

ANNALI
DELLA
SCUOLA NORMALE
SUPERIORE DI PISA

10 LUG. 2002

Serie IV
Quaderni, 1-2

348894



CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

PISA 2000

Giornate di studio
in ricordo di Giovanni Previtali

Siena, Università degli Studi, dicembre 1998
Napoli, Università degli Studi «Federico II», febbraio 1999
Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999

a cura di Francesco Caglioti

SOMMARIO

PAOLA BAROCCHI, LUCIANO BELLOSI, FIORELLA SRICCHIA SANTORO	Presentazione	IX
	Programmi delle Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali	XI
MAURO BARNI	Giovanni Previtali a Siena	1
ROBERTO BARZANTI	Una feconda eredità	5
FRANCESCO BARBAGALLO	Ricordo di Giovanni Previtali	9
MICHELE BACCI	San Salvatore «propre Arcum Pietatis»	15
MARCO COLLARETA	La <i>Madonna col Bambino tra angeli</i> nel Museo del Duomo di Milano	29
MASSIMO FERRETTI	Una traccia di Giotto a Bologna	33
IRENE HUECK	Ipotesi per la bottega «Giotto e figli»	53
MICHEL LACLOTTE	La fortune critique de Simone Martini en France	61
ALDO ROSSI	La miniatura da Dante a Boccaccio: Oderisi da Gubbio, Buffalmacco, Boccaccio disegnatore (<i>a cura di ANTONIA RAVASI</i>)	69
ELISABETTA CIONI	Per Giovanni di Ser Jacopo da Firenze, orafo di corte di Giovanna I d'Angiò	87
ANNA ROSA CALDERONI MASETTI	Smalti traslucidi italiani: ieri, oggi, domani	103
FRANCESCO CAGLIOTTI	Benedetto da Maiano a Philadelphia: un terzo <i>Spiritello</i> per l'Altare Correale di Napoli	117
DONATO SALVATORE	Dipinti d'influenza romana a Napoli nella seconda metà del Quattrocento. Novità su Cristoforo Faffeo	135
SALVATORE SETTIS	<i>Ars moriendi</i> : Cristo e Meleagro (<i>con un'appendice di CHIARA FRANCESCHINI</i>)	145
RICCARDO NALDI	Andrea Ferrucci da Fiesole per il Gran Capitano Gonzalo de Córdoba: il <i>San Michele arcangelo</i> nella Grotta del Santuario del Gargano (con una coda sul Cappellone di San Giacomo della Marca a Napoli)	171
ANDREA ZEZZA	La data della <i>Pietà</i> dei Cappuccini di Avellino e un riesame della cronologia di Silvestro Buono	191

ARS MORIENDI: CRISTO E MELEAGRO

SALVATORE SETTIS

In una lettera a Johan Huizinga del 1921 André Jolles scriveva che «il Rinascimento ebbe la sua culla in una tomba», cioè nell'intenso studio dell'arte antica condotto dagli artisti sui sarcofagi romani¹. Scrivendo queste parole, Jolles aveva senza dubbio in mente l'*Adorazione dei pastori* di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in Santa Trinita (circa 1485), in cui un fittizio sarcofago romano serve letteralmente da culla al piccolo Gesù, come è esplicitamente dichiarato dall'iscrizione, anch'essa fittizia². I sarcofagi romani erano spesso presenti nello spazio sacro delle chiese medievali³, e per quanto la maggior parte di essi siano stati poi trasportati in collezioni e musei, alcuni ancora si trovano nelle chiese: così un notevole sarcofago dionisiaco riusato come fonte battesimale nella chiesa di Cadenet (Francia meridionale)⁴.

Nel suo studio su Francesco Sassetti, Warburg aveva analizzato il dipinto di Ghirlandaio, in cui il breve ma insistito catalogo di rovine antiche (e specialmente il sarcofago) vuole «enunciare ostentatamente il superamento del paganesimo ad opera della chiesa cristiana»⁵. Jolles aveva intrapreso con Warburg a Firenze l'incompiuto progetto di un romanzo epistolare sulla «*Ninfa*»⁶, una figura dipinta dal Ghirlandaio a Santa Maria Novella che, per il panneggio svolazzante, denunciava la sua derivazione dall'arte antica, come la simulata corrispondenza fra i due amici doveva progressivamente rivelare. Il «Rinascimento che ha la sua culla in una tomba» di Jolles può essere perciò inteso come un'allusione al lavoro di Warburg⁷.

Di artisti che trassero gesti, motivi, schemi dai sarcofagi romani son piene monografie e repertori⁸. Un caso citato assai spesso è la pala di Raffaello alla Galleria Borghese (firmata e datata, 1507), in cui il braccio destro di Cristo pende esanime, e l'abbandono delle membra è un'efficacissima *Pathosformel* della morte⁹. Molti critici hanno osservato che la composizione di questo splendido dipinto ha in sé qualcosa di non interamente risolto, quasi che i due gruppi – quello imperniato sul Cristo morto e l'altro che s'incentra sullo svenimento della Vergine – siano rimasti disgiunti fra loro. Raffaello giunse a questa composizione dopo un lungo percorso, documentato da numerosi disegni preparatori, almeno sedici¹⁰. Nei più antichi, come quello di Oxford, la composizione era molto più compatta ma anche più convenzionale, di modi sostanzialmente perugineschi, col Cristo morto giacente al suolo; altri disegni, come quello di Londra, mostrano una netta svolta, che altera drammaticamente la composizione originaria: l'introduzione del nuovo gesto, che è stato chiamato «il braccio della morte»¹¹, e del gruppo dinamico dei portatori del Cristo morto.

Tutti ripetono¹² che questo cambiamento così radicale fu innescato da un sarcofago romano col trasporto funebre di Meleagro, del tipo di quello ora ai Musei Vaticani (circa 190 d. C.)¹³. Proposto già da Herman Grimm nel 1872¹⁴, questo confronto fu poi argomentato specialmente da Arnold von Salis nel 1947¹⁵, seguito e citato poi da molti. In altri termini, proprio e solo lo studio dell'antico avrebbe prodotto sulla scena pittorica una nuova formula, rinnovando profondamente non solo la composizione di questo quadro di Raffaello, ma l'iconografia del tema. Nella Pala Baglioni, conclude von Salis dopo aver ripercorso all'indietro fino al V secolo a. C. la storia del motivo, «il Redentore è un Greco defunto».

Come è ben documentato da una lettera autografa di Raffaello a Domenico Alfani e da un'iscrizione (perduta, ma trascritta nel Seicento)¹⁶, la pala fu commissionata da Atalanta Baglioni per la Cappella del Salvatore in San Francesco di Perugia, destinata a sepoltura per membri della sua famiglia. Di solito si aggiunge che la commissione, e la scelta del tema, furono provocate dalla tragica morte di un figlio di Atalanta, Grifonetto Baglioni, ucciso nel 1500 in un drammatico conflitto familiare. Kurt Forster ha tentato una mossa più radicale, connettendo il nome della committente a quello della donna amata da Meleagro, anch'essa Atalanta¹⁷. La pala sarebbe dunque «una commemorazione dell'eroe tragico Grifonetto-Meleagro»; Raffaello, spintovi dalla sua committente, avrebbe consapevolmente «cercato in un sarcofago di Meleagro un *topos* visuale antico onde commemorare la morte di Grifonetto mediante l'evocazione del trasporto di Cristo al sepolcro». Questa scelta, secondo Forster, fu favorita dalla somiglianza fra la storia di Meleagro, punito dalla madre per aver ucciso gli zii, e i conflitti interni alla famiglia Baglioni.

Le conseguenze del «nuovo» gesto del Cristo defunto, infine, sarebbero state di incalcolabile portata, in una storia lunghissima che include, fra moltissimi esempi, la *Deposizione* di Caravaggio ai Musei Vaticani (1602) e il *Marat* di David a Bruxelles (1793)¹⁸.

