

SUSANNA VILLARI

L'«ALLEGORIA DI ERCOLE» DI DOSSO DOSSI

L'enigmatico dipinto, conservato alla Galleria degli Uffizi (fig. 1), è stato nel tempo oggetto di molteplici interpretazioni critiche¹, non sorrette da una documentazione che ne attesti l'originaria collocazione, la committenza, la datazione².

¹ Cfr. F. GIBBONS, *Two allegories by Dosso for the Court of Ferrara*, «Art Bulletin», 47 (dicembre 1965), pp. 493-99; M. LUCCO, *Allegoria di Ercole (o Stregoneria)*, in P. HUMFREY E M. LUCCO, *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo a cura di A. BAYER, Ferrara, SATE, 1998, pp. 218-24; V. ROMANI, *Allegoria di Ercole (Bambocciata)*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val Blenio. Lomazzo e l'ambiente milanese*. Catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'arte, 28 marzo-21 giugno 1998), a cura di G. BORA, M. KAHN-ROSSI, F. PORZIO, Milano, Skira, 1998, scheda n° 13, pp. 144-46; C. CIERI VIA, *Il Principe in maschera: i ritratti allegorici di Dosso Dossi*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso* (Atti del Convegno internazionale di studi, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), Modena, Panini, 2004, pp. 165-71; V. FARINELLA, *Ercole estense, tra Quattro e Cinquecento*, in *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI e A. GIULIANI, Milano, Electa, 2011, pp. 96-107 e 108-13 (scheda su "Allegoria di Ercole"); A. PATTANARO, *Allegoria di Ercole*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello di Buonconsiglio*, a cura di V. FARINELLA, con L. CAMERLENGO e F. DE GRAMATICA, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014, pp. 224-26.

² Le ricerche sul materiale documentario conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, sia pure ancora non esaustive, fanno registrare numerosi documenti relativi ai fratelli Dosso e Battista Dossi, che in molte occasioni operarono in collaborazione, soprattutto presso la corte

Già appartenente alla collezione di Giannotto Cennini, nel 1665 la tela venne a far parte delle raccolte medichee per iniziativa del principe Leopoldo de' Medici. Effettuò l'acquisto, per conto del principe, un certo Lodovico de' Vecchi, il quale così descrisse il soggetto:

Il quadro con i ritratti de buffoni de i duchi di Ferrara contiene sei figure d'huomini e due di donne, e sono tutte mezze figure³.

estense. Il primo, il cui vero nome è Giovanni Francesco Luteri, fu attivo dal 1512 fino all'anno prima della morte (avvenuta nel 1542). Il secondo operò almeno fino al 1548. Cfr. A. MARCHESI, *Apparati. Per una cronologia dossesca: regesto documentario*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici*, pp. 343-61, da cui non si ricava specifica documentazione sul quadro che è oggetto del nostro studio, con tutte le conseguenze di un'incerta cronologia e interpretazione del soggetto. Va premesso che la tela non è stata ritenuta identificabile con la «Baccanaria d'uomini» di Dosso lodata da Vasari nella «Vita di Girolamo da Carpi» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Venezia, Giunti, 1568; cito dall'ed. con Introduzione di M. MARINI, Roma, Newton Compton, 2015, p. 1082) e neppure con «la pittura con figure d'huomini e di donne di mano delli dossi [sic]», ricordata in un documento (redatto da Annibale Roncaglia e indirizzato a Cesare d'Este il 1° dicembre 1598) contenente il resoconto delle pitture trafugate dal «Camerino d'Alabastro» (trascritto in M. L. MENEGATTI, *Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso I*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. BALLARIN, Cittadella - Padova, Bertinello Artigrafiche, 2002-2007, 6 voll., vol. III, pp. 298-99). L'ipotesi di identificazione della tela degli Uffizi con il dipinto citato da Roncaglia era stata formulata dai curatori del *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Venezia, Ferrari, 1933, n° 187, «Dosso, Figure d'uomini e di donne», pp. 154-56), ma è respinta oggi dagli studiosi (cfr. C. HOPE, *La collocazione e la decorazione pittorica dei Camerini d'Alabastro*, in *Il regno e l'arte. I Camerini di Alfonso I d'Este, terzo Duca di Ferrara*, a cura di C. HOPE, Firenze, Olschki, 2012, pp. 43-76, alle pp. 45-46).

³ La nota di Lodovico de' Vecchi è riportata da O. H. GIGLIOLI, R. *Galleria palatina*, «Rivista d'arte», VII (1910), pp. 167-70, a p. 167.

Da allora il dipinto assunse via via titoli coerenti con tale valenza ludica e satirica: «Bambocciata»⁴, «Stregoneria»⁵ e persino, agli inizi del Novecento, *Drinking party*⁶. Da quest'ultima suggestione deriva probabilmente una più decisa inclusione del quadro in un filone di scene “bacchiche”⁷, nonostante l'assenza della raffigurazione di bevande⁸.

Riprendendo il filo di un discorso intrapreso lo scorso anno su questa stessa rivista⁹, propongo una rilettura del dipinto, alla luce delle più recenti acquisizioni, e riconside-

⁴ F. INGHIRAMI, *Description de l'Imp. e R. Palais Pitti e du jardin de Boboli*, Fiesole, Poligrafica fiesolana, 1832, p. 43; GIGLIOLI, R. *Galleria palatina*, p. 167; W. C. ZWANZIGER, *Dosso Dossi, mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista*, Leipzig, Halle H. S., 1911, pp. 71-72, 116; H. MENDELSON, *Das Werk der Dossi*, München, Verlag, 1914, pp. 114-15.

⁵ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX. *La pittura del Cinquecento*, pt. 3, Milano, Hoepli, 1928, pp. 973-74; R. LONGHI, *Officina ferrarese [1934], seguita dagli Ampliamenti [1940] e dai Nuovi ampliamenti [1940-55]*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 86, 88-89; *Catalogo delle opere*, n° 187, pp. 155-56: «Raffigura forse una pratica magica, intesa a procurare l'innamoramento del giovane che tiene la rocca e della donna vicina a lui. La parte del mago sarebbe sostenuta dal personaggio seminudo e inghirlandato, che sta a sinistra e tocca con una verga la palla di vetro. È tra le opere più tarde del maestro».

⁶ B. BERENSON, *North Italian Printers of the Renaissance*, New York - London, G. P. Putnam's sons, 1907, p. 209.

⁷ Cfr. M. CALVESI, *Dosso e il “sacramento” di Bacco*, «Storia dell'arte», 46 (settembre - dicembre 1982), pp. 209-13, che ha ritenuto non convincente l'interpretazione del quadro, fornita da Gibbons, come «Allegory of Hercules». Sulla stessa linea: CIERI VIA, *Il Principe in maschera*.

⁸ Questo particolare era stato rilevato già da Gibbons, a proposito della lettura di Berenson (GIBBONS, *Two allegories*, p. 493 n. 5: «There is, however, no drinking in the picture»). Ma cfr. ora LUCCO, *Allegoria*, p. 218.

⁹ S. VILLARI, *L'«Ercole al bivio» di Domenico Beccafumi (1486-1551) e l'«Ercole» giralduano*, «Studi giralduani: Letteratura e teatro», I (2015), pp. 69-110.

randone le possibili connessioni con il mito erculeo, molto caro all'ambiente estense e al duca Ercole II, il quale poteva, tra l'altro, vantare l'omonimia con il famoso eroe.

Il titolo, oggi più diffuso e accreditato, «Allegoria di Ercole», deriva dall'interpretazione di Gibbons¹⁰, ma è indubbia la commistione di elementi iconografici, da cui scaturiscono le ambiguità del soggetto, articolato su più livelli.

