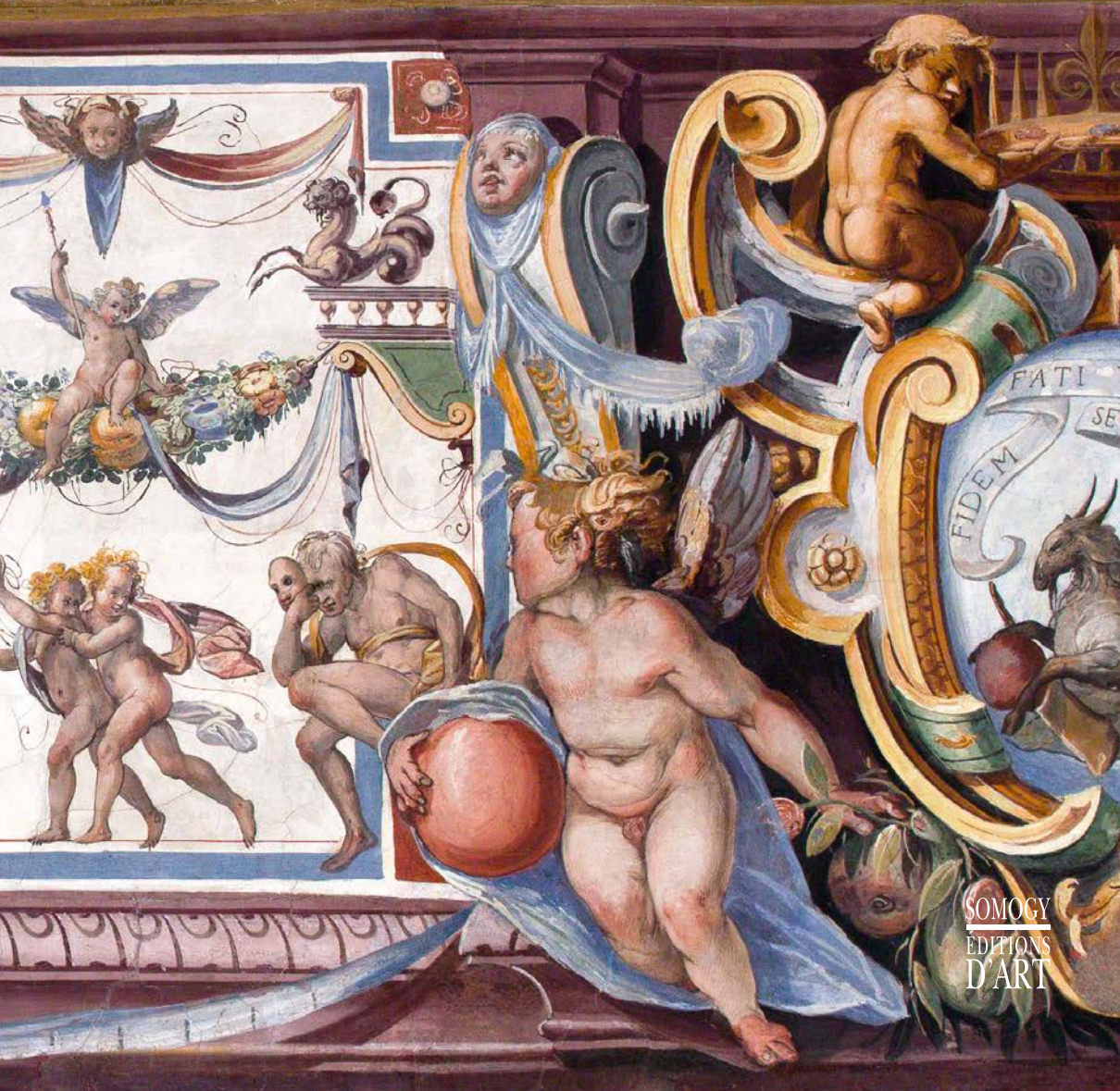
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

*Frises peintes.
- Les décors des villas
et palais au Cinquecento*



SOMOGY
EDITIONS
D'ART

Frises peintes.
Les décors des villas
et palais au Cinquecento

en hommage à Luigi De Cesaris et Julian Kliemann

sous la direction de
Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine

collection d'*histoire de l'art*
Académie de France à Rome – Villa Médicis

Actes du colloque international
*Il fregio dipinto nelle decorazioni
romane del Cinquecento*
Rome, Académie de France à
Rome – Villa Médicis
16-17 décembre 2011

directrice de la publication
Muriel Mayette-Holtz
directeur de la collection
Jérôme Delaplanche
directrices du volume
Antonella Fenech Kroke,
Annick Lemoine
coordination éditoriale
Marie Caillat
conception graphique
Francesco Armiti
mise en page
Olivier Husson
réalisé à Rome par
Consorzio Arti Grafiche Europa

© Académie de France à Rome –
Villa Médicis, 2016
Viale Trinità dei Monti 1
00187 Rome, Italie
tél. (0039) 066761245
fax. (0039) 066761207

© Somogy éditions d'art, Paris, 2016
57 rue de la Roquette
75011 Paris, France
tél. (0033) 148057010
fax. (0033) 148057110

dépôt légal : décembre 2016
ISBN 978-2-7572-1233-2
ISSN 1635-2092

et avec l'appui de



auteurs et contributeurs

- Sonia Amadio
dottore di ricerca presso l'Università degli Studi Roma Tre
- Joana Barreto
maître de conférences en histoire de l'art, université Lumière Lyon 2
- Céline Bonnot-Diconne
restauratrice, 2CRC – centre de Conservation et de Restauration du Cuir
- Sonia Cavicchioli
professore associato, Università di Bologna
- Claudia Conforti
professore ordinario di Storia dell'architettura alla facoltà di Ingegneria
Università di Tor Vergata di Roma
- Nicolas Cordon
doctorant, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Maria Gabriella De Monte
restauratrice, SEI 1983 snc
- Antonella Fenech Kroke
chargé de recherche, Centre national de la Recherche scientifique,
Centre André Chastel, UMR 8150, université Paris-Sorbonne
- Michel Hochmann
directeur d'études, section des sciences historiques et philologiques,
École Pratique des Hautes Études, Paris
- Jan de Jong
Senior Lecturer of Art History of the Early Modern Period,
University of Groningen
- Annick Lemoine
directrice scientifique du Festival de l'histoire de l'art, Institut national
d'histoire de l'art, Paris / maître de conférences en histoire de l'art,
université Rennes 2
- Yvan Loskoutoff
professeur de littérature française des ^{XVI}^e et ^{XVII}^e siècles, université du Havre
- Philippe Morel
professeur d'histoire de l'art, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Stefano Pierguidi
professore associato, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
- Denis Ribouillault
professeur agrégé, responsable des études supérieures,
directeur du programme de doctorat interuniversitaire en histoire de l'art,
université de Montréal
- Giovanna Saponi
professore ordinario di Storia dell'arte moderna,
Università degli Studi Roma Tre
- Emiliano Ricchi
restauratore, De Cesaris Conservazione e Restauro
- Patrizia Tosini
professore associato, Università degli Studi di Cassino

| | | | |
|-----|---|--|--|
| | Muriel Mayette-Holtz <i>Avant-propos</i> | | |
| | Antonella Fenech Kroke, Annick Lemoine Per esser gran fregio. <i>Quelques considérations en guise d'introduction</i> | | |
| | Théories, fonctions et modèles | | |
| 27 | Jan L. de Jong <i>Frustrations about Friezes. Themes, Functions and Accessibility</i> | | |
| 43 | Stefano Pierguidi "E sopra la cornice seguiva un altro ordine". <i>Il fregio ad affresco nelle sale dei palazzi romani</i> | | |
| 63 | Sonia Amadio <i>Il fregio nei palazzi romani del Cinquecento. Studi, progetti, modelli nella bottega</i> | | |
| 75 | Giovanna Saporì <i>Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia</i> | | |
| | Thèmes, formes et pratiques | | |
| 103 | Denis Ribouillault <i>Jeux de mots et d'images: les frises peintes de l'appartement de Jules III au Vatican (vers 1550 – 1553)</i> | | |
| 131 | Philippe Morel <i>Il fregio di Bacco di Daniele da Volterra nel Palazzo Farnese di Roma</i> | | |
| 155 | Nicolas Cordon <i>Fonctions de l'ornement de stuc dans la frise de la Stanza di Callisto au palais Capodiferro</i> | | |
| 173 | Joana Barreto <i>La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia</i> | | |
| 193 | Patrizia Tosini <i>Una nuova ricostruzione iconografica del Salone del Palazzo Peretti Montalto alle Terme e un possibile binomio "oratoriano" come suo ideatore</i> | | |
| 213 | Yvan Loskoutoff <i>Le décor du salon du Commandeur à Santo Spirito in Sassia: sens et datation</i> | | |
| 233 | Sonia Cavicchioli <i>Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, "seconda Roma" (1583-1593)</i> | | |
| | Les frises peintes de la Villa Médicis | | |
| 260 | Michel Hochmann <i>Les paysages de la chambre des Imprese</i> | | |
| 273 | Philippe Morel <i>Le programme iconographique des frises de l'appartement de Ferdinand de Médicis</i> | | |
| 283 | Céline Bonnot-Diconne <i>Le décor de cuirs dorés polychromes à la Villa Médicis</i> | | |
| | Les campagnes de restauration à la Villa Médicis | | |
| 307 | Maria Gabriella De Monte <i>Il restauro dei fregi dipinti dell'Appartamento del Cardinale</i> | | |
| 335 | Emiliano Ricchi <i>Il fregio dell'Appartamento Sud di Ferdinando de' Medici: maestranze all'opera nel cantiere di Jacopo Zucchi</i> | | |
| | Conclusion | | |
| 359 | Claudia Conforti <i>Ultimo erit, ut ornes – "ultimo verrà l'ornamento": fregi dipinti e architettura</i> | | |
| 370 | index des noms de lieux | | |
| 374 | index des noms de personnes | | |
| 383 | crédits photographiques | | |
| | Portfolio <i>Les frises peintes de la Villa Médicis restaurées</i> | | |

Philippe Morel

*Il fregio di Bacco di Daniele da
Volterra nel Palazzo Farnese di Roma*

Tra le numerose decorazioni dedicate a Bacco realizzate a Roma e nel Lazio intorno alla metà del Cinquecento, il fregio eseguito nel palazzo romano dei Farnese, verso il 1547-1548,¹ sotto la direzione di Daniele da Volterra, probabilmente con la collaborazione di Marco Pino, si distingue a buon diritto per l'originalità delle sue componenti iconografiche, per la ricchezza e la sottigliezza della messinscena ornamentale e per le allusioni cristiane [fig. 1]. Esso si trova in quella che forse originariamente era la camera da letto del giovane cardinale Ranuccio Farnese, situata nell'angolo settentrionale del primo piano dell'edificio, ma molto verosimilmente fu eseguito su commissione del fratello maggiore, il cardinale vicecancelliere Alessandro, così come indica Vasari.² Si tratta della prima decorazione pittorica intrapresa nel palazzo che era ancora in costruzione dopo che Michelangelo era succeduto ad Antonio da Sangallo alla guida del cantiere edile.



1 Daniele da Volterra e collaboratori, vista del fregio, affresco e stucco, c. 1547 – 1548, Rome, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.



