

SAMUEL VITALI*

L'IMPOTENZA DELLE CORDE: LA PERDITA DI EURIDICE E LA MORTE DI ORFEO

L'iconografia di Orfeo nel Rinascimento è dominata dall'immagine del cantore tra gli animali, tema cui è dedicata la grande maggioranza delle raffigurazioni dell'eroe almeno fino alla seconda metà del Cinquecento.¹ Il fascino di questo soggetto era indubbiamente dovuto all'attrazione che la figura di Orfeo nella sua interpretazione positiva – come artista ispirato, *priscus theologus*, civilizzatore dell'umanità e prefigurazione di Cristo – esercitava su poeti, musicisti, artisti, umanisti e persino su principi come i Medici,² al punto da isolare questo aspetto dai risvolti tragici del mito, in particolare dal doppio fallimento del musico: il mancato tentativo di riportare dagli inferi la sposa Euridice, uccisa dal morso di un serpente poco dopo il matrimonio, e la morte di Orfeo stesso per mano delle menadi tracie che con le loro grida soffocano il suo canto, privandolo della forza persuasiva.

Nonostante il potenziale drammatico che li rende particolarmente idonei alla traduzione visiva, questi episodi sono poco frequenti nell'arte rinascimentale. Essi furono rappresentati soprattutto all'interno di cicli narrativi dedicati alla storia di Orfeo, peraltro pochi e marginalizzati: gli esempi conservati rivestono infatti un ruolo secondario in decorazioni pittoriche più vaste (come nel caso delle scene affrescate da

Mantegna nella Camera degli Sposi, da Signorelli nella Cappella di San Brizio e da Peruzzi nella Sala del Fregio nella Villa Farnesina) oppure sono eseguite in tecniche 'minori' come incisioni, medaglie e placchette di bronzo (cat. 45), pittura di maiolica e illustrazione libraria.³ Inoltre, poiché Euridice era anche considerata modello di fedeltà coniugale, il mito appare su cassoni nuziali e spalliere,⁴ nei quali è dato ampio spazio agli episodi legati più direttamente alla tragica storia d'amore tra i due sposi: Euridice che, fuggendo dalle *avances* del pastore Aristeo (secondo una versione del mito raccontata da Virgilio⁵ e sviluppata da Angelo Poliziano nella sua *Fabula di Orpheo* del 1480 ca.⁶), calpesta il serpente che la uccide; Orfeo che convince Plutone e Persefone grazie al suo canto e alla forza del suo amore a restituirla; infine, poiché il poeta non rispetta il vincolo di non volgersi indietro fino all'uscita dall'Ade, la nuova e definitiva separazione; la morte di Orfeo invece spesso non è raffigurata.

Un ruolo fondamentale nella diffusione del mito di Orfeo nel Cinquecento fu svolta dalle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio, la fonte antica che offre il racconto più dettagliato della storia.⁷ La prima edizione in volgare pubblicata con il titolo *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* nel 1497 da Zoane (Giovan-

* Sono molto grato a Susanne Pollack e Marzia Faietti per l'invito a scrivere questo contributo e per il fruttuoso scambio di idee, a Corinna Gallori e Alessandro Della Latta per la revisione del testo.

¹ Sulle rappresentazioni di Orfeo tra gli animali cfr. il saggio di Almut Goldhahn in questo catalogo. La letteratura sull'iconografia di Orfeo è vasta; per la prima età moderna si vedano in particolare: ZIEGLER, 1950; SCAVIZZI, 1982; SAN JUAN, 1983; SEMMELRATH, 1994; ANDREOLI, 1997; SCHRÖTER, 2003; BLUMENRÖDER, 2004; RIETVELD, 2007; HUSS, 2008, pp. 529-532; KREMS, 2009; inoltre il catalogo della mostra TOURCOING e STRASBOURG e IXELLES, 1994/95, e la pagina su Orfeo nel sito *ICONOS: viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio* della Cattedra di Iconografia e Iconologia nel Dipartimento di Storia dell'Arte alla Sapienza: <http://www.iconos.it/index.php?id=3811>. Per il contesto letterario si consulti in particolare BUCK, 1961; NEWBY, 1987; SEGAL, 1989, in part. pp. 166-171; RIETVELD, 2007. Sul ruolo di Orfeo nell'ambito bolognese del tardo Quattro e primo Cinquecento si veda anche il contributo di Marzia Faietti in questo catalogo.

² Sulle diverse interpretazioni della figura di Orfeo nel basso Medioevo e nel primo Rinascimento si veda tra l'altro WALKER, 1953; BUCK, 1961; HEITMANN, 1963, in part. pp. 267-289; SAN JUAN, 1983, pp. 36-84; RIETVELD, 2007, in part. pp. 79-154. Per l'identificazione dei Medici con Orfeo si rimanda a LANGEDIJK, 1976, in part. pp. 42-49; RIETVELD, 2007, pp. 282-293, 299 sg., 320.

