

LUCIA LONGO-ENDRES, *Spunti e nuove prospettive per una rilettura dei fregi fogoliniani a Cavalese*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/1 (2021), pp. 236-269.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Spunti e nuove prospettive per una rilettura dei fregi fogoliniani a Cavalese

Lucia Longo-Endres

► Il presente contributo offre una rilettura dei fregi a grottesca che ornano le sale del Palazzo vescovile di Cavalese, eseguiti da Marcello Fogolino nel biennio 1539-1540, e permette di riconoscere nel dettaglio le immagini metaforiche e allegoriche dei fascioni ornamentali del Salone clesiano, come il motivo classico dell'amore di *Leda col cigno*, il tema dei *Prigioni* tramandato dal prototipo antico della Volta Gialla nella Domus Aurea, le allegorie della *Carità*, della *Prudenza* e dell'*Amicizia*, quest'ultima colta con gli attributi più significativi, compreso quello dell'altare del sacrificio che la comprova e convalida con un carattere proprio della *Fede nell'amicizia*.

► *This contribution offers a reinterpretation of the grotesque friezes which adorn the rooms in the Episcopal Palace of Cavalese, executed by Marcello Fogolino in the two-year period 1539-1540. It aims to recognize in detail the metaphorical and allegorical images of the friezes in the Clesian Hall, such as the classic motif of Leda and the swan, the theme of Prisons derived from the ancient prototype of the Yellow Vault in the Domus Aurea, the allegories of Charity, Prudence and Friendship. The latter is depicted with the most significant attributes, including the altar of sacrifice which proves and validates it with a typical feature of the Faith in friendship.*

L'estroso fregio pittorico del salone di rappresentanza nel Palazzo ex-ve-scovile di Cavalese, ora di proprietà della Magnifica Comunità di Fiemme, è un esempio paradigmatico del successo ottenuto dall'ornamentazione a grottesca a partire dalla fine del Quattrocento, in uno straordinario *revival* di forme attinte dall'arte classica, sorte a ridosso di una forte tradizione medioevale che aveva mutuato e redatto dall'antico temi e motivi in forme inedite ed eterogenee¹.

A partire dall'ottavo decennio del Quattrocento, la scoperta della Domus Aurea nel centro di Roma ebbe, com'è noto, una notevole incidenza nel recupero del mondo e dell'immaginario antico, nonché sullo sviluppo della de-

¹ Sull'origine, lo sviluppo e la diffusione dell'ornato a grottesca vedasi almeno: Baltrušaitis, *Il Medioevo*; Acidini Luchinat, *La grottesca*; Chastel, *La grottesca*, p. 40; Scholl, *Von den „Grottesken“*; Zamperini, *Le grottesche*.

corazione a grottesca². Il palazzo neroniano esercitò un fascino particolare sugli artisti e antiquari del Rinascimento alla ricerca di nuove valenze simboliche da inserire nel vocabolario ornamentale antico per la resa in pittura di un mondo magico e reinventato in continua metamorfosi. Di qui la diffusione di schizzi, disegni, taccuini e album, dotati di un ricco repertorio di immagini mitologiche e fantastiche, utilizzati dagli artisti alla fine del secolo XV e in tutto il primo Cinquecento³. Si pensi al *Codice Escorialense*⁴, al *Codice Barberini* di Giuliano da Sangallo⁵ e al *Codice Wolfegg*, attribuito ad Amico Aspertini, nonché ai disegni del pittore portoghese Francisco de Hollanda, documentato a Roma tra il 1538 e il 1540. Non va sottovalutato il successo ottenuto dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna uscita anonima a Venezia nel 1499 e arricchita da numerose xilografie⁶: un incunabolo di notevole interesse antiquario e letterario, che trae dal viaggio fantastico di Polifilo in un mondo intriso di classicità il pretesto per illustrare reperti e fregi ornativi dell'antico, scaturiti da stravaganti combinazioni tra fantasia e natura.

Si propongono in questa sede alcuni spunti per la rilettura dei più affascinanti e densi fregi a grottesca che decorano le sale del palazzo vescovile di Cavalese, eseguiti da Marcello Fogolino e bottega nel biennio 1539-1540⁷.

Salendo al primo piano dell'edificio, si accede all'anticamera dell'appartamento del capitano vescovile, alla Sala dell'attesa sita nell'ala sud-est, un piccolo

² La riscoperta e l'esplorazione della Domus Aurea, nella sua parte sopravvissuta alla *damnatio memoriae* abbattutasi alla morte di Nerone, ebbe inizio dal padiglione sul Colle Oppio, tramite lo scavo di gallerie parallele ai soffitti di ambienti sotterranei che suscitarono l'impressione di scendere in grotte e contribuirono a indicare con il termine di 'grottesche' le ricche decorazioni ivi miracolosamente conservate. Tra la vasta bibliografia sul tema vedasi almeno: Piel, *Die Ornament-Groteske*; Dacos, *Per la storia delle grottesche*; Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*; Acidini Luchinat, *La grottesca*; Morel, *Il funzionamento simbolico*; Chastel, *La grottesca*; Fastenrath, *"Finto e favoloso"*; Morel, *Les grottesques*; Kommerell, *Metamorphosed Margins*; Ossola, *Autunno del Rinascimento*; Morel, *Rire avec les grottesques*; Farinella, *The Domus Aurea Book* (in particolare pp. 120-121).

³ Sui disegni del Rinascimento vedasi Borsi, *Giuliano da Sangallo*; Nesselrath, *I libri dei disegni*, pp. 87-147.

⁴ *Codex Escorialensis*; Nesselrath, *Il Codice Escorialense*, pp. 175-198; Nesselrath, *L'antico di Raffaello e i libri di disegni*, p. 80.

⁵ Borsi, *Giuliano da Sangallo*, pp. 39-247; Donetti, *Le «Antichità greche»*, pp. 85-93.

⁶ Interessante è la descrizione e l'immagine dell'ornato *zophoro*, del fregio configurato con un bucranio, al centro, e dei putti appesi a racemi vegetali generati da corpi di delfini e terminanti con teste di cicogne dal lungo becco che stringono fili di perle ricadenti in vasi con volti di vecchio: un motivo molto diffuso nella decorazione di scuola veneto-lombarda alla fine del secolo XV. Colonna, *Hypnerotomachia*, p. 89 (c. 4v); Lupo, *La decorazione*, pp. 239-240; Longo, *Grottesche*, p. 26.

⁷ Su tali decorazioni, realizzate al tempo di Bernardo Clesio e Cristoforo Madruzzo negli anni 1539-1540, si vedano i primi contributi della sottoscritta e la bibliografia successiva: Longo, *Proposte*, pp. 177-210; Mich, *Gli affreschi*; Stampfer, *Due fregi della cerchia del Fogolino*, pp. 5-23; Longo, *Grottesche*, pp. 18, 28, 36, 43; Longo-Endres, *L'arte a Cavalese*, pp. 298-302; Radice, *Torre*



■ 2. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, vista del Salone clesiano.

ambiente che ora custodisce opere dei pittori Nicola Grassi, Giovanni Battista Pittoni e Paul Troger. La sala, con soffitto a travi riccamente intagliate, mostra le pareti dipinte a finto broccato e un fregio in chiaroscuro, animato da cani flessuosi che chiudono la curva decorativa dei girali e putti vivaci che si dondolano sui rami vitinei, a dispetto di ogni legge dell'equilibrio⁸. Il fregio, in cui si scorgono tratti raffaelleschi e citazioni dirette da stampe di Marcantonio Raimondi, reca lo stemma del principe vescovo Cristoforo Madruzzo (1539-1567) e la data dei restauri compiuti nell'anno 1935. In un angolo fu ricostruita la scala lignea a chiocciola che saliva all'appartamento vescovile.

Sullo stesso piano si trovano altre due sale meritevoli di attenzione. La prima, la Sala del vicario, è dotata di un rivestimento in legno verniciato con

duecentesca, pp. 140-149; F. Dagostin, scheda 48 *Sala dell'attesa...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 384-387; Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, pp. 124-134; Daprà, *Animali fantastici*, pp. 96-119. Per Marcello Fogolino, pittore duttile e aperto alle sollecitazioni culturali di artisti di ambito veneto come Bartolomeo Montagna, Francesco Verla e Giovanni Speranza, capace di assimilare elementi linguistici di matrice pordenoniana in Friuli, nonché di Dosso Dossi e Girolamo Romanino nel periodo trascorso in Trentino, vedasi il catalogo della mostra di Trento: *Ordine e bizzarria* (e la bibliografia precedente).

⁸ Longo, *Grottesche*, p. 40.



■ 3. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità: Salone clesiano, fregio della parete sud

soffitto a riquadri ove compare lo stemma del principe vescovo Bernardo Cles (1514-1539), costituito dalle sette verghe raccolte in fascio e corone d'oro, talora accompagnate da angeli musicanti. La seconda è adorna di un soffitto a travi intagliati con i simboli clesiani e presenta pareti di gusto classicheggiante scandite da eleganti lesene con capitello e cornice, sopra la quale si snoda una fascia monocroma con putti, uccelli ed elementi decorativi floreali: un motivo d'ornato che appare pressoché invariato negli affreschi fogoliniani di Egna.

Al piano superiore si trova il locale più rappresentativo e ricco del palazzo, il Salone clesiano (fig. 2): ha un pregevole soffitto a travi dipinte, che separano riquadri ornati dai simboli clesiani, e fastose pareti a rivestimento ligneo dotate di sedili nella parte bassa, mentre nella fascia centrale sono appesi ritratti di principi vescovi, sovrani, scari e dignitari laici.