- 6 La sequenza indicata da von Salis sembra confermata da un affresco di Luca Signorelli a Orvieto (circa 1503), anch'esso già richiamato da Herman Grimm¹⁹. Il tema è qui una *Lamentazione*, rappresentata secondo la formula più tradizionale, mentre sullo sfondo compare in piccolo (in
- 7 *grisaille*), un *Trasporto* in cui viene usata la *Pathosformel* «di Meleagro». Vediamo qui, prima di Raffaello, la transizione dalla formula più antica alla nuova; la cui conformità ai sarcofagi di Meleagro è tanta, che alcuni archeologi hanno potuto credere che il fregio a *grisaille* riproduca fedelmente un sarcofago perduto, e si sono spinti fino a inserirlo nel *corpus* canonico dei sarcofagi romani²⁰. Ma si tratta di un'ipotesi assai improbabile, una sorta di ipercorrettismo nell'applicazione delle procedure di *Quellenforschung*. Molto più probabile è che Signorelli abbia rappresentato, prendendola da un sarcofago, una formula inconsueta del *Trasporto di Cristo* in un'area marginale del dipinto, senza osare quanto poi Raffaello, come un esercizio, la citazione sperimentale di uno schema alternativo: come spesso, le innovazioni penetrano più facilmente ai margini che al centro della rappresentazione. Di fatto, il personaggio trasportato dai necrofori ha la barba (dunque è Gesù, non Meleagro)²¹. La doppia rappresentazione era autorizzata dalla sequenza narrativa, che prevede in tutto quattro momenti incentrati sul Cristo morto: la *Deposizione dalla croce*, la *Lamentazione*, il *Trasporto funebre*, e infine la *Deposizione nel Sepolcro*. Nell'affresco di Orvieto, Signorelli presenta come tema principale, secondo la consuetudine iconografica più affermata, la *Lamentazione*, mentre il *Trasporto* è aggiunto come scena secondaria. La composizione della Pala Baglioni presuppone un simile esercizio, documentato dai disegni, ma culmina in una scelta più audace: partito da una *Lamentazione*, Raffaello scelse infine un *Trasporto funebre*, assai meno consueto e anzi sostanzialmente inedito come tema di una pala d'altare.

Ho usato più di una volta la parola «composizione». Prima di andare avanti, vorrei aggiungere la precisazione (forse troppo ovvia) che uso questo termine nel senso del *De pictura* di Leon Battista Alberti:

Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de' corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie²².

L'arte della *compositio* di una buona *istoria* dipinta è dunque identica a quella che le scuole di retorica insegnavano per una buona prosa: l'*istoria* corrisponde all'*oratio*, i *corpi* ai *periodi*, i *membri* alle *frasi*, le *superficie* infine alle *parole*²³. Prelevando il «braccio della morte» da un sarcofago di Meleagro e innestandolo sul suo Cristo defunto, Raffaello avrebbe dunque introdotto un'inflexione classica nel proprio linguaggio, modificando un *membro* (una frase) della sua *istoria*/discorso, onde renderla più efficace (perché più eloquente).

Tuttavia, la storia come raccontata da von Salis (e da molti dopo di lui) è troppo semplice. Basta uno sguardo a caso, per esempio alla *Madonna della Milizia di Mare* di Giovanni Bellini, circa 1470, dove il piccolo Gesù dorme «in pietà» nel grembo della Madre, col braccio inerte in un sonno infantile che anticipa, in quella che è stata chiamata «la preveggenza della Vergine»²⁴, l'abbandono delle membra nella morte (come in un altro quadro del Bellini, la *Pietà* Donà dalle Rose, circa 1502)²⁵. A monte di esempi come questi, non ipotizzeremo certo lo studio di un sarcofago romano, ma semmai un'altra linea, ben esemplificata dalla *Pietà* di Ercole de' Roberti a Liverpool, circa 1482, e prima ancora da tutta una tradizione a nord delle Alpi, per es. da un pannello del Trittico di Miraflores di Rogier van der Weyden, circa 1440²⁶.

Quella che chiamiamo ora (non solo in italiano) «Pietà» è una scena che nessun Vangelo menziona, la lamentazione privata della Vergine sul corpo del Figlio. Questa scena fu inventata dalla devozione e dalla mistica tedesca del secolo XIV²⁷, dando luogo al tipo fortunatissimo del *Vesperbild*, di cui posso brevemente richiamare due esempi, uno di Erfurt, circa 1350, e l'altro di Soest, circa 1380²⁸. Entrambi presentano in modo assai evidente la *Pathosformel* del «braccio della morte», che è dunque di Cristo assai prima di Raffaello. Come si sa, a partire dal 1370 decine di *Vesperbilder* come questi furono importati in Italia²⁹, e dettero origine alla *Pietà* «all'italiana», come quella di Michelangelo, in cui la cruda, «anticlassica» espressività nordica cedeva il passo a un tono più assorto, a una nuova attenzione alle proporzioni, alla «naturalzza», al «convenevole».

Una stessa *Pathosformel*, dunque, si ritrova nell'arte antica (per Meleagro) e in quella medievale (per Cristo), con invenzione – è importante sottolinearlo – del tutto indipendente. Il problema è se il modello interpretativo di von Salis, che voleva il gesto di Cristo dedotto da quello di Meleagro, vada del tutto abbandonato una volta gettato lo sguardo sulla tradizione che parte dai *Vesperbilder*; o se debba essere invece in qualche modo rivisto. Sia la sequenza di disegni di Raffaello che la simultanea presenza dei due schemi in Signorelli rendono chiara una transizione, una soglia, sulla quale Signorelli sembra come arrestarsi, e che il Raffaello della Pala Baglioni valicò impetuosamente. Ma in quel decisivo passo compiuto da Raffaello, quale fu (se ci fu) il ruolo dei modelli antichi?

Sarà bene ricordare prima di tutto che la *Pathosformel* del «braccio della morte» non è esclusiva dell'arte nordica, né di quella a nord degli Appennini. Il *Compianto sul Cristo morto* in uno dei rilievi donatelliani dei pulpiti di San Lorenzo, circa 1460³⁰, lo mostra con definitiva eloquenza; né sarebbe difficile citare altri esempi, come il *Compianto* del Botticelli a Monaco (circa 1495). Tuttavia, come è chiaro dalla sequenza dei disegni, il punto di partenza di Raffaello non furono formule come queste, ma altre e più convenzionali composizioni in use per la *Lamentazione*, dove il «braccio della morte» non ricorreva. Raffaello lo prese dunque davvero da un sarcofago di Meleagro?

Torniamo al *De pictura* di Leon Battista Alberti. Dopo il celebre passo che ne abbiamo citato, segue una non meno celebre esemplificazione; ed è quando giunge a parlare dell'articolazione dei *membri* nell'*istoria* che Alberti menziona Meleagro:

Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto, portato, aggrava quelli che portano il peso, e in sé pare in ogni suo membro ben morto: ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido; ciò che ve si dà ad esprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso, sarà ottimo artefice³¹.

Non può esservi dubbio che questa «storia» tanto «lodata» in Roma, ed evocata dall'Alberti con tanto visibile tensione efrastica³², fosse un sarcofago. Vediamo quale. Di tutti i sarcofagi con la deposizione di Meleagro, almeno tre sono quelli che potevano essere visibili in Roma al tempo dell'Alberti. Uno è il frammento al Vaticano che abbiamo già visto, documentato in Roma almeno da Aldrovandi in poi: ad esso la descrizione albertiana si attaglierebbe alla perfezione (anche se proprio il «braccio della morte», almeno nel suo stato presente, manca). Un altro è un sarcofago già a Palazzo Barberini, circa 190 d. C., ora perduto e qui riprodotto da un'antica fotografia, che nel Medio Evo era stato reimpiegato come sepolcro della famiglia Branchi nella chiesa di Santa Maria in Monticelli³³. Ma in ambo i casi c'è una difficoltà insormontabile a identificarli con quello del *De pictura*: come avrebbe mai fatto l'Alberti a riconoscere la storia di Meleagro? Nel caso del frammento vaticano, Ulisse Aldrovandi lo descrive come «fragmento di una pila, dove varie figure sono, e vi si porta con grandi attezze a sepolire uno uomo», mentre un'iscrizione sullo stesso rilievo lo interpreta come i funerali di Antinoo in presenza di Adriano³⁴. Quanto al sarcofago di Palazzo Barberini, una fonte del 1719 ne parla come di

un'urna antichissima [...], che per quello posso congetturare rappresenta i funerali de' gentili idolatri, mentre nella facciata di dett'urna si vedono tutte le figure confuse e dolenti in atto di piangere e scarmigliarsi³⁵.