2 Daniele da Volterra e collaboratori, *Il Trionfo di Bacco*, affresco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

Una iconografia dionisiaca: dal racconto mitologico all'allegoria

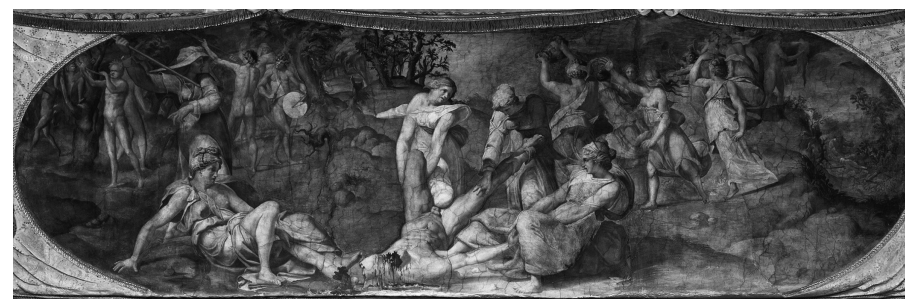
A prima vista, ci troviamo di fronte a due livelli di lettura distinti, narrativo e mitografico da una parte, topico e cristiano dall'altra, che sono prodotti da un'articolazione iconografica piuttosto nitida tra gli elementi della decorazione e ci invitano a un approccio al fregio in due tempi, prima di giungere, infine, all'esame più preciso del suo notevole inquadramento ornamentale.

Al centro delle due pareti lunghe sono raffigurate la vittoria di Bacco sugli Indiani e la morte di Penteo. Il trionfo di Bacco si segnala già per un gioco di contrasti e un'originale combinazione di festa e violenza guerriera [fig. 2]. Il giovane dio che tiene il suo tirso come uno scettro troneggia su un piccolo carro da parata tirato come consuetudine da tigri: è un carro allo stesso tempo farsesco, dorato e decorato con motivi dionisiaci, erme di satiri, teste di capro e tralci di vite. All'estrema sinistra della composizione, alcuni satiri soffianno nei loro strumenti a fiato, con allusione molto libera alla musica guerriera descritta da Luciano in una simile circostanza e forse anche al terror panico prodotto dalla conchiglia di Pan,³ mentre dall'altro lato le restanti figure si rovesciano in battaglia. Dettaglio inedito, Sileno è stato ferito da una freccia che si è conficcata nel suo stomaco, due satiri lo sostengono o lo aiutano a scendere dalla sua cavalcatura che abbassa la testa sulla quale si trova piantata un'altra freccia senza che l'animale mostri di soffrirne troppo. C'è ragione di ritenere che lo sguardo e l'indice puntato di Bacco siano diretti precisamente verso questa ferita che conferisce all'asino vaghe sembianze d'unicorno, che sarebbe azzardato liquidare troppo rapidamente come fantasiose, grottesche o caricaturali.⁴ Torneremo su questo dettaglio che si trova al centro del programma e al punto di incontro tra i suoi registri.

Dietro l'animale un satiro brandisce una lancia, all'estrema destra un altro è sul punto di colpire un uomo steso a terra in un'inverosimile torsione serpentina, un terzo scocca una freccia, mentre sullo sfondo infuria la battaglia intorno a elefanti che permettono di identificare l'esercito indiano in rotta. Ma l'immagine sembra innanzitutto trasmutare una scena di battaglia in una scena di trionfo, più comune nell'iconografia dionisiaca – il gesticolare del gruppo di destra può far pensare al disordine del tiaso. Notiamo subito che nessuna fonte letteraria o plastica fornisce un modello per le ferite di Sileno e del suo

asino.⁵ Luciano di Samosata mette l'accento sull'aspetto ridicolo dell'esercito di Dioniso e sul carattere effeminato del suo generale, che descrive vestito di porpora e d'oro, mentre il suo omologo farnesiano è senz'altro un po' androgino ma completamente nudo. L'epopea indiana che attraversa i canti dal XIII al XL delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, insieme a molte digressioni e racconti periferici, ci mostra tutt'al più, nel canto XXXVI in cui l'esercito indiano è nuovamente sconfitto, alcuni soldati indiani colpiti da frecce al ventre o al petto. Il dettaglio della ferita imposta a Sileno può tuttavia avere qualche rapporto indiretto con quella che rischiò di essere fatale ad Alessandro Magno in occasione della sua spedizione in India.

Sulla parete di fronte, Daniele da Volterra ha rappresentato la morte di Penteo con un realismo impressionante e inedito [fig. 3].⁶ Il corpo decapitato della vittima esibisce in primissimo piano la sua piaga sanguinolenta. Quattro Menadi infuriate sembrano volerlo squartare, un braccio è già stato strappato e se ne distingue nettamente l'osso. Il pittore segue fino a un certo punto il testo di Euripide, più che quello di Ovidio,⁷ come già si può osservare su un coperchio di sarcofago dionisiaco conservato a Pisa e noto nel Rinascimento, ma di composizione troppo diversa perché Daniele se ne sia ispirato direttamente.⁸ Agave "[con] le braccia gli afferrò la mano sinistra, e puntando i piedi contro i fianchi dell'infelice, gli strappò la spalla [...]. Sull'altro fianco agiva Ino [...] e Autonoe e l'intera turba della baccanti faceva ressa".⁹ La madre e la zia di Penteo sono dunque in primo piano, intente a farlo a pezzi, mentre la donna più anziana, probabilmente la sua altra zia, invita le loro compagne a unirsi all'orribile sacrificio. Le due donne a terra si guardano con espressione perduta o posseduta, tuttavia meno drammaticamente accentuata rispetto alla descrizione che ne dà Euripide, per il quale Agave appare "schiumando bave e roteando le pupille stravolte". Saremmo dunque di fronte alle tre sorelle di Semèle, rese folli dal loro nipote Bacco di cui non avevano voluto riconoscere l'ascendenza divina. Rileviamo il dettaglio della mano e del braccio sinistro di Penteo tenuti tra le cosce parzialmente scoperte di sua madre, come se lei, nel suo delirio dionisiaco, si servisse dell'arto strappato dal corpo del suo proprio figlio per qualche inaudito struscio sessuale, o meglio ancora come se cercasse di riportarlo nel



3 Daniele da Volterra e collaboratori, *Lo Smembramento di Penteo*, affresco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

suo ventre, stabilendo un rapporto intertestuale con Teocrito che narra, nel suo idillio *Le Baccanti*, che Agave allora “emise un ruggito, come è il ruggito di una leonessa nel parto” – e l’immagine della leonessa non è casuale, se si considera che è un leoncino che lei pensa di uccidere e di riportare a Tebe.¹⁰

Euripide racconta quindi di Agave che porta la testa di suo figlio (“crendola di un leone montano”, scrive Euripide), mentre le altre Menadi si lasciano andare alle loro danze frenetiche, come si vede sulla destra della nostra immagine. Il pittore ci risparmia tuttavia il dettaglio della testa piantata sul tirso materno o, peggio ancora, il gesto della madre che strappa la testa del figlio o lo decapita per mezzo del suo tirso, come raccontano Ovidio e Nonno.¹¹ All’estrema destra, il vecchio re Cadmo piange sui resti di suo nipote, che cerca di ricomporre, mentre un satiro sembra gettargli o porgergli le vesti dello sventurato il cui corpo è stato fatto a pezzi e le membra disperse.¹² Un altro elemento singolare della scena consiste nella rappresentazione, sullo sfondo, nella parte sinistra dell’immagine, di baccanti completamente nudi nella foresta di Citerone, che suonano il tamburo, il flauto o altri strumenti. Né la tragedia di Euripide, né la fine del libro III delle *Metamorfosi* di Ovidio, né le *Dionisiache* di Nonno ne fanno menzione in questa circostanza tragica, e quel che si può sapere dei riti bacchici montani (le oribasi) non depona in favore di una tale presenza maschile.¹³ Il dettaglio sembra iscriversi in una narrazione continua per la sua allusione ai riti dionisiaci, che Penteo è venuto a spiare prima di essere sorpreso, e l’aggiunta di un *pendant* maschile alle danze delle Menadi permette forse, nelle intenzioni dell’artista, di insistere sulla larga diffusione del culto di Bacco.

Le due scene che occupano il centro delle due pareti corte non sono direttamente dedicate a Bacco, pertanto volgeremo dapprima lo sguardo verso le otto piccole scene laterali – non più delle false tappezzerie ma dei quadri riportati – per ritrovare il dio, la sua storia e i suoi attributi. Notiamo che non c’è ordine cronologico, né logica narrativa nella distribuzione delle scene. Sulla parete sud-est, a sinistra e a destra della storia di Penteo, si vede ciò che chiameremo la nascita di Bacco e la produzione del vino; sulla parete sud-ovest, proseguendo la lettura dell’affresco in senso orario, si trovano, a sinistra e a destra, il castigo delle Miniadi e la ben nota storia dei pirati. La vicenda delle figlie di Minia è un episodio accessorio dell’epopea dionisiaca ma introdotto nelle *Metamorfosi* di Ovidio subito dopo la storia dei pirati e quella di Penteo. Come questi ultimi, le tre sorelle non hanno saputo riconoscere e adorare Bacco e la loro empietà è stata castigata. I loro telai, le loro conocchie, i loro fili e i loro tessuti si sono trasformati in viti ed edera; quanto a loro, dopo essere scappate dalla loro casa stregata e aver dato la morte a uno dei loro figli, sono trasformate in pipistrelli.¹⁴ La storia dei pirati tirreni è raccontata dettagliatamente da Ovidio, così come da vari altri autori.¹⁵ Essi vollero rapire il fanciullo, apparentemente inoffensivo, ma Bacco li terrorizzò compiendo vari prodigi: la nave si blocca, l’edera e la vite avvolgono vele e remi, e infine tigri e pantere appaiono sull’imbarcazione. I marinai finiscono per buttarsi in acqua e vengono trasformati in delfini.

