

MARCO PAOLI

## Sogno di Giove di Dosso Dossi. Nuova interpretazione di un capolavoro del Rinascimento

Il dipinto di Dosso Dossi<sup>1</sup>, noto come *Giove che dipinge le farfalle*, punta di diamante della donazione Lanckoroński al Museo del Wawel a far data dall'anno simbolo 2000<sup>2</sup>, si sta avviando ad essere considerato il capolavoro del pittore ferrarese, strappando punti alla bella *Melissa* della Galleria Borghese di Roma. Non solo, il dipinto guadagna posizioni anche tra i più celebrati capolavori del Rinascimento. Lo prova il recentissimo tour espositivo che lo ha visto ora protagonista della mostra sull'arte della corte estense alla Reggia di Venaria Reale<sup>3</sup>, ora ospite d'onore del Castello del Buonconsiglio di Trento<sup>4</sup>.

Due sono i principali fattori che lo contraddistinguono: l'altissima qualità del manufatto giocata sull'equilibrio compositivo e cromatico e sulla straordinaria gradazione di luci e di ombre, e l'originalissimo soggetto che ci consegna una delle scene più anticonvenzionali della pittura rinascimentale. Legato a quest'ultimo fattore è un ulteriore motivo di interesse che la tela suscita, vale a dire l'ardua interpretazione della scena messa in atto dai tre personaggi. La questione è delle più intriganti, e spiega l'accanimento ermeneutico di

cui è stato fatto oggetto il dipinto, anche se non paragonabile alle vere e proprie campagne iconologiche che la letteratura storico-artistica ha scatenato contro le ben munite fortezze di opere come la *Primavera* di Botticelli o la *Tempesta* di Giorgione<sup>5</sup>. Eppure, già nel primo contributo critico dedicato al dipinto apparso nel 1900 (altro anno simbolico della storia del quadro), ad opera del grande rappresentante della Scuola viennese Julius Von Schlosser<sup>6</sup>, veniva chiarita la fonte letteraria da cui Dosso aveva preso le mosse: il dialogo *Virtus dea* di Leon Battista Alberti, in cui, come è noto, Mercurio impedisce alla Virtù di essere ricevuta da Giove con cui voleva lamentarsi delle offese ricevute dalla Fortuna; consapevole peraltro che gli dei – prosegue la favola albertiana – passano il loro tempo a dipingere le ali delle farfalle. Ma lo stesso Schlosser notava che i conti con il brano albertiano non tornano del tutto, poiché la giovane fermata da Mercurio sulla soglia dell'Olimpo non è la Virtù descritta da Alberti, sporca e con le vesti stracciate, ma una fanciulla dall'aspetto florido e dalla veste lussuosa e raffinata; inoltre, a dipingere le farfalle

<sup>1</sup> Il presente contributo riassume con integrazioni la mia monografia sul dipinto (M. Paoli, *Il sogno di Giove di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento*, Lucca 2013).

<sup>2</sup> Per la ricostruzione della delicata vicenda del recupero del dipinto da parte di Karolina Lanckorońska, e della successiva donazione al castello reale del Wawel, si veda la prefazione storica di Kazimierz Kuczman al mio libro di cui alla nota 1.

<sup>3</sup> *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena*, a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, pp. 138-139 (scheda a firma di M. Toffanello).

<sup>4</sup> *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di V. Farinella, Cinisello Balsamo 2014, pp. 172-174 (scheda a firma di V. Farinella).

<sup>5</sup> Per un bilancio della fortuna critica del capolavoro giorgionesco dal punto di vista ermeneutico, cfr. M. Paoli, *La 'Tempesta svelata'. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la 'Vecchia'*, Lucca 2011.

<sup>6</sup> J. von Schlosser, *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen“, 21, 1900, pp. 262-270. Schlosser ritornava sull'argomento diciotto anni dopo (Idem, *Der Weltenmaler Zeus. Ein Capriccio des Dosso Dossi*, in *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński*, Wien 1918, pp. 49-59; ripubblicato in Idem, *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, pp. 296-303).



◆ Dosso Dossi, *Giove che dipinge le farfalle*, Cracovia, Zamek Królewski na Wawelu (fot. S. Michta)

è qui Giove in persona. Ne risultava l'incontrovertibile assunto che Dosso ha rielaborato la trama albertiana con un'altra finalità narrativa. Lo Schlosser avanzava in proposito due ipotesi: 1. il personaggio femminile è Clori, la dea della campagna fiorita amata da Mercurio; 2. nell'attività pittorica del re degli dei è rappresentata l'idea platonica dell'analogia tra artista e divino artefice, il demiurgo. Schlosser coglieva infine nel dipinto uno spirito divertito di ascendenza ariostesca, spiegabile con l'amichevole frequentazione tra i due componenti della corte estense<sup>7</sup>; suggeriva inoltre per *Il Giove che dipinge le farfalle* la diretta committenza del duca Alfonso I, che l'avrebbe ordinato per essere collocato nel Castello di Ferrara.

Dopo tale importante avvio della ricerca, quando la tela ormai non era più conservata nella Sala italiana del palazzo Lanckoroński di Jacquingasse a Vienna, altri rilevanti chiarimenti sarebbero stati prodotti dalla critica. Giorgia Biasini<sup>8</sup> riconosceva nel volto di Giove la fisionomia di Alfonso I, cui si accompagna il richiamo all'impresa ducale della granata svampante suggerito dalla saetta fiammante ai piedi del dio, allusiva anche della ben nota attività di fonditore di cannoni e di artiglierie del signore di Ferrara. Si veniva così a confermare la tesi di un personale interessamento di Alfonso I al dipinto, ulteriormente perfezionata da Giancarlo Fiorenza<sup>9</sup> che riconosceva un nesso tra il motivo delle farfalle dipinte da Giove e l'impresa che decorava la facciata del distrutto

7 Mi sia permesso citare in proposito M. Paoli, *Lo specchio del Rinascimento. Novità su Tiziano e Dosso che ritraggono Ariosto*, Lucca 2015.

