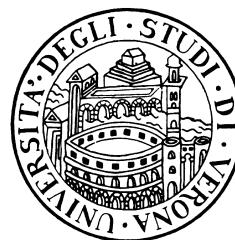




Università  
Ca' Foscari  
Venezia

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V



Corso di Dottorato di ricerca  
in Storia della Arti  
ciclo XXX

Tesi di Dottorato di ricerca

## **I Ritratti del Mondo.**

Personificazioni dell'ecumene in età moderna

SSD: L-ART/02, Storia dell'arte moderna

**Coordinatore del Dottorato**  
prof. Martina Frank

**Dottorando**  
Elisa Antonietta Daniele  
Matricola 956165

**Supervisor**  
prof. Giorgio Fossaluzza  
prof. Silvano Salgaro

**Valutatori**  
prof. Sonia Cavicchioli  
prof. Bronwen Wilson

# Indice

<b>Introduzione</b>	4
---------------------	---

<b>Prerequisiti</b>	11
---------------------	----

## **Il *Theatrum mundi* a fine Cinquecento. Fonti, contesti e codificazioni delle prime elaborazioni in Europa**

1. «È dipinto il mondo tutto insieme, poi diviso nelle sue quattro parti»: la Sala del Mappamondo in Palazzo Farnese a Caprarola	22
2. Il <i>Theatrum orbis terrarum</i> di Ortelio: l'opera, il frontespizio e la sua fortuna	38
Ratto di Europa ed Europa regina	61
3. Le personificazioni in carta e in scena	72
Altre personificazioni in paesaggio	102
4. Le Quattro Parti del Mondo nella <i>Prosopographia</i> di Philip Galle	113

## **Il consolidamento del tema e il vocabolario iconografico nel Seicento**

1. La codificazione dell' <i>Iconologia</i> di Ripa: fonti e influenza	130
Farinati e Ligozzi: singolarità iconografiche venete	144
2. Temi grafici, codificazioni pittoriche e utilizzo politico dei Continenti	148
L'omaggio al sovrano dagli Asburgo ai Borbone	154

## **Apoteosi cattolico-mitologiche (1650-1770)**

1. Evangelizzare i quattro angoli del mondo: l' <i>Historia della Compagnia di Gesù</i> di Daniello Bartoli e le commissioni gesuitiche	169
Intorno al cielo degli altri Ordini	192
2. Apollo e i Quattro Continenti nell'immaginario di Tiepolo	199
La volta di Palazzo Clerici per Antonio Giorgio Clerici	203
La Residenz di Würzburg per Karl Philip von Greiffenclau	209
In villa Pisani a Stra per Alvise Pisani e nel Palacio Real di Madrid per Carlo III	235
<b>Conclusioni</b>	247
<b>Repertorio iconografico</b>	253
<b>Bibliografia</b>	404



## INTRODUZIONE

Nel 1570, il frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* di Abraham Ortelius inaugura un soggetto, l'ecumene rappresentato nella forma di personificazioni allegoriche al femminile, destinato ad avere notevole fortuna. La ricerca si propone di tracciare un itinerario attraverso le modalità di presentazione, declinazione e impiego delle quattro personificazioni dei continenti, il loro avvicinarsi nel corso dell'epoca moderna e le circostanze che presiedono alla loro elaborazione.