³ Per un'analisi del tema di Orfeo in questi *media* artistici si veda SAN JUAN, 1983, pp. 131-189, 216-222.

⁴ Cfr. SAN JUAN, 1983, pp. 85-109.

⁵ VIRGILIO, *Georgiche*, IV, 453-527.

⁶ Si veda TISSONI BENVENUTI, 1986, che contiene l'edizione critica delle varie redazioni.

⁷ OVIDIO, *Metamorfosi*, X, 1-105, 143-147, XI, 1-65. Il mito di Orfeo è qui intervallato da varie altre storie, cantate dallo stesso Orfeo come racconti nel racconto. Sulle illustrazioni alle edizioni ovidiane in generale cfr. DUPLESSIS, 1889; HENKEL, 1930; HUBER-REBNICH, 2004.



Fig. 1-3. La storia di Orfeo, in *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Venezia, 1497.

ni) Rosso a Venezia è in realtà una parafrasi con spiegazioni allegoriche che Giovanni Bonsignori aveva redatto nel 1375-77, non sulla base del testo ovidiano

ma del commento latino scritto mezzo secolo prima da Giovanni del Virgilio.⁸ L'incunabolo contiene 53 silografie eseguite da artisti anonimi, di cui ben tre sono dedicate alla storia di Orfeo. Queste illustrazioni (figg. 1-3), sebbene non particolarmente raffinate, furono non solo riutilizzate per le edizioni seguenti, ma copiate e imitate in numerose edizioni volgari e latine delle *Metamorfosi* stampate in Italia e in Europa nel corso della prima metà del Cinquecento.⁹

Anche l'edizione latina pubblicata a Venezia nel 1517 da Giorgio Rusconi è corredata di copie in controparte piuttosto fedeli, ma più corsive, delle silografie del 1497 (cat. 35a-c). La prima immagine (cat. 35a) riunisce tre momenti successivi del mito nello stesso riquadro, con una certa fedeltà al testo ovidiano soprattutto per quanto riguarda l'episodio iniziale, il rito nuziale che si svolge a destra, sotto una loggia rialzata: Orfeo, visto di spalle, sta porgendo la fede a Euridice che è posta di fronte, mentre sulla scala d'accesso il dio nuziale Imeneo allarga sconsolato le braccia poiché è cosciente dell'esito infelice del matrimonio, preannunciatogli dal cattivo augurio della sua fiaccola che non brucia. Il copista, evidentemente ignaro del racconto ovidiano, ha però interpretato male il suo modello, poiché accende, oltre alle fiaccole degli altri astanti, anche quella retta da Imeneo, che nell'illustrazione del 1497 è invece spenta come prevede il testo. A sinistra si vede Euridice che, in compagnia delle altre ninfe, sta calpestando il serpente fatale, in una posa ispirata a figure come la Salomé danzante di Filippo Lippi nel ciclo del duomo di Prato. Sullo sfondo, Orfeo suona la lira da braccio di fronte a Caronte la cui barca assomiglia a una gondola veneziana. L'Ade al di là del fiume Stige è rappresentato come città fortificata, cui il copista con zelo chiarificatore ha aggiunto delle fiamme che nella silografia del 1497 ancora mancavano; l'immagine si rifà chiaramente alla descrizione dantesca di Dite, la città infernale nella *Divina Commedia* (Inf., VIII, 67-78).¹⁰ La scena potrebbe riferirsi non, come solitamente si sostiene, all'inizio della discesa di Orfeo negli inferi, quando né Ovidio né i suoi traduttori menzionano il traghettatore, ma al suo tentativo di ritornarvi dopo la seconda perdita della sposa, che viene respinto da Caronte. La presenza di quest'ultimo

⁸ Su Bonsignori e la sua parafrasi ovidiana si veda GUTHMÜLLER, 1981, pp. 56-104; Erminia Ardissino, «Introduzione», in BONSIGNORI, 1497/2001, pp. IX-XXXV, con ampia bibliografia; in particolare sul trattamento del mito di Orfeo da parte di Giovanni del Virgilio e di Bonsignori RIETVELD, 2007, pp. 92-98. Per il testo si veda BONSIGNORI, 1497/2001, pp. 473-479, 509-513.