In basso, in primo piano, su una balaustra¹¹ sono appoggiati due baccelli, un piatto con del formaggio e un coltello, una gazza¹², un ramo con ciliegie; dietro la balaustra vi è un tavolo sormontato da un tappeto rosso con decori orientali; seduto a sinistra, un vecchio muscoloso con il capo ornato da una ghirlanda di rose fa rotolare sul tavolo due palle di pietra, una delle quali legata a una corda. Tra le palle, vi sono un tamburello e una maschera. Dietro il tavolo, in posizione frontale, si vedono un uomo (che ride con una conocchia in mano) e una donna (con il seno scoperto e il volto di profilo) che sorregge un piatto con frutta e tiene con la mano destra il

¹⁰ GIBBONS, *Two allegories*, p. 496: «The painting may be called an *Allegory of Hercules*, to stress the relationship here presented between the ancient hero and his contemporary Ferrarese namesake».

¹¹ Tale motivo illusionistico è presente in altri dipinti di Dosso, ad esempio nei «rombi allegorici» conservati a Venezia (Fondazione Giorgio Cini), a Eger (Ungheria, Dobó István Vármúzeum) e a Modena (Galleria Estense). Anche sulla scorta di questo comune elemento stilistico e pittorico Claudia Cieri Via (*Il Principe in maschera*, p. 167) riporta il quadro degli Uffizi alla medesima epoca di Alfonso I, cui generalmente si ascrivono i rombi allegorici. Ma occorre precisare che incertezze sulla cronologia, sui soggetti, sull'esatta originaria collocazione riguardano anche questi dipinti (cfr. P. HUMFREY, *Sette rombi allegorici*, in *Dosso Dossi pittore di corte*, pp. 158-70; M. MENEGATTI, *Dosso e Battista nell'appartamento di Alfonso I d'Este*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici*, pp. 79-106).

¹² Farinella (*Ercole estense*, p. 108) ha notato un secondo uccellino «in penombra, sul tavolo, sotto il gomito destro della figura seduta di profilo».

fuso, legato alla conocchia da un filo¹³; alle loro spalle stanno un'altra donna e un cagnolino bianco. Schierati, al livello più alto del dipinto, vi sono, da sinistra a destra, un uomo canuto (che tiene in mano un tralcio di vite da cui si dirama un'infiorescenza), un caprone (di cui è visibile solo la testa), un signore di profilo, due altri individui che ridono. Colpisce anzitutto il gioco di sguardi che il pittore realizza, con non casuali intrecci tra costruzione prospettica e richiami simbolici: l'uomo canuto in abito arancione all'estremità sinistra del quadro sembra ammiccare allo spettatore¹⁴; i tre giovani a destra (uno dei quali è quello con la conocchia) osservano, con aria beffarda, il vecchio seduto, che a sua volta sembra fissare il seno prosperoso della donna e il piatto di frutta. La donna sensuale ignora il vecchio, con lo sguardo diretto al di là del quadro, e lo stesso può affermarsi per il signore di profilo in alto. L'altra donna osserva, schiva, con gli occhi bassi, gli oggetti posti sul tavolo. Anche gli animali hanno gli occhi rivolti o all'osservatore (il cane) o al vecchio (il capro)¹⁵.

¹³ Anche quest'ultimo particolare è evidenziato da FARINELLA, *Ercole estense*, p. 109.

¹⁴ Questo personaggio fu identificato da Lodovico de' Vecchi con il «buffone Gonnella», protagonista di alcune novelle di Franco Sacchetti e di Matteo Bandello. Fu a servizio della corte estense nel Trecento: cfr. MATTEO BANDELLO, *La prima-quarta parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996, vol. III, p. 266 nota 4. L'identificazione di de' Vecchi (per la quale si legga il brano integralmente riportato da GIGLIOLI, R. *Galleria palatina*, pp. 167-68) costituisce un esempio delle forti suggestioni esercitate anche nei secoli passati dal misterioso soggetto: «il buffone più grasso dicono essere il Gonnella, mi presuppongo che tenga in mano la testa dell'Hirco incoronata da pampani [*sic*]: pare che (?) alluda a qualche burla fatta alla testa vicina in profilo che facilmente era qualche poeta, et ha veramente la fisionomia di un caprone». Il punto interrogativo è nella trascrizione di Giglioli.

¹⁵ Claudia Cieri Via (*Il Principe in maschera*, p. 166) associa le pose ritrattistiche di questo quadro e il «sistema di sguardi» a quel filone di pit-

La critica si è divisa in due principali opposte direzioni: l'una, che conferma la committenza di Ercole II tra il 1534 e il 1541 e che accoglie, evidenziando gli elementi parodici, l'interpretazione di Gibbons del quadro come allegoria del mito di Ercole (Romani, Lucco, Farinella); l'altra che retrodata il dipinto agli anni del ducato di Alfonso I, ai tempi della realizzazione della cosiddetta «Via Coperta»¹⁶ (Calvesi, Cieri Via), ritenendo inverosimile la raffigurazione di un presunto Ercole (vecchio e oggetto di scherno) al tempo dell'omonimo duca¹⁷. Dalle riserve sul soggetto erculeo scaturisce la proposta di Calvesi di riconoscere una simbologia indipendente da agganci diretti alla mitologia classica: il vecchio sarebbe identificabile con Bacco (inteso, però, quale prefigurazione di Cristo), e tutta la scena costituirebbe una parodia dei riti di iniziazione

tura fiammingo-tedesca che rappresenta conviti o consessi di corte, con implicazioni parodico-moraleggianti. La studiosa richiama ad esempio la cosiddetta "allegoria del vero amore" di Pieter Pourbus (c. 1547), conservata a Londra, Wallace Collection, dove in un giardino quattro uomini e sette donne, intorno a una tavola imbandita, si abbandonano ai piaceri, mentre in primo piano, alle due estremità, un amorino e un'inquietante figura con bastone (allusiva alla follia o alla passione) suggeriscono una lettura etica. È da osservare, però, che mancano del tutto nel quadro di Dosso la linearità e la chiarezza del soggetto del dipinto di Pourbus. Per quest'ultimo: <http://www.wallaceprints.org/image/327290/pieter-pourbus-an-allegory-of-true-love>.

¹⁶ Sulla «Via coperta», costituita da un insieme di edifici, tra il Castello estense e il palazzo di Corte, comprendenti gli appartamenti (i «camerini») del duca: A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Regesti e apparati di catalogo*, a cura di A. PATTANARO - V. ROMANI, con la collaborazione di S. MOMESSO e G. PACCHIONI, Università di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Cittadella (Padova), Bertinello Artigrafiche, 1994-1995, 2 voll.; *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. BALLARIN; *Il regno e l'arte*.

¹⁷ Sulla questione cfr. LUCCO, *Allegoria*, pp. 218 e sgg.

bacchica¹⁸, con assimilazione del sacrificio di Bacco a quello di Cristo¹⁹.

Un'altra linea interpretativa, proposta da Barolsky, è quella dell'appartenenza del quadro a un filone grottesco e parodico, con oggetti allusivi alla sfera sessuale²⁰, come il formaggio in primo piano (cibo cui erano attribuiti poteri afrodisiaci) e pure la maschera e il tamburello (presenti anche nei baccanali e nelle scene orgiastiche). A queste ultime interpretazioni si lega quella di Claudia Cieri Via²¹, che colloca, appunto, il quadro all'epoca di Alfonso I, evidenziando i richiami alla follia e a Bacco²².

¹⁸ Cfr. CALVESI, *Dosso e il 'sacramento'*, p. 211, che rinvia a CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protreptico*, II 15 3: «So che i simboli di questa iniziazione, una volta che vi siano stati esposti, vi muoveranno a riso».

¹⁹ In proposito Calvesi (ivi) ricorda BOCCACCIO, *Genealogiae*, V 25, che, sulla scorta di fonti cristiane, si sofferma su alcuni passaggi del mito di Bacco (lo strazio subito dai giganti, la sepoltura, la resurrezione) e sui forti valori allegorici dei misteri ad esso legati. Cfr. *Genealogiae deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, vol. VII-VIII, tomo I, Milano, Mondadori, 1998, pp. 584-85). Qualora si accogliesse questa lettura, si dovrebbe però spiegare come mai nel quadro di Dosso manchi del tutto un elemento chiave del rituale simbolico bacchico / cristiano, ovvero il vino.