Come è chiaro, nessuno di questi due sarcofagi poteva facilmente essere identificato come una storia di Meleagro, della quale manca in entrambi ogni chiaro contrassegno; lo stesso vale per un altro sarcofago col *Trasporto di Meleagro* documentato almeno dal Cinquecento, e ora a Villa Doria Pamphili³⁶. Troppo spesso dimentichiamo che solo assai lentamente, e spesso molto tardi, gli antiquari impararono a riconoscere i miti greci rappresentati sui sarcofagi romani, e a lungo continuarono a vedervi scene «di genere» (come «i funerali de' gentili») o di storia romana (come il seppellimento di Antinoo)³⁷.

Grazie alle *Metamorfosi* di Ovidio, e poi all'universale diffusione dell'*Ovide moralisé*³⁸, nonché ai molti testi che vi attinsero, di Meleagro era nota a tutti la caccia al cinghiale calidonio. Tanto nota, anzi, perfino nella cultura popolare, che ad essa era dedicato un poema in ottava rima, *La caccia di Meleagro*, stampato a Roma verso il 1495 da Besicken e ristampato a Firenze nel 1558. Uno dei due esemplari della stampa originaria (alla Casanatense) faceva parte in origine, con altri opuscoli fra cui il *Prospettivo Milanese*, di un volume miscelaneo, che è stato definito «la biblioteca portatile di un cantastorie»³⁹. L'*Ovidio moralizzato*, diffuso anche in volgare italiano, presentava Meleagro come «figura» di Cristo: «allegorice de Christo: quod Meleager, scilicet Christus, a principio Athalantam puellam, id est humanam naturam, voluit diligere, et aprum, scilicet Luciferum, voluit occidere»⁴⁰. La storia di Meleagro era anzi tanto famosa che Vasari, menzionando come fonte di Nicola Pisano un celebre sarcofago pisano (che oggi sappiamo essere di Fedra e Ippolito), senza esitazioni lo chiama «la caccia di Meleagro e del porco Calidonio, scolpita con bellissima maniera»⁴¹. Se Leon Battista Alberti poté riconoscere Meleagro nell'«uomo sepolito con grandi attezze», dev'essere perché nello

stesso sarcofago doveva esserne rappresentata la caccia, col cinghiale bene in evidenza, come è in numerosi sarcofagi antichi (dove però in genere manca la scena del trasporto funebre dell'eroe morto). Una riprova è che la morte di Meleagro doveva esser rappresentata reinventandola di sana pianta senza alcun riferimento all'iconografia dei sarcofagi: così è nell'illustrazione della *Caccia di Meleagro* (v. l'*Appendice*); così, per quanto in forma assai classicheggiante, in una stampa di Nicolas Beatrixet, che anzi riutilizza moduli compositivi di una *Deposizione di Cristo*⁴².

A questo requisito indispensabile risponde solo il terzo dei sarcofagi col trasporto funebre di Meleagro visibili in Roma all'epoca di Leon Battista Alberti, in cui il corteo funebre non era rappresentato (come nei due casi già visti) sulla cassa, ma sul coperchio⁴³. Ora, come ha ben visto Carl Robert interpretando i disegni del *Codex Coburgensis*, almeno fino al Cinquecento quel coperchio doveva esser congiunto (in palazzo Della Valle-Capranica) alla sua cassa, sulla quale era ed è perfettamente riconoscibile proprio «la caccia di Meleagro e del porco Calidonio»: era dunque molto facile identificare Meleagro nell'eroe condotto a sepoltura. È questo dunque, assai probabilmente, il sarcofago menzionato dall'Alberti e da lui additato a modello. Chiarissima è la congruenza con la descrizione albertiana: in questo sarcofago della fine del II secolo d. C. possiamo ben riconoscere quel «Meleagro morto, portato», che «aggrava quelli che portano il peso, e in sé pare in ogni suo membro ben morto: ogni cosa pende, mani, dita e capo; ogni cosa cade languido».

Questo passo del *De pictura* testimonia in modo diretto l'indicazione a modello di un identificabile sarcofago romano, e inoltre spiega che cosa gli artisti del primo Rinascimento cercassero nell'arte antica: formule per rappresentare efficacemente i propri temi, in questo caso «ciò che... si dà ad esprimere un corpo morto». Tuttavia, questo non vuol dire necessariamente che proprio il sarcofago tanto valorizzato dall'Alberti abbia attirato l'attenzione di Raffaello; e neppure, data la lunga storia di quel gesto, che egli avesse bisogno di cercarlo in un modello antico.

Somiglianza di schema, sarà bene ricordarlo, non vuol dire necessariamente «derivazione». Per esempio: secondo Kurt Weitzmann, lo schema bizantino del *threnos* sul corpo del Cristo morto deriverebbe da un modello classico, la sepoltura di Atteone, documentata da pochissimi esempi, fra cui un sarcofago del Louvre⁴⁴. Un tal confronto è però destinato a restare generico: non un determinato sarcofago che agisce da modello su un determinato artista, né un contesto culturale in cui gli artisti facciano a gara nel disegnare i sarcofagi e trarne formule per l'arte loro, ma semmai solo una linea tradizionale di lungo periodo, che comincerebbe nell'antichità continuando a Bisanzio.

In altri casi, la derivazione da un preciso modello antico è resa invece sicura dall'assoluta peculiarità di un gesto altamente convenzionale. Nella *Deposizione* agli Scrovegni (circa 1305), Giotto usò per san Giovanni l'indimenticabile gesto espressivo della disperazione, con entrambe le braccia gettate violentemente all'indietro⁴⁵. Commentando proprio questa scena nel 1900, Roger Fry, proprio mentre sottolineava «the importance of what all the great Italians inherited from Graeco-Roman civilisation, – the urbanity of a great style», era convinto che qui Giotto «is dealing with emotions that classical art scarcely touched»⁴⁶. In altri termini, la scena rappresentata da Giotto sarebbe sì impregnata di uno «spirito» antico, ma non ispirata da una specifica fonte antica.

Qualche anno dopo, lo stesso gesto ricorre due volte negli affreschi giotteschi della Basilica Inferiore di Assisi, in una delle piangenti della *Crocifissione* e in una delle madri della *Strage degli Innocenti*. Secondo la bella analisi di Giovanni Previtali, Giotto e la sua bottega reimpatinarono qui la composizione della stessa scena agli Scrovegni:

le due figure centrali di manigoldi..., che a Padova erano parzialmente sovrapposte, sono qui fatte slittare lateralmente, in modo che quello che tiene il bambino sospeso in aria per il braccio, già seminascosto, si vede ora completamente. Inoltre le due figure si scambiano l'abbigliamento (il caratteristico cappuccio) ed il modo di impugnare la spada. Tutto il resto è nuovo,

e include il gesto che era stato di san Giovanni⁴⁷.

16 Esso si trova però già, molto prima di Giotto, nel pulpito senese di Nicola Pisano (circa 1265), ancora una volta in una disperata madre della *Strage degli Innocenti*⁴⁸. Qui come ad Assisi, esso vuol rendere il «ploratus et ululatus multus» delle madri su cui insiste san Matteo (2,18) citando Geremia (31,15). Si tratta, vorrei sottolineare, di un gesto altamente distintivo e altamente convenzionale, che spinge a cercare una «fonte» specifica.