⁹ Sulle illustrazioni dell'edizione del 1497 e la loro ricezione si

veda in generale HENKEL, 1930, pp. 65-71; GUTHMÜLLER, 1981, pp. 182-185; HUBER-REBENICH, 1995; BLATTNER, 1998; HUBER-REBENICH, 2002; su quelle dedicate al mito di Orfeo SAN JUAN, 1983, pp. 216-220; SEMMELRATH, 1994, pp. 46 sg.; BLATTNER, 1998, pp. 70-75; RIETVELD, 2007, pp. 232-235.

¹⁰ Ringrazio Elisa Brilli per questa segnalazione.

(sostituito nel testo di Giovanni Bonsignori con Cerbero) e delle ninfe (al cui posto lo stesso volgarizzatore ha introdotto la figura di Aristeo) prova che l'autore dell'immagine nell'edizione del 1497 (fig. 1) non si era basato sulla versione italiana cui fa da corredo, bensì sul testo originale latino:¹¹ un indizio che questa silografia è a sua volta copia almeno parziale di un prototipo perduto che illustrava forse un manoscritto latino delle *Metamorfosi*, databile intorno al 1460-70 circa.¹²

L'illustrazione seguente (cat. 35b) mostra Orfeo che, dopo la perdita definitiva della sposa, si è ritirato nella solitudine dei Monti Rodopi in Tracia, incantando alberi, animali e persino le rocce; l'immagine si ricollega all'ormai affermata iconografia rinascimentale dell'*Orfeo tra gli animali* e privilegia dunque la raffigurazione di una varietà di animali, menzionati da Ovidio (e pure da Bonsignori) solo in maniera sommaria, rispetto a quella delle diverse specie di alberi elencati dettagliatamente nelle *Metamorfosi*.¹³ In questa come nella seguente illustrazione il cantore indossa un'armatura all'antica, forse per analogia con gli altri eroi delle *Metamorfosi* che in maggior parte si distinguono per le loro qualità guerriere;¹⁴ benché non corrisponda alla logica del racconto, questo dettaglio appare anche in altre rappresentazioni coeve di Orfeo (cat. 3, 6), e soprattutto in molte delle illustrazioni ovidiane del Cinquecento¹⁵ fino alla serie di Antonio Tempesta (cat. 36a-d).

Anche la terza silografia dedicata alla *Morte di Orfeo* (cat. 35c) riflette piuttosto la tradizione iconografica che il testo ovidiano: essa si basa su una composizione di Andrea Mantegna oggi perduta, ma conosciuta attraverso varie derivazioni, tra cui un'incisione di ambito ferrarese e un disegno di Albrecht Dürer (figg. 4 e 5).¹⁶ Da questo prototipo (o da uno dei suoi derivati) sono riprese la posizione di Orfeo inginocchiato con il braccio alzato (che Mantegna probabilmente aveva mutuata a sua volta da un esempio antico¹⁷), le due menadi disposte specularmente a destra e a sinistra del poeta e quella vista di fronte al centro, che appare su un disegno attribuito a Marco Zoppo del British Museum, a sua



Fig. 4. ARTISTA FERRARESE, *La morte di Orfeo*, 1480 circa, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.



Fig. 5. ALBRECHT DÜRER, *La morte di Orfeo*, 1498, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

¹¹ RIETVELD, 2007, p. 233.

¹² In questa prospettiva le analogie con la miniatura in un manoscritto con il volgarizzamento francese delle *Metamorfosi* prodotto a Bruges prima del 1480 (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. français 137, f. 132v; cfr. HANS-COLLAS e SCHANDEL, 2009, pp. 113-120, n. 27), che sono state rilevate da SAN JUAN, 1983, p. 217, e da RIETVELD, 2007, p. 233, denoterebbero piuttosto una comune derivazione dallo stesso prototipo.

¹³ SAN JUAN, 1983, p. 218, ritiene che l'illustratore si sia basato su un'incisione di Nicoletto da Modena (Bartsch 25). Come ha osservato BLATTNER, 1998, p. 72, nota 202, le analogie con la stampa (datata peraltro generalmente tra il 1500 e il 1506) sono però piuttosto generiche.

¹⁴ BLATTNER, 1998, p. 72.

¹⁵ A titolo di esempio, si vedano le illustrazioni dalle edizioni Venezia, 1553, 1561 e 1584 riprodotte in RIETVELD, 2007, figg. 5.6, 5.7 e 5.10.

¹⁶ Cfr. WARBURG, 1932, p. 446; ZIEGLER, 1950, p. 241; SAN JUAN, 1983, pp. 218 sg.; BLATTNER, 1998, pp. 72 sg.; RIETVELD, 2007, pp. 234 sg. Per il disegno di Dürer e il suo rapporto con la tradizione iconografica della morte di Orfeo si veda inoltre SCHUSTER, 1978; ANZELEWSKY, 1983; per la composizione di Mantegna ROESLER-FRIEDENTHAL, 1996, pp. 153-155, 169 sg., 176-181; infine, per il bulino ferrarese ZUCKER, 2000, n. 2408.001, pp. 155 sg.