²⁰ Cfr. BAROLSKY, *Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia-London, University of Missouri, 1978, su cui LUCCO, *Allegoria*, pp. 220-22.

²¹ CIERI VIA, *Il Principe in maschera*.

²² Ivi, pp. 169-70: «il giovane [al centro del quadro] indossa una veste a strisce gialle e rosse come quelle usate per le feste dei folli e tiene in mano un bastone, non la classica *marotte* come nel folle della *Stultitia* di Giotto a Padova [Cappella degli Scrovegni], ma un fuso, simbolo del tempo che scorre, sul quale un fiore di ferula rimanda al tirso di Bacco, un bastone con in cima avvolte a forma di fuso tralci di vite e di edera. Bacco, la divinità mitologica, viene spesso accostata al folle; questi infatti popolava i suoi cortei di menadi danzanti al suono del tamburello, di sileni e satiri nascosti dietro a spaventose maschere, invasati ed ebbri».

Questa possibilità di duplice lettura (l'una che smentisce l'altra nell'identificazione dell'anziano e goffo protagonista della scena), può avallare invece l'ipotesi di una ricercata ambivalenza semantica da parte dell'artista. Ciascun simbolo può assumere vari significati allegorici (attribuibili sia al mito di Bacco sia al mito di Ercole), o può essere genericamente allusivo al vizio o alla virtù. Le ciliegie, la frutta, il cane, gli uccellini, talora presenti in iconografie sacre²³, sono ugualmente riconducibili al tema della follia e della stoltezza²⁴. Nell'uccellino in primo piano sulla balaustra (una piccola gazza) è stata, invece, individuata una possibile allusione all'episodio di Ercole che salva un neonato²⁵. Nella tela, inoltre, hanno un particolare rilievo le palle di pietra, che richiamano, come osservato da Gibbons, giochi popolari a Ferrara²⁶, ai quali era riservata un'importanza pedagogica non marginale, sulla scia del trattato galenico *De parvae pilae*

²³ Ad esempio, per le ciliegie si può ricordare la *Madonna delle ciliegie* di Tiziano (Vienna, Kunsthistorisches Museum) o il *Cenacolo di S. Marco* di Domenico Ghirlandaio (affresco ora conservato a Firenze, Museo Nazionale di S. Marco); per il cane l'*Ultima cena* di Cosimo Rosselli (XV sec., Città del Vaticano, Cappella Sistina) o la *Cena in Emmaus* di Pontormo (Firenze, Uffizi); per l'uccellino la *Madonna con il cardellino* di Raffaello (Firenze, Uffizi). Un cesto con ciliegie e pere è nelle mani di S. Giuseppe nel *Riposo dalla fuga in Egitto* di Battista Dossi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini). Non trovo però nessuno di questi elementi in quadri a tema sacro di Dosso Dossi.

²⁴ Come ha osservato Cieri Via (*Il Principe in maschera*, p. 170) un cane è presente nella carta del Matto (o Misero) dei *Tarocchi* di Mantegna e un piatto con ciliegie è in primo piano nella *Nave dei folli* di Hieronymus Bosch (Parigi, Louvre).

²⁵ Cfr. ROMANI, *Allegoria di Ercole*, p. 146; PATTANARO, *Allegoria di Ercole*, in *Dosso Dossi*, p. 226. Secondo il mito, Ercole, guidato dal verso della gazza che imitava i vagiti, trovò il neonato e poté salvarlo (PAUSANIA, VIII 12 4, da cui L. G. GYRALDI, *Herculis vita*, p. 564).

²⁶ Cfr. GIBBONS, *Two allegories*, p. 494, nota 13.

*exercitio*²⁷. Ma nel dipinto di Dosso la valenza educativa del gioco viene meno, perché a far rotolare oziosamente le palle sul tappeto è un vecchio che appare inebetito dai vani piaceri, simboleggiati anche dal tamburello e dalla maschera²⁸.

Molteplici sono i significati attribuibili alla conocchia, al centro del quadro: si tratta di un elemento qualificante della storia d'amore di Ercole e Onfale, ma anche di un simbolo di virtù (in alcune rappresentazioni di "Ercole al bivio"²⁹), oppure, insieme al fuso, dell'allegoria dello scorrere del tempo, o ancora, di un riferimento bacchico, per analogia con il tirso della divinità³⁰. Tuttavia l'assimilazione della conocchia al tirso, dovuta al fiore in cima, appare fuorviante qualora si osservi che l'infiorescenza si dirama con un sottilissimo e flessibile fusto non dalla conocchia, ma dal tralcio di vite, il cui fusto è nascosto dietro la testa del signore di profilo, in alto. I piccoli fiori bianchi, assimilabili a un viburno e probabilmente allusivi a purezza e castità, istituiscono una

²⁷ Interessante in proposito il trattato di ANTONIO SCAINO, *Del giuoco della palla*, Venezia, Giolito, 1555, che nella premessa *Ai lettori*, c. *5v, definisce questo gioco un «esercitio nobile et raro», utile «alla purification degli spiriti», particolarmente adatto ai giovani (ivi, p. 11: «è stato istituito a buon fine, cioè per conservar sani i corpi nostri, per rendere i giovani più gagliardi e più robusti, lunge da loro scacciano l'otio, della virtù mortalissimo nemico»). Per un riferimento al gioco della «picciola palla» cfr. anche GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, Dial. II 182 (ed. a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno editrice, 2012, vol. II, p. 1092).

²⁸ La palla, secondo Calvesi, potrebbe ricondurre anche all'iconografia di Cristo *imperator mundi*, con il Redentore che tiene in mano un globo. Tuttavia la presenza di due palle, di cui una munita di corda, e il preciso gesto che il vecchio fa nel tirarle e spingerle alternativamente, rendono più convincente l'ipotesi di rappresentazione di un'attività ludica.

²⁹ Cfr. ad esempio E. PANOFKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata, Quodlibet, 2010, figure 30, 34, 36, 39, 40, 41, 46.

³⁰ In proposito le osservazioni di Cieri Via, sopra, nota 22.

sorta di contrasto non solo con la vite, simbolo bacchico per eccellenza, ma anche con il pezzo di formaggio, in basso, simbolo di lussuria.

E si potrebbe procedere così, per ciascun dettaglio del quadro, formulando ipotesi contrastanti, senza trovare sicuri e incontrovertibili nessi tematici.

La ricercata ambiguità e plurisemanticità del linguaggio di Dosso rende evidentemente la sua pittura estranea a un canone lineare di approccio ai miti sacri e profani, e di conseguenza, come ha osservato Mauro Lucco, non consente l'applicabilità «della comune pratica critica dell'iconologia»³¹.

L'allegoria di Dosso, insomma, non si realizza, secondo canoni classici, mediante diretti e razionali rapporti analogici tra l'oggetto e il suo contenuto simbolico, ma mette in atto (con schemi "barocchi" *ante litteram*) una più complessa rete di rimandi allusivi, come del resto avviene per tanti altri quadri "allegorici" del pittore ferrarese³².

³¹ M. LUCCO, *Fantasia, arguzia e divertimento: l'arte di Dosso Dossi*, in HUMFREY e LUCCO, *Dosso Dossi pittore di corte*, 17-24 (a p. 19). Cfr. anche G. VENTURI, *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in *L'età di Alfonso I e la pittura*, p. 51, dove è posto il problema metodologico dei limiti di un processo ermeneutico per paragoni tra testi figurativi e letterari.