8 G. Biasini, *Giove pittore di farfalle. Un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi*, "Schifanoia", 13-14, 1992, pp. 9-29.

9 G. Fiorenza, *Studies in Dosso Dossi's Pictorial Language. Painting*

*and Humanist Culture in Ferrara under Duke Alfonso I d'Este* (dissertazione alla The Johns Hopkins University, Baltimora, Maryland 2000). Dedicato al dipinto è il capitolo II (pp. 146-251). Fiorenza ritornerà sul tema della tela di Cracovia in Idem, *Dosso Dossi. Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, University Park 2008 (in particolare pp. 49-67).

palazzo estense del Belvedere, un globo dorato da cui fuoriuscivano tre fiamme, sovrastato da una farfalla dalle ali variopinte. Il dipinto di Dosso era quindi destinato al luogo di delizie costruito su un isolotto del Po nei pressi di Ferrara, il *locus amoenus* che il duca riservava al suo ozio secondo la testimonianza di Scipione Balbo e di Giovanni Battista Giraldi<sup>10</sup>. Ma il lavoro pur meritorio degli esegeti del significato recondito del dipinto era reso incompiuto dalla mancata identificazione del personaggio femminile.

Non è stato di aiuto il fatto che Dosso dipingesse anni dopo, nella Sala del Camin Nero del Castello del Buonconsiglio di Trento, su commissione del cardinale Bernardo Cles, una scena ispirata allo stesso intercenale *Virtus dea*, dove la Virtù vi è effettivamente dipinta quasi nuda e a mal partito come nella favola albertiana. In quel caso la committenza aveva richiesto una convinta adesione al testo letterario; ma nel caso della tela di Cracovia la donna che inutilmente si presenta al cospetto di Mercurio non corrisponde né alle descrizioni della Virtù fornite dai mitografi gravitanti sulla corte estense Lilio Gregorio Giraldi e Vincenzo Cartari, né a quelle contenute nelle opere di Lomazzo e di Cesare Ripa<sup>11</sup>. Comprensibili quindi gli sforzi compiuti per decriptare

l'enigmatica *facies* della donna<sup>12</sup>: *Clori*, si è detto secondo Schlosser<sup>13</sup>; *Iride* per Berenson<sup>14</sup>; *Iride-Eloquenza* per Biasini<sup>15</sup>; una *Vergine* per Friderike Klauner<sup>16</sup> e poi per Felton Gibbons e Paul Barolsky<sup>17</sup>; l'*Alchimia* per Maurizio Calvesi<sup>18</sup>; *Flora* per Charles Dempsey, per Gottfried Biedermann, e per Fiorenza<sup>19</sup>; *Natura* per Marcello Cicuto<sup>20</sup>. Purtroppo nessuna delle identificazioni proposte corrisponde alle caratteristiche iconografiche possedute dalla donna Lanckoroński.

Eppure Dosso ha messo a disposizione dell'osservatore tutti gli elementi per riconoscere senza ombra di dubbio il personaggio. Esso è collocato nel punto più luminoso della scena da dove la luce si irradia fino a lambire la zona in penombra dell'Olimpo, in cui Giove sta dipingendo. Lo stesso paesaggio fatto di alberi frondosi e di edifici sviluppati in altezza risulta inclinato verso la sinistra del dipinto, e pare seguire in quella direzione la positura protesa in avanti della donna. Il messaggio lanciato da Dosso è chiaro: è lei con le sue vesti dorate a diffondere la luce, ugualmente dorata, che illumina la scena e investe, modellandola, la statuaria figura di Mercurio. La donna è infatti l'Aurora che alla prima ora del mattino anticipa il levare del sole e disperde le ombre della notte. La maestria di Dosso raggiunge qui il suo apice, nella

10 Cfr. V. Farinella, *Dipingere farfalle. 'Giove, Mercurio e la Virtù' di Dosso Dossi: un elogio dell'Otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze 2007, pp. 64-66.

11 La non corrispondenza con le descrizioni di Giraldi e Cartari è stata fatta notare da Fiorenza (Fiorenza, *Studies...*). Nessuna delle descrizioni della *Virtù* riportate dal Ripa (Cesare Ripa, *Iconologia*, v, Perugia 1767, pp. 370-371) si attaglia alla donna Lanckoroński: a. „Una giovane bella, e graziosa, colle ali alle spalle. Nella destra mano tenga un'asta, e colla sinistra una corona di lauro, e nel petto abbia un sole”; b. „Donna vestita di oro, piena di maestà. Colla destra mano tiene un'asta, e colla sinistra un cornucopia pieno di varj frutti, con una testuggine sotto ai piedi”; c. „Giovanetta alata, e modestamente vestita. Sarà coronata di lauro, e in mano terrà un ramo di quercia, con un motto nel lembo della veste, che dica 'Medio Tutissima'”. Non congruente, inoltre, il confronto con l'iconografia proveniente dai conii di Roma antica che raffigurano la *Virtù* in armatura da guerra, con lancia e gladio, né quello con raffigurazioni pressoché contemporanee, come, ad esempio, l'*Allegoria della Virtù* di Giovanni Bellini (Venezia, Gallerie dell'Accademia), dove il personaggio è alato, bendato, con la parte inferiore del corpo dell'aquila, e reggente una brocca con ciascuna mano. Nonostante il gap iconografico la donna fermata da Mercurio è stata frequentemente identificata con la *Virtù* nei seguenti contributi: A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Ferrara 1965; J. H. Whitfield, *Leon Battista Alberti, Ariosto, and Dosso Dossi*, „Italian Studies”, 21, 1966, pp. 24-26; D.J.D. Cast, *Lucianic and Pseudo-lucianic Themes in the Renaissance. A Study in Renaissance Humanism*, 1973, pp. 176-185; V. Romani [in:] A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, I, Cittadella (PD) 1995*, pp. 339-340; L. Ciammitti, *Dosso as a Storyteller. Reflections on His Mythological Paintings*, in *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles 1998, pp. 83-111; P. Humfrey, scheda