¹⁷ WARBURG, 1932, p. 446; ZIEGLER, 1950, p. 240 sg.

volta basato sul modello mantegnesco.¹⁸ Infoltando il gruppo delle donne, il silografo ha assimilato l'immagine al testo ovidiano che descrive le menadi come una folla numerosa, a scapito però della leggibilità e chiarezza della composizione. L'inappropriata passività delle astanti a sinistra fa supporre che queste figure furono tratte da un altro modello.¹⁹

È degno di nota che nelle illustrazioni di queste prime edizioni italiane delle *Metamorfosi* vi sia appena un accenno alla catabasi di Orfeo nella scenetta sullo sfondo della prima immagine, mentre non sono raffigurati né l'episodio di Orfeo che suona davanti a Plutone e Proserpina, né la definitiva separazione dalla consorte. Solo nel corso del Cinquecento le nozze e la morte di Euridice spariscono gradualmente dai cicli ovidiani per essere soppiantate da uno di questi episodi come immagine d'apertura. Ne è un esempio la serie di 150 acqueforti di Antonio Tempesta, pubblicata nel 1606 ad Anversa (cat. 36a-d). Si tratta di uno dei tanti cicli di immagini dalle *Metamorfosi* prodotte sull'esempio della serie di Bernard Salomon (edita per la prima volta a Lione nel 1557) che omettono il testo ovidiano, limitandosi a pochi versi riassuntivi o – come in questo caso – brevi didascalie che delucidano il contenuto delle illustrazioni.²⁰ La prima delle quattro immagini che Tempesta dedica al mito di Orfeo mostra l'ascesa degli sposi dall'Ade (cat. 36a): è raffigurato proprio il momento cruciale in cui, dopo aver quasi raggiunto l'uscita dagli inferi, Orfeo si volge indietro, causando la perdita di Euridice che alza le braccia in un gesto di disperazione, mentre viene già afferrata da due diavoli mostruosi. L'immagine illustra bene il problema narrativo che si pone nella traduzione visiva della scena, ovvero di rendere evidente la sequenza degli eventi; problema che Tempesta non risolve in maniera del tutto convincente: senza la conoscenza del testo, il gesto di Orfeo potrebbe apparire piuttosto la conse-

guenza, anziché la causa dello sconforto di Euridice. La lira da braccio è appoggiata sulle spalle del musicista, come un ormai inutile fardello: un motivo che sarà ripreso più tardi da Rubens.²¹ Sullo sfondo di un inferno molto cristiano si staglia la figura di Cerbero che – non menzionato da Ovidio – compare nel testo di Bonsignori a seguito di un errore d'interpretazione da parte di Giovanni del Virgilio, e diverrà sempre più importante nell'iconografia di Orfeo durante il Cinquecento,²² al punto da trasformarsi in un attributo che lo distingue da Apollo nelle raffigurazioni statuarie di Baccio Bandinelli (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi; si veda fig. 2 nel saggio di G. Rossi Rognoni), Francesco Camilliani (Palermo, Fontana Pretoria) e Pietro Francavilla (Parigi, Louvre).²³

Nella serie di Tempesta seguono le ormai consuete scene di *Orfeo tra gli animali* (cat. 36b) e, dopo la parentesi delle immagini dedicate ai miti cantati dallo stesso poeta, della sua uccisione (cat. 36c): in questo caso è illustrato il momento immediatamente anteriore ai primi colpi, con le menadi che accorrono da sinistra mentre il poeta alza la mano in atto di proteggersi.²⁴ Significativamente, lo strumento che simboleggia il suo potere è già appoggiato per terra, con le corde girate dall'altra parte – come nella prima scena –, segno che ha ormai esaurito la sua forza. Il ciclo si chiude con un episodio raccontato solo da Ovidio e raffigurato raramente (cat. 36d): dopo che le baccanti hanno gettato le membra dilaniate e la lira di Orfeo nel fiume Ebro, la testa del musicista viene trasportata fino alla spiaggia di Lesbo, dove sta per essere inghiottita da un serpente; la profanazione viene però sventata dall'intervento di Apollo che trasforma la testa del mostro in pietra.²⁵ Nell'interpretazione di Tempesta, il serpente assume le fattezze di un drago dalle dimensioni considerevoli, che viene redarguito dal dio come un cane indisciplinato, mentre sullo sfondo la lira sta galleggiando sulle acque del fiume.²⁶

¹⁸ Riprodotto da ROESLER-FRIEDENTHAL, 1996, p. 178, fig. 21.