Sulla parete di nord-ovest, da un lato e dall’altro del trionfo di Bacco, incontriamo una scena più enigmatica, che riunisce Bacco e alcuni personaggi

femminili. Dopo il trionfo indiano, che occupa la zona centrale del fregio, si incontra un leone con un collare di edera, poi, passato l’angolo settentrionale, delle scimmie bianche a sinistra e una tigre (o pantera) a destra. Secondo gli *Inni omerici*, lo stesso Bacco si trasformò in leone, e placò e civilizzò la pantera, nutrendola con la sua uva o il suo vino; i due grandi felini partecipano anche al suo trionfo e al suo tiaso, in particolare trascinando il suo carro.¹⁶ Come precisa Iris Cheney, è altrettanto vero per le scimmie bianche, che Plinio colloca in India e di cui Eliano scrive che assomigliano ai satiri, a causa della loro barba, e che infine una tradizione iconografica medievale ancora vivace nel XVI secolo rappresenta come grandi golose d’uva, proprio come accade qui.¹⁷ Pur riferendosi sempre al trionfo, al viaggio indiano e al vino di Bacco, questi tre ultimi pannelli non presentano più il carattere apparentemente narrativo dei precedenti, pertanto ci si può chiedere, a titolo di ipotesi, se non ci sia stata un’attenuazione o un’interruzione nell’elaborazione del programma decorativo, con il ripiego su soluzioni di riempimento.¹⁸

Torniamo ora alle scene più originali, che non derivano da racconti mitologici ben identificabili, cominciando dalla nascita di Bacco che è posta al di sopra della porta d’accesso alla grande sala vicina [fig. 4]. Iris Cheney scrive a questo proposito in modo assai sintetico: “Bacco sorge dal terreno, come una pianta di vite. La ninfa che tiene un grappolo d’uva evoca il dio che, come il



4 Daniele da Volterra e collaboratori, *La Nascita di Bacco e della vite*, affresco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

Cristo, rinasce come frutto della vigna. L'idea della doppia nascita è esposta da Diodoro Siculo.¹⁹ Il primo paragone è giustificato dalla presenza di pampini e uva alla base della figura del fanciullo, che in effetti sembra spingersi fuori dal suolo. Il carattere miracoloso del fenomeno è evidente dallo stupore manifestato dalle figure maschili che l'osservano. Al contrario l'allusione al Cristo non è inscritta nell'immagine in modo altrettanto diretto e può essere presa in considerazione solo a un secondo livello di lettura che sarebbe prematuro affrontare. Nella *Biblioteca* storica Diodoro Siculo spiega che Dioniso, più che un dio, secondo alcuni rappresenterebbe il dono del vino (in greco il suo nome ne è l'anagramma), il frutto della vite che la terra produce spontaneamente.²⁰ A questo riguardo, egli avrebbe due madri e due nascite, una dalla terra, l'altra dall'uva giunta a maturazione. È proprio quel che potrebbero rappresentare il fanciullo che fuoriesce dal suolo e l'uva nelle braccia della seconda madre, la ninfa della vite, a meno che non si consideri che la nascita di Bacco dal terreno si trovi duplicata, metaforizzata o allegorizzata nella personificazione della terra che tiene la vite nel suo grembo.²¹ Questa soluzione iconografica è piuttosto eccezionale e forse unica nel Rinascimento, tuttavia è possibile trovare un precedente in un rilievo in terracotta conservato al British Museum, in cui si riconosce Bacco fanciullo che fuoriesce o nasce da un grande ceppo di vite da cui spunta come fosse una figura fitomorfa, mentre ai lati si trovano due fauni musicisti [fig. 5].²² Preferendo un approccio simbolico e naturalista della nascita del dio al racconto più aneddotico degli amori di Zeus e Semèle, della folgo-



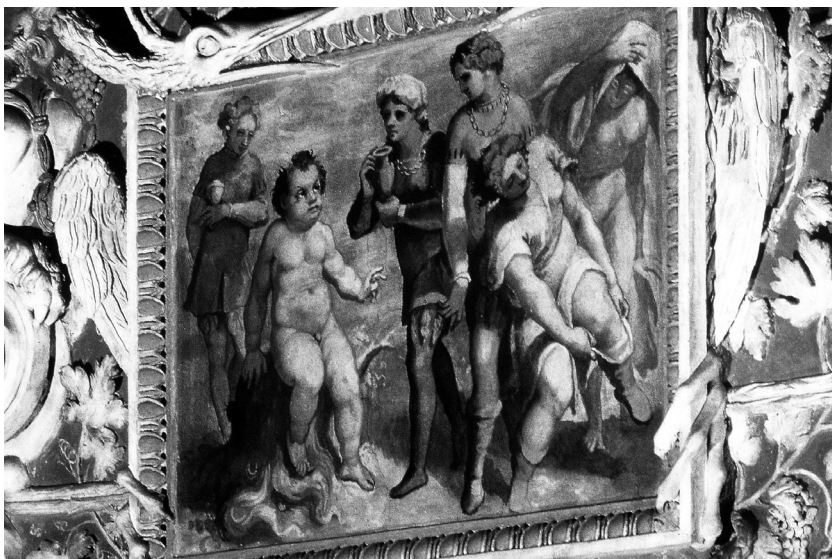
5 Epifania di Dioniso che fuoriesce da una vite, rilievo in terracotta, 50 a. C – 25 d. C, Londra, The British Museum.



6 Daniele da Volterra et collaboratori, *La Produzione del vino*, affresco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

razione di quest'ultima e della seconda nascita dalla coscia di Zeus, l'autore di questa invenzione ci mette sulla pista di una lettura più allegorica che narrativa della storia di Bacco. Oltre a Diodoro, la cui conoscenza e l'uso iconografico sono ben attestati nelle decorazioni farnesiane di Caprarola,²³ l'artista poteva ispirarsi più direttamente a Bersuire che mette allo stesso modo l'accento sull'allegoria del vino, descrivendo il dio come personificazione della forza che anima la vite,²⁴ mentre già nel XII secolo Guglielmo di Conches aveva tentato di legare di nuovo la nascita di Bacco alla crescita e alla maturazione dell'uva.²⁵

Sulla stessa parete, ma dall'altra parte, troviamo satiri intenti a raccogliere l'uva e a fare il vino in un grande tino: vino che fanno bere a un Bacco paffuto, con la fronte coronata di tralci di vite e già bello ubriaco, a differenza di quella sorta di doppio che passa inosservato, senza corona di pampini e il cui sguardo ostentatamente rivolto verso il cielo, così come quello dei satiri vicini, sembra di primo acchito difficile da interpretare [fig. 6].²⁶ Iris Cheney menziona a questo proposito un lungo e bel passaggio del canto XII delle *Dionisiache* (v. 329-397) in cui Nonno racconta appunto come i satiri abbiano imparato a fare il vino da Bacco quando questi ne scoprì il metodo, cosa di cui si fanno eco parecchi vasi greci (la maggior parte ignoti nel Rinascimento), qualche sarcofago dionisiaco e varie tavole decorativi di terracotta in cui si vedono regolarmente i satiri pigiare l'uva o servire da bere a Dioniso.²⁷ Un'altra fonte letteraria sarebbe la terza egloga di Nemesiano, in cui i compagni del dio raccolgono, trasportano e pigiano l'uva prima di berne il succo in vari modi.²⁸



7 Daniele da Volterra e collaboratori, *Bacco e le ninfe*, affresco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

La principale differenza tra la pittura e i due testi ora menzionati riguarda il fatto che per Nonno e per Nemesiano sono i satiri a ubriacarsi, non Bacco, inoltre il modo di produrre e consumare il vino sembrano giunti qui a un certo grado di raffinatezza, mentre nel racconto leggendario sono impiegati inizialmente un tino scavato nella roccia e una corna di buoi. Il colore rosso dell'uva trasformata in vino è ben percepibile nella coppa presentata a Bacco, così come nel tino. Sembra invece acqua quel che il suo omologo di destra si versa in una coppa già riempita di vino. L'espressione, lo sguardo rivolto al cielo e le sembianze di quest'ultimo sono singolarmente vicine a quelle del Bacco nascente della scena precedente, da cui la possibilità di un'allusione alla morte (a sinistra) e alla rinascita (a destra) del dio, di cui la coltura della vite e la vendemmia erano, nell'età antica, espressioni metaforiche: la vendemmia e la pigiatura dell'uva nel torchio corrispondono alla messa a morte e allo smembramento del dio secondo il mito del fanciullo Dioniso fatto a pezzi dai Titani, la cui interpretazione era nota nel Rinascimento attraverso Diodoro e Cornuto.²⁹ Poiché la raccolta del succo dei grappoli, ossia la riunificazione dell'uva schiacciata nel vino nuovo che esce dal tino ed è versato nei crateri, corrisponde alla sua rinascita in un sol corpo, ecco che "la pigiatura evocava un sacrificio seguito da una resurrezione".³⁰ La composizione designerebbe, nella profondità spaziale, un ciclo in cui si alternano la vendemmia, Bacco ubriaco morto, la pigiatura dell'uva e la produzione del vino, e la rinascita di Bacco che annuncia quella della vite.

Proprio di fronte, si incontra una delle scene più difficili da identificare: Bacco fanciullo è seduto su un ceppo d'albero, circondato da donne [fig. 7]. Al centro, una di loro sembra presentargli deferentemente un piccolo vaso,

un'altra si avvicina sulla sinistra tenendo un altro recipiente. Più a destra, due donne si stanno vestendo. Sarebbero le ninfe di Nisa, che portano offerte a Bacco e si rivestono dopo il bagno, in altre parole un'immagine dell'infanzia di Bacco così com'è evocata in particolare da Diodoro: il dio cresce tra le donne, prima di organizzarle in esercito per partire alla conquista del mondo.³¹ Il gesto del fanciullo può anche alludere all'istituzione del culto di Bacco, delle pratiche di iniziazione e dei misteri di cui Diodoro parla nello stesso passaggio; le donne svestite rappresenterebbero allora delle ninfe che cambiano stato oppure delle abluzioni rituali.

Si può già osservare il carattere del tutto particolare di questa serie di storie e di immagini dionisiache, in cui il principio narrativo cede a favore di un'inflexione più allegorica che associa il ciclo della vite e del vino alla nascita, alla morte e alla rinascita del dio, con le scene in cui il fanciullo spunta dal terreno e i satiri producono il vino, scene eccezionali nell'arte del Rinascimento, così come lo è quella del fanciullo Bacco circondato da ninfe. Altri tre episodi mostrano il castigo inflitto agli empi, e il trionfo riassume a modo suo l'estensione dell'impero o del culto del dio. Il ciclo bacchico si colora così di una dimensione simbolica e religiosa del tutto originale e da cui non si può prescindere, che apre la strada per un secondo livello di lettura.³²

Un unicorno che combatte

Le ultime due scene da prendere in considerazione occupano il centro delle pareti corte e non manifestano rapporti evidenti con il ciclo bacchico: rappresentano un unicorno che combatte contro una muta di cani, da un lato, e contro dei soldati, dall'altro. In quest'ultima, un soldato ferito e un altro morto giacciono a terra, un terzo è trapassato dal corno dell'animale, il grosso della truppa fugge, sullo sfondo, anche se quattro soldati continuano ad attaccare [fig. 8]. La lotta con i cani prende la stessa piega: alcuni sono a terra o feriti,



8 Daniele da Volterra e collaboratori, *Combattimento dell'unicorno e cornice*, affresco e stucco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

altri fuggono ma ce ne sono ancora due che tentano di azzannare l'unicorno. Questo animale è un celebre emblema farnesiano, ma la sua presenza in questo contesto dionisiaco si giustifica anche per l'origine indiana che gli viene di norma attribuita, come ora vedremo meglio.³³

È con l'introduzione dell'unicorno farnesiano al centro delle pareti corte che si può avviare la lettura topica, familiare e infine cristiana della decorazione. Associato a una giovane vergine, o mentre bagna il suo corno nell'acqua, l'unicorno appare in primo luogo come l'impresa preferita di papa Paolo III, che muore nel novembre 1549, cioè un anno o poco più dalla supposta data di completamento della decorazione. L'unicorno è presente nelle logge vaticane e a Castel Sant'Angelo prima ancora di essere ripreso sul verso della medaglia di Pier Luigi Farnese, il figlio del pontefice, e di diventare uno degli emblemi di famiglia a cui si fa regolarmente ricorso, in particolare a Caprarola e nella decorazione della galleria dei Carracci.³⁴