17 Ci imbattiamo così ancora una volta nei sarcofagi di Meleagro, che lo mostrano talvolta sul letto di morte, circondato da piangenti, una delle quali ha proprio il gesto che avrà tanta fortuna fra Nicola e Giotto. Un sarcofago di questo tipo, circa 180 d. C., si trovava a Firenze (ora a Milano, Collezione Torno)⁴⁹. Questa deve dunque esser stata la «fonte» di Nicola Pisano, mentre Giotto potrebbe aver dedotto lo schema da Nicola, o direttamente dal sarcofago. Dallo stesso sarcofago viene infine, con prelievo assai più letterale, il fregio scolpito nella tomba di Francesco Sassetti in Santa Trinita, *ante* 1485⁵⁰.

18 Questo sarcofago fiorentino, come un altro simile già reimpiegato nella chiesa di Sant'Angelo in Pescheria a Roma e ora a Wilton House (anch'esso circa 180 d. C.)⁵¹, appartiene a una serie tipologica del tutto diversa da quella, vista prima, del trasporto funebre (anche se von Salis le confonde, e così molti dietro di lui)⁵². In entrambi, la *Lamentazione* intorno a Meleagro moriente si svolge dopo che la madre Altea, per punirlo di aver strappato agli zii la spoglia del cinghiale calidonio onde donarla all'amata Atalanta, ha messo sul fuoco un ceppo, al quale la sua vita era legata (nell'interpretazione allegorica dell'*Ovidio moralizzato*, il ceppo rappresenta la croce di Cristo). Dalla stretta somiglianza delle scene in questi due sarcofagi e negli altri dello stesso tipo risulta con tutta evidenza il carattere seriale della produzione dei sarcofagi romani (lo stesso è vero per i sarcofagi coi «funerali di Meleagro» che abbiamo visto prima), e la ricorrenza di identici stereotipi visuali, che proprio i sarcofagi, con la loro caratteristica ripetitività di temi e schemi, hanno contribuito a diffondere, fino a renderli accessibili agli artisti del Medioevo e del Rinascimento.

Furono Warburg nel 1901 e (indipendentemente) Frida Schottmüller l'anno dopo a indicare nel sarcofago fiorentino di Meleagro la fonte antica per il bassorilievo Sassetti⁵³. Per la filiazione dallo stesso sarcofago di Nicola Pisano e poi di Giotto si cita sempre solo Panofsky (1953), che a sua volta fa riferimento a una comunicazione orale di Swarzenski e a un articolo di A. Bush-Brown⁵⁴. In realtà, l'intera sequenza, dal sarcofago antico a Nicola a Giotto, era stata ricostruita proprio da André Jolles (l'amico fiorentino di Warburg che ho menzionato all'inizio), in una conferenza del 1904, stampata l'anno dopo⁵⁵.

19 Meno nota è un'altra storia in cui la morte di Meleagro entra nell'arte del Rinascimento. Un disegno di Filippino Lippi, databile verso il 1490-1495, sembra rappresentare una *Morte di Meleagro* dedotta dai sarcofagi⁵⁶. Il modello qui non può esser stato il sarcofago fiorentino (dato che vi manca la figura di Altea che brucia il ceppo sull'altare), ma quello di Wilton House già a Roma, anch'esso reimpiegato e noto nel Quattrocento. Ma nel disegno intervengono modifiche assai significative nella figura del moriente Meleagro. Nel sarcofago, il suo corpo è rigido e immobile e una donna gli solleva

la testa, mentre il solo braccio visibile è disteso sotto il lenzuolo; nel disegno, entrambe le braccia sono in vista, e il sinistro pende nel gesto «della morte» che tanto era piaciuto all'Alberti in un altro sarcofago; anche l'altro braccio e il capo sono debitamente «languidi»; «ogni cosa pende, mani, dita e capo». Filippino dunque «aggiornò» il proprio modello antico contaminandolo con quello lodato da Alberti, o con un altro simile.

In un disegno successivo, in controparte rispetto al precedente, il corpo di Meleagro diventa ancora più «languido»; oltre alle braccia, ora pende marcatamente anche una gamba. Anche la testa «pende languida» assai più che nel primo disegno, e il braccio destro cade di traverso sul torso con molta più naturalezza. Qui davvero Meleagro «pare in ogni suo membro ben morto». Queste ultime modifiche suggeriscono che Filippino avesse in mente anche un'altra «fonte», il rilievo, a quel tempo assai famoso, noto come «*Letto di Policletto*», che era appartenuto al Ghiberti, e dal quale si trassero specialmente lungo il Quattrocento calchi e copie⁵⁷. Ad esso rimanda la seconda redazione della figura di Meleagro (ripetuta isolatamente in un disegno di Parigi⁵⁸): la figura di cui è rappresentato il corpo nell'abbandono del sonno presta così qualcosa al «languido cadere» della morte. Jonathan Nelson ha supposto che Filippino e bottega abbiano approntato questi disegni in vista di un affresco da dipingersi nella Villa di Poggio a Caiano, simmetricamente a quello (iniziato ma non finito) con la storia di Laocoonte⁵⁹: l'intenzione sarebbe stata di mostrare Laocoonte e Meleagro l'uno di fronte all'altro, due personaggi entrambi colpevoli di offesa agli dei, ed entrambi crudelmente puniti. Quest'affascinante ipotesi presuppone che Filippino riconoscesse nel sarcofago antico il mito di Meleagro, il che è possibile (dato che nel sarcofago di Wilton House è visibile a sinistra, in mano a Meleagro, la spoglia del cinghiale), ma non sicuro, dato che nel primo disegno della serie (a Oxford) c'è un fraintendimento importante: quello che Altea tiene in mano non è un ceppo ma un mantice, con cui soffia sul fuoco. Nel secondo disegno compare, è vero, una testa di cinghiale sul margine destro, e tuttavia Altea brucia nel braciere non uno, ma due ceppi.

La sequenza dei disegni di Filippino è un esempio eloquente di come un artista potesse impegnarsi nella ricerca di un vocabolario efficace per la composizione pittorica, intesa in senso squisitamente albertiano. Questo processo può essere descritto, in termini assai elementari, come un processo di rinnovamento del repertorio. Schematicamente, si può dire che:

1. le botteghe artistiche dell'antichità greco-romana lavoravano utilizzando un repertorio di base, ricco di formule stereotipe che erano patrimonio comune anche dei loro committenti e del loro pubblico, e che si ripetevano in particolare nelle produzioni a carattere seriale, come i sarcofagi;
2. molti elementi di questo repertorio caddero in disuso per periodi più o meno lunghi, talvolta dalla tarda antichità al tardo Medioevo o al primo Rinascimento;
3. anche gli artisti del Medio Evo e del Rinascimento lavoravano utilizzando un repertorio di base, che poteva includere fra l'altro elementi impiegati ininterrottamente dall'antichità. Tuttavia, in situazioni storiche particolari (nei nostri esempi: Nicola Pisano, Giotto, Filippino, forse Raffaello), un artista poteva maturare un senso dell'insufficienza del proprio repertorio, e insieme della qualità e dell'efficacia di quello antico. Formule dell'arte antica venivano così prelevate, reimpiegate, riadattate dagli artisti onde trarne «nelle fatiche loro grandissimo vantaggio», come scrive il Vasari a proposito di Andrea Pisano⁶⁰. Quando poi una stessa *Pathosformel* ricorresse in più d'un monumento antico visibile perché reimpiegato, tanto più evidente agli occhi di un artista poteva risultarne l'appartenenza a un repertorio dimenticato, ma riusabile. Per esempio, un artista che avesse visto

almeno due dei tre sarcofagi reimpiegati coi «funerali di Meleagro» (o disegni che ne derivassero) non poteva non riconoscerci la ricorrenza di formule stereotipe identiche, che proprio per questo invitavano al riuso.