Le ragioni sottese alla fioritura e diffusione di questo genere di rappresentazioni sono da ricercare nei fondamentali mutamenti occorsi al volto del globo. L'aumento dei continenti, dalla tripartizione originaria alla rivelazione della quarta parte del mondo, riconfigura le metodologie di rappresentazione allegorica dell'ecumene, affiancando nuove idealità a quelle squisitamente religiose. Illustrazioni di viaggio, immagini cartografiche e immagini allegoriche, ognuna a suo modo e con scopi differenti, contribuiscono a delineare la rappresentazione di una realtà geografica radicalmente mutata. L'industria editoriale di una città come Anversa, così centrale nella prima parte di questo discorso, svolge un ruolo fondamentale nella diffusione di testi che documentano le recenti esplorazioni e un primo canale di circolazione delle immagini che forniscono espressione a queste nuove realtà. Un altro fattore dal ruolo determinante nella definizione visiva del tema è costituito dalla cultura enciclopedica cinquecentesca. Il procedimento di raffigurazione del mondo tramite la sua immagine personificata è, infatti, strettamente connesso con la sua classificazione: i quattro continenti, come i quattro punti cardinali, i quattro venti - dei quali sovente prendono il posto negli angoli delle mappe geografiche - i quattro elementi, le quattro stagioni, le quattro età dell'uomo e via dicendo, sono riflesso delle esigenze sistematiche del Cinquecento e del pensiero figurato che connota massicciamente l'arte, la letteratura e la mentalità del secolo.

Prima di illustrare una breve rassegna dei contenuti che seguiranno, è conveniente motivare alcune scelte ed evidenziare le regole figurative alla base della selezione del *corpus* iconografico qui riunito. Con il procedimento retorico della personificazione ciascuno dei quattro continenti conosciuti viene 'ritratto' in forma femminile, una fanciulla o una regina (più rare le varianti maschili e le antropomorfizzazioni cartografiche),

corredata di attributi fisici e ornamentali e spesso accompagnata da un animale simbolico. Sono prese in considerazione opere o serie che includono tutte e quattro le personificazioni, in modo da poter comparare i corredi iconografici, riflettere sugli effetti pittorici e retorici delle quattro personificazioni considerate come gruppo e l'articolarsi delle conoscenze europee su altri mondi e popoli. Il secondo prerequisito è rappresentato dalle finalità celebrative e propagandistiche, più o meno scoperte, che accomunano quasi tutte le immagini del percorso. L'offerta di informazioni raramente esaurisce lo scopo di queste immagini, ma è spesso la premessa intorno alla quale edificare una visione del mondo rispondente alle esigenze ideologiche del committente o del contesto di applicazione, due componenti alle quali si intende prestare un'attenzione precipua. Come osservato da Frank Buttner e Christian von der Mülbe, nella sfera della decorazione profana, e aggiungerei nel discorso anche quella sacra, la raffigurazione dei quattro continenti è come un recipiente che viene colmato a seconda delle circostanze e a seconda delle intenzioni comunicative che sovrintendono al loro assemblaggio<sup>1</sup>.

Il materiale, perlopiù grafico e pittorico, è variegato: dalle tracce visive che si sono conservate nei volumi commemorativi, di realtà effimere come gli spettacoli cittadini, ai frontespizi di atlanti e *marginalia*, dalle numerose incisioni, sciolte o nate per l'illustrazione di opere a stampa, dedicate al soggetto (che hanno spesso richiesto ulteriori approfondimenti e ricerche circa la loro contestualizzazione), ai grandi affreschi e ai pochi casi di quadri da 'cavalletto'. Fondamentali, ai fini bibliografici, sono stati i due soggiorni effettuati presso il Warburg Institute di Londra e, per quanto riguarda il reperimento iconografico, la consultazione dell'archivio del Prentenkabinet al Plantin-Moretus Museum di Anversa<sup>2</sup>. Queste ricerche documentarie hanno avuto un ruolo primario nella fase metodologica di impostazione del lavoro, consentendo da una parte di colmare alcune lacune bibliografiche, dall'altra di strutturare la collezione di incisioni oggetto della parte iniziale della ricerca, perfezionandone la griglia cronologica.