Agli occhi di Iris Cheney,

il ciclo può certo essere interpretato in funzione del ruolo della famiglia Farnese in seno alla Chiesa. Le scene bacchiche [...] si raggruppano intorno a più temi: l'introduzione del vino sulla terra, la diffusione del culto di Bacco e la punizione di coloro che resistono al dio o gli mancano di rispetto. La religione del vino sembra qui simboleggiare la Chiesa cattolica.³⁵

Dopo aver evocato l'eucaristia come causa principale del conflitto tra cattolici e protestanti e sottolineato l'accanimento dell'unicorno nella decorazione, la storica aggiunge un poco oltre che il ciclo di affreschi "mette l'accento specialmente sull'annientamento dei nemici della religione", e in particolare farebbe allusione alla partecipazione papale e farnesiana alla campagna dell'imperatore contro la Lega protestante di Smalcalda nel 1546.³⁶ Questa interpretazione, che sottoscrivo senz'altro, merita tuttavia di essere giustificata al di là di un semplice accostamento analogico e di essere approfondita mostrando come funziona questa miscela tra leggenda antica e temi cristiani che, lungi dall'essere impropria in questo luogo e in quest'epoca, come invece ha ritenuto Emmerling-Skala, si distingue per dettagli iconografici originali e si iscrive in una tradizione remota ma ancora molto vivace alla metà del XVI secolo.³⁷

Facciamo notare in primo luogo che l'unicorno farnesiano deve essere messo in rapporto non solo a Paolo III, ma anche alla Chiesa cattolica, poiché questo animale leggendario presenta, presso gli autori medievali, un costante significato cristologico e mariano, fondato sul suo legame con la purezza e la salvezza.³⁸ In una stampa del 1570 derivata da Scaligero, esso serve a raffigurare lo Spirito Santo che ispira il papa. È dunque proprio la Chiesa militante messa in pericolo dai suoi nemici, ma agguerrita nel difendersi, che le due scene simboleggiano, una Chiesa che si identifica con il suo capo attraverso l'unicorno: l'impresa araldica farnesiana rappresenta il combattimento di Paolo III contro le eresie riformatrici. La sua partecipazione alla lotta contro la diffusione del protestantesimo in Germania si era in effetti concretizzata nel giugno 1546, con la stipula di un trattato con l'imperatore per il quale il pontefice si impegnavo ad

aiutare finanziariamente e militarmente le truppe imperiali che fronteggiavano la ribellione dei principi tedeschi di confessione luterana. Il papa si sforzò di dichiarare, in disaccordo con l'imperatore, che quest'azione aveva scopi religiosi, tanto più che si svolgeva in contemporanea con il Concilio di Trento, riunito dal dicembre 1545.³⁹ La militanza religiosa di Paolo III fu dunque ostentata e calcolata, e il suo investimento personale fu rafforzato dal coinvolgimento diretto dei suoi nipoti nelle operazioni: il cardinale Alessandro in qualità di legato, il futuro duca Ottaviano in qualità di comandante delle truppe pontificie.

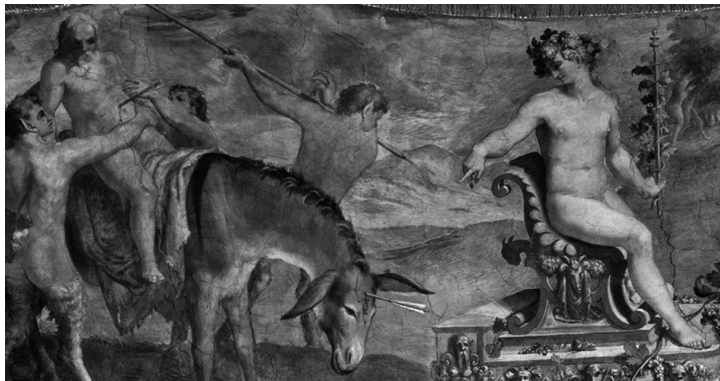
In effetti, come è compendiato sulla parete meridionale della Sala dei Fasti farnesiani dipinta, alcuni anni dopo, da Salviati nello stesso palazzo romano, nei pressi della camera di cui stiamo discutendo qui, la lotta di Paolo III e della Chiesa cattolica per la difesa della "vera fede" fu condotta anche sul fronte religioso e teologico: è proprio nel febbraio 1547 che si aprì il dibattito conciliare sull'eucaristia. Le varie tesi riformate su questo sacramento avevano rapidamente suscitato una viva reazione da parte delle autorità e dei teologi cattolici: il cardinale Caetano era stato il primo a pubblicare una risposta in materia.⁴⁰ Il dogma della transustanziazione, in altre parole della trasformazione permanente della "sostanza" delle specie eucaristiche operata dalle parole della consacrazione, era stata la causa del fallimento del colloquio tra protestanti e cattolici che aveva avuto luogo a Ratisbona nel 1541. Esso fu nettamente riaffermato e formulato più precisamente nel corso del Concilio, che si era trasferito a Bologna nel marzo 1547. È in questa sede che, in primavera, ripresero le discussioni, ma il Concilio ritornato a Trento avrebbe approvato solo alla fine del 1550, durante la sua XIII sessione, la posizione cattolica in materia. Il dibattito sull'eucaristia è pertanto di grande attualità dall'avvio della Riforma e in particolare nel 1547, data presumibile dell'esecuzione della decorazione da parte di Daniele da Volterra. La giustapposizione dell'unicorno combattente, farnesiano e cattolico, e del ciclo bacchico ci autorizza a considerare questa "religione del vino", la sua instaurazione e la sua difesa, alla luce dei conflitti religiosi che erano allora in corso.

Parallelamente a questa azione sul versante teologico e conciliare, Paolo III e suo nipote il cardinale Alessandro, hanno particolarmente investito nel culto del Santo Sacramento, come ha osservato Patricia Rubin.⁴¹ In primo luogo con la creazione di una confraternita del Sacratissimo Corpo di Cristo, la cui sede si trovava in San Lorenzo in Damaso, chiesa di cui Alessandro era titolare, quindi con la costruzione, in quel che restava della vecchia basilica di San Pietro, di una cappella dedicata proprio al culto del Santo Sacramento, secondo una prassi già largamente diffusa in Italia settentrionale a partire dagli anni venti del Cinquecento, che attestava la crescente importanza dell'eucaristia nel rituale. Di questa particolare attenzione al Santo Sacramento testimonia la rappresentazione, in una delle miniature del *Libro d'Ore Farnese* eseguite da Giulio Clovio per Alessandro, di una grande processione condotta da Paolo III davanti alla basilica di San Pietro. E lo stesso cardinale fece decorare da Salviati, nel Palazzo della Cancelleria, tra 1548 e 1549, una cappella privata dove era esaltato appunto il sacramento eucaristico attraverso la figura di san Paolo, di cui suo nonno aveva ripreso il nome salendo al soglio pontificio.⁴²

Dall'unicorno alla religione del vino

Associate alla scottante attualità del dibattito teologico sull'eucaristia e all'esaltazione del suo culto sulla scena romana, le allusioni alla militanza della Chiesa e del papa contro i protestanti, indotte dai due unicorni combattenti, ci mettono sulla pista di una possibile interpretazione cristiana del culto di Dioniso quale è rappresentato nelle altre scene del fregio di Palazzo Farnese. Due elementi confermano questo tipo di lettura. Come ha osservato Iris Cheney, accostata all'unicorno, la figura di Bacco trionfante sul suo carro ci può riportare al tema del trionfo indiano di Alessandro Magno, che fu il primo generale a essere presentato come novello Dioniso e con il quale Paolo III si identificò in modo ostentato, sulla base dell'omonimia (il suo nome secolare era infatti Alessandro), nella decorazione della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo.⁴³

Per giunta, nel punto di incontro del ciclo dionisiaco con l'unicorno farnesiano e cristiano si trova un dettaglio affatto singolare che non ha suscitato alcun commento malgrado l'attenzione che vi presta Bacco e la sua funzione nodale e indiziaria per comprendere il funzionamento simbolico del fregio. Si tratta della freccia curiosamente piantata nella fronte dell'asino di Sileno, nella stessa scena della battaglia contro gli Indiani [fig. 9]. Come abbiamo visto, non è la tradizione dionisiaca che permette di spiegarla. Bisogna piuttosto risalire alla leggenda secondo la quale gli antenati dell'unicorno sarebbero il monocero descritto da Plinio e l'asino indiano (l'onagro) di Aristotele, ciò che fa dire a Eliano, nella *Natura degli animali*, che “la terra degli Indiani [sembra che] produca cavalli muniti di un corno e anche asini che hanno la stessa caratteristica”, il quale corno serve anche d'antidoto al veleno, idea ripresa da Ctesia nel suo libro sull'India e punto di partenza della leggenda dell'origine indiana dell'unicorno.⁴⁴ Sfruttando questa tradizione, si è voluta inventare, in una sorta di *forgerie* letteraria e mitologica, un'origine precisamente dionisiaca per questo animale favoloso – come se fosse nato da questo incidente, dalla volontà di



9 Daniele da Volterra e collaboratori, *Il Trionfo di Bacco*, particolare con Sileno e il suo asino, affresco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

Bacco e dalla forza del suo gesto deittico – cercando così di inscrivere nell'epopea del dio. L'antenato fittizio dell'unicorno e il suo cavaliere ferito, così come fu ferito Alessandro Magno, sono al servizio di Bacco che ha istituito il culto del vino benefattore e redentore scaturito dal suo proprio corpo, come lasciano intendere alcune delle scene laterali.

L'incontro del ciclo bacchico con l'attualità cristiana si realizza dunque grazie all'inflessione allegorica, culturale e difensiva o militante conferita al primo, da una parte, e all'origine indiana dell'unicorno, l'animale che riassume la seconda, dall'altra, e infine grazie all'ingegnosa invenzione che permette di associare più strettamente l'unicorno cristiano e farnesiano alla favolosa storia della conquista dell'India da parte di Bacco, e di farne, sotto l'apparenza bizzarra o comica dell'asino ferito alla fronte, una sorte di chiave di lettura del ciclo mitologico o di indizio lasciato alla sagacia dello spettatore. Il rapporto tra la religione del vino e il dibattito eucaristico si fa così più manifesto e si giustifica a maggior ragione per il fatto che si radica in una tradizione antica, quella di un'assimilazione virtuale di Bacco al Cristo, di cui Pierre Bersuire fu, nel suo *Ovidius moralizatus*, uno dei principali interpreti per la fine del medioevo e il Rinascimento. Questo autore scrive così:

Bacco che è nato dal fuoco ed è nato due volte non è altri che il Cristo. Dio è un fuoco che consuma secondo il Deuteronomio. È nato due volte, da Suo Padre, in quanto è dio, e da sua madre, in quanto si è fatto uomo [...]. È stato affidato alle ninfe, cioè alle anime sante nel sacramento dell'altare [...] attraverso l'ebbrezza di Bacco si può riconoscere la vera fede che inebria i servitori del Cristo del fervore proprio alla devozione.⁴⁵