³² Vivace e intenso è stato il dibattito critico su alcuni soggetti trasgressivi per il loro impianto, come, per fare solo qualche esempio, *Il giovane con canestro di fiori* (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'arte R. Longhi), *Giove, Mercurio e la Virtù* (Cracovia, Castello Reale di Wawel), *Ercole e i Pigmei* (Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum), *Allegoria con Pan* (Los Angeles, Paul Getty Museum) o ancora *Melissa* (Roma, Galleria Borghese). Cfr. V. FARINELLA, *Dipingere farfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi: un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007; M. PAOLI, *Il sogno di Giove di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze Lettere e Arti, 2013; P. HUMPHREY, *Ercole e i Pigmei*, in *Dosso Dossi pittore di corte*, pp. 212-14; ID., *Giovane con canestro di fiori*, ivi, pp. 188-91; ID., *Melissa*, ivi, pp. 114-18; ID., *Allegoria con Pan*, ivi, pp. 203-08; MENEGATTI, *Dosso e Battista*, pp. 98-99.

Questa libertà di approccio ai temi letterari e alle fonti, peraltro, ha un corrispettivo nella tecnica pittorica di Dosso, il quale, sulla scorta della consuetudine operativa giorgionesca, usava eseguire i dipinti direttamente sul supporto, senza una preventiva progettazione con schizzi e disegni³³. Una libertà tecnica e inventiva variamente apprezzata dagli intellettuali dell'epoca: ad esempio, se Ariosto includeva Dosso, insieme al fratello Battista, tra i pittori illustri, accanto a Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Sebastiano del Piombo³⁴, Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura* ne sottolineava la «maniera [...] goffa», non paragonabile a quella di Raffaello e Tiziano³⁵, e insisteva sui valori di una pittura, quale muta poesia, capace di una perfetta imitazione della natura³⁶.

Non è questa la sede per ripercorrere i momenti del dibattito cinquecentesco su pittura e poesia, fittamente intrec-

³³ Ciò è stato confermato dagli esami radiografici e riflettografici, che hanno fatto registrare in molti dipinti di Dosso mutamenti talora radicali nelle raffigurazioni, effettuati con sovrapposizioni di colore (LUCCO, *Fantasia, arguzia e divertimento*, pp. 17-24, a p. 19). Modifiche per questo quadro sono state segnalate da ROMANI, *Allegoria di Ercole*, p. 145 (il giovane con la conocchia era in origine vestito di un'armatura, mentre la donna dietro di lui aveva sul capo una corona di foglie di vite). Lo studio complessivo della produzione di Dosso, fondato su accurate indagini tecnico-scientifiche, è stato realizzato in occasione delle esposizioni presso le Civiche Gallerie di Arte moderna e Contemporanea di Ferrara (26 settembre - 14 dicembre 1998), il Metropolitan Museum of Art di New York (14 gennaio - 28 marzo 1999), il Paul Getty Museum di Los Angeles (27 aprile - 11 luglio 1999). Si veda il relativo catalogo a cura di HUMFREY e LUCCO, *Dosso Dossi pittore di corte*. In particolare, per gli aspetti tecnici della pittura di Dosso, che seppe sfruttare le qualità e gli effetti della pittura ad olio: A. ROTHE e D.W. CARR, *Le tecnica di Dosso Dossi. Poesia con pittura*, ivi, pp. 55-64.

³⁴ *Orlando Furioso*, XXXIII, 2.

³⁵ LODOVICO DOLCE, *L'Aretino ovvero dialogo della pittura* (1557), ed. a cura di C. TÉOLI, Milano, Daelli, 1863, pp. 7-8.

³⁶ *Ivi*, p. 10.

ciato alle tematiche dell'*imitatio* umanistica, ma occorre cogliere in filigrana in questi atteggiamenti la contrapposizione tra forme tradizionali del classicismo e l'apertura a schemi trasgressivi e anticlassici dei quali Dosso appare un autorevole rappresentante nella Ferrara dell'epoca.

Tra i giudizi dei contemporanei è indicativo anche quello di Vasari, il quale, pur lodando i dipinti realizzati da Dosso alla corte di Alfonso I, sottolineava l'affettazione con cui, invece, i fratelli Dossi, forti del proprio prestigio, avevano condotto l'impresa delle decorazioni del palazzo di Pesaro³⁷. Vasari registrava probabilmente i contrasti (all'interno dell'*équipe* reclutata dal duca di Urbino Francesco Maria della Rovere e diretta dal pittore Girolamo Genga per l'allestimento decorativo) tra la proposta di una tradizionale rappresentazione della natura, che ispirava gli altri pittori, e la straordinaria fantasia creativa con cui Dosso fondeva, con inedite immagini, elementi paesaggistici e figure umane³⁸. Quanto Vasari racconta circa l'inattività di Dosso nell'ultimo decennio

³⁷ VASARI, *Le vite*, pp. 730-31 («Vita di Dosso e Battista pittori ferraresi»): «[...] essendo che nell'andar di passo e come porge la natura, senza mancar però di studio e diligenza, pare che sia miglior modo che il voler cavar le cose quasi per forze dell'ingegno, dove non sono; onde è vero che anco nell'altre arti e massimamente negli scritti, troppo bene si conosce l'affettazione e per dir così il troppo studio in ogni cosa. Scopertasi dunque l'opera dei Dossi, ella fu di maniera ridicola che si partirono con vergogna da quel Signore: il quale fu forzato a buttare in terra tutto quello che avevano lavorato e farlo da altri ridipignere [...]». Si tratta della Sala delle Cariatidi del Palazzo di Pesaro, i cui affreschi non risultano però in alcun modo rifatti (cfr. A. BAYER, *Il pubblico di Dosso: la corte estense a Ferrara*, in HUMFREY e LUCCO, *Dosso Dossi pittore di corte*, pp. 27-54, alle pp. 46-47 e fig. 31).

³⁸ Ivi, p. 47.

della sua vita³⁹ — fatto che riguarda più da vicino la questione del quadro degli Uffizi — appare, inoltre, in contrasto con il documentato impegno pittorico, commissionatogli da Ercole II d'Este, di decorazione delle camere del palazzo adiacente alla cosiddetta “Via coperta”, sulla cui facciata erano raffigurate le storie di Ercole (gli affreschi risultano oggi perduti)⁴⁰. Come scrive Bayer,

questi affreschi sono un'esemplificazione di uno degli aspetti più significativi del mecenatismo di Ercole: l'ossessione quasi dettata dalla sua omonimia con l'eroe classico⁴¹.

Tali circostanze incoraggiano a rivalutare l'ipotesi di una collocazione della tela degli Uffizi all'epoca di Ercole II (nell'ultimo periodo, appunto, della vita di Dosso) e a riconsiderarne il soggetto “erculeo”.

Bisogna anzitutto passare nuovamente in rassegna gli elementi riconducibili al mito di Ercole (secondo la linea interpretativa di Gibbons confermata da Romani e Farinella⁴²) e ragionare su quelli apparsi deboli o poco probanti in questa direzione, e già messi in rapporto con le complesse implicazioni del mito di Bacco⁴³.

Al mito di Ercole (e in particolare all'episodio di Onfale) rinvia la conocchia: come riportano le fonti classiche⁴⁴, l'eroe

³⁹ VASARI, *Le vite*, p. 731: «Finalmente divenuto Dosso già vecchio, consumò gl'ultimi anni senza lavorare, essendo insino all'ultimo della vita provisionato dal duca Alfonso».

⁴⁰ BAYER, *Il pubblico di Dosso*, p. 50.

⁴¹ Ivi.

⁴² GIBBONS, *Two allegories*; ROMANI, *Allegoria di Ercole*; FARINELLA, *Ercole estense*.

⁴³ Cfr. CALVESI, *Dosso e il “sacramento”*; CIERI VIA, *Il Principe in maschera*.