L'analisi preliminare è incentrata sul vocabolario figurativo eletto, di caso in caso, dagli artisti o dai committenti per la trasposizione in immagine dell'ampliato ecumene. Quindi, lo studio dei tradizionali attributi delle personificazioni ecumeniche, che ne identificano i tratti salienti naturali e culturali: l'abbigliamento, i particolari accessori (copicapi,

---

<sup>1</sup> F. Buttner, Christian von der Mülbe, *Giovanni Battista Tiepolo: gli affreschi di Würzburg*, Milano 1981, p. 98.

<sup>2</sup> Ci si riferisce alla serie di Maerten de Vos [A. IX, 4-7], di Philip Galle [R. 62], di Dirk Barendsz e Jan Sadeler [II/S. 62-7], di de Vos e Gregorius Fentzel [III/C, 135-38], di Marcus Gheeraerts [II/G. 204-06] e di Jan van der Straet [R. 198 e III/C. 147].

calzature) che indossano, la flora e la fauna che le accompagnano, le attitudini (gestualità, postura, sguardo), l'eventuale contesto paesaggistico in cui sono inserite, gli elementi che nel linguaggio figurativo definiscono la realtà nota/civilizzata e quella periferica/non civilizzata. Sono, infatti, questi espedienti figurativi che forniscono alla metafora i principali elementi di circoscrizione e definizione e offrono l'opportunità di riflettere sulle ragioni soggiacenti a una particolare adozione e alle modalità di trasmissione, tra scarti e permanenze, di un particolare iconografico. Cosa può significare selezionare un elemento piuttosto che un altro, ovvero rifarsi a un repertorio di fonti classico, tra miti e raffigurazioni numismatiche, piuttosto che guardare ai più recenti materiali visivi forniti dai resoconti di viaggio?

Per rispondere ai quesiti qui delineati la ricerca è stata configurata in tre parti principali. Il percorso prende avvio, circa a partire dalla seconda metà del XVI secolo, con le premesse figurative che conducono alla fioritura del tema e con le prime elaborazioni in Italia e nei Paesi Bassi. Centrale, dopo un primo capitolo dedicato alla Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese a Caprarola, è la ricognizione del tema negli apparati decorativi di festività civiche, quali ingressi illustri e processioni religiose. Oggetto di indagine saranno, quindi, i modelli per gli apparati scenografici e i resoconti stampati, sia nella loro componente testuale sia in quella visiva, dei maggiori eventi in cui il soggetto è riscontrabile. Lo scopo è di mettere in luce circostanze storiche, motivazioni e implicazioni (componenti non sempre facilmente ricostruibili) all'origine dell'inserimento in contesti celebrativi.

Ad abbracciare questo gruppo è il concetto di *Theatrum mundi*, una metafora sottesa a gran parte del percorso. È ad Anversa, in particolare, che i Quattro Continenti come gruppo fanno probabilmente per la prima volta la loro comparsa accompagnati da questa denominazione. Come sottolineato da Elizabeth McGrath - con la quale è stato possibile anche avere un breve confronto iniziale in merito alla trama della ricerca - l'umanesimo della città trae le sue specifiche caratteristiche dall'interazione «which involved a commitment to the new as well as the old - modern inventions, the world of the 'new discoveries', as well as the relics of Greece and Rome»<sup>3</sup>. Questo discorso è generalmente applicabile, in misura variabile, a tutte le immagini qui considerate: le fonti antiche, quindi gli elementi delle entità geografiche classiche, e le novità conseguenti alle contemporanee

---

<sup>3</sup> McGrath, 2000, p. 44.

esplorazioni, condotte nella cultura figurativa per tramite dell'industria editoriale, concorrono a tessere la trama di elementi su cui ciascuna personificazione è fondata. Determinare come tale confluenza sia esibita dal *corpus* di attributi, dalle modalità di selezione e composizione degli oggetti e degli animali che contornano e connotano la parte del mondo di volta in volta personificata, è un punto di vista metodologico adottato anche nei capitoli successivi. La scelta di anteporre Palazzo Farnese al *Theatrum orbis terrarum*, nonostante quest'ultimo lo preceda di almeno tre anni, deriva principalmente dall'apparato omogeneo di fonti utilizzate a Caprarola e dal fatto che proprio questa confluenza sembra essere consapevolmente evitata.