È per questa strada che il repertorio si rinnova fra Due e Cinquecento, attingendo a quello antico; come da un nuovo testo classico emerso da una biblioteca monastica potevano trarsi nuovi vocaboli e nuovi artifici del discorso, così un sarcofago visto in una chiesa poteva suggerire nuovi *membri* da aggiungere alla propria *composizione*. Ma mentre i disegni di Filippino riprendono il contesto narrativo di un sarcofago di Meleagro (forse riconoscendovi, o forse no, l'antico tema mitico), in altri casi è una singola *Pathosformel* che viene prelevata e riusata in un contesto completamente diverso, volgendo dal pagano al cristiano, ma declinando in modo identico il vocabolario delle passioni umane. È questo il caso del gesto di disperazione della piangente di Meleagro, ripreso da Nicola Pisano a Siena e poi da Giotto a Padova e ad Assisi. Domandiamoci ora, per concludere: è questo anche il caso del «braccio della morte» nella Pala Baglioni?

22 Come abbiamo visto, la formula di *pathos* del braccio inerte e pendente «languidamente» verso il suolo ha una storia lunghissima, e non richiede di per sé la conoscenza di un modello antico. È semmai interessante che von Salis (e alcuni fra quelli che l'hanno seguito su questa strada) abbiano accentuato la forza del modello classico al punto non solo di sopprimere tutta la storia del motivo, ma anche di marginalizzare il più ovvio precedente della composizione di Raffaello, peraltro già citato da Pietro Selvatico nel 1854 e poi da Herman Grimm nel 1872⁶¹. Si tratta della celebre incisione di Andrea Mantegna (circa 1470), dove si trova il decisivo gruppo dinamico dei necrofori che tendono il lenzuolo⁶². Una copia di bottega in due fogli del «Libretto veneziano» ne documenta la conoscenza nel più immediato ambito raffaellesco (la filigrana della carta è la stessa di uno degli studi di Raffaello per la pala)⁶³.

Come ha sottolineato Michael Baxandall, questa incisione del Mantegna è «un esempio classico di composizione come la intendeva Leon Battista Alberti», che col Mantegna fu in stretto contatto alla corte mantovana di Ludovico Gonzaga. Le incisioni di Mantegna, aggiunge Baxandall, sono «the proper visual appendix to *De Pictura II*, and penetrated to the painters – the *Lamentation* even to Raphael and Rembrandt – as a book never could»⁶⁴.

23 Fu dunque Mantegna, e non un sarcofago, all'origine del brusco mutamento di composizione nella pala di Raffaello. Della composizione mantegnesca, quello che sembra aver attirato inizialmente l'attenzione di Raffaello è il drammatico isolamento del san Giovanni piangente, che si stacca dalle altre figure nel più elaborato fra i disegni preparatori di prima fase per la Pala Baglioni: il celebre foglio del Louvre che potrebbe essere stato un disegno di presentazione⁶⁵. Qui il tema era ancora la *Lamentazione*; ma nella fase successiva (tutti questi disegni vanno intesi in rapida successione, fra 1506 e 1507), la composizione mantegnesca del *Trasporto funebre* prese a dominare il pensiero di Raffaello. Di qui egli trasse il gruppo dinamico dei necrofori tesi nello sforzo di sollevare, impugnando i lembi del lenzuolo, il corpo morto del Redentore; e ne fece il centro della sua composizione finale, salvaguardando sulla destra (come già Mantegna) lo spasimo della Vergine svenuta e assistita dalle pie compagne, e rinunciando al san Giovanni isolato a far quinta, per spostarlo a sinistra dietro i necrofori, osservatore marginale e non più fra i protagonisti della scena. Dell'invenzione del Mantegna, tuttavia, Raffaello non adottò il motivo, di alta e forse «eccessiva» espressività, della Maddalena dolorante con le braccia gettate verso l'alto⁶⁶; né vi trovava il «braccio pendente della morte», ché le braccia del Cristo vi sono compostamente raccolte nel lenzuolo.

Come abbiamo detto, per l'inserimento di questo *membro* (in senso albertiano) nella composizione Raffaello non aveva bisogno di un modello classico, data l'universale diffusione del motivo. Ai sarcofagi di Meleagro Raffaello era tuttavia assai interessato, come mostra un disegno di Oxford (noto dal Settecento come «*Morte di Adone*»), secondo alcuni più tardo della Pala Baglioni⁶⁷, nel quale il «braccio della morte» è appena accennato, e lo studio nella composizione di figura s'incentra invece sul gesto, fortemente emotivo, della donna che prende fra le proprie una mano del defunto⁶⁸. È questo il gesto della Maddalena nella Pala Baglioni, assente non solo in Mantegna ma nella tradizione che precede Raffaello.

24

Proprio questo gesto, invece, è presente in alcuni sarcofagi col *Trasporto di Meleagro*, e va dunque inteso come un indizio decisivo per consolidare l'ipotesi che Raffaello abbia guardato a un modello antico. Non doveva trattarsi però del sarcofago già Della Valle-Capranica (quello citato dall'Alberti), dove questo gesto non si trova; ma di uno degli altri due, dove è il pedagogo di Meleagro a compiere un gesto assai simile. Nel frammento vaticano, anche la prominente del lenzuolo funebre, che diventerà in Raffaello il punto di forza del suo proprio «aggravare quelli che portano il peso», può aver facilitato la 'crasi' col modello mantegnesco. Ma in questo sarcofago, come nell'altro (già Barberini) in cui egualmente compare il gesto che il pedagogo di Meleagro presterà alla Maddalena, nulla c'è (come abbiamo già visto) che faccia identificare il defunto con Meleagro: mi sembra dunque improbabile che Atalanta Baglioni e/o Raffaello potessero, senza repertori, riconoscere facilmente il mito rappresentato (come l'ipotesi di Forster presupponeva senza argomentare). Del resto, anche l'idea che la Pala Baglioni sia stata commissionata per commemorare la morte di Grifonetto Baglioni, data in genere per scontata, è in realtà più che dubbia, non solo per i sette anni che separano l'evento dal quadro, ma anche perché Grifonetto non è elencato dall'unica fonte seicentesca fra i Baglioni sepolti nella cappella in cui si trovava il quadro⁶⁹. Di fatto, la connessione fra la morte di Grifonetto e la commissione della Pala Baglioni non è che un'ipotesi un po' romanzesca di Burckhardt (1860)⁷⁰; un'ipotesi che, sebbene fosse e resti senza appoggi documentari, ha avuto troppa fortuna.

13

5

12

Nella sequenza che portò alla composizione finale di Raffaello, il modello antico, lungo la strada così esplicitamente indicata dall'Alberti, ebbe un duplice significato. Da un lato, esso suggeriva per la Pala Baglioni dei gesti (dei *membri*) che facevano virare l'espressività dell'incisione mantegnesca verso una misura ancor più anticheggiante; dall'altro, la conoscenza del modello antico ebbe per Raffaello un valore legittimante, autorizzando l'uso di quei *membri* (ma anche del motivo mantegnesco dei necrofori e del lenzuolo) in un registro stilistico sublime. È così che, abbandonando del tutto la prima idea e passando da una *Lamentazione* a un *Trasporto*, Raffaello decise di rimaneggiare l'intera composizione in termini di «esprimere un corpo morto» nel modo più alto ed efficace.

Già Grimm e poi Wölfflin⁷¹ avevano ipotizzato che il gesto della Maddalena derivasse da un modello antico, richiamando un rilievo capitolino col *Trasporto di Meleagro* che (per la presenza di un elmo e di uno scudo) fu noto nel Settecento come «*Pietà militare*», e spiegato allora come il seppellimento di Alessandro Magno⁷²; l'osservazione è stata precisata e sviluppata, con riferimento ai sarcofagi di Meleagro, da John Shearman⁷³. La compresenza, in una sola fonte, del gesto della Maddalena e del «braccio della morte», rende assai probabile che anche il «braccio della morte» innestato da Raffaello sul corpo di Cristo, pur con la sua lunga e indipendente preistoria medievale, sia stato fecondato e legittimato da un sarcofago antico, lungo una linea assolutamente «albertiana» nella quale andrà collocato, sebbene la composizione sia in controparte, anche il disegno della *Morte di Adone*, dove pure ricorrono l'uno e l'altro gesto. E proprio l'assidua ricerca a monte della scelta di

25

Raffaello rende la sua composizione così pregnante, quei gesti (lo avrebbe detto Giambattista della Porta⁷⁴) così memorabili perché «forti e inusitati».