del dipinto in *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento. Catalogo della mostra. Ferrara 26 settembre-14 dicembre 1998*, Ferrara 1998, pp. 170-173; P. Vescovo, *La Virtù e i 'Parpaglioni'. Dosso Dossi e lo Pseudo-Luciano (Leon Battista Alberti)*, „Lettere Italiane”, LI, 1999, 3, pp. 418-433; Farinella, *Dipingere farfalle*, cit.; K. Kuczman, *La collezione di dipinti italiani di Karol Lanckoroński* [in:] M. Skubiszewska, K. Kuczman, *I dipinti della collezione Lanckoroński dei secoli XIV-XVI nella collezione del Castello Reale del Wawel, Cracovia 2011*, pp. 15-32.

12 Si è assistito anche a posizioni agnostiche; come nella scheda curata da Toffanello in *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena*, cit., dove la figura è semplicemente la „donna” che si rivolge supplice a Mercurio (p. 138).

13 J. von Schlosser, *Jupiter und die Tugend*, cit.

14 B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New-York-London 1907.

15 G. Biasini, *Giove pittore di farfalle*, cit.

16 F. Klauner, *Ein Planetenbild von Dosso Dossi*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 60, 1964, pp. 137-160.

17 F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi. Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968; P. Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia & London 1978.

18 M. Calvesi, *A noir (Melencolia I)*, „Storia dell'Arte”, 1969, 1-2, pp. 37-96.

19 C. Dempsey, *Mercurius Ver. The Sources of Botticelli's Primavera*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 31, 1968, pp. 251-273; G. Biedermann, *Herkules und die Pygmäen. Zum Oeuvre der beiden Dossi* [in:] *Festschrift Richard Milesi*, Klagenfurt 1982, pp. 125-137; G. Fiorenza, *Studies in Dosso Dossi's Pictorial Language*, cit.; Idem, *Dosso Dossi*, cit.

20 M. Cicuto, *Luciano, Dosso Dossi e le farfalle*, „Humanistica”, 1-2, 2006, pp. 53-61.

resa di un'atmosfera schiettamente giorgionesca, dove il cielo si tinge progressivamente di luce con il passaggio da zone di bianco acceso a zone dove l'oscurità si dissolve. È un brano di consumata capacità mimetica, la riproduzione di un evento meteorologico che quotidianamente si compie con la prodigiosa apparizione del giorno. Anche l'arco aranciato posto al disopra della tela dipinta da Giove, che non è un arcobaleno come è stato più volte affermato, contribuisce al riconoscimento della donna. Siamo di fronte ad un altro caratteristico fenomeno celeste, un'aurora boreale che si manifesta talvolta in forma di arco luminescente con un effetto simile all'iride, e che può essere stato suggerito a Dosso dalla memorabile aurora boreale avvistata nel novembre del 1524<sup>21</sup>, quando il dipinto, come è noto, viene attendibilmente datato su basi stilistiche al 1524 circa. Quindi, sia l'atmosfera albeggiante che si respira nella tela di Cracovia, sia il riferimento all'aurora boreale, assimilabile all'effetto del crepuscolo mattutino<sup>22</sup>, confermano l'identificazione della donna come personificazione dell'Aurora.

Anche se a questa data del Cinquecento l'iconografia della dea non si era ancora stabilizzata<sup>23</sup>, la donna Lanckoroński presenta dei caratteri che diventeranno tipici e che la identificano quale *Aurora* senza possibilità di dubbio: la corona di fiori in capo e le ghirlande di cui è agghindata; le braccia nude; la veste tripartita, scossa dal vento e in parte di color giallo oro. Ce lo conferma un brano di una lettera di Annibal Caro del 2 novem-

bre 1562 a Taddeo Zuccari in procinto di decorare la volta della Camera dell'Aurora nella villa farnesiana di Caprarola, recante una codificazione dell'immagine della mitica fanciulla<sup>24</sup>: essa dovrà avere la veste distinta in tre parti („fino alla cintura”; „Dalla cintura fino alle ginocchia”; „Dalle ginocchia in giù fino ai piedi”), quanti sono gli stati e i nomi dell'Aurora („alba, vermiglia, e rancia”); una parte della veste riceverà il „color oro” e la veste e la sopravveste „siano scosse dal vento e facciano pieghe e svolazzi”; infine „Le braccia vogliono essere ignude” e „in testa una corona di rose”. Come si può vedere tutti i connotati iconografici ricorrono nel nostro personaggio<sup>25</sup>. Contemporaneamente anche l'Aurora in stucco nel frontone della loggia della Casina di Pio IV in Vaticano veniva raffigurata a braccia nude, con la veste tripartita e svolazzante.

Ma cosa può significare la presenza dell'Aurora nella scena del dipinto? Viene da chiedersi perché Mercurio, fido servitore di Giove, impedisca all'Aurora di manifestarsi quando la luce di cui è foriera favorirebbe l'attività pittorica del re degli dei. Si direbbe invece che l'apparizione dell'Aurora possa disturbare Giove.

Solo osservando con attenzione la figura di Giove si comprende come la contraddizione sia solo apparente. Egli sta dipingendo ad occhi chiusi, come dimostra la cavità oculare del personaggio in perfetta ombra e l'assenza completa del bianco della sclera. Si aggiunga che il dio sta dipingendo nel luogo più 'notturno' dell'Olimpo, e che le sue gambe incrociate rappresentano nell'ima-

21 Mi riferisco all'aurora boreale avvistata in Inghilterra il 14 novembre 1524, così eminente da venir ricordata nel celebre *Dizionario Universale* di Ephraim Chambers (1728) insieme solo all'altra aurora del 6 marzo 1716, visibile in tutta Europa, studiata da Edmund Halley. Il *Dizionario* dello Chambers (cito dall'edizione della *Ciclopedia ovvero Dizionario Universale delle arti e delle scienze di Napoli*, G. De Bonis 1747), che riuniva saperi antichi alle moderne osservazioni, afferma che „L'Aurora Boreale appare quasi sempre in forma di un arco ... L'arco è parte luminoso, e parte oscuro, ma generalmente trasparente; alle volte egli produce un'iride” (I, p. 311). L'aurora boreale che fu osservata a Venezia il 16 dicembre 1737 si manifestò in forma di „luminoso semicerchio”, „un arco infuocato e rosso nell'Aurora»; cfr. E. Sguario, *Dissertazione sopra le aurore boreali*, Venezia 1738, pp. 7-8.