Suscita senso di meraviglia il bellissimo e largo fregio pittorico che corre alla sommità e si suddivide in quattordici riquadri, ove coppie di delfini si espandono a formare con la coda biforcuta gonfi girali frondosi che sostengono amorini e animali immaginari, con ali da libellula e corpi da scimmia, cavallucci marini come piccoli draghi e volatili, creature animalesche ben individuate nel sesso. Nel mezzo, invece, creano un supporto decorativo per le figurazioni allegoriche e mitologiche principali e, in alto, per le insegne clesiane.

Il cornicione superiore, tangente il soffitto a cassettoni, presenta, in toni caldi e brillanti, motivi ad ovuli e frecce, quasi torniti nel colore, e onde correnti in rosso mattone. L'ultima cornice reca motivi circolari a rosetta alternati



■ 4. Marcello Fogolino e collaboratori, *Allegoria dell'Amicizia*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete sud (stato odierno)

a piccoli delfini simmetrici con le code allacciate, memori dell'ornato quattrocentesco che raffigura il *Trono di Nettuno* in San Vitale a Ravenna, tramandato in un'incisione di Marco Dente⁹.

Partendo dalla fascia ornamentale a sud (fig. 3), in corrispondenza della porta d'accesso al locale, figura, nel primo campo entro il ricciolo formato dalle code dei delfini, il motivo dei *Prigioni incatenati*, un tema che ricorre più volte nei riquadri dei fregi, in coppie di tritoni, satiri o fauni, di schiavi vestiti all'occidentale ed altri nei costumi dell'Oriente, in particolare sul fregio che orna la parete opposta, a nord del Salone, come vedremo di seguito.

Nel secondo riquadro emerge, invece, la personificazione allegorica dell'*Amicizia* (figg. 1, 4): una figura femminile che porta sul capo una corona di mirto e stringe una mela nella mano sinistra, infila la destra tra le fiamme di fuoco che si alzano dal braciere e mostra i piedi insanguinati da rami spinosi, sopra frammenti di ossicini, gli attributi specifici di tale allegoria¹⁰. È contraddistinta, inoltre, dalle sentenze che reca scritte sullo scollo della veste, all'altezza del cuore "LONGE ET PROPE", nel cartiglio sopra la fronte "HIEMS ET AESTAS" e sul rilievo del braciere "MORS ET VITA"; un motto, quest'ultimo, ancora visibile nelle riprese fotografiche anteriori al 1998 (fig. 5), in seguito an-

⁹ Trattasi di un motivo ornamentale affine a quello che impreziosisce l'apparato pittorico della Sala del Giudizio o consiliare del Palazzo assessorile di Cles, eseguito dallo stesso cantiere. Longo, *Grottesche*, pp. 14-15.

¹⁰ Di fondamentale importanza per il tema dell'*Amicizia*, nell'aspetto iconologico e nella tradizione iconografica, sono il lavoro monografico a cura di Sybille Appuhn-Radtke e Esther P. Wipfler, *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, nonché la voce *Freundschaft* a firma delle medesime autrici, in *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 10, 2011-2012, coll. 793-902.



■ 5. Marcello Fogolino e collaboratori, *Allegoria dell'Amicizia*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete sud (stato al 1985)

dato inspiegabilmente scomparso. L'immagine riflette con rigorosa acutezza la personificazione allegorica codificata da Cesare Ripa nell'*Iconologia*¹¹:

“Donna vestita di bianco, ma rozzamente, mostri quasi la sinistra spalla, & il petto ignudo, con la destra mano mostri il cuore, nel quale vi sarà un motto in

¹¹ Sull'*Iconologia* di Cesare Ripa – apparsa a Roma per la prima volta nel 1593, quale frutto di un'approfondita cultura antiquaria, ampliata e ristampata più volte in seguito, riscontrando enorme fortuna sulla rappresentazione iconografica dei secoli XVII-XVIII – vedasi gli atti del convegno *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, nonché l'edizione dell'opera a cura di Sonia Maffei, con il sostanzioso capitolo introduttivo della curatrice e la *Nota al testo* di Paolo Procaccioli (Ripa, *Iconologia*). Per la sua opera dal carattere enciclopedico, Ripa s'ispirò a fonti letterarie e iconografiche del mondo classico, come chiarito all'inizio del proemio: “Le Imagini fatte per significare una cosa diversa da quella, che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa ne' più universale regola, che l'imitazione delle memorie, che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de' Latini, & de' Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio”. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione*, p. 1.

lettere d'oro così, LONGE, ET PROPE: & nell'estremo della veste vi sarà scritto, MORS, ET VITA. Sarà scapigliata, & in capo terrà una ghirlanda di mortella, & di fiori di pomi granati intrecciati insieme, nella fronte vi sarà scritto: HYEMS, AESTAS (...) Mostra la spalla sinistra, & il petto ignudo, additando il cuore col motto, *Longe, & prope*, perchè il vero amico, ò presente, ò lontano, che sia dalla persona amata, col cuore non si separa giamai; & benche i tempi, & la fortuna si mutino, egli è sempre il medesimo preparato à vivere, & morire per l'interesse dell'amicitia, & questo significa il motto, che ha nel lembo della veste, & quello della fronte. Ma se è finta, ad vn minimo volgimento di fortuna, vedesi subitamente, quasi sottilissima nebbia al Sole dileguare. L'essere scapigliata, & l'havere la ghirlanda di mirto con i fiori di pomi granati, mostra che il frutto dell'amor concorde, & dell'vnione interna sparge fuori l'odor suave de gl'esempj, & dell'honorevoli attioni, & ciò senza vanità di pomposa apparenza, sotto la quale si nasconde spesso l'adulatione nemica di questa virtù. Dipingesi parimenti scalza, per dimostrare sollecitudine, overo prestezza, & che per lo servizio dell'amico non si devono prezzare gli scomodi: Come dimostra Ovidio nel *de arte amandi: Si rota defuerit, tu pede carpe viam*¹².

In altra versione, Ripa rimarca che:

“Sotto al piè destro si dipinge la testa di morto calpestata, perché la vera amicitia genera spesse volte per servizio dell'amico il dispregio della morte”. (...) “Il mirto, che è sempre verde, è segno, che l'amicitia deve l'istessa conservarsi, ne mai per alcuno accidenti farsi minore”¹³.

L'amico vero, dunque, non si separa mai dalla persona amata, la affianca nelle varie stagioni della vita, pronto al rischio di soccombere alla morte. Il particolare dei piedi scalzi e sanguinanti sopra rami secchi, tra ossicini sparsi sul terreno, quali resti di un cranio calpestato, è significativo per l'esplicita allusione all'aiuto premuroso e solerte (a piedi scalzi), senza timore di perdere la vita (ossa e cranio) per l'amico.

Tornando al dettaglio con l'altare del sacrificio¹⁴, se ne segnala la particolare rilevanza quale accessorio che avvalora e convalida la virtù dell'*Ami-*

¹² Ripa, *Iconologia overo descrizione*, p. 15; Longo, *Grottesche*, pp. 16-18.

¹³ Ripa, *Iconologia overo descrizione*, p. 17. Un'immagine significativa dell'*Amicitia*, ripresa mentre calpesta un vistoso cranio, scalza e col cuore in mano, il seno ignudo e il capo coronato da una ghirlanda di mirto e fiori di melograno, si ammira nella tela che orna il soffitto della *Stanza dell'Alcova* nella Residenza dei duchi di Baviera a Monaco, un'opera eseguita dal pittore barocco Antonio Domenico Triva nel 1674, insieme ai dipinti della *Prudenza*, della *Fortezza* e del *Trionfo della Virtù sul Vizio* (Longo, *Antonio Domenico Triva*, pp. 201-202).

¹⁴ L'altare del sacrificio non è da considerarsi, nel brano in questione, quale attributo della *Costanza*, equivocando il significato di una figurazione allegorica esplicita e chiarissima come



■ 6. Jacques de Bie, *Allegoria della Foy d'amitié*, 1644, incisione. Da: *Iconologie, ou, explication nouvelle de plusieurs images*, Paris, 1644

cizia con un carattere proprio del culto per la *Dea Fides*¹⁵, promuovendo altresì il concetto della *Fede nell'Amicitia*. L'immagine della giovinetta con la mano sul fuoco è un motivo evocato da Ripa nell'*Iconologia* a partire dal 1593 e illustrato, per la prima volta, a corredo dell'allegoria *foy d'amitié* nell'edizione francese dell'*Iconologia* di Cesare Ripa a cura di Jean Baudoin nel 1644 (fig. 6):

“Ce que'elle tient la main droite voilée fut autresfois de l'institution de Numa Pompilius Roy des Romains, dans le Sacrifice qui se faisoit fut l'Autel de la Fidelité. Par où il vouloit donner à entendre, qui'l faut qu'elle soit inviolable entre Amis. Quant à la Vieillesse, elle nous apprend quel es personnes aagées font incomparablement plus soigneuses de garder leur foy quel es jeunes”¹⁶.

questa dell'*Amicitia*. Ritenuta un'allegoria della *Costanza* da Mich nel 1994 (Mich, *Gli affreschi*), l'immagine di Cavalese viene riconosciuta quale personificazione allegorica dell'*Amicitia* da Longo nel 1999 (Longo, *Grottesche*, pp. 16-17). Non è condivisibile la forma ibrida e composita dell'*Amicitia/Costanza* proposta dalla bibliografia successiva. Radice, *Torre duecentesca*, p. 142; F. Dagostin, scheda 48 *Sala dell'attesa...*, in *Ordine e bizzarria*, p. 384; Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, pp. 128, 130, 134; Daprà, *Animali fantastici ed esseri ibridi*, p. 109; Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi*, p. 93.

¹⁵ Si veda, a firma di Karl-Heinz Meißner e Irena Dubois-Reymond, la voce *Fides I*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 8, 1984, coll. 767-773.

¹⁶ *Iconologie, ou explication*, pt. 2, pp. 124-125. L'incisione a p. 124 è un'opera di Jacques de Bie (voce *Fides I*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 8, 1984, col. 771).