¹⁹ SAN JUAN, 1983, pp. 218 sg.

²⁰ Per questa nuova tipologia di immagini ovidiane si veda HENKEL, 1930, pp. 78 sg.; sulla serie di Salomon HENKEL, 1930, pp. 76-81; SHARRATT, 2005, pp. 258-263; sulle *Metamorfosi* di Tempesta e la loro influenza sulle illustrazioni ovidiane del Seicento HENKEL, 1930, pp. 100-104; LEUSCHNER, 2005, pp. 235-239.

²¹ Cfr. KREMS, 2009, p. 283.

²² Cfr. RIETVELD, 2007, p. 95.

²³ Significativamente tutte queste opere – come pure l'*Orfeo* di Cristoforo Stati (New York, Metropolitan Museum) che rinuncia alla figura di Cerbero – sono di ambito fiorentino, a testimoniare la particolare fortuna di Orfeo a Firenze, dalla cerchia di Ficino fino alla corte granducale di Ferdinando I (cfr. a proposito MARX, 2004; RIETVELD, 2007, pp. 131-153, 282-293, 299 sg., 320). Per l'*Orfeo* di Bandinelli si veda in particolare LANGEDIJK, 1976; GREVE, 2008, pp. 71-90; HEGENER, 2008, pp. 45 sg., 656 sg.

²⁴ La struttura della composizione è chiaramente desunta dall'immagine corrispondente nella serie di Salomon (per cui si veda SI-

MEONI, 1959, p. 148), che presenta però in un'inquadratura più ampia anche le fasi successive della storia, in particolare la morte del musicista raffigurata sullo sfondo, oppure da uno dei suoi derivati, come l'illustrazione nell'edizione veneziana delle *Metamorfosi* del 1561 con traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara (riprodotta in RIETVELD, 2007, p. 238, fig. 5.7).

²⁵ OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, 54-60.

²⁶ Le due figure ricompaiono in forma quasi identica ma in controparte sullo sfondo della scena con la morte di Orfeo nel *Metamorphoseon Ovidianarum* di Crispin van de Passe, un'altra raccolta di immagini ovidiane pubblicata nel 1602 (cfr. DE PASSE, 1602/1979). Alcune incongruenze nell'incisione del fiammingo – il drago è privo di una delle zampe posteriori, al posto della lira il dio sorregge, in un atteggiamento poco convincente, una specie di bastone cui manca la parte inferiore – fanno però supporre che de Passe si sia basato sull'invenzione di Tempesta, le cui stampe potrebbero essere circolate già qualche anno prima dell'edizione del 1606. Nel caso di un'altra immagine dei due cicli già VELDMAN, 2001, pp. 78 sg., aveva avanzato tale ipotesi.

Nel Cinquecento, il ritorno di Orfeo e Euridice dagli inferi assurge a tema iconografico indipendente, prima in opere di piccole dimensioni, poi, verso la fine del secolo, anche in pittura.²⁷ Sul successo di questo tema hanno probabilmente influito i drammi in poesia e in musica incentrate proprio sulla catabasi del musico: dalla *Fabula di Orpheo* di Poliziano con i suoi derivati fino ai melodrammi del Seicento, inaugurate dall'*Euridice* di Jacopo Peri e Rinaldo Rinuccini (1601) e dall'*Orfeo* di Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio (1607). Marcantonio Raimondi dedicò due stampe a questo soggetto in cui, rispetto all'acquaforte di Tempesta, il contenuto narrativo è però talmente ridotto da aver alimentato dei dubbi se vi sia raffigurato effettivamente il ritorno dagli inferi:²⁸ nella prima versione (fig. 3 nel saggio di M. Faietti), un'opera giovanile del 1500-1503 circa,²⁹ la coppia è presentata frontalmente davanti a uno sfondo neutro, mentre l'Ade è indicato soltanto dal fuoco in basso a sinistra, che nelle sua dimensione ridotta funge piuttosto da attributo identificativo di Euridice che da elemento di ambientazione della scena. Nella seconda stampa (cat. 40), eseguita intorno al 1509/10,³⁰ Orfeo e Euridice sono raffigurati più esplicitamente in movimento da destra e sinistra, in uscita da una caverna simboleggiante la porta dell'inferno. La scena è però permeata da una pacatezza che non sembra preannunciare la svolta drammatica: Orfeo, la cui testa barbata ricorda il volto di Cristo, tiene lo sguardo abbassato, assorto nel suonare la lira da braccio; un atteggiamento che, assieme all'alloro che gli cinge la testa, potrebbe riflettere un passo della *Fabula di Orpheo* di Poliziano in cui il cantore intona alcuni versi dagli *Amori* di Ovidio con esplicito riferimento all'alloro che circonda le tempie del poeta trionfante.³¹ Contrariamente ai racconti letterari, è invece Euridice che volge indietro la testa e, nello svolazzo nervoso del drappeggio e dei capelli, intro-