22 Anche il fratello di Dosso, Battista, inserisce nella *Notte (o Sogno)* (Dresda, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie Meister Alte) l'immagine di un'aurora boreale al disopra della città dello sfondo, con un effetto generalmente scambiato per un incendio. In realtà le lingue di fuoco raggiungono nel dipinto altezze inverosimili, anche per il mitico incendio di Troia, e non hanno a che vedere con quanto accade nel borgo murato sulla sinistra devastato da fiamme reali. Il pittore ha voluto qui riprodurre la forma di aurora boreale che può assumere l'aspetto di un incendio lontano; del tipo di quella descritta

da Seneca nel primo libro delle *Naturales quaestiones* (leggibili all'epoca nell'edizione aldina di Venezia, 1522), quando il filosofo narra l'episodio, avvenuto sotto Tiberio, dei soldati che si trovavano nei pressi di Ostia e che si precipitarono in direzione della città convinti che fosse in preda ad un incendio, ma che una volta giunti a destinazione si accorsero che si trattava di un 'ardore del cielo', vale a dire di un'aurora boreale.

23 Cfr. S. Perguidi, „Le hore più principali del giorno”: *l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, „Schifanoia”, 22-23, 2002, pp. 121-144.

24 A. Caro, *Lettere scelte*, a cura di E. Marcucci, Firenze 1871, pp. 191-192.

25 I chiarimenti proposti a suo tempo dallo scrivente in merito all'identificazione del personaggio femminile del dipinto di Cracovia (2013) non hanno convinto Vincenzo Farinella che, nonostante non ricorrano le peculiarità iconografiche, né tornino i conti con la favola albertiana, considera ancora la donna Lanckoroński la personificazione della *Virtù* (*Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici*, cit.). Ciò, nonostante ci si trovi ad evidenza di fronte alla personificazione dell'*Aurora*. Confermata dallo studioso anche la tesi che Dosso abbia voluto, con l'azione di Giove, celebrare l'arte pittorica, nonostante il particolare non irrilevante che il dio dipinge ad occhi chiusi e nell'angolo più oscuro dell'Olimpo.

gerie greco-romana il segno distintivo di colui che è immerso nel sonno<sup>26</sup>; infine, le farfalle accompagnano nella statuaria classica l'immagine del *Sonno*<sup>27</sup>.

Giove produce immagini ad occhi chiusi e sta quindi sognando, dato che, secondo la teoria aristotelica all'epoca dominante, la mente del sognatore produce le immagini traendole dalla fantasia. Inoltre, secondo Platone nel *Sofista* (266, c 5-9), esiste una stretta parentela tra l'attività del pittore e quella del sognatore<sup>28</sup>. Ecco dunque che ci è manifesto il significato latente della scena dipinta da Dosso: Giove-Alfonso I sta sognando e Mercurio impedisce all'Aurora di svegliarlo e di disperdere i suoi sogni. Anche Mercurio partecipa di diritto alla storia, in quanto suscitatore del sonno e regista delle visioni oniriche; *dux somniorum* appunto.

L'ispiratore del programma del dipinto si mostra quindi padrone della materia mitologica, come di quella filoso-

fica, sia in direzione aristotelica che neoplatonica, e qui gioca un ruolo di primo piano il fiorentino neoplatonismo ferrarese (con in testa Celio Calcagnini). Ma è lo spirito con cui la narrazione si svolge che caratterizza l'ambito culturale in cui Dosso ha realizzato il suo capolavoro. L'ironia e la parodia governano la scena e i ruoli dei personaggi vengono rovesciati: Giove, secondo la tradizione che si rifà ad Omero, è divinità sempre vigile e aliena dal sonno<sup>29</sup>; ed ancor più problematico è il suo rapporto con il sogno<sup>30</sup>; eppure nel dipinto di Cracovia la divinità sta sognando; l'Aurora, che tradizionalmente disperde il sonno<sup>31</sup> e i sogni (si ricordi il dipinto di Primaticcio per il vestibolo della *Porte Dorée* di Fontainebleau)<sup>32</sup>, non riesce ad assolvere al suo compito naturale per l'autoritario intervento di Mercurio; questi, a sua volta, che protegge il sonno degli umani<sup>33</sup>, esercita ora il suo formidabile potere sul re degli dei. Più che all'ironia di Ariosto siamo qui

26 Cfr. *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, a cura di F. Romani e A. Peracchi, VI, Milano, Batelli e Fanfani, 1825, p. 38 („Le gambe incrociate appartengono all'attitudine naturale d'un uomo sano e robusto, abbandonato al più dolce, tranquillo Sonno. Gli antichi artefici non si sono mai allontanati da siffatta attitudine, allorché doveano rappresentare una persona immersa in tal sonno”).

27 La farfalla è insetto dal volo leggero, associato nell'arte greco-romana alla rappresentazione allegorica del *Sonno*, delle cui ali egli si adorna alle tempie e agli omeri (cfr. E. Caetani Lovatelli, *I sogni e l'ipnotismo nel mondo antico*, „Nuova Antologia”, 108, 1889, p. 447; la figura del Sonno nella pittura della Domus Aurea relativa al mito di Rhea Silvia reca ali di farfalla alle tempie; cfr. S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris 1922, 58,7; la stessa figura nel sarcofago con *Marte e Rhea Silvia, Selene e Endimione*, Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, presenta ali di farfalla sugli omeri); oppure è l'insetto stesso che diventa un attributo del dio (cfr. E.Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, III, Milano 1819, pp. 192-193).