26 Nella stessa direzione va un altro dei disegni preparatori di Raffaello per la Pala Baglioni. Lo studio di figura della Madonna in atto di svenire vi è condotto a partire dallo scheletro, precisamente secondo il precetto dell'Alberti:

Gioverà prima allogare ciascuno osso..., poi apresso aggiungere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sue carne [...]. Prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi... copriamo con sue carni⁷⁵.

Non so se Raffaello conoscesse direttamente il trattato albertiano: ma nel suo processo di composizione della Pala Baglioni ne cogliamo, per diretta influenza o per pratica di bottega, la traccia, sottolineata con forza dall'*exemplar* del Mantegna. Dall'arte antica venivano a lui, seguendo quei precetti e superando l'immediato modello, nuovi *membri* per una composizione nuova, il gesto del Cristo e quello della Maddalena. Da Meleagro a Cristo, la ricerca della naturalezza e dell'efficacia creava e sigillava una nuova (perché antica) *ars moriendi*.

Nel vivo ricordo dell'indimenticabile amico Giovanni Previtali, pubblico qui – con l'aggiunta solo dei riferimenti bibliografici essenziali – il testo letto all'incontro di studio in sua memoria tenutosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 6 maggio 1999. Ho in seguito presentato altre, diversamente angolate e più elaborate versioni del testo a Harvard (Department of Art History), a Oxford (Ashmolean Museum), a Parigi (École Normale Supérieure) e a Johns Hopkins University (Villa Spelman). Sulla base anche delle discussioni che ho potuto avere in quelle occasioni (particolarmente preziosa quella con John Shearman), spero di pubblicare presto una versione più completa di questo lavoro.

1. J. HUIZINGA, *Briefwesseling*, I, a cura di L. Hanssen, W. E. Krul e A. van der Lam, Utrecht-Amsterdam 1990, 326.
2. E. BORSOOK, J. OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*, Dornspijk 1981, 33 sgg.
3. B. ANDREAE, S. SETTIS (a cura di), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, Pisa 5.-12. September 1982* (= «Marburger Winckelmann-Programm 1983»), Marburg 1984.
4. S. SETTIS, *Les remplois*, in F. FURET (a cura di), *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris 1997, 68-86, spec. 70.
5. A. WARBURG, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* (1907), in ID., *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (= *Gesammelte Schriften*, I.1-2), 1, Leipzig 1932 (ristampa anastatica, Berlin 1998), 127-158, spec. 155 sg. In italiano: A. WARBURG, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, 211-246, spec. 243 (di qui la citazione nel testo).
6. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London 1981, 105-127. V. anche S. SETTIS, *Presentazione*, in J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, trad. it., Torino 1981, VII-XXIX, spec. VII-XVIII; e G. HUBER, *Warburgs Ninfa, Freuds Gradiva und ihre Metamorphosen bei Masson*, in S. BAUMGART ET ALII (a cura di), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993, 443-460.
7. Su André Jolles, v. A. BODAR, *Labirinto europeo. Per una biografia critica di André Jolles*, in «Intersezioni», VIII, 1988, 155-170; sul suo rapporto con Warburg, ID., *Aby Warburg en André Jolles, een Florentijnse vriendschap*, in «Nexus», 1, 1991, 5-18, e S. CONTARINI, «Botticelli ritrovato»: frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles, in «Prospettiva», 68, 1992, 87-93.
8. V. le riflessioni di G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, Torino 1984, 373-444.
9. Rimando qui solo a H. LOCHER, *Raffaël und das Altarbild der Renaissance: die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994.
10. Oltre, naturalmente, ai disegni per la cimasa. Cfr. E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983, nn. 187-210; P. JOANNIDES, *The Drawings of Raphael. With a complete Catalogue*, Berkeley 1983, nn. 124-139, 163-167. La sequenza dei disegni è problema troppo complesso per essere analizzato qui. V. almeno ancora l'ottimo sommario di J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael in Florence*, London 1996, 214-217, e le importanti osservazioni di S. FERINO, *Iconographic Demands and Artistic Achievements: the Genesis of three Works by Raphael, in Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, 13-27, spec. 19-23.
11. G. PELLEGRINI, *Il braccio della morte. Migrazioni iconografiche*, Cagliari 1993.
12. Per tutti un solo esempio: J. POPE-HENNESSY, *Raffaello*, Torino 1983, 40.
13. C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III.2, Berlin 1904, 350 sg. n. 288; G. KOCH, *Die mythologischen Sarkophage*, 6, *Meleager*, Berlin 1975, 116 n. 98.
14. H. GRIMM, *Das Leben Raphaels* (1872), Berlin 1886, 276 sg., cfr. anche 286. Non sfugga la folgorante osservazione di pagina 262: «Die Skulptur ist hier, wie im 13. Jahrhundert, vorausgegangen».
15. *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich 1947, 61-73.
16. Lettera: RAFFAELLO, *Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di E. Camesasca, Milano 1994, 92-96 n. 22. Iscrizione: F. VIATTE, in *Raphaël dans les collections françaises*, Paris 1983, n. 114.
17. Nella sua recensione al *Raphael* di J. Pope-Hennessy (New York 1970), in «The Art Quarterly», XXXV, 1972, 425-427.
18. PELLEGRINI, *op. cit.*

19. GRIMM, loc. cit.; cfr. L. SENSI, *La memoria dell'antico in Luca Signorelli*, in G. TESTA (a cura di), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano 1996, 233-239, spec. 237 (cfr. anche 171 sg.).
20. Così KOCH, *op. cit.*, 113 sg. n. 90.
21. L'osservazione è di C. GILBERT, *Signorelli and the young Raphael*, in J. BECK (a cura di), *Raphael before Rome*, Washington, D. C., 1986, 109-124. Non è però vero, come vorrebbe Gilbert (124 nota 27), che Cristo non venga mai assimilato a Meleagro: v. sotto i riferimenti all'*Ovide moralisé*.
22. L.B. ALBERTI, *De pictura*, II, 33, in ID., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, III, Bari 1973, 56 sg. Gli importanti argomenti di L. Bertolini in favore della priorità della redazione volgare (*Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa 2000, 181-210) autorizzano a fondare su di essa questa e le altre citazioni che seguono.
23. Dipendo qui, ma con alcune significative divergenze terminologiche, dall'analisi di M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, 135-137. Per *istoria*, buona sintesi di P. EMISON in *The Dictionary of Art*, London 1996, XVI, 613 sgg.; v. anche O. BÄTSCHMANN, *Albertis historia*, in *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin 2001, 107-124.
24. G. DALLI REGOLI, *La preveggenza della Vergine*, Pisa 1984.
25. Per le due opere del Bellini citate nel testo, rimando solo ad A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, New York 1999, rispettiv. 199 e 166-168.
26. D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999, 226-233.
27. Nella vasta letteratura sul tema, meno letto oggi di quanto meriti è W. PINDER, *Die dichterische Wurzel der Pietà* (1920), in ID., *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig 1938, 29-49.
28. W. PASSARGE, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln 1924.
29. G.W. KÖRTE, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», I, 1937, 1-138.
30. J. POPE-HENNESSY, *Donatello scultore*, Torino 1993, 296 sgg.; cfr. I. LAVIN, *The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo. Revival and Freedom of Choice in the Early Renaissance*, in «The Art Bulletin», XLI, 1959, 19-38; M. GREENHALGH, *Donatello and his Sources*, London 1982, 193 sgg.
31. L.B. ALBERTI, *De pictura*, II, 37, in ID., *Opere volgari cit.*, 64.
32. Da confrontarsi alle più esplicite *ekphraseis* albertiane tratte dalle fonti antiche, come quella della *Calunnia* di Apelle (su cui cfr. D. ROSAND, *Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book*, in K.-L. SELIG, R. SOMERVILLE (a cura di), *Florilegium Columbianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, 147-163).
33. ROBERT, *op. cit.*, III.2 cit., 349 sg. n. 287; KOCH, *op. cit.*, 109 sg. n. 79.
34. ROBERT, loc. cit. sopra a nota 13.
35. ID., loc. cit. sopra a nota 33.
36. ID., *op. cit.*, III.2 cit., 343 sgg. n. 283; KOCH, *op. cit.*, 112 n. 84; P. P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, 146 sg. n. 117.
37. V. le importanti osservazioni di N. HIMMELMANN, *Winckelmanns Hermeneutik*, Mainz 1971 («Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz», 1971), 12.
38. C. MARTINDALE (a cura di), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twelfth Century*, Cambridge 1988. Per Meleagro, J. D. REID, C. ROHMANN, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York-Oxford 1993, II, 653-658.
39. A.M. ADORISIO, *Cultura in lingua volgare a Roma fra Quattro e Cinquecento*, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma 1976, 19-36, spec. 24 sgg. Né l'illustrazione (che manca nella copia casanatense, ma è presente in quella colombina) né il testo dipendono, come suggeriva Adorasio (25), dai saicofagi antichi. V. in *Appendice*, per cura di Chiara Franceschini, notizie e trascrizione del testo. Ringrazio Federice Pelle, Francesco Caglioti e Maria del Pilar León y Alonso per preziose indicazioni e aiuti.
40. Le citazioni da *Ovidius moralizatus*, Parisiis 1509, s. p. Vedi ancora, p. es., *Ovide moralisé en prose (Texte du quinzième siècle)*, ed. crit. di C. De Boer, Amsterdam 1954 (= «Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde», n. s., LXI, 2), spec. 232, con l'*exposicion* del ¶ VIII.

41. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, a cura di G. Milanese, I, Firenze 1878, 294. Cfr. BOBER, RUBINSTEIN, *op. cit.*, 142 sg. n. 111.
42. *Illustrated Bartsch*, 29 (XV.2), 298 n. 41 (260). Devo questa segnalazione a Chiara Franceschini.
43. ROBERT, *op. cit.*, III.2 cit., 294 sgg. nn. 230-230a; KOCH, *op. cit.*, 110 n. 80; BOBER, RUBINSTEIN, *op. cit.*, 147 n. 118. La cassa è ora a Villa Medici, mentre il coperchio, spesso disegnato nel Cinquecento, è disperso, ma ne esistono fotografie del 1904 (KOCH, loc. cit.). Nell'arte antica lo schema in discussione, e in particolare il «braccio della morte», non è ovviamente solo di Meleagro. Oltre agli esempi indicati da VON SALIS, loc. cit., ricordo anche il rilievo col trasporto funebre di Ettore (ROBERT, *op. cit.*, II, Berlin 1890, 64 sgg. n. 57); e, in forma meno marcata, lo schema della morte di Penteo riusato dal Pollaiuolo (L. FUSCO, *Pollaiuolo's Use of the Antique*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLII, 1979, spec. 261 sg.).
44. K. WEITZMANN, *The Origin of the Threnos* (1961), in ID., *Byzantine Book Illumination and Ivories*, London 1980, 476-491.
45. G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, 2ª ed., Milano 1974, 74 sgg.
46. R. FRY, *Giotto*, in «The Monthly Review», IV, 1900, spec. 114.
47. PREVITALI, *op. cit.*, 99. Cfr. anche M. BARASCH, *Gestures of Despair*, New York 1976, 67 sgg. (dove quel gesto di disperazione è inspiegabilmente chiamato «Hippolytus gesture»). Nulla su questo tema in ID., *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987.
48. M. SEIDEL, *Il pulpito di Nicola Pisano nel Duomo di Siena*, Milano 1971, 24; ID., *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIX, 1975, 307-372.
49. ROBERT, *op. cit.*, III.2 cit., 341 sg. n. 282; KOCH, *op. cit.*, 121 n. 117; BOBER, RUBINSTEIN, *op. cit.*, 145 n. 114. Non ho potuto vedere E. PARIBENI, *Sarcofago Montalvo con storie di Meleagros*, Milano 1975, citato da Borsook e Offerhaus (v. a nota seguente) come *Meleagros e storia della sua fortuna nell'arte italiana da fra' Guglielmo a Michelangelo*.
50. BORSOOK, OFFERHAUS, *op. cit.*, 25.
51. ROBERT, *op. cit.*, III.2 cit., 334 sgg. n. 275; KOCH, *op. cit.*, 123 sg. n. 122.
52. In generale, S. WOODFORD ET ALII, *Meleagros*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI.1, Zürich-München 1992, 414-435; P. GROSSARDT, *Die Erzählung von Meleagros. Zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Jagdlegende*, Leiden 2001.
53. A. Warburg lo fece in una conferenza ad Amburgo, ancora inedita, e da lui stesso citata nella sua *Francesco Sassetti letzwilige Verfügung* cit., 154 sg. nota 3 (= *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* cit., 242 e nota 2); a sua volta F. SCHOTTMÜLLER, *Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXV, 1902, 401-408, rimanda agli studi di Warburg (408 nota 10).
54. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, 367; A. BUSH-BROWN, *Giotto. Two Problems on the Origins of his Style*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 1952, 42-46.
55. A. JOLLES, *Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der Bildenden Kunst*, Freiburg i. Br. 1905, 34-36.
56. J. NELSON, *Filippino Lippi at the Medici Villa of Poggio a Caiano*, in E. CROPPER (a cura di), *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Bologna 1994, 159-174. Con Jonathan Nelson ho potuto discutere assai utilmente questo e altri punti del presente lavoro.
57. J. v. SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941, 123-140 (su cui la bella pagina di R. BIANCHI BANDINELLI, *Il Letto di Policleto*, in «Critica d'arte», VII, 1942, X-XI); BOBER, RUBINSTEIN, *op. cit.*, 127 n. 94.
58. L'attribuzione a Filippino (non alla sua bottega) è stata sostenuta da George Goldner (G. R. GOLDNER, C. C. BAMBACH, *The Drawings of Filippino Lippi and his Circle*, New York 1997, 98 n. 46, con bibliografia precedente, anche sul rapporto col *Letto di Policleto*). V. anche G. DALLI REGOLI, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2000, 69 (con attribuzione a Botticelli).
59. S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999, 16.
60. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, 139.