I successivi capitoli sono incentrati sulle declinazioni, tra continuità e variazioni, in seno al modello codificatosi nelle ultime decadi del XVI secolo. Partendo dal caso di codificazione di Cesare Ripa nei primi anni del Seicento, sono quindi illustrati alcuni esempi di impiego del tema e del suo potenziale comunicativo, nonché la penetrazione di alcune strategie visive, impiegate fino a ora solo nelle arti grafiche, nella pittura da cavalletto.

La successiva parte del lavoro si sofferma sui contesti devozionali con l'obiettivo di rilevare le modalità di assimilazione del tema nell'iconografia sacra, con le sue eventuali variazioni (particolarmente per quello che riguarda la personificazione di America e i suoi attributi). Un'attenzione particolare è rivolta all'inserimento nel linguaggio figurativo della Compagnia del Gesù, dunque in incisioni e affreschi concepiti per illustrare i principi dell'ordine, la sua gloria e la sua diffusione nel mondo, secondo un modello che avrà fortuna anche nel complesso visivo promosso da altri ordini religiosi.

La parte conclusiva, infine, ha il suo punto di arrivo nel grandioso affresco di Tiepolo nella Residenz di Würzburg e nelle altre versioni del pittore, più contenute nelle dimensioni e negli esiti, di Villa Pisani a Stra e di Palacio Real a Madrid. Nella comparazione si cerca di mettere in luce le deroghe alla tradizione, l'innesto di nuovi particolari e significative rielaborazioni ravvisabili nel *treppenhaus*. Lo scopo è quello di definire, ove possibile, quali elementi dipendono da una consolidata tradizione artistica e quali vengono ad arricchire il quadro iconografico, quindi a che fonti o motivazioni siano imputabili i nuovi caratteri e l'enfasi accordatavi. Il tema della diffusione della luce raccorda insieme questi capitoli, connettendo le rappresentazioni allegoriche dei continenti sia con la celebrazione del cattolicesimo trionfante, sia con il patronato artistico celebrativo.

A sussidio delle disamine condotte si fa ricorso a un frequente rinvio fra il corredo iconografico principale e i testi letterari che ne costituiscono dichiarata fonte di ispirazione o punto di riferimento per il contesto storico: scritti, quali iscrizioni, *alba amicorum* e



lettere (nel caso di Ortelio), glosse esplicative o possibili fonti di ispirazione dell'immagine presa in considerazione (è il caso dei resoconti di viaggio, fondamentali soprattutto per l'affresco di Tiepolo a Würzburg), e, infine, descrizioni coeve che possano rendere testimonianza del modo in cui l'opera venisse recepita e interpretata.

La presente ricerca si propone, dunque, di edificare un discorso organico e rappresentativo che, percorrendo la genesi, lo sviluppo e la conclusione, perlomeno sotto queste vesti, del tema in circostanze celebrative e devozionali, permetta di familiarizzare con questo linguaggio iconografico e fornisca gli strumenti che possano essere applicati all'analisi di qualsiasi immagine di questo tipo.