Le ninfe di Nisa che raccolgono, circondano e venerano Bacco in una delle scene laterali del fregio possono dunque rappresentare tutte e tutti coloro che riconoscono la vera fede nel sacramento dell'eucaristia. Al contrario, dei pirati tirreni che hanno voluto rapire e allontanare Bacco dalla sua destinazione Bersuire scrive che sono i peccatori “che hanno intrapreso il cammino del peccato in luogo di seguire quello della virtù”.⁴⁶ Nel contesto romano della metà del Cinquecento, i peccatori sono gli eretici, da cui l'importanza accordata alla scena violenta dello squartamento di Penteo, questo re di Tebe che incarna l'ingiustizia e l'empietà dei sovrani denigratori della religione, come hanno precisato Diodoro, Ovidio o ancora Oppiano in età antica, e Raffaele Regio nel Rinascimento nel suo commento alle *Metamorfosi*.⁴⁷ E se l'*Ovidius moralizatus* di Bersuire ha perduto una parte della sua attualità alla metà del XVI secolo, e sarà messo all'Indice nel 1559, non di meno è ripreso, in forma abbreviata e associato ai commenti di altri autori, in un'edizione veneziana ristampata quattro volte tra il 1545 e il 1559.⁴⁸

In Francia, su un registro meno specificamente umanista ma in anni vicini a quelli della nostra decorazione, il poeta francese Claude Roillet non esita a parlare del “sangue del santo corpo di Bacco”; intanto i suoi compagni della Pléiade insistono sul carattere sacro, santo e divino della vigna e del vino, senza tuttavia spingersi così lontano nell'allusione eucaristica, mentre vent'anni dopo

sono forse delle Baccanti, eredi delle ninfe di Nisa, che servono a personificare la Religione nell'ambito delle decorazioni che celebrano il matrimonio di re Carlo IX.⁴⁹ Ed è più o meno in questa stessa epoca che, nel suo commento al trattato di Callistrato e a proposito della statua della Baccante, Blaise de Vigenère ricollega la lettura naturalista o stoica della morte di Bacco all'eucaristia.⁵⁰ Dopo aver ricordato l'interpretazione allegorica della morte del dio tramandata da Diodoro e Cornuto e la riunificazione del suo corpo nel vino, Vigenère scrive:

Ma quanto meglio, di gran lunga, [spiega attraverso l'allegoria] la nostra religione la quale, secondo gli insegnamenti del nostro Redentore, riduce tutte queste allegorie di pane [...] e vino, fatti di più grani e grappoli d'uva, alla comunione dei fedeli che, separati come singoli individui, vengono a unirsi insieme nell'unico corpo della Chiesa cattolica, e al sacramento di quella Comunione sotto le specie del pane e del vino, trasmutate realmente in corpo e in sangue del nostro Salvatore.⁵¹

In altre parole, se Bersuire è passato di moda presso gli eruditi mitografi italiani della metà del XVI secolo, l'interpretazione cristiana di Bacco che egli ha instillato perdura in vari modi e il fregio farnesiano ne è probabilmente la testimonianza più significativa.

Una volta solidamente fondata una rilettura cristiana ed eucaristica delle scene bacchiche, possiamo tornare alla scena della pigiatura dell'uva e dell'ubriachezza di Bacco, che sembra la più ricca dal punto di vista intertestuale, soprattutto in ragione delle verosimili allusioni alla morte e alla rinascita del dio. Abbiamo lasciato in sospeso un dettaglio, quello dell'acqua che verserebbe nella sua coppa di vino la figura enigmatica di destra, in cui ho riconosciuto un doppio di Bacco. Questa ipotesi di una miscela di acqua e vino, conforme a una tematica ricorrente nella tradizione dionisiaca,⁵² sarebbe confortata dal differente comportamento dei due bevitori e potrebbe riportarci al vino e all'acqua del sacrificio eucaristico o alla miscela, di cui parla Clemente Alessandrino, del sangue della vigna con l'acqua della salvezza, quale esce dalla piaga del costato di Cristo.⁵³ Il ruolo dei satiri, che la tradizione cristiana medievale collega a un registro essenzialmente diabolico e che sono presenti in forze intorno a questi due bevitori, rende l'ipotesi problematica ma nient'affatto inverosimile nella cultura del Rinascimento, se si considera che Dioniso civilizza i satiri insegnando loro la produzione del vino, che sant'Antonio li istruisce sulla venuta del Cristo, che diverse stampe e pitture realizzate intorno al 1500 o poco dopo si sono applicate a sottolinearne l'umanità, e infine che qui essi tengono una condotta molto poco selvaggia e caotica. Se si tratta proprio d'acqua, cosa che non posso garantire senza un esame ravvicinato, la dimensione sacrificale ed eucaristica di questa scena dionisiaca si troverebbe precisata benché il dettaglio dovesse essere in ogni caso poco visibile, vista l'altezza a cui si trova il fregio.

Due disegni di Michelangelo precedenti di qualche anno ed eseguiti sui due lati del medesimo foglio conservato al museo di Bayonne confortano senza dubbio questa interpretazione collegando una *Pietà* a una scena liberamente tratta da sarcofagi dionisiaci, con putti che si agitano intorno a un tino, portano

e pigiano l'uva o dormono ubriachi. Come ha osservato Alexander Nagel, questa giustapposizione non è fortuita, al contrario attesta un "inspired dialogue" poiché, come la *Pietà* può integrare una figura di origine dionisiaca, il disegno del baccanale dei fanciulli

investigate[s] the darker side of the bacchic mysteries, connected to the cycles of death and regeneration [...] explores a thematic subsoil that is deeply relevant to his Passion subjects [...] it is concerned with the ritual of sacrifice, and the relation between death and the larger cycles of regeneration.⁵⁴

Collegando in questo modo il corpo del Cristo morto alla pigiatura dell'uva nel tino, due scene dal tono apparentemente così diverso, Michelangelo manifesta il suo interesse per l'opera di Donatello a San Lorenzo e l'analogo accostamento che questi vi ha già sperimentato, e mostra in modo più generale la coscienza che, in quell'epoca e in quell'ambiente culturale, si poteva avere dell'allegoria dionisiaca della produzione del vino e della sua interpretazione cristologica.⁵⁵

Giunti a questo punto dell'analisi, possiamo interrogarci brevemente sia sull'autore di questa invenzione, così originale, che sui suoi destinatari, la sua funzione e le sue modalità di ricezione. Per cominciare, la decorazione fu realizzata per una camera da letto, dunque era riservata al cardinale Ranuccio, ai suoi parenti e alle persone a lui più vicine, il che permette di spiegare la facilità con cui il cristianesimo viene mischiato alla mitologia e con cui questa si carica di allusioni all'attualità, così come il carattere allo stesso tempo erudito e umoristico della loro interpretazione, che doveva prestarsi ai commenti sottili e ingegnosi dei proprietari e dei loro amici. Notiamo anche che una tale miscela di tradizioni pagane e cristiane è attestata persino nella cappella privata del cardinale vicecancelliere Alessandro Farnese, in cui i riferimenti all'età dell'oro nella versione di Ovidio e di Virgilio si trovano accanto all'iconografia cristiana, dove le figure di Apollo e Diana sovrastano una Natività, e quelle di Giano e Saturno la decollazione di san Giovanni Battista, con il dio *bifrons* che porta le chiavi prefigurando la genealogia sacerdotale dei papi.⁵⁶ Anche se un Ambrogio Catarino si era levato sin da questi anni contro ogni libertà poetica in materia d'arte religiosa, non bisogna proiettare retrospettivamente lo sguardo della Controriforma su questa decorazione, benché farnesiana, poiché è solo dal pontificato di Paolo IV, dalla promulgazione dell'Indice nel 1559 e ancor più dai decreti finali del Concilio e dalle sue conseguenze, a partire dalla fine degli anni sessanta del Cinquecento, che si impone una vera e profonda frattura tra cristianesimo e paganesimo.⁵⁷

Per quanto riguarda la concezione del fregio, tra gli umanisti che hanno lavorato per i Farnese, più che a Paolo Giovio, che si dedicava principalmente alla storia e all'emblematica e che all'epoca aveva appena concepito la Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria per conto del cardinale Alessandro, è ad Annibale Caro che dobbiamo pensare: egli fu segretario di Pier Luigi prima di assolvere la stessa funzione presso Alessandro dopo l'assassinio di suo padre, ma fu anche un poeta di talento, un membro dell'Accademia dei Vignaioli,

un umanista molto versato nella mitologia e nel suo uso allegorico, come testimoniano le più tarde decorazioni di Caprarola. Egli fu anche manifestamente incline a mescolare i registri mitologici e cristiani, come emerge dal suo ruolo, molto probabile, nell'invenzione della cappella di Alessandro. Dovremmo allora supporre che Caro abbia concepito questa decorazione quando si trovava ancora al servizio di Pier Luigi, ma forse già in contatto con Alessandro, e risiedeva tra Parma e Piacenza.⁵⁸

Cornice ornamentale e scenografia

La scelta di avvalersi di Daniele da Volterra si spiega sia per il suo rapporto privilegiato con Michelangelo, di cui era divenuto l'emulo, il protetto e il collaboratore, sia per il successo che aveva appena riscosso la sua decorazione della cappella Orsini a Trinità dei Monti, con la celeberrima *Discesa dalla Croce* dipinta sopra all'altare e gli affreschi laterali oggi scomparsi ma particolarmente lodati da Vasari. Grazie a questo lavoro Daniele ottenne, una dopo l'altra, la commissione della decorazione farnesiana e quella, molto più prestigiosa, delle grandi figure in stucco della Sala Regia in Vaticano, in seguito alla morte di Perino del Vaga. La decorazione in stucco della cappella, analogamente distrutta ma nota attraverso rare testimonianze letterarie e grafiche, conferma l'originalità dell'insieme con un complesso di figure e di elementi plastici, in particolare le due erme di satiro che si sostituiscono con effetto umoristico alle colonne portanti ai due lati della *Discesa dalla Croce*.⁵⁹ Il gusto di Daniele per le figure di stucco in altorilievo e ricche d'invenzione gli viene dai precedenti di Perino del Vaga, a fianco del quale aveva lavorato in precedenza, così come dai modelli di Fontainebleau che furono rapidamente conosciuti attraverso le stampe di Fantuzzi e di Mignon.⁶⁰ Questo lavoro di stuccatore costituisce, da un certo punto di vista, l'elemento più importante del fregio di Palazzo Farnese, anche il più autografo, con elementi plastici che si rivelano indissociabili dalla lettura delle scene affrescate. Come è già stato notato da Fiorella Sricchia Santoro, gli stucchi non si limitano "a spartire la parete, ma [sono] parte integrante dell'idea figurativa, 'introduzione' agli affreschi";⁶¹ Caterina Napoleone riprende questa idea scrivendo che l'ornamento di stucco è "reso parossistico nel suo enfatizzare, attraverso l'artificio di tecniche diverse, il contenuto allegorico dei dipinti".⁶²

Il fregio presenta in effetti una miscela complessa di stucchi e pitture, intrecciati strettamente gli uni con le altre.⁶³ Le grandi scene piazzate al centro di ciascuna parete sembrano dipinte su tessuti o tappezzerie sostenute da chiodi, i cui bordi, trattati in rilievo e a stucco, sono tenuti o sollevati da figure di putti in alto rilievo, che si tengono a sfingi, anch'esse in stucco [fig. 2, 8]. Le piccole scene laterali sono iscritte in quadri riportati che sembrano ancora più nettamente staccati dalla parete, poiché figure modellate di aironi si inseriscono dietro di loro, tenendoli tra le zampe e nel becco [fig. 1, 10]. Quadri e aironi si staccano su un fondo dipinto occupato da un fitto reticolo di tralci di vigna o d'edera, anch'esso di stucco. Questa intima combinazione di stucco e di pittura, questa costante dialettica del rilievo e della superficie piatta si ritrovano nel fregio secondario, meno spettacolare e meno istoriato, che corre al di sotto e la cui esecuzione è probabilmente più tarda. Se il ravvicinamento di queste due tecniche