61. P. SELVATICO, *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell'I. R. Accademia di Venezia*, Venezia 1854, n. XXXIII/1/15; GRIMM, loc. cit.
62. D. LANDAU, in J. MARTINEAU (a cura di), *Andrea Mantegna*, London-New York 1992, 199 sgg. nn. 38-40.
63. S. FERINO, *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Firenze 1982, 134-216, spec. figg. 164-165, e 196. Filigrana, 135; cfr., della stessa autrice, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano 1984, 14 sgg., 95.
64. M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, 133 sg. (l'allusione a Rembrandt va alla sua *Deposizione* di Monaco, Alte Pinakothek). V. anche C. LLOYD, *A short Footnote to Raphael Studies*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 1977, 113 sg.
65. Alla stessa fase deve appartenere un altro disegno di Oxford (Ashmolean 531), in cui Raffaello principiò a dare movimento dinamico alle figure intorno al corpo di Cristo, sebbene esso fosse ancora steso al suolo e senza il «braccio della morte».
66. Non posso naturalmente seguire oltre il motivo in questa sede. Basti ricordare che Lorenzo Lotto nella *Deposizione* di Iesi (1512) presuppone e riprende l'invenzione raffaellesca, ma vi restaura, facendone anzi il centro della composizione, il gesto espressivo della piangente (stavolta la Madonna) con le braccia gettate verso l'alto.
67. FERINO, *art. cit.*, 22, riassume bene i termini del problema.
68. Non credo che abbia ragione GILBERT, *art. cit.*, di far derivare questo disegno dall'affresco del Signorelli a Orvieto. Il fatto che vi ricorra anche il gesto «della Maddalena» prova, credo, la dipendenza da un sarcofago antico di Meleagro.
69. C. CRISPOLTI, *Perusia Augusta*, Perugia 1648, 143. Cfr. A. LUCHS, *A Note on Raphael's Perugia Patrons*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, 29-31.
70. J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), a cura di W. Kaegi, Stuttgart 1930, 23.
71. GRIMM, loc. cit.; H. WÖLFFLIN, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano* (1ª ed. 1899), trad. ital., Firenze 1978, 87.
72. ROBERT, *op. cit.*, III.2 cit., 352 sg. n. 293; KOCH, *op. cit.*, 72 n. 88.
73. J. SHEARMAN, *Pontormo's Altarpiece in Santa Felicità*, Newcastle upon Tyne 1971, 14; ID., *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, in «Master Drawings», XV, 1976, 133.
74. G.B. DELLA PORTA, *Ars reminiscendi*, Neapoli 1602, 16: «Michaeli Angeli, Raphaeli vel Titiani picturae melius reminiscimur, quam vulgaris pictoris, cum in his non nisi usitati gestus, in illis fortes et inusitatas aptitudines [videmus]». Devo a Lina Bolzoni l'indicazione di questo passo.
75. ALBERTI, *De pictura* cit., II, 36, in ID., *Opere volgari* cit., 62. La versione latina offre questi precetti in forma ancor più insistita. Cfr. M. ROSENBERG, *Raphael and the Florentine I storia*, in BECK (a cura di), *op. cit.*, 175-187.
76. Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, 6-3-28 (21). Cfr. *Biblioteca Colombina. Catálogo de sus libros impresos*, Sevilla-Madrid, Imp. de E. Rasco - Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1888-1948, II, 3-4, e ora anche K. WAGNER, M. CARRERA, *Catálogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia. Catálogo de los impresos en lengua italiana de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Modena, Panini 1991, 289 (nella c. precedente il frontespizio della *Caccia* si legge: «Este libro costó en Roma .2. quatrines por setiembre de 1515. Esta registrado 2.210»); M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milan, Hoepli 1942, I, 273 n. 1495.
77. Roma, Biblioteca Casanatense, Inc. 1611. L'antica numerazione ms. presente nel margine superiore di questa stampa (da c. 238 a c. 241) e delle altre con cui era rilegata ha permesso una ricostruzione del volume, che doveva essere composto da 53 opuscoli tra cui anche il poemetto intitolato *Antiquarie prospettiche romane* (si veda A. M. ADORISIO, *Cultura in lingua volgare a Roma fra Quattro e Cinquecento*, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche 1976, 19-36). Se le *Antiquarie prospettiche* sono certamente da mettere in relazione con la passione per statue e frammenti antichi tipica della Roma di fine Quattrocento, non pare invece che *La caccia di Meleagro* appartenga propriamente al genere delle «descrizioni in versi di opere d'arte» come descrizione «ispirata ai noti sarcofagi recanti tale fatto mitologico» (25).
78. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, M: LK Sammelbd. 64 (13). Cfr. *Due farse del secolo XVI riprodotte sulle antiche stampe. Con la descrizione ragionata del volume miscelaneo della Biblioteca di Wolfenbüttel contenente poemetti popolari italiani*, compilata dal dott. G. Milchsack con aggiunte di A. d'Ancona, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua 1882, 110-111, e SANDER, *op. cit.*, n. 1496: «*Caccia di Meleagro*, Firenze, s.t., 1558». Non essendo stato

per il momento possibile vedere questa stampa o una sua riproduzione, si riporta qui parte della descrizione data da MILCHSACK: «fol. 1 a tit. [...]. Poi un intaglio in legno: tre donne in montagna con arco e lancia che inseguono un porco. Seguono le due prime ottave [...]. Il fol. 4a e 6a contengono un intaglio in legno rappresentante una caccia [...]», da cui SANDER, più sinteticamente: «6 ff.; car. rom., la première ligne du titre en car. goth.; 2 col.; 99 octaves. Au-dessous du titre bois provenant d'une édition antérieure: trois femmes pourchassent un sanglier. Recto f. 4 et recto f. 6, autre bois: une chasse».

79. Definizione e inquadramento di questo tipo di testi, chiamati anche «storie» e diffusi dalla seconda metà del sec. XIII a tutto il sec. XV, con bibliografia relativa, in V. BRANCA (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, I, 1986, s.v. «Cantari». Cfr. anche *Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di D. Delcorno Branca, Milano, Luni Editrice 1999, con bibliografia aggiornata alle pagine 29-31.
80. La stampa è attribuita a Johann Besicken (cfr. *Gesamkatalog der Wiegendrucke, Ergänzungen*, VI, Leipzig 1934, 5834/10, e SANDER, *op. cit.*, 273 n. 1495), per cui cfr. *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IX, 1967, s. v.
81. Cfr. F. A. UGOLINI, *I cantari d'argomento classico*, Genève-Firenze, Olschki 1933, 167-168 e 172-173.
82. Riproduzione dei frontespizi di altri quattro opuscoli appartenenti alla raccolta casanatense in P. TOSCHI, *La letteratura popolare e la stampa nel Quattrocento*, in *Studi e ricerche sulla storia della stampa del Quattrocento. Omaggio dell'Italia a Giovanni Gutenberg nel V centenario della sua scoperta*, Milano, Hoepli 1942, 359-368, tavv. LVII-LX.
83. Un riassunto e la trascrizione di alcune ottave della *Caccia di Meleagro* si trovano in UGOLINI, *op. cit.*, cap. X, 166-174, sulla base dei soli esemplari della Casanatense e di Wolfenbüttel (trascritte le ss. nn. 1-3, 16, 21, 60, 67, 69, 74, 77, 80 e la sola 99 dall'esemplare di Wolfenbüttel, dove compaiono normalizzazioni grafiche, più alcuni vv. delle nn. 12, 19, 23, 28, 57, 61, 64, 66, 73). Per quanto riguarda la lingua del testo quattrocentesco, Ugolini la ascrive al «gruppo degli Italo-Gallo-Ladini» per la riduzione della geminata in consonante semplice, segnalando che le forme «ceo», «cei» per «zio», «zii» sono localizzate in particolare nei «dialetti Romagnolo-Marchigiani» e dichiarandosi incerto se le «forti tracce dialettali [...] debbano attribuirsi al primitivo verseggiatore, o a qualcuno dei successivi, non improbabili interpolatori» (174).
84. St.: «deo».
85. St.: «a».
86. St.: «mo' andarai de tal fallo impunito». Ma cfr. *Met.*, VIII, 279 sgg: «Tangit et ira deos. "At non impune feremus, / quaeque inhonoratae, non et dicemur inultae" / inquit [...] et misit aprum».
87. St.: «et la mia matre tona».
88. St.: «dardi».
89. Ovidio: «Toxea» e «Plexippus».
90. St.: «tutt».
91. St.: «ruinata».
92. St.: «n'andar».
93. St.: «s'aventa».
94. St.: «scogliere».
95. St.: «aquistava».
96. St.: «spontan».
97. St.: «co(n)».
98. St.: «usato».
99. St.: «alcaval».
100. St.: «itra».
101. «Zii».
102. St.: «Ha».
103. St.: «mo' andarà impunito el vostro honore». Nonostante sia attestata la forma «impunire» come intensivo di «punire» (cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, VII, 1972, s.v. «impunire»), si preferisce correggere «mo'» in «non» per analogia con s. 10.7. Ugolini: «non andarà impunito el vostro errore».

104. St.: «laccia».
105. St.: «audire».
106. St.: «de».
107. St.: «tutte».
108. Così la st., forse da intendere «doverosamente».