⁴⁴ OVIDIO, *Heroides*, IX 54 e sgg.; SENECA, *Hercules Oetaeus*, 371-77; SENECA, *Hercules furens*, 465-71; SENECA, *Phaedra*, 317-24; STAZIO,

fu soggiogato dall'amore per la regina della Lidia e ridotto ad una vergognosa schiavitù, vestendosi di abiti e ornamenti femminili e dedicandosi alla cardatura della lana. Nel dipinto di Dossi, tuttavia, conocchia e fuso sono nelle mani di altri personaggi, non del vecchio in primo piano, mentre Onfale non è immediatamente identificabile con alcuna delle due donne⁴⁵. La corona di rose, inoltre, non è un convenzionale attributo di Ercole (di cui, se mai, è indicativo il pioppo), ma neppure di Bacco, di solito coronato d'edera e di pampini⁴⁶. Nelle fonti principali dell'episodio di Ercole e Onfale (o Iole) non è fatta specifica menzione di ghirlande di fiori come ornamento del capo⁴⁷. Nell'epistola di Deianira ad Ercole

Thebais, 646-49; PLUTARCO, *An seni res publica gerenda sit*, 785E-F; LUCIANO, *Dialogi Deorum* («Giove, Ercole ed Esculapio»), 15, 22-25.

⁴⁵ Cfr. CALVESI, *Dosso e il "sacramento"*, p. 210: «qui Onfale non c'è e il fuso non sta nelle mani del presunto Ercole».

⁴⁶ Non appare, peraltro, così scontata quella connessione tra la vittoria di Ercole ai giochi atletici e la corona di rose, cui fa riferimento Lucco (*Allegoria*, p. 218). Lilio Gregorio Giraldi, ad esempio, nella *Herculis vita* (in LILII GREG. GYRALDI *Operum quae extant omnium*, Basileae, per Thomam Guarinum, 1580, pp. 545-70, a p. 551) ricorda come i vincitori ai giochi olimpici fossero coronati di olivo selvatico («victores vero in Olympicis oleastro [...] coronabantur»). Per Calvesi (*Dosso e il "sacramento"*, p. 211) è un simbolo cristiano: «la corona di spine con cui fu cinto, per derisione, il capo del Cristo era una parodia della corona di rose degli imperatori romani e il Cristo coronato di rose appare in una *Pietà* di scuola del Mantegna nel Museo di Castelvecchio a Verona»; così si legge in «versi contenuti in un breviario del XIV secolo»: «In his spinis suspiremus. His nos rosis coronemus» (ivi, nota 14).

⁴⁷ Molto generici appaiono in proposito i passi di Boccaccio (*Genealogiae*, XIII 1 34; *De mulieribus claris*, XXIII 4) cui rinvia Farinella (*Ercole estense*, p. 110). Cfr. *Genealogiae*, tomo II, pp. 1276-77: «Huius enim amore ardens, ea iubente, leonis spoliū et clavā deposuit, sertis [...] usus est» («Ma, ardendo di amore per lei, per suo comando, depose la spoglia del leone e la clava e si coronò di ghirlande [...]»); *De mulieribus claris*, a cura di V. ZACCARIA, ivi, vol. X, Milano, Mondadori, 1967, pp. 100-01: «Et [Iolen] primo digitos anulis ornari precepit, caput asperum

(OVIDIO, *Heroides*, IX 65-66), ad esempio, è invece esplicito il riferimento al turbante di foggia orientale («mitra») con cui l'eroe, rendendosi effeminato, ha osato cingersi la testa, in sostituzione del più consono pioppo:

Ausus est hirsutos mitra redimire capillos:
aptior Herculeae populus alba comae!⁴⁸

L'immagine dell'eroe effeminato, con gonna, cuffia d'oro (la "mitra" di ovidiana memoria) e vari monili d'oro e di perle al collo, alle braccia, alle mani, ai piedi, si registra nel più tardo *Ercole* di Giraldo Cinthio, che accoglie spunti da varie fonti del mito erculeo⁴⁹:

unguentis cypricis deliniri et hirsutos pectine discriminari crines ac hyspidam ungi nardo barbam et puellaribus corollis et meonia etiam insigniri mitra» («E [Iole] anzitutto gli ordinò di ornarsi le dita di anelli, di spalmarsi il capo di unguenti orientali, di pettinare gli ispidi capelli, di ungere di nardo la barba irsuta e di adornarsi con ghirlande da fanciulle, e perfino con una mitra meonia»). La libera traduzione di Zaccaria («sertis [...] usus est»: «si coronò di ghirlande») può risultare suggestiva e fuorviante, e così pure poco probante è il richiamo alle «puellaribus corollis» nello stesso contesto in cui è descritto l'atteggiamento dell'eroe nel profumare e adornare i capelli. Solo per inciso va osservato come sia irrilevante ai nostri fini quell'ambiguità nelle allusioni a Iole e a Onfale (figure talora sovrapposte nella tradizione mitologica), che è comune ad alcune fonti latine citate da Boccaccio nello stesso brano delle *Genealogiae* (cfr. OVIDIO, *Met.*, IX 136-40; STAZIO, *Theb.*, 646-49; SERVIO, *Ad Aen.*, VIII 291).

⁴⁸ «Hai osato coprire con la mitra i capelli irti ed aspri: alla chioma di Ercole sarebbe stata più adatta una corona fatta con foglie di bianco pioppo» (trad. di A. Della Casa, in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Opere*, vol. I, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di A. DELLA CASA, Torino, UTET, 1982, p. 303).

⁴⁹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Ercole*, Modena, Gadaldini, 1557. Giraldo si impegnò in un'attenta ricognizione delle fonti di questo episodio del mito, come attestato da una lettera a Pier Vettori dell'aprile del 1554, in cui è posto il problema della risoluzione di alcune aporie

Non fu il desir d'Idonia a ciò sattollo,
 ma fe' ch'a se stesso Omphale sì il tolse,
 ch'a le mani, a le braccia, ai piedi, al collo,
 a cui lo spoglio del Leon già involse,
 cinse le perle et l'oro, et trasformollo
 sì in sé, che il forte Alcide il crin s'involse
 in cuffia d'oro et si vestì di gonna,
 come se fusse stato una vil donna⁵⁰.

Nessuno di questi elementi topici fa parte, invece, del dipinto di Dosso. Il vecchio, tuttavia, a ben guardare, è parzialmente avvolto da un drappo di seta azzurra che gli cade dalla spalla sinistra coprendogli la parte inferiore del busto e lasciando invece in vista la nudità della schiena, della spalla, del braccio destro. Tale iconografia dell'eroe, non coincidente con il dettato delle fonti primarie, ritorna, tuttavia, in qualche dipinto di epoca successiva, ad esempio nell'*Ercole e Onfale* di

(deducibili in specie dal confronto tra OVIDIO, *Heroides*, IX 55-56 e DIODORO SICULO, *Bibl. Hist.*, IV 31-34) riguardanti i rapporti tra Ercole, Deianira, Iole e Onfale. Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 60, pp. 249-52.

⁵⁰ GIRALDI, *Ercole*, canto XVI, ed. cit., p. 221, dove si combina il ricordo delle varie fonti del mito; il dettaglio degli ornamenti alle dita delle mani, alle gambe, ai piedi, deriva in specie da SENECA, *Phaedra*, 319-24. L'immagine di Ercole vestito da donna era presente, tuttavia, anche in POLIZIANO, *Stanze*, I 114: «Posa giù del leone il fero spoglio | Ercole, e veste di femminea gonna: | colui che 'l mondo da greve cordoglio | avea scampato, e or serve una donna; | e può soffrir d'Amor l'indegno orgoglio | chi colli omer' già fece al ciel colonna; | e quella man con che era a tenere uso | la clava ponderosa, or torce un fuso» (cito da ANGELO POLIZIANO, *Poesie volgari*, a cura di F. BAUSI, Manziana, Vecchiarelli, 1997). E fu poi richiamata da TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, VI 92 7-8: «Gode Amor ch'è presente, e tra sé ride, | come allor già ch'avolve in gonna Alcide» (ed. a cura di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Garzanti, 1984).