duce un elemento di inquietudine. Nella rappresentazione così differente della coppia potrebbero riflettersi interpretazioni allegoriche medievali, come quella dell'*Ovide moralisé* (1300 ca.) che paragona Orfeo a Cristo, mentre identifica Euridice con Eva, attribuendo a lei lo sguardo indietro e quindi la colpa per il fallimento dell'impresa;³² altri autori la associano alla moglie di Loth, che fu punita per lo stesso reato.³³ Come ha osservato Innis H. Shoemaker, le due figure sembrano però distaccate e isolate non soltanto psicologicamente, ma anche formalmente, come se fossero state copiate da fonti diverse.³⁴ In effetti, al di là delle valenze simboliche del mito, il giovane Marcantonio, appena giunto a Roma e sotto l'impressione delle nuove esperienze artistiche, doveva essere attratto dal tema anche perché offriva l'occasione di raffigurare due corpi nudi di bellezza ideale: mentre la figura di Orfeo rispecchia ancora il linguaggio del primo Rinascimento bolognese, ma già filtrato attraverso la conoscenza dell'arte di Peruzzi e Raffaello, quella di Euridice riprende chiaramente il tipo della *Venere pudica*, mediato forse da un disegno di Raffaello.³⁵

Artisti del tardo Cinque e del Seicento, come Agostino Carracci e Stefano Della Bella, cercarono invece di sfruttare al massimo le potenzialità drammatiche del racconto, abbandonando al contempo la visione idealizzata di Orfeo che caratterizza ancora l'incisione di Marcantonio: da poeta ispirato e figlio di Apollo il musico si trasforma nell'eroe tragico che fallisce nel suo tentativo di risuscitare la sposa. La piccola stampa di Agostino Carracci (cat. 39) appartiene alla serie delle *Lascivie*, denominata così in virtù del più o meno esplicito contenuto erotico delle immagini, e raffigura perciò la coppia completamente nuda.³⁶ L'artista ha scelto il momento immediatamente successivo al fatale voltarsi del cantore, evitando così il problema narrativo menzionato sopra: men-

²⁷ Si vedano gli elenchi, benché incompleti, in PIGLER, 1974², II, pp. 194 sg., e REINHARDT, 2003.

²⁸ Così SCHRÖTER, 2003, p. 140. È significativo che un anonimo pittore di maiolica, nel copiare la seconda stampa (cat. 40) in un piatto oggi al Musée de Cluny (cfr. SAN JUAN, 1983, fig. 31), abbia ritenuto necessario chiarire l'ambientazione con l'aggiunta di un piccolo diavoleto nell'ingresso della grotta.

²⁹ Bartsch 282; cfr. M. Faietti, in BOLOGNA, 1988, pp. 90 sg., n. 1.

³⁰ Si tende ormai ad attribuirne l'invenzione allo stesso Raimondi, dopo che era stata a lungo dibattuta tra Raffaello, Peruzzi e Sodoma (cfr. I.H. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL e WELLESLEY, 1981, pp. 86-87, n. 17; M. Faietti, in BOLOGNA, 1988, pp. 175 sg., n. 40).

³¹ M. Faietti, in BOLOGNA, 1988, p. 176. Per il testo di Poliziano cfr. TISSONI BENVENUTI, 1986, p. 180.

³² Devo questo suggerimento a Marzia Faietti; cfr. il suo contributo in questo catalogo. Sull'allegoresi del mito nell'*Ovide moralisé* si veda FRIEDMAN, 1970, pp. 124-126; OHLY, 1979/1995, pp. 503-505. Non convince invece il riferimento proposto da SCAVIZZI, 1982,

p. 136, all'iconografia della discesa di Cristo al Limbo, scena che è sempre caratterizzato da una comunicazione diretta tra Cristo e le anime liberate.

³³ HEITMANN, 1963, pp. 64-68. Ancora Cristoforo Landino, in un commento alle *Georgiche* di Virgilio pubblicato per la prima volta nel 1487, sostiene che fosse Euridice a non doversi girare (*ivi*, p. 66). Anche l'associazione - benché non di Euridice, ma di Orfeo - con la moglie di Loth ricorre nel Quattrocento fiorentino, ad esempio in testi di Marsilio Ficino e Lorenzo de' Medici (RIETVELD, 2007, pp. 173 sg.).

³⁴ I.H. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL e WELLESLEY, 1981, p. 86.