■ 7. Christian Gottfried Jüchter, *Altare dell'Amicizia*, 1783, porcellana di Meißen. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen



■ 8. Johann Esaias Nilson, *Sigillo dell'Amicizia*, 1783, disegno. Monaco di Baviera, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Abbildungs-Sammlung des *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte*

Alla voce *Fede nell'amicitia*, Ripa tratteggia una figura femminile con la mano destra protesa e coperta da un velo

“secondo l’ordine di Numa Pompilio Rè de’ Romani nel sacrificio da farsi alla Fede, per dare ad intendere, che si ha da servare la Fede con ogni sincerità all’amico, poichè *Fides* (come dice Pitagora) *est amoris fundamentum, qua sublata, tota amicitia lex, vis, ac ratio peribit*”¹⁷.

L’*Altare del sacrificio*, un motivo legato alla tradizione iconografica della *Fides* nell’antichità, ritorna ad arricchire l’allegoria intitolata alla *Fede nell'amicitia*

¹⁷ Ripa la immagina anziana, con il capo coperto e un velo sopra la mano destra, poichè “si trova più fede negl’uomini, che hanno per molti anni maggiore esperienza”; precisando che “non basta conservare la *Fede* per alcun tempo: ma bisogna che sia perpetua” (Ripa, *Iconologia ovvero descrizione*, p. 152). Si segnala che la xilografia intitolata *Fede nell'amicitia*, visibile in questa edizione (p. 153), è contraddistinta da un’erronea denominazione: la figura femminile con l’anello nella destra, una chiave nella sinistra e il cane ai suoi piedi corrisponde, infatti, alla voce allegorica della *Fedeltà* e non all’allegoria della *Fede nell'amicitia* (Ripa, *Iconologia ovvero descrizione*, pp. 152-154). Nelle edizioni successive dell’opera l’intitolazione è stata rettificata (voce *Fides I*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 8, 1984, col. 771, fig. 3).



■ 9. Marcello Fogolino e collaboratori, *Allegoria dell'Amicizia*, 1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo assessorile, Sala del Giudizio

nell'età moderna e, più avanti, nel Settecento, anche per integrare il concetto di *Fedeltà*¹⁸. Diverse le testimonianze illustrative a noi pervenute: basti citare la raffinata porcellana di Christian Gottfried Jüchtzer dedicata all'*Altare dell'Amicizia* (1783, fig. 7), che vede una figura muliebre scaldare il cuore sul fuoco dell'ara, di fronte a un amorino¹⁹. Data al 1783 anche il disegno, in gessetto e penna, eseguito da Johann Esaias Nilson († 1788), noto incisore e miniaturista attivo ad Augsburg, che raffigura il *Sigillo dell'Amicizia*, interpretato da una figura maschile che alza la coppa sopra le fiamme dell'ara²⁰ (fig. 8).

Il braciere acceso e il dettaglio dei piedi scalzi sopra ossicini e rami secchi sono elementi simbolici che qualificano anche un altro brano pittorico dell'*Amicizia*, eseguito ad opera dello stesso cantiere nel Palazzo assessorile di Cles intorno al 1543²¹: qui l'immagine rimarca, anche con le scritte dei carti-

¹⁸ Si veda la voce *Fides I*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 8, 1984, coll. 767-773.

¹⁹ Christian Gottfried Jüchtzer, *Opfer am Freundschaftsaltar*, Meißen, 1783 c., porcellana, cm 36; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung, Inv. nr. P. E. 3442. Si veda la voce *Freundschaft*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 10, 2011-2012, col. 819, fig. 13.

²⁰ München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Abbildungs-Sammlung des *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte*, inv. nr. 1469 E. Si veda la voce *Freundschaft*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 10, 2011-2012, col. 824, fig. 15.

²¹ Longo, *Grottesche*, pp. 14-18. Risale al 1543 la vasta campagna decorativa che diede vita ai cicli pittorici della *Sala del Giudizio*, del *Vestibolo* e della *Stanza del balcone* nel palazzo di Aliprando Clesio, nipote del cardinale Bernardo Cles, come testimoniano le date affrescate in questi ultimi ambienti, di cui informa Hans Schmölzer nel 1901 e come chiarisce Elisa Lona nel 2016. Lona, *Le stanze affrescate*, p. 229.

gli, il significato della purezza dell'oro, che viene testata con l'ardore del fuoco, così come la lealtà degli amici si riconosce nelle avversità della vita.

Nella Sala del Giudizio della citata residenza a Cles, di proprietà di Aliprando Clesio, nipote del cardinale, spicca infatti nella cornice centrale sul caminetto una figura allegorica femminile in abito rosso (fig. 9). Ha il capo coronato da una ghirlanda di mirto e un'acconciatura che luccica grazie a fili di perle e nastri tra i capelli. Mostra il seno scoperto e la mano destra additante il cuore, i piedi scalzi sopra rami secchi e spinosi. Il filatterio con la scritta "QVAM FAVSTE", in alto al centro della cornice, si spiega nei cartigli in cui si legge "NIL FICTVM IN AVRVM", che inizia sul busto e continua sopra le fiamme ardenti per concludersi in corrispondenza dei piedi scalzi "SEMPER IDEM".

Emerge con chiarezza il messaggio d'augurio rivolto alla coppia di Aliprando Cles e Anna Wolkenstein Rodenegg, proprietari del palazzo, di cui si possono ammirare gli stemmi ai lati della figura: "QUANTO FAUSTAMENTE - NIENTE DI FINTO SI AMALGAMA ALL'ORO - RIMANE SEMPRE UGUALE".

In tale immagine – esplicitata come un'allegoria dell'*Amicizia* e ricondotta, nella formulazione, ad una stampa di Marcantonio Raimondi raffigurante *Didone*²² – si evidenziano altri attributi di figure diverse che concorrono ad assolvere la funzione emblematica di una sola personificazione allegorica: la veste rossa è un attributo specifico delle virtù della concordia coniugale, della carità e dell'amore verso il prossimo e le perle sono simbolo di grazia²³. Ne consegue che l'*Amicizia* di Cles si contraddistingue con espressione di grazia e gentilezza, amicizia e amore verso il coniuge e il prossimo²⁴, ferma e costante se messa a dura prova, pura di scorie come l'oro che non accetta la fusione con altri metalli e acquista una maggiore lucentezza a contatto col fuoco²⁵.

²² Lupo, *La decorazione*, pp. 244, 254 nota 20; Longo, *Grottesche*, p. 16.

²³ Ripa, *Iconologia*, pp. 80 (*Concordia maritalis*), 195 (*Gratia*). A proposito della *Carità* si legge: "Il vestimento rosso, per la somiglianza che ha co'l colore del sangue, mostra che sino all'effusione d'esso si stende la vera carità, secondo il testimonio di S. Paolo. La veste rossa significa carità, per la ragione tocca di sopra: però la Sposa nella Cantica amava questo colore nel suo diletto" (pp. 63-64). Longo, *Grottesche*, p. 17 nota 29.

²⁴ Nel capitolo dedicato all'*Amicizia*, Emanuele Tesauro scrive: "Dunque la più nobile delle Humane Passioni, è l'Amore: & il più Nobil Frutto è l'Amicitia. La quale, benchè sia una Virtù imperfetta, come la Continenza: nondimeno, perch'ella è molto bella, & molto importante alla Vita Civile, & alla humana Felicità; meritò anch'essa di annoverarsi dal Filosofo nel Coro delle Virtù Morali". Tesauro, *La filosofia morale*, pp. 507-508.

²⁵ "supra ignem collocato...NON LAEDITUR, SED PROBATUR", scrive Filippo Picinelli a proposito dell'oro a contatto del fuoco. Picinelli, *Mundus symbolicus*, Lib. 13, Cap. 3, p. 726. Sulla purezza dell'oro esaminata tramite la prova del fuoco si veda *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi*, 5, 1997, pp. 124-128.



■ 10. Marcello Fogolino e collaboratori, *Leda e il cigno*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete sud

È nota l'origine biblica della prova del fuoco che assicura la purezza dell'oro, così come nelle avversità si possono riconoscere gli amici sinceri: “con il fuoco si prova l'oro, e gli uomini ben accetti nel crogiuolo del dolore” (Siràcide, II, 5). Domenico Nani Mirabelli cita la prova dell'oro nel fuoco per accertare la virtù dell'*Amicizia* nel paragrafo ad essa dedicato all'interno della *Polyanthea*, un'opera che riscosse enorme fortuna a partire dal secolo XVI: “Aurum in igne probamus, amicos autem in adversitatibus decernimus”²⁶.

Nel riparto successivo, a fianco dell'allegoria dedicata alla *Fede dell'Amicizia*, si scopre la scena che richiama al mito di *Leda col cigno*, frutto del lento stratificarsi di varie narrazioni²⁷ (fig. 10). Tra le diverse versioni si cita quella più nota che ricorda la figura della figlia di Testio re dell'Etolia e moglie di Tindaro re di Sparta, colei che fu amata da Giove, nelle vesti di un candido cigno presso le acque del fiume Eurota, e diede alla luce i figli Castore e Polluce – i Dioscuri – ed Elena e Clitennestra²⁸. Si pone attenzione, in questo brano, alle metamorfosi messe in atto da Giove per persuadere all'amore

²⁶ Mirabellius, *Polyanthea opus suavissimis floribus exornatum*, fol. XXV.

²⁷ Per la tradizione iconologica e iconografica del mito di *Leda col cigno* vedasi: *Paulys Real-Encyclopädie*, 12, 1925, coll. 1116-1125 (*Leda*); Pigler, *Barockthemen*, pp. 156-160; *Lexicon iconographicum*, VI.1, pp. 231-249, VI.2, pp. 107-126; Dall'Regoli, *Mito e scienza; Leda. Storia di un mito*; Nelson, *Leonardo e la reinvenzione*; Rossoni, *Il bianco e dolce cigno*; Reinhardt, *Der antike Mythos*, pp. 231 nota 868, 413.