Antonio Bellucci (fine XVII secolo), dove è evidente il motivo delle rose⁵¹: Ercole siede di fronte a Onfale, osservato da sette ancelle; una di queste gli sta ponendo una ghirlanda di rose sulla testa; un'altra è nuda, di spalle; un'altra ancora è vecchia e rozza vestita (forse simbolo di Virtù). Sullo sfondo del quadro, all'interno di un classico edificio, un'ottava ancella si avvicina trasportando una cesta piena di ghirlande. Un puttino regge la conocchia accanto ad Ercole, il quale, nudo, privo della topica pelle del leone, è adagiato, con le gambe accavallate, su una sedia su cui è posato un drappo.

A giudicare dall'iconografia del quadro di Bellucci, il fatto che l'uomo dipinto da Dosso sia coronato di rose e non tenga in mano la conocchia non ostacola, dunque, l'identificazione con Ercole; il problema consiste piuttosto nell'impossibilità di identificare Onfale con una delle due figure femminili, dato che, qualora una di loro rappresentasse la regina, l'altra (l'ancella) non avrebbe fattezze dissimili.

La critica ha discusso anche i possibili agganci con il mito dell'«Ercole al bivio»: le due donne potrebbero evocare, infatti, l'alternativa tra vizio (la donna con il seno nudo) e virtù (la donna in secondo piano, meno appariscente)⁵². Dubbi sono stati sollevati a causa del medesimo abbigliam-

⁵¹ Si veda al sito http://www.artecerca.com/artisti_italiani_seicento/bellucci%20antonio/2.htm Olio su tela (340 x 310), databile nell'ultimo decennio del '600. Si conserva a Venezia, Museo di Ca' Rezzonico: Sull'autore: N. IVANOFF, *Bellucci, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Treccani, 1966, pp. 1-2.

⁵² Non vi è un effettivo contrasto tra una figura a seno scoperto e l'altra a seno coperto, per il semplice fatto che di quest'ultima sono visibili solo la testa, le spalle e la parte alta del busto; quanto basta, comunque, per mostrare che ella indossa un abito verde e con una bordatura dorata uguale a quello dell'altra donna e ha la medesima acconciatura.

mento delle due donne⁵³, ma l'iconografia, alquanto variegata in realtà, di tale episodio mitico non prevede necessariamente che le due figure si distinguano nettamente per le fattezze fisiche o per gli abiti, né che siano sulla stessa linea prospettica⁵⁴; è sufficiente, infatti, che abbiano movenze diverse. E la seconda donna del dipinto di Dosso ha un atteggiamento dimesso e pudico rispetto alla prima, ed è affiancata da un cagnolino bianco, di solito emblema di fedeltà⁵⁵. La donna sensuale, che esibisce insieme il seno e la frutta, evoca invece simbolicamente i peccati di lussuria e gola⁵⁶.

Si potrebbe ritenere, dunque, che, con gusto trasgressivo e sincretico, Dosso abbia fuso due momenti del mito erculeo, creando un corto circuito tra l'episodio del bivio, che prevede la rappresentazione di un eroe giovane (che, di fronte a un'ardua scelta, persegue la virtù), e l'episodio di Onfale (o Iole), che al contrario implica la figura di un Ercole maturo, ma privo di senno. Un simile corto circuito si registra già nell'opuscolo plutarco *An seni res publica gerenda sit*, laddove l'anziano uomo di governo, declassato allo svolgimento di attività marginali, è paragonato a un giovane dedito a sconsiderati piaceri:

È evidente che la virtù politica finisce per perdere il proprio livello di dignità quando il suo orizzonte si riduce a compiti amministrativi o di volgare speculazione. Ma vogliamo, per pura ipotesi, definire riposo l'inerzia e passatempo il piacere, suggeren-

⁵³ In proposito CALVESI, *Dosso e il 'sacramento'*, p. 210; e cfr. LUCCO, *Allegoria*, p. 220.

⁵⁴ Basti osservare in PANOFSKY, *Ercole al bivio*, le figure 47a, 48, 50, 51, 65, 70, 72, 73, 87.

⁵⁵ Cfr. J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli dell'arte*. Introduzione di C. CLARK, Milano, Longanesi, 2015, p. 87 (*Canè*).

⁵⁶ Ivi, p. 222 (*Gola*), p. 251 (*Lussuria*).

do all'uomo politico di consumarvi tranquillamente la propria vecchiaia: diventa difficile in tal caso stabilire tra queste due non esaltanti prospettive, quale meglio rappresenti l'esistenza di un tale personaggio. La prima fa pensare ai marinai che scordando di gettare l'ancora in porto, abbandonano la nave al largo, si danno, per quanto tempo resta loro, ai piaceri di Venere; la seconda invece fa pensare a Eracle che, cinto da un peplo color di croco, si fa flabellare al palazzo di Onfale dalle ancelle lidie. In tal guisa lo ritraggono scherzosamente, ma credo sconsideratamente, certi pittori⁵⁷.

All'epoca presunta di composizione del dipinto di Dosso (*ante* 1542) Ercole II, nato nel 1508, era ancora in piena attività e non poteva ovviamente riconoscersi neppure lontanamente nella figura di un vecchio ozioso; ma certo poteva apprezzare e condividere il messaggio morale, presentato nella forma leggera e con i toni sapidi della satira, identificandosi invece, per contrasto, con l'immagine positiva del suo ruolo umano e politico diffusa dalla propaganda contemporanea.

Peraltro, a prescindere dai contenuti del mito del "bivio" erculeo, il tema della scelta tra vizio e virtù è costante nella riflessione filosofica umanistico-rinascimentale e informa di sé buona parte della letteratura e soprattutto della trattatistica, dalla *Vita civile* di Matteo Palmieri (prima metà XV sec.) ai *Dialoghi della vita civile* di Giraldo Cinthio, composti intorno alla metà del Cinquecento e confluiti all'interno degli *Ecatommisti*

⁵⁷ Cfr. PLUTARCO, *Moralia*, 785E-F. Cito da PLUTARCO, *Se l'anziano possa far politica*, a cura di G. C. MAGGI, presentazione di M. L. GHEZZI (testo greco a fronte), Milano, La Vita felice, 2012, p. 31. La circolazione in traduzione latina di questo opuscolo risulta tuttavia piuttosto tarda, a cura di Giberto Longolio: *Ex Plutarchi Chaeronei moralibus opuscula aliquot hactenus non conversa. Num seni sit gerenda res publica. De parentum erga liberos amore. Causarum naturalium liber unus. Disceptatio utrum ignis an aqua sit utilior. Item alia quaedam. D. Gyberto Longolio interprete*, Coloniae Ioan. Gymnicus excudebat, anno MDXLII.

(Monteregale, Leonardo Torrentino, 1565)⁵⁸. E l'allegoria di Ercole altro non è che l'allegoria della vita umana e delle insidie che, in qualsiasi momento, si presentano a chi non mantenga saldo il supporto della ragione.

Se Dosso ha voluto rappresentare Ercole, lo ha colto nel momento del decadimento, quando, sedotto da Onfale, ha imboccato la strada di Venere e Bacco, perdendo i suoi attributi e rivestendosi di altri, poco consoni alle sue prerogative: a ciò rinvia forse la corona di rose, associata al Piacere⁵⁹. Dopo aver scelto, da giovane, la virtù, segnando la sua strada nella direzione dell'immortalità, posto a un nuovo "bivio" in età matura, egli, questa volta, ha optato per il vizio, scambiando il legittimo desiderio di riposo con una vergognosa inerzia.