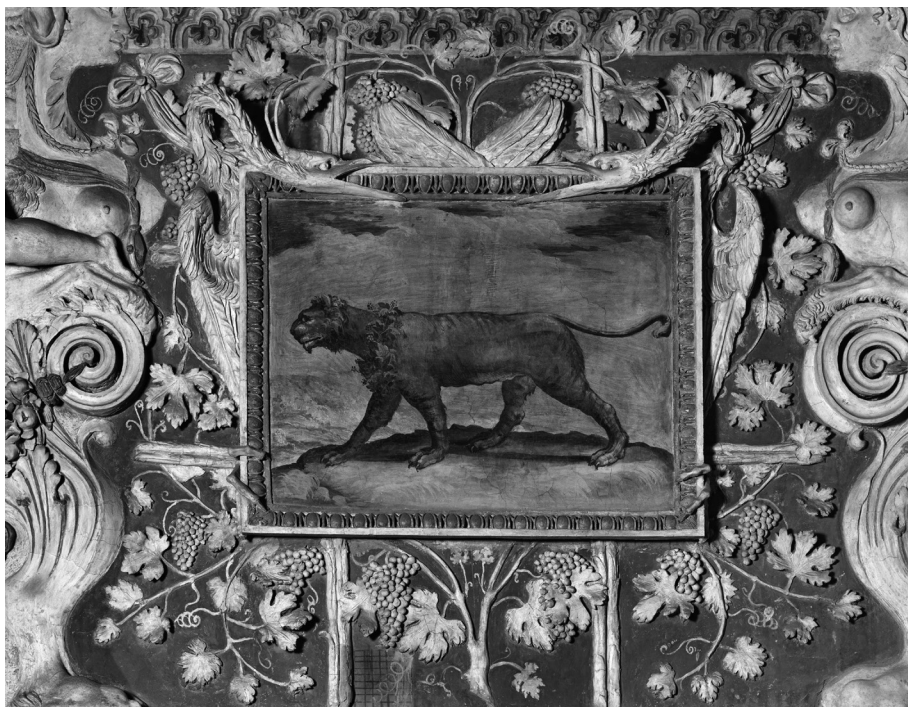
già si incontrava nell'entourage di Raffaello e divenne caratteristico di alcune opere di Giulio Romano e di Perino del Vaga, e se aveva trionfato nella Galleria di Francesco I e nella camera della duchessa d'Étampes del castello di Fontainebleau con Rosso e Primaticcio, non era stato ancora spinto a un tale grado di complessità semiotica all'interno di una decorazione italiana. Notiamo che il principio del quadro riportato e persino staccato, poiché virtualmente sganciato dal supporto parietale come già si percepisce a Fontainebleau nella camera della duchessa d'Étampes, sarà ripreso e approfondito da Salviati nelle decorazioni dipinte di Palazzo Ricci-Sacchetti, in correlazione con quello di una instabilità o fragilità cronica dell'ornamento.⁶⁴ Servono ad affermare il carattere artificiale dell'immagine, il *détournement* del mimetismo e il paradosso come fondamento dell'invenzione artistica. È il quadro-oggetto che si impone a scapito della finestra albertiana aperta sulla storia. Liberata del suo presupposto puramente rappresentativo, narrativo o naturalista, l'immagine così messa in scena s'apparenta più strettamente al dispositivo ornamentale apertamente artificiale che l'inquadra e l'avvolge, dispositivo la cui tridimensionalità e materialità plastica rendono più direttamente partecipante allo spazio della sala. La storia si reifica in una certa misura in seno al nostro proprio spazio in quanto oggetto decorativo.

Altra conseguenza: diventa difficile opporre l'ornamentale al narrativo, l'uno e l'altro si giustappongono in un sistema decorativo segnato dallo slittamento e dall'ambiguità, oltre che dalla semantizzazione virtuale dell'ornamento. Putti, sfingi, aironi e vegetali in stucco non sono meno importanti per l'intelligibilità della decorazione, delle scene bacchiche. Ne sono in qualche misura il commento o gli scolii, e ancor più l'istanza di transitività. Ne determinano le modalità di ricezione. Un tale effetto di presa di distanza nei confronti del contenuto della rappresentazione, congiunto a un tale assillo di comunicazione con lo spettatore o il committente costituisce allo stesso tempo l'indizio e il vettore del funzionamento allegorico della storia nella decorazione, per il fatto che il mito non è trattato in sé, ma sottomesso a una finalità topica e simbolica e a una retorica dell'ornamento che ne oltrepassa la dimensione narrativa, manifestando del mito il valore più intimo, ovvero sia l'esuberanza dionisiaca.

Esaminiamo più da vicino alcuni elementi ornamentali del fregio: i vegetali, i putti e gli uccelli. L'edera su fondo giallo dorato e la vigna su fondo rosso dominano come sfondo delle tappezzerie e dei quadri finti, e in quanto tali servono da sfondo anche alla lettura delle composizioni. Il rosso rinvia simbolicamente al succo d'uva d'analogo colore, il giallo all'uva o al vino bianco ma soprattutto ai fiori d'edera che producono i piccoli grappoli di bacche in forma di bouquet sferici. Ne risulta un'espansione del contenuto dionisiaco delle scene al di là delle cornici. Come la vigna, l'edera è un simbolo dionisiaco pienamente assimilato dell'arte cristiana dei primi secoli e un punto d'incontro naturale tra i due registri. Come la vigna, essa cinge la fronte dei fedeli del dio ed è sinonimo di ebbrezza – le Menadi masticano l'edera per inebriarsi –, ma una simile ebbrezza può diventare mistica e simboleggiare la vera fede e il fervore della devozione, come spiega Pierre Bersuire.⁶⁵ Trasferita da Bacco al Cristo, l'edera simboleggia anche l'incarnazione.⁶⁶ La vigna e il suo frutto appartengono ugualmente e a maggior ragione a una simbologia onnipresente

di rigenerazione, di redenzione e di vita eterna, in una prospettiva più specificamente eucaristica. Edera e vigna sottolineano dunque in modo ostentato il contenuto bacchico dei quadri che incorniciano, e possono eventualmente rafforzare le loro potenzialità simboliche cristiane.

I putti in stucco che incorniciano ciascuna delle scene centrali si inscrivono alla perfezione in questo contesto decorativo, dal momento che sono lontani discendenti dei *bacchoi* dei sarcofagi dionisiaci e delle componenti abituali del tema dell'abbondanza, introdotto dalla vicina vite a spalliera e ripreso dalle ghirlande di frutti sulle quali alcuni di loro si appoggiano. Sono aggrappati in modo molto instabile e talvolta improbabile a sfingi e sostengono i bordi di false tappezzerie di cui scoprono il contenuto, cioè gli unicorni che combattono e la sconfitta dei nemici di Bacco. Partecipano quindi all'esposizione delle immagini e il loro rapporto con le sfingi può lasciar intendere se non proprio che il loro oggetto è segreto o nascosto, almeno che deve essere rivelato, precisamente sotto la forma di una relazione significativa tra le due coppie di raffigurazioni. I putti mostrano il combattimento e annunciano la vittoria di Bacco come quella dell'unicorno. Partecipano a modo loro alla creazione di una relazione tra questi due registri. Ma la loro instabilità suggerisce



10 Daniele da Volterra e collaboratori, Tigre e cornice, affresco e stucco, c. 1547 – 1548, Roma, Palazzo Farnese, Stanza di Bacco.

il carattere labile o transitorio di una simile convergenza, facendoli consonare con gli aironi che circondano i pannelli laterali.

Di fatti gli aironi svolgono un ruolo analogo a quello dei putti e costituiscono la soluzione decorativa più originale del fregio. Spesso rilevata, essa non è stata altrettanto commentata, benché non ci sia alcun precedente del modo in cui questi uccelli avvolgono, stringono e mordono i quadri finti. Secondo Rabano Mauro citato nel *Bestiario di Oxford*, per l'altezza che raggiunge in volo, l'airone "può rappresentare l'anima degli eletti che fuggono il tumulto del secolo ed [...] elevano il loro spirito al di sopra dei beni temporali, verso la serenità della patria celeste, per contemplare il volto di Dio".⁶⁷ Si può almeno tener presente l'idea comune e lampante per cui questo animale è naturalmente portato a spiccare il volo. Ora, qui gli aironi sono tutti legati per il collo, mentre sembra che si appoggino sulla spalliera della vite. A questo titolo, costituiscono il supporto paradossale dei quadri, poiché non solo tendono a staccarli dalla superficie della parete, ma lasciano anche intendere che sarebbero pronti a involarsi verso il cielo portando con loro le immagini che stringono. La mostra delle scene dionisiache è quindi subordinata a una instabilità latente e a un sentimento dell'effimero dovuti agli angoli della tenda pronti a ricadere o agli uccelli pronti a spiccare il volo: da un lato si tratta di svelare un contenuto mascherato, dall'altra si tratta di portare verso il cielo delle immagini pagane per sussumerne il contenuto. Bisogna certo vedervi un gioco del tutto manierista, divisi come siamo tra le possibilità ermeneutiche che aprono la pista al commento e alla prosecuzione dell'interpretazione, e la constatazione sempre rinnovata dell'inflessione ludica ed effimera impressa al fregio. Questo sistema decorativo è anche un dispositivo di enunciazione: dice come leggere o come comprendere le immagini, e sottolinea l'esuberanza dionisiaca che anima tutto il suo insieme.

1 Una versione francese di questa contribuzione si trova in PH. MOREL, *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Parigi, 2015, p. 503-536. Si veda I. CHENEY, "Les premières décorations: Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zuccari", in *Le Palais Farnèse. I. Texte*, Roma, 1981, p. 246, che data la decorazione al 1547-1548, precisando che i lavori di costruzione di questa porzione del palazzo dovevano essersi conclusi all'inizio del 1548 e presentando un documento che lascia supporre che il fregio fu completato prima del 1549. Per una recente messa a punto relativa ai problemi di datazione, si veda R. P. CIARDI, B. MORESCHINI, *Daniele Ricciarelli da Volterra a Roma*, Milano, 2004, p. 154. Daniele da Volterra fu molto occupato dopo il novembre 1547, quando dovette trascurare il cantiere farnesiano per seguire i lavori della Sala Regia dopo la morte di Perino del Vaga.

2 Secondo G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (Firenze, 1565), G. Milanese (ed.), Firenze, 1906, 9 vol., VII, p. 56: "Gli fece Alessandro cardinale Farnese [...] fare un fregio di pittura bellissimo [...] che molto sodisfecero a quel cardinale: il quale, oltre ciò, gli fece fare in più luoghi di quel fregio un liocorno". Dal momento che il più giovane Ranuccio, cardinale di Sant'Angelo, occupò il palazzo da quando fu realizzata la decorazione fino alla sua morte, nel 1565, è stato ipotizzato che egli fosse stato il primo a detenere questa camera (si veda per esempio B. MORESCHINI, "Il fregio di Daniele da Volterra con le storie di Dioniso e del Liocorno in Palazzo Farnese", in R. GUERRINI, M. SANFILIPPO, P. TORRITI (a cura di), *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, Sarzana, 2004, p. 21. Ma si può credere a Vasari quando attribuisce la commissione a suo fratello maggiore, il potente vicecancelliere della Chiesa, che già supervisionava i lavori per il palazzo di famiglia, tanto più che questi contribuiva doviziosamente a finanziarli (P. RUBIN, "The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancellaria, Rome", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, p. 84) e Ranuccio, all'epoca, aveva appena diciassette anni. Quanto ai problemi di attribuzione, una terza mano è forse percepibile in alcune scene; si veda A. ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli, 2003, p. 64.