²⁸ Sulla paternità e sul numero dei figli di Leda, venuti alla luce schiudendosi da un uovo, si riscontrano diverse opinioni: per Omero, sono Elena e Polluce i figli di Giove, mentre Clitennestra e Castore sono i figli mortali di Tindaro; in altre fonti sono Castore e Polluce i figli di Zeus, oppure questi due insieme a Elena. Rossoni, *Il bianco e dolce cigno*, p. 9.



■ 11. Antonio Averlino detto il Filarete, *Battente della porta maggiore della Basilica di San Pietro*, 1445, bronzo. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro (dettaglio con *Leda e il cigno*)

donne mortali e ninfe, quindi, alla leggenda di Leda; la quale era nota anche per la *Costellazione del Cigno*, grazie ai manuali di mitologia astrale di Iginio (I-II sec. d. C) – *De Astronomia / Poeticon Astronomicon* stampati a Venezia nel 1485 – e ai *Mitografi* medievali, nonché alla *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio²⁹.

È una storia che godette di straordinaria fortuna attraverso la circolazione delle fonti scritte e di numerose testimonianze e repliche grafiche, scultoree e pittoriche, autentici repertori d'iconografia: ora s'incontra la figura di Leda stante con il cigno che innalza il lungo collo tra i suoi seni – si pensi al gruppo mar-

moreo romano conservato nella Galleria di Palazzo Nuovo ai Musei Capitolini –, ora si scopre la bella principessa nell'amplesso col cigno, l'immagine più frequente e diffusa su terrecotte, lampade e sarcofagi. La terza tipologia ritrae Leda in piedi e di profilo abbracciata al cigno, quale si ammira nell'esemplare scultoreo greco conservato al Museo Archeologico di Venezia o nel bassorilievo greco al British Museum di Londra.

A Cavalese, la figura di Leda risalta in primo piano, davanti al frondoso tralcio a girale formato dalle code dei delfini, e s'impone nella bellezza e nudità carnale, mentre stringe con la mano il collo del candido cigno proteso verso di lei. La scena è narrata con straordinaria capacità di evocazione visiva entro il colorito fregio a 'racemo abitato'. Per la coniugazione con il fregio fogliato potrebbe richiamare alla mente il bassorilievo che orna, a margine del riquadro in basso a destra, la porta bronzea (1445) di Antonio Averlino detto il Filarete nella Basilica di San Pietro a Roma, la più importante chiesa della cristianità; contraddistinta da un allegorismo figurativo enciclopedico, una *summa* di te-

²⁹ Nilgen, *Formenelektizismus*, p. 161; Nilgen, *L'eclittismo come programma*, p. 290 note 33 e 35.



■ 12. Marcello Fogolino e collaboratori, *Tritone e putto con la clava*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete sud

matiche pagane e tipologie di gusto ancora medioevale, frutto della passione antiquaria propria del primo Quattrocento romano, un vero ‘florilegio’ di arte antica e moderna intriso di un complesso programma teologico³⁰ (fig. 11). La Leda ‘romana’ indossa pudicamente una veste leggera – che nessun rilievo della classicità ha mai tramandato – e si unisce a Zeus sopra una sorta di altare: è un’immagine che s’inserisce nella cultura figurativa dell’*Ovide moralisé*, indirizzata a un’interpretazione moralizzante che possa introdurre valenze di significato cristiano nelle tematiche proposte dalle *Metamorfosi* ovidiane³¹.

A differenza del piccolo bassorilievo sulla porta bronzea di Filarete, composto e pudico, nella figura di Leda dipinta a Cavalese, completamente nuda, simbolo di bellezza carnale e oggetto di desiderio da parte di Giove, si riconosce una sottile carica erotica sottomessa alla forza seduttiva del cigno, esemplare animale apollineo che incarna la perfezione della bellezza e della poesia. Con la dolcezza del suo canto in grado di riprodurre le passioni dell’anima e i caratteri morali dell’uomo, la figura del cigno – nelle sue potenzialità semantiche di forza e seduzione, diletto e carica sensuale – diviene metafora musicale e ideale del perfetto cortigiano innamorato, esaltata dalla cultura del tempo in tutta la letteratura della prima metà del Cinquecento³².

³⁰ Sulla porta di Filarete vedasi Nilgen, *Formenektektizismus*; Nilgen, *L’eclettismo come programma*; Cianfarini, *Iconografia e significati*.

³¹ Cianfarini, *Iconografia e significati*, pp. 112-113; Reinhardt, *Der antike Mythos*, pp. 412-413.

³² Il vero cortigiano doveva corrispondere ad un uomo d’arme e talentuoso condottiero, secondo l’ideale formalizzato da Baldassare Castiglione nel 1528 (Castiglione, *Il libro del Cortegiano*). Paolo Giovio, nel *Dialogo dell’imprese militari e amorose* (1555), paragona i cigni a capitani da guerra (Giovio, *Dialogo*, p. 85).

Si ritiene fuori contesto la possibilità di leggere nel brano di Cavalese una reinterpretazione dell'episodio in senso cristiano, quale incontro tra la Vergine e lo Spirito Santo e, in tale prospettiva, un richiamo alla personificazione allegorica della *Purezza*³³. Nell'ambito del rinnovamento artistico in chiave rinascimentale e della maniera moderna in Trentino, alle soglie del Concilio di Trento – che condurrà all'assoluto divieto³⁴ di ogni declinazione allegorica moralizzante dei miti pagani, la metafora dell'amore di Leda con Giove-cigno, integrata nelle grottesche di Cavalese, oltre a svolgere la funzione elementare di un puro principio ornativo, che affonda le radici nell'erudita cultura antiquaria, potrebbe fare emergere i riflessi di una specifica e nuova sensibilità affettiva, le diversità di concezione dell'amore, il ruolo della donna e il rapporto tra i sessi nel corso del Cinquecento³⁵.

Segue l'ultimo riquadro pittorico di questa fascia (fig. 12). Emerge al suo centro, nel punto in cui si toccano le code dei delfini, una vivace e dinamica scena marina col putto armato di bastone nella destra e a cavalcioni sulla coda pisciforme di un vecchio tritone, dotato di due zampe anteriori di animale a mo' di pinne. Nel gruppo non si riconoscono validi dettagli utili a identificarvi una delle *Fatiche di Ercole in lotta con Gerione* – il noto gigante mostruoso a tre teste e tre busti, sei braccia e due o quattro gambe³⁶ – e, di seguito, un'allegoria della *Fortezza*³⁷, per cui è preferibile usare prudenza, a

³³ Dagostin, Daprà, *Magnifica Comunità*; F. Dagostin, scheda 48 *Sala dell'attesa...*, in *Ordine e bizzarria*, p. 384; Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, pp. 128, 131; Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi*, p. 93. A conferma di tale asserzione, Francesca Dagostin (*Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, p. 128 nota 33) cita, senza dare conto di riferimenti specifici, Nelson, *Leonardo e la reinvenzione*, lavoro che rimanda alla conferenza tenuta in occasione della XLVI Lettura Vinciana e incentrata sulla raffigurazione della bellezza femminile nell'opera di Leonardo.

³⁴ Reinhardt, *Der antike Mythos*, p. 413. Dovranno trascorrere ancora tre secoli e si dovrà pervenire alle correnti culturali del tardo Ottocento in Europa e alla linea interpretativa diffusasi in ambiente warburghiano, perché si avanzi l'ipotesi di una *interpretatio christiana* di alcuni miti pagani tradizionalmente apparentati (Danae e Leda): nel 1875 Gustave Moreau potrà infondere al gruppo amoroso di *Leda col cigno* (1875) una valenza simbolica in senso cristiano, il significato dell'incarnazione di Gesù Cristo in Maria tramite l'opera dello Spirito Santo.

³⁵ La fortuna riscontrata dal motivo iconografico degli *Amori di Giove – Danae, Europa, Ganimede, Leda* – nella prima metà del Cinquecento, evoca le diverse tipologie d'amore nel segno della “volontà in quel secolo di ordinare, classificare, razionalizzare ogni tipo di attività umana (dal comando dello Stato al perfetto comportamento del cortigiano, dall'ideale della bellezza delle donne ai vari tipi di amore carnale e, per l'appunto, al perfetto amore)”. Rossoni, *Il bianco e dolce cigno*, p. 80.

³⁶ Un incunabolo illustrato della *Divina Commedia* conservato a Este presenta un'immagine di *Gerione* con quattro gambe (Este, Biblioteca Estense, cod. a R. 4.8., fol. 24v). Brieger, Meiss, Singleton, *Illustrated Manuscripts*, 1, pp. 135-136, 282-291, in part. p. 284, 2, fig. 203; Augustyn, *Die Sibyllen*, II, pp. 975, 1042-1043 nota 3804. Per la tradizione iconografica dell'immagine vedasi *Paulys Real-Encyclopädie*, 7, 1912, coll. 1286-1296 (*Geryoneus*); Dante, *Vergil, Geryon*, pp. 32-37; Friedman, *Antichrist*.

³⁷ F. Dagostin, scheda 48 *Sala dell'attesa...*, in *Ordine e bizzarria*, p. 384; Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, p. 131; Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi*, p. 93.



■ 13. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità: Salone clesiano, fregio della parete ovest

questa data, nel formulare associazioni rigide tra deduzioni di motivi iconografici dell'antico e attribuzioni di significati allegorici.