28 L'analogia è tra le immagini che si accompagnano agli enti naturali prodotti dalla poesia divina – vale a dire le ombre, i riflessi speculari e i sogni – e le immagini dipinte dall'uomo, realizzate, osserva Platone, come un sogno umano prodotto per coloro che sono svegli; cfr. L.M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007, pp. 18-19.

29 Giove è notoriamente vigile, e nel secondo libro dell'*Iliade* si legge: „Tutti gli dei e tutti gli eroi dall'elmo chiomato dormivano nella notte, ma Zeus non cedeva al sonno soave” (Omero, *Iliade* (a cura di M.G. Ciani e E. Avezzi), Torino 1998, p. 147). Solo Giunone, con la complicità del Sonno, riuscirà a farlo addormentare (*Iliade*, XIV).

30 Il mito di Giove non sembra contemplare una sua attività onirica. Fa eccezione la sola tradizione, riportata da Pausania, di Agdesti (o Agdisti), un genio di forma umana che riuniva i due sessi, nato da un sogno di Giove; cfr. *Dizionario d'ogni mitologia...*, cit., I, 1809, p. 52. Di sogni di Giove parlerà metaforicamente l'anonimo *De sublimitate* per criticare la splendida decadenza dell'*Odisea* a fronte dell'*Iliade*, indicando i cinque canti del poema dedicato

ad Ulisse contenenti altrettante situazioni irrealistiche e di pura invenzione; cfr. R. Laurenti, *Scritti vari da Omero ad Arnobio*, a cura di P. Cosenza, Napoli 2007, pp. 156, 173.

31 L'Aurora, in quanto anticipatrice del levar del sole e dissipatrice delle tenebre della notte, desta i dormienti; si pensi al sonno di Dante nel XXVII del Purgatorio, quando a causa degli splendori antelucani, „le tenebre fuggian da tutti lati, // e' l sonno mio con esse”.

32 Un sogno celebre interrotto dalla dea Aurora è il sogno d'amore di Arianna per Teseo di cui canta Nonno di Panopoli nelle *Dionisiache* (47,331).

33 Tra le numerose competenze di Mercurio vi è quella di presiedere al sonno e quella di condurre i sogni, da cui l'attributo del gallo di lucianesca memoria. Mercurio quindi oneiropompo oltreché tradizionalmente psicopompo (cfr. W. Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, II, Boston 1870, p. 412; E. Caetani Lovatelli, *op. cit.*, p. 450; *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, XV, Stuttgart, 1912, col. 742 (Mercurio come „Traumgott”). Autorevoli le fonti: l'*Iliade* (XXIV, 339, 443) e l'*Odisea* (V, 4; VII, 137; XXIV, 99) di Omero; le *Coefore* (V, 811) di Eschilo; le *Metamorfosi* di Ovidio (I, 583; II, 730; XI, 301); l'*Eneide* (IV, 244) di Virgilio; il *De raptu Proserpinae* (I, 78) di Claudiano. Tra le riprese cinquecentesche di questa particolarità del mito: il ferrarese Lilio Gregorio Giraldi nel *De deis gentium varia et multiplex historia* (Basileae, 1548) spiega il soprannome *Cillenio* dato a Mercurio con il termine *ciglia*, dato che il dio „somnum animantibus conciliat”; Ulisse Aldrovandi nel *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono* (1556), a proposito del “bastoncello, dove sono duo serpi avolti” impugnato da un *Mercurio* di Palazzo Farnese, afferma: „Dicono i poeti, che con questo bastone haveva Mercurio potestà di cavare le anime dall'inferno, e di indurre sonno altrui” (pp. 159-160); Giorgio Vasari, descrivendo l'apparato allestito a Firenze per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, a proposito del *Trionfo de' sogni* e del carro del Sonno, ricorda la figura di Mercurio “presidente del sonno” (G. Vasari, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, III, 2, Firenze 1568, p. 947). Tale prerogativa di Mercurio non è stata mai presa in considerazione da coloro che fin qui si sono occupati dell'esegesi della figura del messaggero degli dei all'interno della tela di Cracovia.

di fronte allo spirito parodico e anticonformista di Luciano di Samosata, a quella corrente lucianesca in voga nel primo Rinascimento che ispira l'edizione dei *Dilettevoli dialogi* (Venezia, Nicolò Zoppino 1525), in cui era apparso anche il volgarizzamento del dialogo albertiano *Virtus dea*. Tale silloge di materiali lucianeschi e pseudo-lucianeschi, tra cui, ripeto, la favola da cui si origina il percorso narrativo della tela di Cracovia, conteneva ulteriori spunti narrativi raccolti opportunamente dall'ideatore della scena. Mi riferisco al dialogo *Timone o il Misanthropo* dove compare eccezionalmente il tema di Giove dormiente, suscitato dal protagonista, povero e abbandonato dagli amici ingrati, che rimprovera la divinità per essersi addormentata trascurando di punire i colpevoli. In effetti, la relativa vignetta silografica posta in testa al dialogo nella stampa veneziana del 1525 mostra Giove con gli occhi chiusi, rannicchiato sulle nuvole, in atto di detenere stancamente il fascio delle folgori. L'edizione dei *Dilettevoli dialogi* accoglie anche il lucianesco *Giove tragedo* in cui è il brano di Mercurio che, per ubbidire al comando del suo signore di mettere a tacere il vociare poliglotta degli dei convocati in assemblea, ricorre semplicemente al "segno con la mano" per imporre il silenzio. Dunque la raccolta del 1525 contiene sia il riferimento a Giove dormiente che quello di Mercurio che comanda il silenzio portando il dito alla bocca; materiali narrativi che ritroviamo valorizzati alla grande nel nostro dipinto, dove Dosso allestisce una scena delle più anticonvenzionali, svincolata anche dalla fonte letteraria da cui ha preso le mosse inizialmente, ovvero il dialogo albertiano *Virtus*. L'effetto di stravolgimento tematico è accresciuto poi dall'ambientazione meteorologica, con il passaggio notte-giorno, che, sull'autorità di Esiodo, è delle più gravide di significati cosmogonici, dato che l'ordine del creato è anche l'ordine del tempo che si esprime attraverso il perenne alternarsi della luce e delle tenebre (*Teogonia*, 755-756)<sup>34</sup>.