Lo studio delle allegorie dei continenti nelle arti visive è stato affrontato per la prima volta, nel 1967, da Erich Köllman e Karl-August Wirth. Gli studiosi hanno definito tre filoni intorno ai quali riunire i contenuti di questo tipo di immagini: politico-propagandistico, decorativo-etnografico e mnemonico-didattico. Nel 1980 si è aggiunto il volume di Sabine Poeschel, dove sono individuati e trattati centododici esempi suddivisi in quattro categorie. Le tipologie riprendono sostanzialmente la logica di Köllman e Wirth, vale a dire imperiale, decorativa e cosmologica, con l'aggiunta di quella religiosa. I confini tra le tipologie risultano, tuttavia, molto sfumati, come premesso anche dall'autrice. Figurazioni a prima vista puramente decorative sono infatti raramente esenti da contenuti politici, o rappresentazioni nelle quali il messaggio ideologico predomina fin da subito sulla caratterizzazione etnografica non mancano di offrire all'osservatore nuove conoscenze sulle terre allegoricamente rappresentate. Altri contributi sull'argomento si sono occupati dello studio di una singola personificazione, come quello del 1961 di Clare Le Corbeiller, o del riverbero e la migrazione nei secoli di un attributo, come quello molto recente (2016) di Joaneath Spicer dedicato all'*exuvia elephantis*. Sempre nel 2016, inoltre, si è aggiunto il progetto promosso dall'Università di Vienna. Il successo di questo tipo di raffigurazioni ne radica, infatti, la presenza nella cultura figurativa barocca, con un'incidenza, più densa rispetto ad altre aree, nei territori meridionali del Sacro Romano Impero. A questa constatazione è legato il progetto *Erdteilallegorien*, un database in cui sono individuate e catalogate quattrocentosette allegorie - affreschi, stucchi e sculture - in un territorio compreso tra Freiburg im Breisgau, la Bassa Austria, il Meno e il Sud Tirolo. I risultati sono confluiti in un volume a cura di Marion Romberg dal titolo *Die Welt im Dienst des Glaubens. Erdteilallegorien in Dorfkirchen auf dem Gebiet des Fürstbistums Augsburg im 18. Jahrhundert* (2017). Questo catalogo elettronico ha costituito una risorsa quanto mai

preziosa, soprattutto per quanto riguarda immagini e bibliografia delle opere trattate nel primo capitolo della terza parte (“Evangelizzare i quattro angoli del mondo”). La sua approfondita consultazione è stata determinante nell’integrare e ampliare lo sguardo relativo alle commissioni religiose non solo gesuitiche.

Si tratta, quindi, di un oggetto di indagine finora condotto secondo finalità catalogatrici, che hanno tuttavia parzialmente trascurato, come sottolineato da Maryanne Horowitz, le categorie espressive comuni, da una parte, e le variazioni iconografiche dall’altra. Appuntando particolare attenzione ai contesti di applicazione ivi circoscritti - che, seguendo le precedenti classificazioni, rientrerebbero nella tipologia cosiddetta ‘imperiale’ o politica - lo scopo, apportando nuove riflessioni in un campo di studi poco frequentato soprattutto in ambito italiano, è di edificare una sistematizzazione dove il punto di vista sia sui legami, di dipendenza o di rottura, che hanno contribuito a plasmare ciascuna personificazione e che costituiscono gli innumerevoli fili rossi che legano l’una all’altra le rappresentazioni.

L’opportunità di partecipare al workshop “Making Worlds” presso l’Università della California, Los Angeles, a cura della prof. Bronwen Wilson alla quale va la mia più viva gratitudine, mi ha permesso di mettere a fuoco alcuni punti e di avere un confronto proficuo con alcuni studiosi, in particolare con il prof. Benjamin Schmidt riguardo le implicazioni ideologiche, in chiave antiassburgica, connesse all’utilizzo del tema nei Paesi Bassi. Il confronto con Elizabeth Horodowich riguardo lo spazio immaginario, cartografico e iconografico dove America e Asia si compenetrano nel corso della prima metà del Cinquecento, mi ha permesso, invece, di mettere a fuoco le ragioni che hanno condotto alla fioritura del tema alla fine del secolo.