Si prosegue sulla parete ovest (fig. 13), ove spicca a sinistra l'allegoria della *Carità*³⁸ (fig. 14), interpretata da una sirena bicaudata con due pargoli al seno, nel rispetto di una consolidata iconografia, di lì a non molto proposta canonizzata da Cesare Ripa, che la descrive mentre tiene “nel braccio sinistro un fanciullo, al quale dia il latte & altri due gli staranno scherzando a' piedi, uno d'essi terrà alla detta figura abbracciata la destra mano”³⁹. Qui, la corporea divinità marina stringe nella destra un piccolo che le succhia il latte e attorciglia la coda a quella materna dando luogo a un fantasioso intreccio ornativo;

³⁸ Il motivo allegorico della *Carità* all'interno dell'ornato a grottesco è visibile anche nell'incisione di Enea Vico. *The Illustrated Bartsch*, 30, p. 291. Michelangelo Lupo rileva l'affinità compositiva tra le allegorie della *Carità* dipinte da Fogolino rispettivamente a Cavalese e a Trento, in una lunetta del *Torion da basso* al Castello del Buonconsiglio, nonché a Mattarello su un fregio del salone di Torre Franca. Lupo, *La decorazione*, p. 241; Longo, *Grottesche*, p. 32 nota 73; Radice, *Torre duecentesca*, pp. 142-143. Interpretando il testo di Marina Botteri ove si evoca la contaminazione tra motivi, spunti e modelli nel repertorio ornativo di Marcello Fogolino e Francesco Verla, senza un preciso riferimento all'allegoria della *Carità* di Cavalese (Botteri, “*Maestro Marcello Fogolino pictor*”, p. 328), Francesca Dagostin segnala come questo motivo iconografico riprenda “un modello tratto dal *Fregio Trissino* eseguito da Francesco Verla a Venezia nel primo Cinquecento” (Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, p. 131).

³⁹ Ripa, *Iconologia ovvero descrizione*, p. 63.



■ 14. Marcello Fogolino e collaboratori, *Allegoria della Carità*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete ovest

con il braccio sinistro cinge un secondo nato di sesso maschile con due poderose code. La seducente sirena, con i capelli acconciati a code svolazzanti, porta celate le nudità intime da una ghirlanda di foglie⁴⁰.

Segue il riquadro centrale che mostra, in primo piano, i leoni clesiani, l'uno bianco e l'altro rosso, affrontati a reggere lo stemma di Bernardo Clesio, davanti ai delfini robusti con le code biforcute su cui posano putti in gioco.

Al centro del riquadro successivo, laddove si uniscono le code legnose dei delfini, spicca, vista di schiena e col viso rivolto all'osservatore, una figura femminile nuda adagiata con la serpe che s'attorciglia al braccio sinistro (fig. 15). L'immagine sembra alludere all'allegoria della *Prudenza*⁴¹. La serpe, così figurata, infatti, è un attributo significativo di tale virtù nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, che chiarisce come

“L'eccellenza di questa virtù, è tanto importante, che per essa si rammentano le cose passate, si ordinano le presenti, & si prevedono le future, onde l'huo-

⁴⁰ Sulla figura mitica della sirena tramandata nel patrimonio figurativo e testuale a partire dall'antichità classica vedasi la voce *Sirenen* in *Paulys Real-Encyclopädie*, 1929, coll. 288-308. Di fondamentale importanza sul tema sono: Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée*; Augustyn, *Zur Horaz-Illustration*, pp. 62-72.

⁴¹ Longo, *Grottesche*, p. 32.



■ 15. Marcello Fogolino e collaboratori, *Allegoria della Prudenza*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete ovest

mo che n'è senza, non sa raquistare quello che hà perduto, ne conservare quello che possiede, ne cercare quello che aspetta”⁴².

Sulla serpe che si arrotola e avvolge nell’emblema della *Prudenza*, Picinelli osserva:

“Insinuando con questa impresa la Prudenza, di cui è proprio il considerare i passati avvenimenti, per apprendere a provvedere con l’esempio di quelli, alle presenti, e possibili contingenze. Quadra molto bene l’impresa à chi seco stesso ripensa la bassezza de suoi principij. Tale Amos da Dio sublimato col dono della Profetia, si protesta, e dichiara d’essere stato un povero pastore. *Verba Amos, qui fuit in pastoribus de Thecue; Amos I.I.*”⁴³.

Sfila quindi sulla parete nord, in bella mostra, la serie dei *Prigioni incatenati*, con braccia e mani legate dietro la schiena (fig. 16). Perfettamente inseriti nei larghi riccioli fogliati della coda dei delfini, si suddividono in quattro gruppi: due satiri entrano in scena nel primo campo; seguono due personaggi che indossano tuniche di foggia occidentale in giallo oro e di color rosa; nel terzo riquadro si ammirano figure di barbari orientali che rievocano nelle vesti la moda dell’età greco-romana; infine, una coppia di satiri incatenati di cui l’uno è ri-

⁴² Ripa, *Iconologia overo descrizione*, p. 416.

⁴³ Picinelli, *Mundus symbolicus*, cap. 8, p. 247.



■ 16. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità: Salone clesiano, fregio della parete nord

preso di spalle. I due personaggi abbigliati all'orientale (fig. 17) presentano consonanze, nella tipologia e nello stile, con lo schiavo in posa inginocchiata che s'incontra in un fregio della Sala del Giudizio nel Palazzo assessorile di Cles, opera dello stesso cantiere⁴⁴. Nei due dipinti a grottesca, a Cavalese e a Cles, queste figure portano analoghi e vistosi turbanti, vestono allo stesso modo e sono ritratte nella medesima posa.

Il copricapo frigio e la veste che scivola all'altezza delle ginocchia, ampia e cascante di pieghe sopra pantaloni lunghi, riprendono modi di personaggi dell'età greco-romana, usanze e costumi classici esibiti dalle figure di Ganimede, Mitra, Orfeo o Paride⁴⁵. Ciononostante, l'incarnato scuro, gli occhi allungati e i vistosi baffi neri li contraddistinguono come schiavi di provenienza medio-orientale. I due mori a Cavalese evocano, nella fisionomia e nella posa, le statue di barbari orientali⁴⁶ (figg. 18, 19), scolpite in marmo colorato, pa-

⁴⁴ Longo, *Grottesche*, p. 24 e tav. 17. Nella figura di barbaro inginocchiato a Cles, L'Occaso nota una citazione dai monocromi affrescati da Giulio Romano nella propria casa a Mantova. L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni*, p. 151; L'Occaso, *Giulio Romano «universale»*, pp. 171-172.

⁴⁵ Schneider, *Bunte Barbaren*, p. 19.

⁴⁶ Le sculture, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6117 e 6115), risultano inventariate tra il 1626 e il 1778 col nome di "mori" o di "schiavi" (Schneider, *Bunte Barbaren*, tav. 3 KO1 e 4 KO2). Una statua era visibile nel giardino di Palazzo Del Bufalo, esteso tra via del Tritone e via del Bufalo, in seguito andato distrutto, nel 1550, come si evince da una descrizione della primavera di quell'anno: "Nel giardinetto di questa casa (...) vi sono molte statue (...), sta



■ 17. Marcello Fogolino e collaboratori, *Prigioni*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete nord

vonazzetto e intensamente screziato, che ornavano nel Seicento gli Orti Farnesiani a Roma con la funzione di atlanti a sostegno di grandi vasi con piante d'agave, come si evidenzia nell'opera incisa da Giovanni Francesco Venturini nel 1684 circa⁴⁷ (fig. 20).

I barbari orientali – come le altre coppie di prigionieri dipinte sulla parete nord del Salone clesiano a Cavalese – rievocano con potenza incisiva, nella formulazione e nella tipologia, immagini nutrite di una cultura figurativa classica e si richiamano al noto prototipo della Volta Gialla nella Domus Aurea⁴⁸. Tramandato in un disegno del *Codice Escorialense*, così com'era apparso nel palazzo neroniano, il tema dei prigionieri venne copiato, mutuato e divulgato a più riprese, con opportune interpolazioni, nei decori a grottesca delle botte-

un servo di mischio persico, con un peso su le spalle, e chinato giù, con un ginocchio a terra". Schneider, *Bunte Barbaren*, pp. 170-171.

⁴⁷ Falda, *Le fontane di Roma*, pt. 3 (*Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma, con li loro prospetti et ornamenti, disegnate ed intagliate da Gio. Francesco Venturini*), tav. X. Schneider, *Bunte Barbaren*, p. 170 nota 1258, tav. 46, p. 301. Il fascino esercitato da queste sculture nel giardino dei Farnese doveva essere notevolissimo all'epoca e nei secoli a seguire: lo testimonia, fra l'altro, l'opera incisa da Giambattista Piranesi, che pone gli atlanti a sostegno di un ricco coronamento a rilievo scultoreo ove si eleva il globo con la statua di Traiano, al culmine della colonna traiana. Schneider, *Bunte Barbaren*, pp. 55, 170, tav. 8.

⁴⁸ Il tema dei prigionieri e satiri incatenati, talora addossati alla base di un trofeo e legati dietro il dorso, rimanda ai prigionieri barbari dell'età repubblicana e alle immagini tramandate dalla *Volta Gialla* nel palazzo di Nerone a Roma. Dacos, *La decouverte*, pp. 37-39.