Per questa interpretazione, che richiama la *quaestio* posta da Plutarco nel citato opuscolo dei *Moralia*, ci soccorre ancora una volta Giraldo Cinthio, che nell'*Ercole* giraldiano sviluppa la stessa allegoria morale, immaginando che i comportamenti dell'eroe protagonista siano condizionati, nel corso della vita, dall'influsso ora di Arezia, ora di Idonia, le due dee, mandate rispettivamente da Giove e Giunone, simboli di virtù e di piacere. Fermandosi, dopo le ultime fatiche, Ercole soggiace alle lusinghe di Idonia:

A la qual disse: poi che so che piace
al Re del Ciel, che mi produsse in terra,
ch'io me ne viva questo resto in pace,

⁵⁸ Forti le connessioni con la filosofia neoplatonica, peraltro presenti in tante iconografie rinascimentali: E. PANOFSKI, *Studi di iconologia. I temi umanistici dell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, in part. pp. 184-235 («Il movimento neoplatonico a Firenze e nell'Italia settentrionale»).

⁵⁹ Il Piacere è «un giovane di sedici anni in circa, di bello aspetto e ridente, con una ghirlanda di rose in capo» (CESARE RIPA, *Nova Iconologia*, Padova, Tozzi, 1618, pt. II, p. 411).

e qui fin habbia la mia lunga guerra,
questo anco a me (per dire il ver) non spiace
e ben mi par che quei vaneggia et erra
che, possendo passare il tempo in agio,
procacciando si va noia e disagio⁶⁰.

Le lusinghe del piacere sono rappresentate da Dosso ricorrendo alla simbologia legata al mito di Bacco, che sta al mito di Ercole in un rapporto di opposizione e integrazione, esprimendo lo scontro tra passione (Bacco) e ragione (Ercole): quando Ercole perde la ragione e si abbandona al piacere dionisiaco, perde se stesso, non è più riconoscibile.

Non casuale appare la struttura del quadro, organizzata secondo linee prospettiche che si incrociano, rendendo possibile individuare in tutte le direzioni il simbolo della Y, la lettera pitagorica, che riconduce al motivo della scelta tra vizio e virtù⁶¹. La conocchia, solo lievemente inclinata sulla destra, taglia in due verticalmente il quadro. Lo sguardo del vecchio, diretto verso la donna con il seno nudo, traccia invece una traiettoria che divide il quadro orizzontalmente, formando alla sua metà il vertice di una V.

L'iconografia di un Ercole oggetto di scherno richiama quella dell'«Eracle deriso dalle ancelle di Onfale» di Lucas Cranach il Vecchio, conservato al Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (fig. 2). Il dipinto è del 1537, come si legge sotto l'iscrizione in alto⁶², e ritrae un Ercole maturo,

⁶⁰ GIRALDI, *Ercole*, canto XVI, p. 219.

⁶¹ Rinvio per i dipinti sul tema del bivio a S. VILLARI, *L'«Ercole al bivio»*, pp. 105-10.

⁶² Il testo dell'iscrizione, che si ispira ai versi ovidiani (*Heroides*, IX, 75-84), ricorre con qualche variante anche in altre versioni del dipinto: «HERCULEIS MANIBUS DANT LYDAE PENSÆ PUELLÆ | IMPERIUM DOMINÆ FERT DEUS ILLE SUÆ. | SIC CAPIT INGENTIS ANIMOS DAMNOSA VOLUPTAS | FORTIAQUE ENERVAT PECTORA MOLLIS AMOR».

vestito con abiti femminili e circondato dalle ancelle di Onfale, le quali, divertite, ridono⁶³; l'eroe qui è stato privato della sua virilità, mentre nel quadro di Dosso ha perso la sua dignità morale, assumendo quasi le fattezze di un satiro o di un sileno; la testa del caprone⁶⁴, in alto, sembra osservarlo e dominarlo. Al posto del corteo di ancelle di Onfale rappresentato da Cranach, Dosso introduce un corteo di cortigiani e buffoni che scherniscono il loro signore così ridotto, ostentando il tralcio di vite, simbolo dei riti bacchici (nelle mani dell'uomo a sinistra, vicino al caprone) e il fuso (strumento con il quale Onfale ha tolto ad Ercole la ragione e la libertà). Il volto del vecchio lascivo è in certo modo speculare a quello della figura di profilo, che, nella sua statuaria immobilità, si distingue dagli altri personaggi della scena. Claudia Cieri Via lo ha identificato con il fratello di Alfonso I d'Este, Sigismondo, per le somiglianze con l'immagine di una antica medaglia estense, così come ha individuato nel caprone l'allusione a Giulio d'Este⁶⁵. Tuttavia questi precisi richiami storici, mirati

Cfr. A. RUITZ DE ELVIRA, *Ónfala*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos», 14 (1998), pp. 27-55, in particolare pp. 53-55.

⁶³ Onfale, che non appare nel dipinto di Dosso, in quello di Cranach sta nell'angolo destro della scena e si distingue dalle altre donne per il particolare ornamento del capo.

⁶⁴ Il caprone, com'è noto, è associato alla lussuria e alla dannazione nella tradizione cristiana (*Matteo*, 25, 32-33). Ma è anche simbolo di follia, come ricorda Cieri Via (*Il principe in maschera*, p. 170), sulla scorta di CESARE RIPA, *Nova iconologia*, p. 504, che a sua volta cita i *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (*s.v. de ove / stultitia*) e DANTE, *Par.*, V, 80 («uomini siate e non pecore matte»).

⁶⁵ CIERI VIA, *Il Principe in maschera*, p. 170: «Non è dunque casuale l'assimilazione fisiognomica del caprone al profilo di un personaggio ritratto, quasi una maschera funebre, nel quale si può riconoscere Giulio d'Este figlio illegittimo di Ercole I e di Isabella Arduini che, con il fratello Ferrante, aveva organizzato una congiura ai danni di Alfonso e del suo regno, poi sventata nel 1505, in seguito alla quale venne condannato a morte dallo stesso Alfonso, che poi commutò la pena nel

a dare sostegno a una collocazione cronologica del dipinto al tempo di Alfonso I, non sembrano compatibili con le istanze ideologiche e filosofiche che il quadro lascia trasparire sotto il velo della satira. Proprio in considerazione di una verosimile committenza estense, andrebbero esclusi i concreti riferimenti storici e recuperati invece gli “universali” significati morali. Il personaggio di profilo in alto potrebbe dunque rappresentare la figura idealizzata del saggio Signore, in contrasto con quella, bassa e degradata, del vecchio inerte e lussurioso.

Il quadro è, insomma, tutto costruito mediante forti contrasti e simmetrie, che confondono l'ossequiatore in un caleidoscopio di immagini e significati allegorici. È indubbio il motivo della follia o stoltezza, che si incarna nella figura del vecchio, diventando il rovesciamento satirico dell'ideale di razionalità e decoro espresso dal Signore di profilo in alto.

La valenza pedagogica e universale del mito di Ercole è chiaramente espressa, sulla scorta di una secolare tradizione, da Lilio Gregorio Giraldi, il quale, osservando i processi contaminatori delle fonti, relativamente all'identità del personaggio e alle gesta a lui attribuite, sanciva una fisionomia più simbolica che reale dell'eroe:

Sed enim prisci viros omnes forteis ac monstruorum domitores Herculis nomine nuncupavere; atque ea de causa factum, ut multorum gesta uni Iovis et Alcmenae filio adscripta sint. Quidam Herculem nullum unquam fuisse opinati sunt, sed per eum humanae vim sapientiae significari, qua monstra quae in hominum

carcere a vita. Giulio dunque assimilato al caprone viene, simbolicamente, come questo, sacrificato, forse per il bene del Ducato di Alfonso, a confermare in sede storico-critica la identificazione del vecchio Bacco con Alfonso. Infine il personaggio sulla sinistra in veste di spettatore, molto vicino nei tratti all'altro fratello di Alfonso, Sigismondo [figura 60 nelle tavole fuori testo del volume], “un saggio e buon cristiano”, come viene definito nei documenti del tempo, sembra mostrare la vite in onore della quale verrà compiuto il sacrificio».

animos grassantur, superbiam, luxuriam, libidinem, spurcitiam, desidiam, avaritiam, invidiam caeterasque animi labes, superamus [...]»⁶⁶.