Altri determinanti stimoli sono scaturiti da Giorgio Mangani, che ha letto e mi ha consigliato nella stesura del capitolo relativo al frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio. Parte dell’elaborato sarà, inoltre, presentato all’interno della Renaissance Society of America (New Orleans 2018), in una delle tre sessioni dedicate alle rappresentazioni allegoriche dei continenti organizzate da Maryanne Horowitz e da Louise Arizzoli<sup>4</sup>. Il mio più sincero ringraziamento va a tutti questi studiosi e alla mia collega Pamela Gallicchio per il costante dialogo e confronto metodologico che hanno

---

<sup>4</sup> Titolo del paper: *Portraits of the world. The four continents at palazzo Farnese in Caprarola* all’interno della sessione “Representation of the Continents in the Early Modern World - Art and Literature”. Altri relatori: Hilary Haakenson, Amélie Ferrigno, Monica O’Neil.

caratterizzato questi tre anni. Infine, ai miei supervisori per la fiducia, la partecipazione e la preziosa guida scientifica dimostratami in ogni fase del mio studio.

## PREREQUISITI

Queste pagine profilano brevemente, prima di entrare nel vivo del discorso, le trasformazioni occorse alla rappresentazione allegorica dell'ecumene nel passaggio da medioevo a età moderna. È rivolta, quindi, una particolare attenzione al costruirsi dell'identità figurativa del Nuovo Mondo nella prima metà del Cinquecento, cioè nei decenni precedenti alla comparsa dei primi gruppi di personificazioni, alle strategie di presentazione e alle modalità di elaborazione del repertorio di elementi esotici atto all'edificazione allegorica. In chiusura è tracciata l'ossatura delle principali problematiche che, nei prossimi capitoli, interesseranno in maniera costante ciascun continente.

### Il mondo tripartito

Una T dentro ad un O mostra il disegno, / Come in tre parti fu diviso il mondo, / E la superiore è il maggior regno / Che quasi piglia la metà del tondo: / Asia chiamata: il gambo ritto è segno / Che parte il terzo regno dal secondo: / Affrica dico da Europa: il mare / Mediterran tra esse in mezzo appare.<sup>5</sup>

L'*orbis terrarum* romano, come testimoniato da Pomponio Mela («in tres partes universa dividitur») e Plinio («*terrarum orbis universus in tres dividitur partes*»), era suddiviso in tre parti: Europa, Asia e Africa, già denominata Libia nella suddivisione dell'ecumene delineata secoli prima da Erodoto<sup>6</sup>. Allo stesso modo l'ecumene di Tolomeo era composto da tre continenti che si estendevano, saldati fra loro, in varie direzioni, una tripartizione che per secoli viene rispettata. L'esegesi del primo cristianesimo, adattando quanto descritto nelle opere geografiche greco-romane alla concezione biblica del mondo, istituisce un legame tra le parti dell'ecumene e i figli di Noè, responsabili, come è raccontato nella *Genesi* (9, 18-19), della diffusione dei loro discendenti nei tre continenti. Nel capitolo XIV (*De terra et partibus*) delle sue *Etymologiae*, Isidoro di Siviglia descrive

---

<sup>5</sup> Passi tratta da *La Sfera* (ms. 2261, Biblioteca Riccardiana), attribuita a Gregorio o Leonardo Dati e scritta, probabilmente, intorno al 1422. Si veda *La sfera: libri quattro in ottava rima scritti nel secolo XIV da F. Leonardo di Stagio Dati...aggiuntavi La nuova sfera pure in ottava rima di Gio. M. Tolosani...e l'America di Raffaello Gualierotti*, Nolemi, Firenze 1859, p. 9.