■ 18-19. *Barbari orientali*, II secolo d.C., marmi. Napoli, Museo Archeologico Nazionale

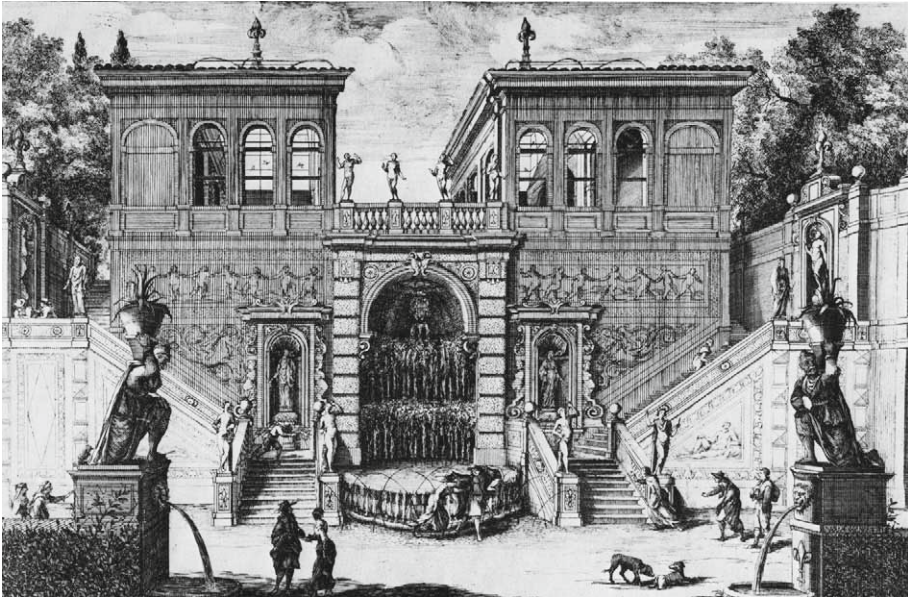
ghe rinascimentali, nell'opera grafica di artisti come Nicoletto da Modena⁴⁹; ma anche nelle gustose grottesche della Sala della Cagliostro in Castel Sant'Angelo a Roma, ad opera di Luzio Romano (1545)⁵⁰.

Il fregio pittorico che orna la parete est (fig. 21) del Salone si caratterizza per la presenza, al centro, di due bellissimi leoni – l'uno bianco e l'altro rosso, simboli del potere politico e temporale del principato vescovile – che scortano l'arma del Clesio contrassegnata dai leoni rampanti, dall'aquila di Trento e dall'agnello di Bressanone.

Nel campo a sinistra ritorna il tema dei *Prigioni*, interpretato da un satiro con le mani legate dietro la schiena; cui si contrappone, seduto nel ricciolo della coda del delfino, un giovane nudo che porta sul capo una corona d'alloro (fig. 22). Nel gruppo non si individuano riscontri diretti ed elementi persuasivi per interpretare la scena quale richiamo all'infelice amore di Dionisio e Ampelo e, quindi, per accomunare il tema all'allegoria dell'*Impru-*

⁴⁹ Dacos, *La decouverte*, pp. 37-38, fig. 54.

⁵⁰ *Gli affreschi di Paolo III*, 1, pp. 32, 105 tav. 3; 2, pp. 37-38.



■ 20. Giovanni Francesco Venturini, *Giardino palatino dei Farnese*, 1684, incisione. Da: Falda, *Le fontane di Roma*, Roma, 1691

denza⁵¹. A destra spicca, invece, il motivo del *Tritone che rapisce una nereide*⁵² (fig. 23), quest'ultima caratterizzata dalla freschezza di un corpo femminile giovane e nudo, non pisciforme come sarebbe quello tipico delle divinità marine che si accompagnano ai tritoni.

⁵¹ F. Dagostin, scheda 48 *Sala dell'attesa...*, in *Ordine e bizzarria*, p. 384; Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, p. 131. Com'è noto, Ampelo, figlio di un satiro e di una ninfa, era un giovane adolescente che fu amato da Dioniso e, in seguito ad una tragica fine – cadendo da un albero di vite, per Ovidio (*Fasti*, 3, 407-414), o da un bue furioso da lui cavalcato, per il Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, II, 214, 12, 291) – subì la trasformazione in pianta di vite ad opera di Giove. Rara la tradizione iconografica del gruppo a partire dall'antichità: il rilievo del sarcofago strigilato con tematiche dionisiache (Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 124711, cit. da Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, p. 128 nota 23) non offre corrispondenze con la scena in questione, così come il gruppo marmoreo conservato al British Museum e quello scultoreo del Museo Puškin a Mosca. Per il sarcofago con tematiche dionisiache conservato a Roma vedasi Vatta, *Un sarcofago strigilato*, pp. 249-270. Sulla figura di Ampelo vedasi: voce *Ampelos*, in *Lexicon iconographicum*, I, 1, pp. 689-690; voce *Ampelos*, in Roscher, *Ausführliches Lexikon*, I, 1, col. 292; voce *Ampelos*, in *Der neue Pauly*, 1, col. 608.

⁵² Longo, *Grottesche*, p. 33. Non è condivisibile l'associazione dell'immagine raffigurante il *Tritone che rapisce una nereide* all'allegoria dell'*Avidità* (Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, p. 131; Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi*, p. 95). Il soggetto sembra, invece, richiamare l'amore carnale. Sulla tradizione iconografica del *Tritone che rapisce o abbraccia una nereide*, ispirato ai rilievi scultorei della classicità e del Rinascimento rinascimentale si veda: voce *Triton*, in *Paulys Real-Encyclopädie*, 2. Reihe, 7, 1948, coll. 245-323; voce *Triton*, in Roscher, *Ausführliches Lexikon*, 5, 1977, coll. 1150-1207; Bober, Rubinstein, *Renaissance*, pp. 133-134. Per l'immagine delle *Nereidi* vedasi la voce *Nereiden*, in *Paulys Real-Encyclopädie*, 33, 1936, coll. 1-23.



■ 21. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità: Salone clesiano, fregio della parete est

I temi mitologici, allegorici e fantasiosi esternati con notevole intuizione evocativa e liberatoria in tutte le campiture dei fregi si animano portando in scena creature straordinarie, proprie di un mondo irreal e favoloso, capaci di conferire all'insieme il senso dell'incanto e dell'irrazionale, sigillando con eleganza gli ambienti di un palazzo residenziale estivo come quello dei principi vescovi di Trento a Cavalese nel primo Cinquecento. Ivi compaiono torsi semiumani con fibre vegetali filiformi che si staccano dai corpi e teste di galli. Entra in scena il tacchino – all'epoca appena importato in Europa – nei suoi colori grigiastri e con il serpente in bocca, vista la sua particolare abilità di catturare le vipere. Sono immagini di un mondo mitico e leggendario, che dialogano con la flora palpitante di vita multiforme e la forza segreta di creature ibride, talora mostruose, in bilico tra la realtà e la finzione.

Il sistema decorativo antico diviene sempre più stravagante e bizzarro, frutto dell'estro e della fantasia dell'artista, libero dai limiti della rappresentazione realistica e via via meno dipendente dai modelli classici. Sorgono così linguaggi nuovi e figure inedite, che mostrano nelle sembianze diverse porzioni del reale e non sono più classificabili: sono esseri mostruosi e parzialmente umani, semivegetali e semianimali che s'inseriscono nel 'racemo abitato'⁵³, ivi si adattano

⁵³ È d'uso il termine di 'racemo abitato' (*peopled scroll*) per definire questa tipologia di ornato a grottesca. A tal proposito, scrive Chastel, "la forma ornamentale per eccellenza del ramo di vite



■ 22. Marcello Fogolino e collaboratori, *Prigione e giovane*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete est

e si coniugano, si trasformano e rinnovano. L'assenza di gravità delle forme e la negazione dello spazio permettono la fusione della specie e la proliferazione di ibridi, generano figure 'senza nome'⁵⁴, esseri che si contraddistinguono per l'assenza di una specificazione dei caratteri, si amalgamano al tracciato ornativo con animo liberatorio nei confronti del mondo reale e s'impongono col richiamo nel riguardante di una ricca gamma di potenzialità emotive. L'interpretazione e l'emulazione dell'antico con accostamenti di pura fantasia, nella licenza assoluta dell'invenzione, conferisce a tali immagini una vitalità inquietante ed evasiva, lucidamente erotizzata nel dettaglio. L'intero apparato iconografico, mentre rispecchia i valori figurativi ereditati dal mondo classico e quanto la cultura umanistica aveva rielaborato, assolve ancor oggi la sua originaria funzione ornamentale.

I *Dialoghi* (1548) del portoghese Francisco de Hollanda – che vedono interlocutori, oltre all'autore, Michelangelo, Vittoria Colonna e Lattanzio Tolomei – documentano l'enorme interesse nel secolo XVI per le tematiche

o d'acanto accoglie piccoli personaggi, *eroti*, *putti*, animali più o meno trasformati in volute e prolungati al modo di foglie". Diffuso ovunque al tempo degli imperatori Flavi e quasi integratosi nell'arte ufficiale romana, questo motivo aveva divulgato in tutto l'Occidente un principio abbastanza analogo, in fondo, a quello delle grottesche; il «racemo abitato» ne era una specie di contrazione decorativa ottenuta dal coniugarsi di elementi riconoscibili e di legami impossibili". Chastel, *La grottesca*, p. 40; Longo, *Grottesche*, p. 27.

⁵⁴ Chastel dedica uno specifico capitolo all'"ornamento senza nome" (Chastel, *La grottesca*, pp. 3-13). Benvenuto Cellini riteneva inadeguato il termine di "grottesca" per la nuova formula decorativa (Cellini, *Vita*, cap. 31, p. 154) e Vasari definiva "pittura licenziosa e ridicola" tale tipologia di ornamentazione (Vasari, *Le Vite*, p. 143).