Nella rappresentazione di Ercole — continua Lilio Gregorio — la clava è l’emblema della filosofia, la pelle del leone della prudenza, «quibus rebus Hercules edomuit animi monstra vanasque cogitationes»⁶⁷.

Un Ercole effeminato e privo dei suoi strumenti altro non è, dunque, che il simbolo dell’anima dominata dalle passioni nocive.

Rivolgendosi a Ercole II d’Este, suo privilegiato lettore e dedicatario, in un’ottava dell’*Ercole* Giraldi constatava la facilità con la quale gli uomini vengono deviati, scegliendo la strada del piacere:

Troppo è, Signor, l’animo human proclive
a lasciar le fatiche et seguir l’otio.
Et s’avien che conforto alcuno arrive
di amico, di parente o ver di sotio,
sì che il piè ponga nel sentier declive,
lascia tosto da parte ogni negotio
et se ne va là, ove il piacere il guida,
com’Hercol fe’ poi c’hebbe Idonia guida⁶⁸.

⁶⁶ L. G. GIRALDI, *Herculis vita*, p. 545 (trad. mia): “E d’altra parte gli antichi chiamavano con il nome di Ercole tutti gli uomini forti, domatori di mostri; e per tal motivo è avvenuto che molte gesta siano state attribuite al solo figlio di Giove e Alcmena. Alcuni pensarono che non fosse mai esistito nessun Ercole, ma che mediante la sua figura fosse indicato il valore dell’umana sapienza, con la quale superiamo i mostri che infieriscono contro gli animi degli uomini, la superbia, la lussuria, la libidine, l’egoismo, l’accidia, l’avarizia, l’invidia e gli altri flagelli dell’animo”.

⁶⁷ Ivi: “con le quali cose Ercole domò i mostri dell’animo e i vani pensieri”.

⁶⁸ Giraldi, *Ercole*, canto XVI, p. 219.

Anche Dosso propone in questo dipinto una riflessione al suo committente e agli osservatori, ai quali rivolge, tramite lo sguardo allusivo e sarcastico dell'uomo canuto, la simbolica descrizione del degrado di un'anima soggiogata dal piacere e dalla follia⁶⁹. Pare che l'uomo, guardandoci, ci chieda:

«risum teneatis, amici»?

Così scriveva Orazio, immaginando le reazioni dinanzi alle assurdità di un dipinto⁷⁰.

Dosso era certo consapevole dell'utilizzazione di un linguaggio espressivo non convenzionale, capace di provocare e divertire, stuzzicando l'ingegno. Ma il riso, la deformazione

⁶⁹ L'immagine di un Ercole degradato, lussurioso, ubriaco e mangione risale alla tradizione della commedia antica e del dramma satiresco, di cui, con riferimento a testi perduti, offre qualche esempio Ateneo nei *Deipnosophisti* (ed. Roma, Salerno Editrice, 2001, per Ercole, *ad indicem*). Tra le attestazioni superstiti di una parodia dell'eroe: ARISTOFANE, *Rane*, 61-163 (dialogo tra Eracle e Dioniso); EURIPIDE, *Alceste*, *passim*, ma soprattutto 747 e sgg., dove è presentato un Ercole che, in una circostanza luttuosa, mangia, beve e si diverte.

⁷⁰ ORAZIO, *Ars poetica*, 5: «Sapreste, amici miei, trattener le risa»? (traduzione di T. COLAMARINO, in ORAZIO, *Le opere*, a cura di T. COLAMARINO e D. BO, Torino, UTET, 1983, pp. 534-35). Orazio paragonava il soggetto inverosimile di un quadro a un libro in cui «velut aegri somnia, vanae|fingentur speciae, ut nec pes nec caput uni|reddatur formae» («ricorrono, come incubi di un febbricitante, vane immagini, in modo che né il principio, né la fine si possano ricomporre in un sol tutto»: *ivi*, vv. 7-9). Sembra che Dosso abbia eseguito il suo dipinto realizzando proprio ciò che Orazio criticava. E così, due secoli dopo, anche Francisco Goya avrebbe metabolizzato in tal senso il messaggio oraziano, ricavandone soprattutto (sulla scorta dell'edizione spagnola dell'*Epístola a Los Pisonés* tradotta da Tomás de Iriarte, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777) il concetto di *capricho* (*Caprichos* è il titolo della raccolta di incisioni di Goya del 1799). Cfr. R. BRANDT, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte*, Prefazione di A. GNOLI e F. VOLPI, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 353.

parodica, la satira non escludono, anzi in certa misura potenziano, il messaggio etico.

Nel contesto della cultura ferrarese, del resto, l'incidenza della satira e del comico, con tutte le relative implicazioni ideologiche, era forte grazie alla fortuna dei *Dialoghi* di Luciano, volgarizzati da Niccolò Leonicensi⁷¹, mentre il tema della follia era divenuto familiare con l'*Orlando Furioso*, oltre ad essere veicolato dall'*Encomium moriae* di Erasmo.

Il fascino di questo originale dipinto resta nella densità del suo messaggio, nelle forti suggestioni non riconducibili in maniera univoca a nessun preciso soggetto: più che *Allegoria di Ercole* il quadro potrebbe essere intitolato più semplicemente *Allegoria*⁷².

⁷¹ *Dilettevoli dialoghi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho greco in volgare tradotte per m. Nicolò da Lonigo*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1525. Su Leonicensi, ritratto da Dosso in un famoso quadro (Como, Pinacoteca civica): M. JELLINEK, *Giovio, Leonicensi, Dosso: un ritratto dimenticato*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, vol. VI, pp. 129-58. Per la fortuna di Luciano tra XV e XVI secolo rinvio, anche per l'ampia bibliografia, al saggio di A. TRAMONTANA, *Un paragrafo della fortuna di Luciano tra Quattro e Cinquecento. L'«Encomio della mosca» di Pontico Virunio*, «Studi medievali e umanistici», III (2005), pp. 235-83. Per l'incidenza di Luciano, mediata anche dalle *Intercenales* di Leon Battista Alberti, cfr. anche FARINELLA, *Dipingere farfalle*, pp. 23-27 e nota 32 (a proposito del soggetto del dipinto *Giove, Mercurio e la Virtù* di Dosso).

⁷² Colgo l'occasione per annunciare la pubblicazione dei canti inediti dell'*Ercole* di Giraldo Cinthio: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'Ercole (Classe I 406 della BCAFè)*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016. Nella copertina di tale pregevole e attesa edizione la curatrice ha accolto l'immagine di questo quadro di Dosso: rassicurante conferma, a chiusura del mio articolo, di una probabile collocazione ai tempi di Ercole II, nella stessa temperie in cui si maturò, qualche anno dopo, l'"allegoria" dell'*Ercole* di Giraldo.

L'«ALLEGORIA DI ERCOLE» DI DOSSO DOSSI



Fig. 1. Firenze, Galleria degli Uffizi, Olio su tela, cm. 144 x 143
(immagine da Wikipedia)



Fig. 2. Lucas Cranach il Vecchio, *Eracle deriso dalle ancelle di Onfalè*,
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (immagine da Wikipedia)

SUSANNA VILLARI

Il saggio descrive il dipinto di Dosso Dossi, conservato a Firenze, Galleria degli Uffizi, ripercorrendo la storia critico-interpretativa e proponendo una nuova lettura dell'enigmatico soggetto.

The essay describes Dosso Dossi's painting (in Florence, Uffizi Gallery), retracing the critical - interpretive history and proposing a new reading of this enigmatic subject.

Articolo presentato in Marzo 2016. Pubblicato online in luglio 2016
© 2013 dall'Autore/i; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative
Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno II, 2016
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2016.2.93-120