3 "Il picchiar dei timpani, e lo strepitar dei cembali suona a battaglia, un satiro piglia un corno e manda un acutissimo squillo [...]" [citato dall'edizione Luciano di Samosata, *Diceria, o Bacco*, in *Idem, Tutti gli scritti*,

L. Settembrini (trad.), D. Fusaro (ed.), Milano, 2007, p. 1490, NdT].

4 Come fanno CHENEY, "Les premières décorations..." , *op. cit.* nota 1, p. 247, e C. NAPOLEONE, in *Palazzo Farnese. Ambasciata di Francia a Roma*, Milano, 2000, p. 51.

5 CHENEY, "Les premières décorations..." , *op. cit.* nota 1, p. 247; CIARDI, MORESCHINI, *Daniele Ricciarelli...*, *op. cit.* nota 1, p. 164.

6 Esiste un disegno preparatorio per questa scena, conservato a Vienna, Albertina; si veda *ibidem*, p. 166. È un soggetto raro nell'arte del Rinascimento, tuttavia è possibile menzionare ancora un disegno di Marco Zoppo conservato a Londra, The British Museum, e altri due disegni di Aert van Ort e di Gillis Coignet, ai quali vanno aggiunte le miniature o stampe che illustrano i manoscritti o le edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio e delle *Immagini* di Filostrato.

7 A questo proposito, Cheney, Emmerling-Skala e Moreschini menzionano il solo Ovidio, ma questi descrive piuttosto come le due donne tagliano dapprima le due mani di Penteo (OVIDIO, *Metamorfosi*, III, v. 701-731). HYGINUS, *Fabulae*, 184, racconta brevemente l'episodio. FILOSTRATO, *Immagini*, I, 18, l'edulcora con dettagli ecrastici e raffigura Agave che trascina suo figlio per i capelli. Si veda anche TEOCRITO, *Idilli XXVI, Le Lene o le Baccanti*, e NONNO DI PANOPOLI, *Dionisiache*, XLVI, v. 210 e s.

8 PH. PRAY BOBER, N. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, New York, 1986, p. 120-121; R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Parigi, 1966, fig. 23a (si veda anche la fig. 23b di un rilievo analogo, oggi in Palazzo Giustiniani).

9 EURIPIDE, *Le Baccanti*, v. 1125 e s. [citato dall'edizione V. Di Benedetto (ed.), Milano, 2004, p. 243, NdT].

10 Citato in M.-CH. HUET-BRICHARD, *Dionysos et les Bacchantes*, Parigi, 2007, p. 162 [traduzione italiana ripresa da TEOCRITO, *Idilli XXVI, Le Lene o le Baccanti*, in *Idem, Idilli e epigrammi*, B. M. Palumbo Stracca (ed.), Milano, 1993, p. 429, NdT].

11 OVIDIO, *Metamorfosi*, III, v. 728; NONNO DI PANOPOLI, *Dionisiache*, XLVI, v. 216.

12 Su Cadmo (e non Echione, genero di Cadmo e padre di Penteo, che non interviene nelle *Baccanti*), si veda EURIPIDE, *Le Baccanti*, *op. cit.* nota 9, v. 1299-1300.

13 Un'altra fonte ben nota all'epoca era un passaggio dell'*Achilleide* di Stazio, che descrive i riti trieterici precisando che gli uomini ne erano esclusi. A. EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance*, Hildesheim, 1994, p. 379. È solo dopo l'età di Euripide,

a partire dal periodo ellenistico, che le orge bacchiche furono comunemente organizzate da associazioni miste.

14 OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 31 e s., 395 e s. Per altre fonti antiche, con alcune varianti del mito, si veda H. JEANMAIRE, *Dioniso: religione e cultura in Grecia* (Parigi, 1951), G. Glaesser (trad.), F. Jesi (ed.), Torino, 1972, p. 202-203.

15 OVIDIO, *Metamorfosi*, III, v. 660 e s. Si veda anche: I. INNO OMEROICO a Dioniso; HYGINUS, *Fabulae*, 134; APOLLODORO, *Biblioteca*, III, 5; e NONNO DI PANOPOLI, *Dionisiache*, XLV, v. 105-168 che conferisce all'episodio una dimensione particolarmente fantastica. La storia è stata sensibilmente rivista da FILOSTRATO, *Immagini*, I, 19, e da OPIANO, *Cynegetica*, IV. Vari artisti l'hanno rappresentato su stampe o su altri supporti, come Filarete e Vasari.

16 Sulle pantere e il vino, si veda OPIANO, *Cynegetica*, IV.

17 PLINIO, *Storie naturali*, VIII, 31; ELIANO, *La natura degli animali*, XVI, 10. Sulla scimmia e l'uva, si veda un dettaglio della *La scoperta del miele* di Piero di Cosimo e il basamento della Sala Paolina, menzionati da CHENEY, "Les premières décorations..." , *op. cit.* nota 1, p. 247.

18 Ipotesi confortata dall'importante ruolo dei collaboratori nell'esecuzione delle scene dipinte del fregio e in particolare di questi tre quadri, da ricolligare al fatto che Daniele da Volterra era molto occupato (conclusione del cantiere della cappella Orsini, decorazione dello scrittoio di Palazzo Madama) e soprattutto doveva essere stato distolto da questo cantiere da quello della Sala Regia (si veda *supra*, nota 1).

19 CHENEY, "Les premières décorations..." , *op. cit.* nota 1, p. 246.

20 DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, III, 62.

21 Contrariamente alla descrizione che ne offre MORESCHINI, "Il fregio di Daniele da Volterra..." , *op. cit.* nota 2, p. 29, non ci sono né ninfa né satiro sullo sfondo dell'immagine, né figure femminili dietro il bambino che sorge dal suolo.

22 Si veda R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969, fig. 68; K. KERÉNYI, *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile* (Princeton, 1976), L. Del Corno (trad.), M. Kerényi (ed.), Milano, 1992, fig. 67. *Epifania di Dioniso che fuoriesce da una vite*, rilievo in terracotta, 50 a. C. - 25 d. C. Londra, The British Museum, inv. 1805.0703.306 [fig. 5].

23 Sul soffitto della Sala dell'Autunno del palazzo di Caprarola, è Cerere-Demetra che ricomponi il corpo e ridà vita al bambino, secondo il racconto che offre Diodoro (*Biblioteca storica*, III, 62). I primi cinque libri della *Biblioteca storica* furono tradotti

in latino da Poggio Bracciolini prima della metà del XV secolo e pubblicati a Venezia sin dal 1481. Sulla riscoperta e sulla grande diffusione di quest'opera nel Rinascimento si veda EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance...*, *op. cit.* nota 13, p. 72 e s.

24 *Ibidem*, p. 50-51 e n. 7.

25 *Ibidem*, p. 194-195.

26 Un errore del disegno, forse imputabile agli interventi di restauro eseguiti nell'Ottocento, rende incerta l'articolazione del braccio destro con il tronco della figura di questo secondo bevitore.

27 F. LISSARRAGUE, "Le vin des satyres", in G. GARRIER (a cura di), *Le vin des historiens*, atti del convegno (Suze-la-Rousse, 1989), Suze-la-Rousse, 1990, p. 50 et 54; si veda ora anche F. LISSARRAGUE, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, v^e-v^e siècle avant J.-C.)*, Parigi, 2013, cap. VII; F. MATZ, *Die Dionysischen Sarcophage*, Berlino, 1968-1975, 4 vol., I, fig. 14, tav. 36-37 (per il sarcofago Doria Pamphilj conosciuto nel Rinascimento così come si deduce da un disegno, e per un altro sarcofago conservato a Roma, Museo Chiaramonti); M. GREENHALGH, *Donatello and his Sources*, Londra, 1982, p. 192. Vari esempi di terrecotte Campana con satiri che raccolgono o pigiano l'uva si trovano a Londra, The British Museum.

28 NEMESIANO, *Egloghe*, III, v. 39 e s.

29 DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, III, 62; ANNEO CORNUTO, *Compendio di teologia greca*, 62, 10 e s. Sulla morte di Bacco e sulla produzione del vino presso i mitografi del Rinascimento si vedano: L. G. GIRALDI, *De deis gentium*, Basilea, 1548, p. 379; V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi...* (Venezia, 1556), C. Volpi (ed.), Roma, 1996, cap. XII, p. 489 e 492; N. CONTI, *Mythologiae [...] libri decem* (Venezia, 1567), V, 14, Venezia, 1581, p. 465, 485-486; B. DE VIGENÈRE, *La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze, 1602* (Parigi, 1602), A. Magnien (ed.) con la collaborazione di M. Magnien, Parigi, 2010, p. 81-82.

30 TURCAN, *Les sarcophages romains...*, *op. cit.* nota 8, p. 532-533.

31 DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, III, 64. Si vedano anche *Inni omerici*, 26. NAPOLEONE, in *Palazzo Farnese...*, *op. cit.* nota 4, p. 52, confonde questa scena con quella della nascita di Bacco, rappresentata sulla parete di fronte.

32 È perché ignora questa dimensione, segnalata ma non sufficientemente messa in evidenza da Cheney, che Emmerling-Skala può sostenere che del fregio sia da dare una lettura essenzialmente politica (EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance...*, *op. cit.* nota 13, p. 169 e s.).

33 Il rapporto con la celebre tappezzeria della *Caccia all'unicorno* conservata a New York, The Metropolitan Museum, mi sembra poco pertinente, dal momento che qui è l'unicorno che domina nella mischia e ne esce vittorioso.

34 Le armi scolpite al centro del soffitto della sala appartengono a Pier Luigi, il che permette di datarne l'esecuzione a prima della sua morte violenta, avvenuta a Piacenza il 10 settembre 1547. Bisogna dedurre che l'unicorno distaccato dal suo abituale quadro emblematico e impegnato in azioni di tutt'altra natura rimanderebbe qui al duca di Parma e Piacenza assassinato su istigazione del rappresentante dell'imperatore a Milano, Ferrante Gonzaga? L'idea secondo cui la prima decorazione intrapresa nel nuovo palazzo di famiglia, probabilmente sotto la direzione di Alessandro Farnese, sarebbe stata più o meno dedicata al padre di questi, scomparso brutalmente, sembra meno verosimile di un'allusione, del tutto naturale in un contesto romano, al nonno, fondamento della fortuna familiare e papa in carica, accanto al quale il cardinale si fa ritrarre più volte. Il contenuto dionisiaco del fregio non presenta un rapporto facilmente identificabile con Pier Luigi, inoltre la decorazione dovette essere progettata e già molto avanzata prima della fine del 1547, in altre parole prima della sua morte.