³⁵ Cfr. M. Faietti, in BOLOGNA, 1988, p. 176. Per il possibile rapporto con Peruzzi si veda I.H. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL e WELLESLEY, 1981, p. 86. SAN JUAN, 1983, p. 164 (seguita da I. Fessaguet, in TOURCOING, STRASBOURG e IXELLES, 1994/95, p. 115, n. 5) ha inoltre voluto riconoscere nella figura di Orfeo una citazione dall'*Apollo del Belvedere*, ma il collegamento non è convincente.

³⁶ Sulle *Lascivie* si veda da ultimo FAIETTI, 2009.

tre le fiamme dall'aspetto quasi zoomorfo già divampano dall'abisso per riacciuffare l'infelice Euridice, gli sposi cercano disperatamente di riunirsi in un ultimo abbraccio, un motivo che ricorre anche nelle principali fonti letterarie (Virgilio, Ovidio e Poliziano), dove il tentativo è però attribuito solo a uno dei due personaggi.³⁷ L'incisore lo trasforma in un gesto reciproco che diventa il fulcro della composizione e atteggia le due figure specularmente, con le teste rivolte all'indietro, in direzioni opposte, e le mani aperte che non riescono ad afferrare il corpo dell'altro.³⁸ Lo strumento del cantore, in questo caso un violino, giace abbandonato per terra, un motivo che, come simbolo della sua impotenza, era già apparso in rappresentazioni della morte di Orfeo (figg. 4 e 5);³⁹ Agostino lo rende però ancora più efficace, raffigurando lo strumento senza corde, un'idea che gli potrebbe essere stata suggerita dall'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello, all'epoca nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna e senza dubbio ammirata dai Carracci,⁴⁰ dove, tra gli strumenti musicali abbandonati per terra in segno del rigetto della musica terrena da parte della santa, compare appunto un violino senza corde.⁴¹

Stefano Della Bella ha eseguito la stessa scena per il suo *Jeu des fables*, uno dei quattro giochi di carte commissionati all'artista dal cardinale Mazarino nel 1644 per l'educazione del Delfino, il futuro re Luigi XIV, e ideati dal letterato Jean Desmarets de Saint Sorlin.⁴² In questa serie di 52 carte, alle carte alte – re, regina e fante – sono associati gli dei dell'Olimpo, mentre quelle da uno a dieci sono contrassegnate in gran parte da episodi tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane; la separazione di Orfeo e Euridice appare sul nove di picche (cat. 38), colore che fa capo a Plutone. Come Tempesta, Della Bella mette in scena proprio il l'attimo della peripezia; per evidenziare il ruolo fatale dell'azione di Orfeo pone però l'accento sul suo repentino voltarsi, enfaticizzato dallo svolazzo di drappaggio e capelli; a questo movimento fa eco la torsione estrema di Euridice, afferrata al braccio e tirata indietro da un diavolo alato che si confonde quasi con le pa-

reti scure della caverna. La drammaticità del momento è accentuata dalla peculiare tecnica di Della Bella, caratterizzata da linee parallele ondulanti e un tratto franto e nervoso.

Quasi un *unicum* nell'iconografia di Orfeo rappresenta invece il disegno dell'irregolare' bolognese Amico Aspertini (cat. 37) che scelse di raffigurare il cantore davanti alla consorte appena morta, le braccia stese in avanti in segno di sgomento – anche se è possibile, come propone Marzia Faietti in questo volume, che la figura sia da interpretare invece come Aristeo. Euridice è piegata su se stessa, le braccia incrociate, mentre il serpente, avvinghiato intorno alla gamba, le sta ancora mordendo il piede. La scena, che non appare nei testi letterari, è stata altrimenti rappresentata, a quanto ci risulta, solo dall'artista tedesco Hans Süss von Kulmbach in un disegno datato 1518 (fig. 6): il foglio mostra Orfeo – qui sicuramente identificabile grazie alla lira da braccio – che piange come un bambino al cospetto della sposa morta, mentre sullo sfondo è raffigurata la separazione definitiva degli sposi, con Euridice trascinata all'ingresso degli inferi da un diavolo e il musicista che alza le mani in disperazione.