La figura di Giove va dunque letta come anello finale della catena interpretativa che ha inizio con l'affacciarsi di Aurora sulla scena dell'Olimpo e che passa per il gesto

ostativo di Mercurio nei suoi confronti. Il dio viene quindi protetto, grazie al fido assistente, dall'azione perturbatrice della luce del giorno, mentre sta sognando. Così i tre personaggi sono organicamente legati da uno stesso filo narrativo, riassumibile nell'originalissimo tema di Mercurio che difende il sonno di Giove dall'apparire dell'Aurora.

Una conferma a posteriori della lettura qui proposta proviene dal *Dialogo della Discordia* di Sperone Speroni<sup>35</sup>, ispirato alla stessa fonte letteraria del dialogo albertiano *Virtus*. Anche nel testo speroniano sono presenti Giove e Mercurio, ma, come nella tela di Cracovia, la Virtù viene sostituita da un altro personaggio, stavolta la Discordia. Questa intende lamentarsi con Giove, che accetta di ascoltarla; senonché ad un certo punto la dea si accorge di aver perso l'attenzione dell'interlocutore. Infatti Giove si è addormentato („Dormi tu Giove?“). Preme notare cosa afferma questi al suo risveglio: „Tu m'hai rotto con li tuoi gridi il più dolce, et il più dilettevole sogno che mai sognassi alla vita mia“. Dunque Giove si era messo a sognare, e ci teneva a non essere svegliato; invece nella storia raffigurata da Dosso, il sogno del re degli dei può proseguire grazie all'intervento di Mercurio. Il fatto che anche Speroni, prendendo spunto dalla stessa fonte letteraria, abbia dato vita all'eccentrico episodio di Giove sognatore, fa ritenere che il letterato sia stato influenzato dal dipinto di Cracovia, di cui evidentemente conosceva il significato allegorico<sup>36</sup>. La lettura qui fornita della tela di Dosso non è quindi solo aderente alle particolarità iconografiche sapientemente messe sul tappeto dal pittore, ma risulta congruente con la sensibilità di chi all'epoca si fosse accostato, sia in pittura che in letteratura, al genere paradossale di ascendenza lucianesca e pseudo-lucianesca.

Autore dei volgarizzamenti lucianeschi e pseudo-lucianeschi editi dallo Zoppino nel 1525 era stato il decano della corte di Alfonso I, il medico e umanista Niccolò Leonicensino, che sarebbe morto novantaseienne e in piena lucidità nel giugno del 1524, e di cui Dosso aveva realizzato il ritratto nel 1521 su ordine di Alfonso I<sup>37</sup>. È assai

34 Cfr. A. Jellamo, *Il cammino di Dike: l'idea di giustizia da Omero a Eschilo*, Roma 2005, p. 11.

35 Il dialogo viene pubblicato alle pp. 81-105 de *I dialogi di messer Sperone Sperone*, Venezia, in casa de' figliuoli di Aldo, 1542; cito dall'edizione dei *Dialoghi* di Venezia, R. Meietti, 1596. Sul dialogo, cfr. *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, p. 499. Sulla matrice lucianesca del dialogo, cfr. M.C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli 2008, p. 17 e nota 31.

36 Speroni sembra aver soggiornato a Ferrara solo a partire dall'aprile del 1543, in occasione della visita alla città di Paolo III, quando ormai il dialogo era stato pubblicato (cfr. F. Cammarosano, *La vita e le opere di Sperone Speroni*, Empoli, Nocchioli, 1920, p. 127). Si deve

ipotizzare quindi una conoscenza indiretta del dipinto di Cracovia, tramite un disegno, oppure grazie alla testimonianza dell'amico Tiziano, che di Speroni avrebbe eseguito il ritratto (Treviso, Museo Civico), e i cui soggiorni nella città estense erano stati frequenti e prolungati a partire dall'aprile del 1524 fino al luglio del 1532 (cfr. *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, I, Cittadella (PD) 2007, pp. 457-460), e la cui familiarità con Dosso è accertata. Sulla "strettissima dimestichezza" tra Speroni e Tiziano, cfr. S. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano 1817, p. 222.

37 Sul ritratto, conservato presso i Musei Civici di Como, cfr. M. Jelinek, *Giovio, Leonicensino, Dosso: un ritratto dimenticato*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, cit., VI, pp. 129-158.

probabile che egli, con il suo spirito razionalista e anti-autoritario, intriso peraltro di cognizioni aristoteliche e neoplatoniche<sup>38</sup>, abbia contribuito sostanzialmente alla definizione dello stravagante soggetto della tela di Cracovia. Come traduttore degli *Aforismi* di Ippocrate ed editore di Galeno, il Leoniceno aveva fatto conoscere l'importanza che la medicina greca attribuiva al fenomeno del sonno quale fonte di salute psicologica e fisica, ma anche quanto fondamentale fosse l'apporto che l'interpretazione dei sogni offriva alla diagnostica delle malattie. Galeno parlava di sogni diagnostici da interpretarsi con il principio, tipico di ogni divinazione, dell'analogia, e riteneva che i sogni fossero dotati di una propria coerenza interna e di proprie leggi. E il grande medico greco ammetteva anche l'esistenza di sogni profetici per virtù divina<sup>39</sup>.