35 CHENEY, "Les premières décorations...", *op. cit.* nota 1, p. 246.

36 *Ibidem*, p. 246-247.

37 EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance...*, *op. cit.* nota 13, p. 172-174.

38 L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo* (Bruges, 1941), S. Palamidessi et. alii (trad.), Roma, 1994, 2 vol., I, p. 490 e s.; M. PASTOUREAU, "L'emblématique Farnèse", in *Le Palais Farnèse...*, *op. cit.* nota 1, p. 443-445.

39 Gli interessi di Carlo V erano politici, quelli del papa religiosi, una reciproca diffidenza minava il rapporto tra i due sovrani, così l'accordo finì per saltare, soprattutto dopo il ritiro e la defezione di una parte delle truppe protestanti alla fine del 1546, preludio alla grande vittoria imperiale a Mühlberg, nel maggio dell'anno seguente. I risultati immediati della disfatta della Lega protestante furono tuttavia essenzialmente politici, gli sconfitti non furono costretti a rientrare in seno alla fede cattolica.

40 *Instructio nuntii circa errores libelli de cœna Domini* (1525), che precede l'*Enchiridion* di Girolamo da Monopoli (1528) e il *De cena Domini* di Giovanni Antonio Pantusa (1534). Si veda H. JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, III, *Il periodo bolognese*

(1547-48). Il secondo periodo trentino (1551-52) (Friburgo, 1970), A. Sorsaja, G. Moretto (trad.), revisione di G. Alberigo, Brescia, 1973, cap. II.

41 Per le informazioni seguenti, si veda RUBIN, "The Private Chapel...", *op. cit.* nota 2, p. 102-104 e n. 98.

42 *Ibidem*, tav. 22b.

43 Si può notare *en passant* che le scene furono probabilmente dipinte in entrambi i luoghi dallo stesso Marco Pino.

44 CHENEY, "Les premières décorations...", *op. cit.* nota 1, p. 247. ARISTOTELE, *Le parti degli animali*, IV, 10 e *Idem*, *Storia degli animali*, II, 1; PLINIO, *Storia naturale*, VIII, 31; ELIANO, *La natura degli animali*, III, 41 [citato da F. Maspero (ed.), Milano, 1998, *NdT*] e anche IV, 52. L'unicorno è spesso associato all'India nella carte istoriate del Cinquecento. Si veda B. FAIDUTTI, *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Âge-XIX^e siècle)*, thèse de doctorat, Université Paris XII, L. Bély (dir.), 1996, chap. II.1.

45 "Per Bacchum qui inebriat: intelligit vera fides que fervore devotionis inebriat servos Christi. [...] per nymphas intelligo populum gentilem & paganum. [...] Baccho id est fervore fidei impregnavit ipsamque fidem ipsi soli tradidit [...] Bacchus est Christus qui dicitur ignigena & bis genitus. Deuteronomii IIII. Deus noster ignis consumens est. Bis genitus a patre quo ad deitatem & a matrem quo ad humanitatem. Ipse igit sic involutus hedera id est carne humanan Nymphis id est sanctis animabus traditur in sacramento altaris: & ab ipsis devote per fidem suscipitur & lacte devotionis nutritur". TH. WALLEYS [P. BERSUIRE], *Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thoma Walley, ... explanata*, Parigi, 1509, fol. 33^r-v^o.

46 *Ibidem*, fol. 36^r.

47 EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance...*, *op. cit.* nota 13, p. 176. Le *Enarrationes* di Regio sono state pubblicate più volte a Venezia e in Francia a partire dalle edizioni del 1493 e del 1518 (pagine senza numerazione, si veda il commento alla fine del libro III). Si veda anche [BERSUIRE], *Metamorphosis ovidiana...*, *op. cit.* nota 45, fol. 35^v.

48 Sull'utilizzo del *Repertorium morale* di Bersuire nel corso della prima metà del Cinquecento, si veda F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto*, Cinisello Balsamo, 1987, p. 140-141.

49 Citato in N. MAHÉ, *Le mythe de Bacchus dans la poésie lyrique de 1540 à 1600*, Berna, 1988, p. 203 e 207. Si veda anche F. YATES, "Poètes et artistes dans les Entrées de Charles IX et de sa Reine à Paris en 1571",

in J. JACQUOT (a cura di), *Les fêtes de la Renaissance*, Parigi, 1956, I, p. 73-74.

50 Questo commento fu elaborato dopo due lunghi soggiorni in Italia, in particolare a Roma, altrettante missioni diplomatiche presso la Santa Sede, la prima cominciata nel 1549, sotto il pontificato di Paolo III; per questo l'autore francese ebbe senz'altro l'occasione di incontrare il cardinale Alessandro Farnese o alcuni membri del suo entourage.

51 "Mais combien trop mieux notre religion [allégorise] qui, selon les enseignements de notre Rédempteur, réduit toutes ces allégories de pain [...] et de vin exprimé de plusieurs grains et grappes de raisins, à la communion des fidèles qui, étant séparés selon leurs individus se viennent à unir ensemble en un seul corps de l'Église catholique, et au sacrement d'icelle Communion sous les espèces de pain et de vin, transmuées réellement au corps, et au sang de notre Sauveur", VIGENÈRE, *La description...*, *op. cit.* nota 29, p. 82.

52 Rimando a PH. MOREL, "Dionysisme, tempérance et épicurisme dans le camerino d'Alfonso I d'Este", *Studiolo*, 8, 2010, p. 57-73; *Idem*, *Renaissance dionysiaque...*, *op. cit.* nota 1, p. 187 e s.

53 Si veda F. MASSA, *Tra la vigna e la croce. Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études, in co-tutela con la Fondazione San Carlo-Modena, N. Belayche, G. Filoramo (dir.), 2011, p. 454 (Stuttgart, 2014) e Giovanni, XIX, 34.

54 A. NAGEL, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge, 2000, p. 161-162.

55 Si tratta dei piccoli fregi dionisiaci dei pulpiti di San Lorenzo.

56 RUBIN, "The Private Chapel...", *op. cit.* nota 2, p. 108-110. L'illustrazione di un passaggio di Isaia che parla di pace tra gli animali interviene analogamente in quanto profezia conforme a uno dei *topoi* dell'età dell'oro. Si veda E. MYARA KELIF, *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Tunhout, à paraître, p. 329-330..

57 RUBIN, "The Private Chapel...", *op. cit.* nota 2, p. 111. Si veda EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance...*, *op. cit.* nota 13, p. 174, che non è sensibile a questa rapida evoluzione.

58 Su Annibale Caro si veda in particolare D. PAOLI, L. MELOSI, A. BIANCHI (a cura di), *Annibale Caro a cinquecento anni dalla nascita*, atti del convegno (Macerata, 2007), Macerata, 2009. Ringrazio Paolo Procaccioli che mi ha gentilmente procurato questo volume altrimenti introvabile.

59 Su questa cappella, si veda soprattutto

F. ALBERTI, "La *Descente de croix* di Daniele da Volterra: iconographie, fonction et contexte", *Artibus et historiae*, 33, 2012, p. 189-237.

60 Si veda CIARDI, MORESCHINI, *Daniele Ricciarelli...*, *op. cit.* nota 1, p. 154-155.

61 *Ibidem*, p. 154.

62 NAPOLEONE, in *Palazzo Farnese...*, *op. cit.* nota 4, p. 51. CHENEY, "Les premières décorations...", *op. cit.* nota 1, p. 248, considera al contrario che "l'apparenza ornamentale del fregio può mascherare la gravità del suo significato".

63 Si vedano le eccellenti fotografie nel volume pubblicato dall'editore Franco Maria Ricci: *Palazzo Farnese...*, *op. cit.* nota 4, p. 49-68 (schede di C. NAPOLEONE).

64 Se ne scorgono i primi passi nelle miniature veneto-padovane della fine del XV secolo.

65 Alcune tradizioni, al contrario, fanno dell'edera un rimedio contro l'ebbrezza. Si veda in particolare ATENEO DI NAUCRATI, *Deipnosophistae*, XV, 675d; CONTI, *Mythologiae...*, *op. cit.* nota 29, 1627, V, 14, p. 478.

66 "[...] involutus hedera id est carne humana". [BERSUIRE], *Metamorphosis ovidiana...*, *op. cit.* nota 45, fol. 33^v. Associata a Osiris, poi integrata nell'iconografia cristiana, l'edera persiste anche come simbolo di rigenerazione e di immortalità in ragione delle sue naturali perennità e resistenza; a differenza della vigna, con l'arte romanica scompare o quasi, provvisoriamente, dall'iconografia cristiana, e tuttavia resta, nella simbologia medievale, una possibile figura sia dell'anima immortale che dell'incarnazione.

67 X. R. MARINO FERRO, *Symboles animaux* (Madrid, 1996), G. Grenet, C. Girard (trad. fr.), Parigi, 1996, p. 180. Nel suo trattato sugli *Hieroglyphica*, Valeriano tiene presente piuttosto la tradizione simbolica dell'uomo spassato dai vizi. Si può precisare che qui abbiamo a che fare con aironi cenerini, come indicano la loro taglia, il loro collo lungo e la loro egretta. Si potrebbe essere tentati di approfondire il rapporto simbolico dell'airone con Bacco, dal momento che esiste una *ardeola bacchus*, la sgarza della Cina, ma questa denominazione risale solo al XIX secolo e di certo questo uccello non era conosciuto in Europa nel Rinascimento.

Actes du colloque international :

Il fregio dipinto nelle decorazioni romane del Cinquecento
Académie de France à Rome – Villa Médicis, 16-17 décembre 2011

organisé par Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine

Motif récurrent du décor des palais et villas – Palazzo Farnese, Palazzo Ricci-Sacchetti, loges de Pie IV au Vatican ou encore Villa d'Este –, la frise peinte connaît à Rome et dans le Latium, au Cinquecento, son heure de gloire. Nombreux sont les artistes célèbres à s'y être intéressés : de Giulio Romano à Polidoro da Caravaggio, de Daniele da Volterra à Jacopo Zucchi. Elle devient rapidement une pratique autonome et spécifique qui s'exporte en Italie et en France.

L'ambition de cet ouvrage est de définir la nature de cette pratique décorative caractéristique en envisageant tour à tour ses spécificités techniques, formelles et iconographiques. Quels processus ont conduit à l'inflexion de la nature exclusivement ornementale de la frise vers sa progressive autonomie ? Quel est son rôle dans l'économie de dispositifs décoratifs plus complexes et quels liens entretient-elle avec l'architecture réelle et fictive, avec l'ornement sculpté et les autres systèmes décoratifs contemporains ? Sont examinées la richesse typologique de ce genre, entre frise ornementale, allégorique, topographique ou narrative, et sa fonction, selon sa localisation dans le palais ou la villa, tout autant que la richesse des échanges et des transferts formels et iconographiques qui se font vers et à partir de Rome. Organisé à l'occasion de la dernière campagne de restauration des frises peintes des appartements nobles de la Villa Médicis, le colloque, dont ces actes forment l'aboutissement, se proposait de mettre en perspective ces décors dans le contexte de l'appartement de Ferdinand de Médicis et plus largement dans le paysage contemporain de la Rome de la fin du XVI^e siècle.



9 782757 212332

ISBN 978-2-7572-1233-2
ISSN 1635-2092
29 euros
384 pages / 304 illustrations