■ 23. Marcello Fogolino e collaboratori, *Tritone e nereide*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità, Salone clesiano, parete est

immaginarie e fiabesche, popolate da mostri ed animali favolosi, volti di donna con pinne e code di pesci, protomi umane generate da viticci, creature inattese e divertenti, capaci di risvegliare il sogno e il senso della meraviglia. Al “perché si costumi di dipingere quello che non si è mai veduto al mondo”, Michelangelo risponde citando i versi di Orazio – “Pictoribus atque poëtis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas” – e rimarcando il privilegio concesso a pittori e poeti di “tutto osare ciò che preferiscono” e se

“per riguardo alla miglior decorazione, al luogo, al tempo (specie nelle grottesche, che senza ciò sarebbero falsate e senza grazia), [il pittore] muta qualche membro o parte di alcuna cosa di altro genere: per esempio, ad un grifone o ad un cervo può mutare la parte posteriore in un delfino (...) o pone ali in luogo di zampe, se le ali stanno meglio; quel tal membro che egli muta (...) sarà perfettissimo rapporto alla specie alla quale appartiene. E quello ancor che sembri falso, non si può chiamare, se è bene inventato, mostruoso. Ancor meglio riesce la decorazione, quando si mette nella pittura qualche essere chimerico, per la varietà e il riposo dei sensi, e il piacere degli occhi mortali, che spesso desiderano vedere quello che non videro mai e che par loro impossibile che esista, più che se vi si mette un'usuale figura di uomo o di animale, anche ammirabile. E da ciò prese licenza l'insaziabile desiderio umano di preferire ad un edificio con le sue colonne, e porte e finestre, un edificio chimerico, grottesco, le di cui colonne sieno fatte di putti uscenti da calici di fiori, e i fastigi e gli architravi di rami di mirto, le porte di canne o di altre cose che sembrano impossibili ed irra-

gionevoli, ma che possono risultare bellissime eseguite da chi molto se ne intende”⁵⁵.

A questo ambiente di cultura figurativa appartengono, a pieno titolo, le pitture di Cavalese. La proposta di individuare negli esseri favolosi⁵⁶, promiscui e mostruosi delle grottesche, caratteri e fisionomie multiformi che promettono associazioni con figure reali o proprie dell’immaginario culturale – se pure intrigante e suggestiva – sembra scorporare tali creature dal mondo d’incanto irrazionale e pieno di fascinazione ove hanno preso vita, portando ad una imprudente e insidiosa decontestualizzazione dell’apparato scenografico e pittorico.

Referenze fotografiche

Lucia Longo-Endres: figg. 5, 9.

Gardaphoto (Emanuele Tonoli), Salò: figg. 1-4, 10, 12-17, 21-23.

München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Abbildungs-Sammlung des *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte*: fig. 8.

⁵⁵ d’Olanda, *Dialogos*, pp. 283-284.

⁵⁶ Daprà, *Animali fantastici*, pp. 96-120. L’assenza di un riscontro scientifico puntuale non permette di condividere l’ipotesi che gli esseri visibili ai lati superiori del gruppo con il satiro e un giovane (parete est) – contraddistinti da corpi animaleschi dotati di seni femminili pronunciati e penduli, zampe e ali fogliate – siano da interpretare come angeli ribelli e il demone *Belial* (Daprà, *Animali fantastici*, pp. 105-106). Analogamente, non è condivisibile l’individuazione della figura di *Melqart* negli strani mostri a forma di vermi polposi dotati di ali chiare, il viso fogliato e orecchie con corna caprine, visibili in alto negli angoli del riquadro che accoglie il gruppo del *Tritone con putto* a cavalcioni della coda (Daprà, *Animali fantastici*, pp. 108-109); sull’iconografia di *Melqart-Herakles* nella monetazione mauritana vedasi Moreno Pulido, *Melqart-Herakles*, pp. 821-834. Neppure l’immagine dei *Belzebù* nel campo dedicato all’allegoria della *Carità* pare giustificarsi per la mancanza di riscontri diretti e di un’adeguata argomentazione comparativa (Daprà, *Animali fantastici*, pp. 109-111). Possono, infine, essere associati alla natura del basilisco (Daprà, *Animali fantastici*, pp. 111-112) i mostri che fiancheggiano la scena allegorica della *Prudenza* e si contraddistinguono per il corpo serpentino, ali cartilaginose e la testa canina? Sulla tradizione iconografica del basilisco, creatura ibrida, tramandata fin dall’antichità con la testa di gallo, le ali da drago, il becco d’aquila e la coda di lucertola, vedasi voce *Basilisk*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1, 1937, coll. 1488-1492; Schöpf, *Fabeltiere*, pp. 13-26. Per le creature favolose vedasi la voce *Fabelwesen*, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 6, 1971, coll. 739-816; *Animali. Tiere und Fabelwesen; Sangue di drago squame di serpente*.

Riproduzioni da libro

Iconologie, ou explication, p. 124: fig. 6.

Leda. Storia di un mito, p. 53: fig. 11.

Loesch, Pietsch, Reichel, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, p. 246: fig. 7.

Schneider, *Bunte Barbaren*, tavv. 3 KO 1, 4 KO 1, 46: figg. 18-20.

Bibliografia

Cristina Acidini Luchinat, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, pt. 3, 4. *Forme e modelli*, a cura di Federico Zeri, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1982, pp. 161-200.

Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548, a cura di Filippa A. Gaudioso, Eraldo Gaudioso, Roma, De Luca Editore, 1981, 2 voll., catalogo della mostra: Roma (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), 16 novembre 1981 - 31 gennaio 1982.

Animali. Tiere und Fabelwesen von der Antike bis zur Neuzeit, hrsg. von Luca Tori, Aline Steinbrecher, Genève - Milano, Skira, 2012, catalogo della mostra: Zürich (Landesmuseum), 1 marzo - 14 luglio 2013.

Wolfgang Augustyn, *Die Sibyllen. Zu einem antiken Thema in der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Passau, Dietmar Klinger Verlag, 2019, 2 voll. (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 51/ I-II).

Wolfgang Augustyn, *Zur Horaz-Illustration im Mittelalter. Gedichte bebildern in Handschriften für die Schule*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", Dritte Folge, 71 (2020), pp. 41-87.

Jurgis Baltrušaitis, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, con un'introduzione di Massimo Oldoni, Milano, Adelphi, 1993 (Gli Adelphi, 45).

Jurgis Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi: le metamorfosi del gotico*, Milano, Adelphi, 1999 (Il ramo d'oro, 33).

Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture. A Handbook of Sources*, London, Harvey Miller, 1986.

Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina Edizioni, 1985.

Marina Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor". *Invenzioni bizzarre nelle dimore rinascimentali trentine*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 327-341.

Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Singleton, *Illustrated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., New York, Princeton University Press, 1969 (Bollingen Series, 81).

Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, nelle case d'Aldo e d'Andrea d'Asolo, 1528 (rist. Milano, Garzanti, 1987).

Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985.

- Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria, a cura di Sonia Maffei, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2010, atti del convegno: Bergamo (Università degli Studi di Bergamo), 9-10 settembre 2009.
- André Chastel, *La grottesca*, traduzione di Silvestro Lega, Torino, Einaudi, 1989.
- Angela Cianfarini, *Iconografia e significati della porta bronzea del Filarete in S. Pietro (1433-1445)*, in *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale del Quattrocento*, a cura di Anna Cavallaro, Manziana, Vecchiarelli, 1995, pp. 106-119.
- Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, hrsg. von Hermann Egger unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis, Wien, Hödler, 1905-1906, 2 voll. (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien).
- Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1980, 2 voll. (Medioevo e Umanesimo, 38, 39).
- Francesco d'Olanda, *Dialogos (1548)*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, 1, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971 (La letteratura italiana. Storia e testi, 32), pp. 278-285.
- Nicole Dacos, *Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, in "Bollettino d'Arte", 51 (1966), pp. 43-49.
- Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London-Leiden, The Warburg Institute University of London - Brill, 1969 (Studies of The Warburg Institute edited by R. H. Gombrich, 31).
- Francesca Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico del Salone clesiano*, in *Wundertiere. Magnifici animali del mito*, pp. 124-134.
- Francesca Dagostin, *Il Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme dalle origini alla crisi del Principato Vescovile di Trento*, in *Domus Magna*, pp. 20-40.
- Francesca Dagostin, Roberto Daprà, *Magnifica Comunità di Fiemme. Gli affreschi del Salone clesiano tra vizio e virtù - Agenda per l'anno 2017*, Cavalese, Magnifica Comunità di Fiemme, 2016.
- Gigetta Dalli Regoli, *Mito e scienza nella 'Leda' di Leonardo*, Firenze, Giunti Barbèra, 1991, XXX Lettura vinciana: Vinci (Biblioteca leonardiana), 15 aprile 1990 (Lettura vinciana 30).
- Dante, Vergil, Geryon. *Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst*, a cura di Christian von Holst, Stuttgart, Staatsgalerie, 1980, catalogo della mostra: Stuttgart (Staatsgalerie), 27 settembre - 23 novembre 1980.
- Roberto Daprà, *Animali fantastici ed esseri ibridi nelle sale del palazzo vescovile di Cavalese*, in *Wundertiere. Magnifici animali del mito*, pp. 96-119.
- Domus Magna. Il Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme dal Medioevo a oggi*, a cura di Francesca Dagostin e Tommaso Dossi, Cavalese, Magnifica Comunità di Fiemme, 2019, catalogo della mostra: Cavalese (Palazzo della Magnifica Comunità), 21 luglio 2019 - 13 aprile 2020.