Passiamo ora al quesito finale che riguarda il capolavoro di Dosso. Qual era la sua destinazione? Il fatto che Giove abbia le sembianze di Alfonso I e l'altissima qualità del prodotto attestano la committenza ducale, mentre la temperie ironica ed eroicomica, che consente al pittore di stravolgere la tradizionale tematica mitologica, ci conduce al clima di leggerezza e di piacevole disimpegno che caratterizzava la delizia del Belvedere, riservata agli svaghi del principe. Ma il tema della difesa del sonno e del sogno segnala che il dipinto era stato concepito per decorare la camera da letto di Alfonso I nel predetto Castello del Belvedere, come auspicio di riposo notturno e di sogni piacevoli e significativi, magari utili per il mantenimento della salute. In effetti la data di verosimile esecuzione della tela, il 1524 ca., corrisponde ad un momento di relativa tranquillità politica, conseguente all'accordo in virtù del quale Alfonso I e Clemente VII sospendevano le reciproche pretese territoriali; si tratterebbe dunque di un'opera adatta agli ozi e al rinfiancamento della forma fisica e psichica. Quando successivamente Ercole II, erede di Alfonso I, avrebbe occupato la stessa camera, commissionava a Dosso e a Battista Dossi l'*Ercole e i Pigmei*, ora nell'Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseum di Graz. Il dipinto condivide con il *Giove che dipinge le farfalle* le stesse dimensioni<sup>40</sup> e lo spirito eroicomico, oltre al fatto che Ercole ha il volto modellato sulla fisionomia di Ercole II quando Giove ritrae il padre di questi, Alfonso I. Il nuovo duca ordinò quindi il dipinto perché facesse da *péndant* alla tela di Cracovia, e anche nel suo caso la tematica era

quella del sonno, con Ercole che, appena svegliato, sbaraglia divertito l'esercito dei pigmei che lo stava attaccando.

Marcin Fabiański dell'Università Jagellonica, durante la presentazione del mio libro sul capolavoro di Dosso all'Accademia Polacca delle Scienze di Roma il 6 maggio 2014, ha formulato un'interessante ipotesi sull'identità del responsabile del programma iconografico del dipinto; si tratterebbe, secondo lui, dell'umanista ferrarese Celio Calcagnini, autore di un componimento con Alfonso I assimilato a Giove<sup>41</sup>. La tesi è degna della massima considerazione. Il gesto arpocratico del Mercurio dossesco richiama il concetto, già di Ficino, del silenzio ermetico, con i riferimenti obbligati alla cultura egittizzante che iniziava a penetrare nel Rinascimento italiano. Sarà allora utile ricordare che Celio è autore di una *Descriptio Silentii*, pubblicata postuma a Basilea nel 1544<sup>42</sup>, un esiguo trattato in cui egli teorizza la strategia del silenzio e della dissimulazione, riconoscendone la legittimazione nei misteri egizi e nella più generale cultura misteriosofica che impone il silenzio di fronte alla verità; protagonisti simbolici del trattato: Angerona, dea della segretezza e Arpocrate, dio del silenzio. Ancora più stretto il rapporto di Celio con la cultura egizia, ove si pensi che egli è traduttore del *De Iside et Osiride* di Plutarco e che era esperto della simbologia egiziana.

Tutto fa ritenere, come ha intuito Fabiański, che il contributo di Calcagnini sia stato determinante. Ipotizzabile, sotto l'egida del potente committente, una regia a più mani, con l'enciclopedico Celio e il medico letterato Leoniceno ideatori di una storia che Dosso avrebbe dovuto tradurre in pittura. In particolare, la componente onirica è assegnabile alla responsabilità del Leoniceno. Nella sua biblioteca si trovavano commenti ai *Parva Naturalia* e al *De somno et vigilia* di Aristotele<sup>43</sup>. Ma l'importanza attribuita dal medico umanista ai sogni e alla loro interpretazione basata, oltretutto sull'autorità di Ippocrate e di Galeno, sugli insegnamenti degli antichi Egizi, ci viene testimoniata da Pierio Valeriano, l'allora principale fautore della lingua sapienziale. Egli nella dedicatoria del libro XXXIII dei suoi *Hieroglyphica* (1556) riferisce di un dialogo avvenuto a Venezia in casa del proprio zio Urbano Bolzanio, tra il patrizio Daniele Renier, il commentatore di Aristotele Niccolò Leonico Tomeo, e il nostro Niccolò Leoniceno sui simboli legati al tema degli occhi. Quando è la volta

38 Cfr. D. Mugnai Carrara, *La biblioteca di Niccolò Leoniceno. Tra Aristotele e Galeno. Cultura e libri di un medico umanista*, Firenze 1991, pp. 22-23.

39 Cfr. W.V. Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, Roma-Bari 2013, pp. 224-225; G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano 2013, pp. 28-29, 116-117, 124-125, 175.

40 Esse risultano assai simili: cm. 112 × 150 il *Giove*; cm. 114 × 146,5 l'*Ercole*.

41 Ora in M. Fabiański, *The Iconography of 'Jupiter Painting Butterflies' by Dosso Dossi, that is, Alfonso d'Este's Dream of Spring*, in „Artibus et Historiae”, 36, 2015, 71, pp. 113-124.

42 C. Calcagnini, *Opera aliquot*, Basileae 1544, pp. 491-494.

43 Cfr. D. Mugnai Carrara, *op. cit.*, pp. 121, 215.

di esaminare il simbolo della *Provvidenza di Giove* (*Iovis Providentia*), prendendo spunto da una statua raffigurante il re degli dei, Renier riconosce l'importanza dei geroglifici, fonte a suo dire di notevoli approfondimenti nel campo dell'eloquenza; a quel punto Leoniceno afferma che dai geroglifici egizi sono derivate sia la dottrina degli Etruschi intorno ai prodigi, sia l'arte dell'onirocritica. Renier allora ringrazia il Leoniceno per avergli fatto apprezzare la disciplina dell'interpretazione dei sogni. Il nobile veneziano confessa la sua insofferenza per le discussioni incentrate su questo argomento, mentre Leoniceno lo esorta a parlare dei sogni<sup>44</sup>.