La morte di Orfeo ebbe una certa fortuna iconografica verso la fine del Quattrocento, dovuta probabilmente non solo al prestigio del modello perduto di Mantegna, ma anche alla diffusione della *Fabula di Orpheo*, dove l'uccisione del poeta è presentata come giusta punizione per il suo rifiuto dell'amore femminile e del matrimonio stesso dopo la perdita della consorte.⁴³ Una placchetta attribuita al Moderno (cat. 45) mostra una soluzione indipendente dal modello mantegnesco: Orfeo qui subisce l'attacco delle baccanti, che lo aggrediscono simmetricamente da entrambi i lati, legato a un albero, con le corde ben visibili al braccio destro. Questo motivo non deriva da fonti letterarie, ma forse dall'adattamento di una figura proveniente da un contesto iconografico di segno opposto, ovvero una medaglia fiorentina raffigurante *Amore legato a un albero dalla Verginità*.⁴⁴

³⁷ In Virgilio (*Georgiche*, IV, 498) e Poliziano (cfr. TISSONI BENVENUTI, 1986, pp. 159 e 180) è Euridice che protende invano le mani verso lo sposo, mentre il passo relativo di Ovidio (*Metamorfosi*, X, 58 sg.) è più ambiguo: almeno nelle traduzioni cinquecentesche di Lodovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara, l'azione descritta («bracchiaque intendens prendique et prendere certans») è però attribuita a Orfeo (OVIDIO/ANGUILLARA, 1584, p. 357, strofa 24; OVIDIO/DOLCE, 1558, p. 210).

³⁸ A questa stampa si è ispirato probabilmente il Padovanino per il suo dipinto dal medesimo soggetto (Venezia, Gallerie dell'Accademia), dove però l'atteggiamento della coppia è stato trasformato in un abbraccio vero e proprio, con conseguente riduzione della tensione drammatica.

³⁹ Cfr. anche l'illustrazione di Giovanni Antonio Rusconi in OVIDIO/DOLCE, 1558, p. 227.

⁴⁰ Si veda a proposito la lettera di Annibale Carracci riportata da MALVASIA, 1841, pp. 268 sg.

⁴¹ Cfr. DAX, 2003, p. 22.

⁴² Per il *Jeu des fables* si veda in particolare C. Joubert, in CAEN, 1998, pp. 66-67, n. 18; per la serie degli Uffizi A. Forlani Tempesti, in FIRENZE, 1973, pp. 62-74, n. 42.

⁴³ Cfr. GUTHMÜLLER, 1996, pp. 210-212.

⁴⁴ LEWIS, 1987, p. 88. Senza fornire spiegazioni TODERI e VANDEL TODERI, 1996, p. 92, al n. 162, considerano la proposta «non convincente».

La raffigurazione più insolita che è stata dedicata alla fine crudele di Orfeo è probabilmente lo splendido disegno di Crispijn van den Broek del 1588 (cat. 42), a lungo semplicemente interpretato come *Combattimento di animali*.⁴⁵ In realtà, dietro il groviglio impressionante di bestie di tutte le specie, autoctone e esotiche, che riempie il primo piano – accanto a cani e vari tipi di ruminanti e felini si scorgono anche un elefante, un rinoceronte, un drago e una specie di scimmia antropoide armata di lancia –, sono appena riconoscibili sullo sfondo, al centro dell'immagine, Orfeo con la lira (come di consueto nelle rappresentazioni fiamminghe una lira all'antica) in fuga dal gruppo delle baccanti.⁴⁶ La singolare invenzione allude evidentemente alla forza civilizzatrice del cantore che, grazie alla sua musica, era riuscito a istituire la pace addirittura tra animali nemici; sin dall'antichità l'addomesticamento delle belve e del mondo naturale veniva inoltre interpretato allegoricamente come la civilizzazione degli uomini rozzi e selvatici da parte del poeta-teologo.⁴⁷ In un pannello di spalliera attribuito a Jacopo Sellaio con *Orfeo tra*



Fig. 6. HANS SÜSS VON KULMBACH, *Orfeo ed Euridice*, 1518, Oxford, Ashmolean Museum.

gli animali appaiono sullo sfondo gruppi di animali in lotta che illustrano proprio questo stato di anarchia selvaggia non ancora sanato dal potere delle sue corde.⁴⁸ Il disegno di van den Broek rovescia la prospettiva: con la morte di Orfeo che si preannuncia sullo sfondo, l'armonia si rompe e si torna alla lotta feroce che coinvolge persino gli uccelli nel cielo.

⁴⁵ Così ancora RAGGHIANI, 1965, p. 13.

⁴⁶ G.J. van der Sman, in FIRENZE, 2008, p. 40, le descrive come «due menadi», ma se ne distinguono almeno tre.

⁴⁷ RIETVELD, 2007, pp. 52 sg., 69-71, 104-108, 259-263.

⁴⁸ Si veda su quest'opera MIZIOLEK, 2009, in part. pp. 136-142. Il disegno di van den Broek si allaccia inoltre a un'intera tradizione iconografica di animali in lotta: cfr. G.J. van der Sman, in FIRENZE, 2008, p. 40; MIZIOLEK, 2009, pp. 141 sg.