- Dario Donetti, *Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424*, in *Les ruines. Entre destruction et construction de l'antiquité à nos jours*, éd. par Karolina Kaderka, Roma, Campisano, 2013, pp. 85-93.
- Giovanni Battista Falda, *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti come sono al presente*, Roma, Giovanni Giacomo de Rossi, 1691.
- Vincenzo Farinella, *The Domus Aurea Book*, Milano, Mondadori Electa, 2019.
- Wiebke Fastenrath, "Finto e favoloso". *Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1995 (Studien zur Kunstgeschichte, 97).
- Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, hrsg. von Sibylle Appuhn-Radtke und Esther Pia Wipfler, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 19).
- John Block Friedman, *Antichrist and the iconography of Dante's Geryon*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 3 (1972), pp. 108-122.
- Paolo Giovio, *Dialogo dell' imprese militari e amoroze*, Roma, Antonio Barre, 1555 (edizione a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978).
- Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, Quaritch, 1938-1948, 7 voll.
- Iconologie, ou, explication nouvelle de plusieurs images; emblemes, et autres figures hyeroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, & des passions humaines, ouvre augmentée d'une seconde partie... /tirée des recherches & des figures de Césare Ripa, moralisées par Jean Baudoin*, Paris, Chez Mathieu Guillemot, 1644.
- The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Enea Vico*, 30, Formerly Volume 15 (Part. 3), a cura di Walter L. Strauss, John Spike, New York, Abaris Book, 1985.
- Victor Kommerell, *Metamorphosed Margins. The Case for a Visual Rhetoric of the Renaissance Grottesche under the Influence of Ovid's metamorphoses*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 2008 (Studien zur Kunstgeschichte, 173).
- Stefano L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova, Il Rio, 2015 (Protagonisti, 8).
- Stefano L'Occaso, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio, 2019.
- Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997 (Publications de la Classe des Beaux-Arts, Coll. In-4°, 3e série, t. 2).
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (Linc), Zürich - München, Artemis Verlag: I.1, 1981, pp. 689-690 (*Ampelos*); VI.1, 1992, pp. 231-249 (*Leda*); 785-824 (*Nereides*); VI.2, 1992, pp. 107-126 (*Leda*); VIII.1, 1997, pp. 68-90 (*Triton*).
- Annete Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung. Führer durch die ständige Ausstellung im Dresdner Zwinger*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1998.

- Elisa Lona, *Le stanze affrescate di Aliprando Clesio ed Anna Wolkenstein nel Palazzo Assessorile di Cles*, in "Studi Trentini. Arte", 95 (2016), 2, pp. 227-249.
- Lucia Longo, *Proposte per una collocazione critica degli affreschi della Magnifica Comunità*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 55 (1976), 2, pp. 177-210.
- Lucia Longo, *Grottesche. Motivi dell'antico in alcune dimore gentilizie*, Trento, Gruppo Culturale Civis, 1999 (Studi e Testi Civis Supplemento, 15).
- Lucia Longo, *Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera*, Bologna, Pàtron Editore, 2008.
- Lucia Longo-Endres, *L'arte a Cavalese dal Medioevo al Settecento: alcune testimonianze*, in *Cavalese. La storia di un borgo antico che ha maturato nei secoli i caratteri di una moderna e lungimirante civiltà nel rispetto della propria tradizione identitaria*, a cura di Mario Felicetti, Lavis Trento, AlcionEdizioni, 2014, pp. 269-359.
- Michelangelo Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento all'epoca dei Madruzzo*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano - Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) - Riva del Garda (Chiesa dell'Inviolata), 10 luglio - 31 ottobre 1993, pp. 239-255.
- Karl-Heinz Meißner, Irena Dubois-Reymond, *Fides I: Dea Fides*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 8, München, Beck, 1984, coll. 767-773.
- Elvio Mich, *Gli affreschi del palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme a Cavalese (1539-1540) - Calendario per l'anno 1995*, Cavalese, Magnifica Comunità di Fiemme, 1994.
- Dominicus Nanus Mirabellius, *Polyanthea opus suavissimis floribus exornatum, auctore Dominico Nano Mirabellio*, Coloniae, Gennepaeus, 1546.
- Maria Chiara Monaco, *L'eredità dell'antico*, in *Leda. Storia di un mito dalle origini a Leonardo*, a cura di Romano Nanni, Maria Chiara Monaco, Firenze, Zeta Scorpii, 2007, pp. 21-51.
- Philippe Morel, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di Maurizio Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 149-178 (Biblioteca Internazionale di Cultura, 17).
- Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.
- Philippe Morel, *Rire avec les grotesques à la Renaissance*, in *Rire en images à la Renaissance*, a cura di Francesca Alberti, Diane H. Bodart, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 175-192.
- Elena Moreno Pulido, *Melqart-Herakles nella monetazione mauritana*, in *L'Africa romana. Momenti di continuità e rottura: bilancio di trent'anni di convegni "L'Africa romana"*, a cura di Paola Ruggeri, Roma, Carocci editore, 2015, pp. 821-834.
- Jonathan K. Nelson, *Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria*, Firenze, Giunti, 2007, XLVI Lettura vinciana: Vinci (Biblioteca Leonardiana), 22 aprile 2006, (Lettura vinciana, 46).

- Arnold Nesselrath, *I libri dei disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Salvatore Settis, 3, Torino, Einaudi, 1986 (Biblioteca di Storia dell'Arte N. S., 3), pp. 87-147.
- Arnold Nesselrath, *Il Codice Escorialense*, in *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, a cura di Wolfram Prinz e Max Seidel, Firenze, Centro Di, 1996, atti del convegno internazionale: Firenze, 16-18 ottobre 1994, pp. 175-198.
- Arnold Nesselrath, *L'antico di Raffaello e i libri di disegni*, in *Raffaello 1520-1483*, a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi con Francesco Paolo di Teodoro, Vincenzo Farinella, Milano, Skira, 2020, catalogo della mostra: Roma (Scuderie del Quirinale), 5 marzo - 2 giugno 2020, pp. 77-83.
- Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, 1, Stuttgart - Weimar, Metzler, 1996.
- Ursula Nilgen, *Formenektizismus und Themenvielfalt als Programm in der römischen Frührenaissance. Filaretos Tür von St. Peter*, in *Literarische Formen des Mittelalters: Florilegien Kompilationen Kollektionen*, hrsg. von Kaspar Elm, Wiesbaden, Harrasowitz Verlag in Kommission, 2000 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, 15)
- Ursula Nilgen, *L'ecclettismo come programma nel primo Rinascimento a Roma. La porta bronzea del Filarete a San Pietro*, in *Opere e giorni*, a cura di Klaus Bergdolt, Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 275-290.
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. "Idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2014 (Biblioteca di "Lettere italiane", 72).
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hrsg. von Wilhelm Kroll, Karl Mittelhaus, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: 7, 1912, coll. 1286-1296 (*Geryoneus*); 12, 1925, coll. 1116-1125 (*Leda*); 33, 1936, coll. 1-23 (*Nereiden*); 2. Reihe, 3, 1929, coll. 288-308 (*Sirenen*); 2. Reihe, 7, 1948, coll. 245-323 (*Triton*).
- Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippinae, August Erath, 1687 (rist. Hildesheim, Olms, 1979).
- Friedrich Piel, *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin, De Gruyter, 1962 (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, 3).
- Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.
- Chiara Radice, *Torre duecentesca ora Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Cavalese*, in *Castelli trentini. Decorì e fantasie nei cantieri rinascimentali*, a cura di Annamaria Azzolini e Marina Botteri, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2015, pp. 138-149.

- Chiara Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi del Palazzo Vescovile di Cavalese. Le fantasie vaghe di Marcello Fogolino e la sua equipe al Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme*, in *Domus Magna*, pp. 90-101.
- Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1, Stuttgart, Metzler, 1937, coll. 1488-1492 (*Basilisk*); 6, München, Druckenmüller, 1971, coll. 739-816 (*Fabelwesen*); 8, München, Beck, 1984, coll. 767-773 (*Fides I: Dea Fides*); 10, München, Beck, 2011-2012, coll. 793-902, coll. 793-902 (*Freundschaft*).
- Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1897-1980, 6 voll.
- Udo Reinhardt, *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*, Freiburg/Br., Rombach 2011 (Reihe Paradeigmata, 14).
- Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, in Roma, appresso Lepido Facij, 1603 (rist. con l'introduzione di Erna Mandowsky, Hildesheim - Zürich - New York, G. Olms, 1984).
- Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Giulio Einaudi editore, 2012.
- Wilhelm Heinrich Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I.1, Leipzig, Teubner, 1884-1886 (rist. New York, G. Olms, 1978), col. 292 (*Ampelos*); II.1, Leipzig, Teubner, 1890-1894 (rist. New York, G. Olms, 1978), coll. 1032-1088 (*Kentauren*); III.1, Leipzig, Teubner, 1897-1902 (rist. New York, G. Olms, 1978), coll. 207-240 (*Nereiden*); V, Leipzig, Teubner, 1916-24 (rist. New York, G. Olms, 1977), coll. 1150-1207 (*Triton*).
- Elena Rossoni, *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2002.
- Andreas Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Berlin, Grote, 1939.
- Sangue di drago squame di serpente. Animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Franco Marzatico, Luca Tori, con Aline Steinbrecher, Ginevra - Milano, Skira, 2013, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 agosto 2013 - 6 gennaio 2014.
- Rolf Michael Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms, Werner, 1986.
- Dorothea Scholl, *Von den „Grottesken“ zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Lit, 2004 (*Ars rhetorica*, 11).
- Hans Schöpf, *Fabeltiere*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988.
- Helmut Stampfer, *Due fregi della cerchia del Fogolino a Egna*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 72-73 (1993-1994, ma 1997), pp. 5-23.
- Emanuele Tesauro, *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, Torino, Bartolomeo Zapatta, 1672.
- Thesaurus proverborum Medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 5, begründet von Samuel Singer, hrsg. von Kuratorium Singer der

- Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin - New York, De Gruyter, 1997.
- Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori architetti italiani nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edizione a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1969, 5 voll.
- Germana Vatta, *Un sarcofago strigilato con tematiche dionisiache conservato nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, in "Archeologia classica", 45 (1993), 1, pp. 249-270.
- Wundertiere. Magnifici animali del mito e del territorio di Fiemme*, a cura di Roberto Daprà, Tommaso Dossi, Francesca Dagostin, Alice Zottele, Cavalese, Magnifica Comunità di Fiemme, 2018, catalogo della mostra: Cavalese (Palazzo della Magnifica Comunità), 21 luglio 2018 - 22 aprile 2019.
- Alessandra Zamperini, *Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2007.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