Forse non è casuale il fatto che Valeriano inserisca il dialogo con il riferimento a Leoniceno – fautore dell'arte di interpretare i sogni e comunque interessato al fenomeno onirico in generale – subito dopo aver descritto una statua di Giove, ricordata da Pausania, in cui il dio aveva ben tre occhi, a significare il suo vigile controllo su tutti i regni del creato. L'immagine di Giove nella tela di Cracovia che, al contrario, ha gli occhi chiusi ed è nel pieno della sua attività di sognatore potrebbe essere all'origine di questa catena di suggestioni. Non possiamo sostenerlo con certezza.

Il capolavoro di Dosso fu quasi certamente apprezzato anche da Freud quando il dipinto si trovava a Vienna a seguito dell'acquisto effettuato da Karl Lanckoroński all'asta della collezione di Daniel Penther, organizzata dalla Galerie Miethke il 22 novembre 1887 (non il 22 gennaio 1888, come è stato fin qui riportato). Il fondatore della psicoanalisi avrebbe potuto ammirarlo nella casa museo del magnate collezionista in Jacquingasse 16-18, oppure averne visto la riproduzione fotografica inserita nel catalogo dell'asta Miethke<sup>45</sup>; l'unico esemplare a noi pervenuto della pubblicazione, posseduto dalla McGill Library di Montreal, esibisce infatti una buona riproduzione dell'opera. Esiste in realtà un nesso stringente tra il significato allegorico del dipinto e la teoria freudiana che il sogno è guardiano del sonno: Mercurio, "guardiano della notte" secondo l'inno omerico dedicato al dio, sta proprio difendendo il sonno di Giove. Freud, che

nella *Traumdeutung* avrebbe evocato le immagini della *Scuola di Atene* e del *Parnaso* di Raffaello per visualizzare il meccanismo della condensazione<sup>46</sup>, poteva bene aver riconosciuto nella tela di Dosso, magnificamente cristallizzato, uno dei pilastri teorici della sua psicologia del sogno, vale a dire la tesi che il sogno contrasta l'azione perturbatrice degli stimoli sensoriali esterni, ma anche quella degli stimoli di desiderio interni<sup>47</sup>. In proposito, nella tela di Cracovia deve essere notata la corrispondenza formale tra l'Aurora, con la sua veste tripartita e gli sbuffi di stoffa impostati come ali sugli omeri, e la farfalla su cui Giove posa il pennello, con le ali spiegate e il corpo ugualmente tripartito (petto, torace, addome). L'insetto è dunque una sorta di allegorizzazione dell'irruente fanciulla che preme alle porte dell'Olimpo. In termini freudiani, la farfalla può rappresentare il contenuto manifesto del sogno di Giove, mentre l'Aurora ne è il contenuto latente, con tutto il carico di tensione psichica espresso dalla gestualità della giovane e dalla sua inquietante bellezza. Freud, affascinato dall'arte rinascimentale italiana, poteva quindi aver visto nell'intrigante capolavoro di Dosso la rappresentazione visiva di considerazioni teoriche che da tempo albergavano nella sua mente, nel momento di gettare le basi delle sue tesi sul sogno. Dosso per suo conto, o meglio l'ispiratore del programma della tela di Cracovia, nel suggerire la predetta analogia formale tra la farfalla e figura dell'Aurora, si era quasi certamente ispirato al procedimento metaforico tipico del sogno descritto nell'*Onirocritica* di Artemidoro di Daldi, il manuale di interpretazione onirica pubblicato nel suo testo greco da Aldo Manuzio nel 1518. Affermava, Artemidoro, che l'innamorato non sognerà direttamente la donna amata, ma uno specchio, o un animale femmina, oppure un vestito femminile, o tutto quello che può simboleggiare una donna<sup>48</sup>.

Considerazioni teoriche che Freud avrebbe fatto sue, e che il dipinto del Wawel traduce mirabilmente in immagine.

Sorti che toccano ai capolavori.

44 P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, 1556, cc. 233r (dedicatoria), 235v-236r (*Iovis Providentia*). Come è noto i materiali costituenti l'opera di Valeriano risalgono a decenni precedenti.

45 *Katalog der Kunstsammlung der verstorbenen Herrn Daniel Penther, Maler, Custos der Gemälde-Galerie der K.K. Akademie der Bildende Künste in Wien. Versteigerung in Wien den 22 November 1887 (LXXVI)*, Wien, Verlag von H.O. Miethke 1887. La vendita, sotto la direzione di Hugo Ottomar Miethke, venne effettuata il 22 novembre 1887 al primo piano del n. 13 di Neuer Markt a Vienna, e fu relativa all'intera collezione Penther. Il dipinto di Cracovia corrispondeva al lotto n. 36, ed è riprodotto a p. 9 del catalogo, mentre a p. 7 è la sua descrizione:

„DOSSO DOSSI, 1479-1543 (Hierzu die Abbildung). JUPITER, MERCUR und FLORA. In schwarzem Holzrahmen. Leinwand Höhe 110 Breite 150 cm<sup>2</sup>. Dalla scheda si apprende che il dipinto era inserito in una cornice nera, forse la stessa con cui il quadro figurava nella Sala italiana del Palazzo Lanckoroński di Jacquingasse 16-18, documentata da una foto ufficiale del 1900 ca. („Palais Lanckoroński: Italienischen Saal“). L'attuale cornice, come gentilmente mi informa Kazimierz Kuczman, è un rifacimento condotto sulle forme della precedente perduta.

46 S. Freud, *Opere*, III, Torino 1967, p. 289.

47 S. Freud, *Il sogno* (1901), in *Opere*, IV, Torino 1970, p. 43.

48 Cfr. Artemidoro, *Il libro dei sogni* (introduzione di G. Guidorizzi), Milano, RCS Libri, 2006, p. 30.