<sup>6</sup> Sallustio, nel I secolo a. C., si riferisce a essa come Africa (*Bellum Jurgurthinum*, ch. XVIII).

così il popolamento del mondo per opera di Sem, Cam e Jafet e nel capitolo VII (*De hominibus qui quodam praesagio nomen acceperunt*, 17-18) l'etimologia dei loro nomi:

Sem dicitur nominatus, quod nomen ex praesagio posteritatis accepit. Ex ipso enim patriarchae et apostoli et populus Dei. Ex eius quoque stirpe et Christus, cuius ab ortu solis usque ad occasum magnum est nomen in gentibus. Chain calidus, et ipse ex praesagio futuri cognominatus. Posteritas enim eius eam terrae partem possedit, quae vicino sole calentior est. Vnde et Aegyptus usque hodie Aegyptiorum lingua Kam dicitur. Iapheth latitudo. Ex eo enim populus gentium nascitur; et quia lata est ex gentibus multitudo credentium, ab eadem latitudine Iapheth dictus est. Canaan filius Cham interpretatur motus eorum<sup>7</sup>.

Per suggerire l'avvenimento della divisione della terra dopo il Diluvio, troviamo i tre figli di Noè sovente aggiunti al diagramma classico T-O. Le loro effigi sono, per esempio, protagoniste della carta del mondo di Jean Mansel, associate a ciascuna parte del tripartito *orbis terrarum* (fig. 1): la prima è in alto, nella porzione dedicata ad Asia (sullo sfondo vediamo una fenice dorata e l'Arca approdata sull'Ararat), le altre due in basso, con Japhet a sinistra che volge lo sguardo verso il continente nel quale è nato il cristianesimo e Cam, con un elaborato turbante sul capo e il nome ricamato sul petto, a destra<sup>8</sup>. Ritroviamo le tre figure agli angoli della carta tolemaica inclusa nel *Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi* di Hartmann Schedel (fig. 2)<sup>9</sup>. Il quarto angolo è occupato da un testo che spiega gli effetti dei dodici venti, rappresentati ai margini, sulla terra.

In età medievale, sempre restando nell'ambito di una visione della terra come teatro della storia cristiana, era presente anche una logica quadripartita di rappresentazione del mondo<sup>10</sup>. Nell'ovale *mappa mundi* di Beato di Liébana è, infatti, proposta l'esistenza di un quarto continente, la cosiddetta *Terra incognita*. In tutte le carte associate al suo

---

<sup>7</sup> Si veda anche Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino 2004, pp. 151-152. In un testo tradizionalmente attribuito al Venerabile Beda (*Excerptiones patrum*, in PL, XCIV, col. 541) la rappresentanza delle razze umane (semitica, camitica e giapetica) è attribuita ai tre Magi, una tradizione codificata anche dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Si veda E. Köllmann, K. A. Wirth, *Erdteile*, in «RDK Labor», V, 1967, cols. 1127-1132; J. Devisse, *L'Image du Noir dans l'art occidental*, Fribourg 1979, pp. 216-221; B. Braude, *The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods*, in «The William and Mary Quarterly», 3 serie, XIV, 1997, pp. 108-120.

<sup>8</sup> *Le Fleur des Histoires*, 1460-1470, ms. 9231, Bibliothèque Royale, Bruxelles, fol. 281v. Recita il testo accompagnatore: «Le monde selon ysid[o]re au / xx<sup>e</sup> livre des ethimologies / Le monde est divide en trois / parties d[ont] lune est apelee aise lautre / europe et la terce auffrique. Ces trois / ne furent pas divisees egau».

<sup>9</sup> A. Koberger, Norimberga 1493. Carta di Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, fol. 13.

<sup>10</sup> Come scrive Ireneo «I vangeli sono quattro perché quattro sono le regioni del mondo e quattro i venti principali»; *Adversus Haereses* III, 11, 8.

*Commentario sull'Apocalisse* è, quindi, presente un'enigmatica porzione di terra collocata nell'estremo meridione e divisa dall'Asia e dall'Africa da una striscia d'acqua. Un'iscrizione, tratta dall'*Etymologiae* di Isidoro, in alcune di queste carte identifica questa massa come la quarta parte del mondo, la cui esistenza è supportata dal fatto che secondo le *Scritture* gli apostoli erano stati mandati a predicare la parola evangelica 'ai quattro angoli' del globo<sup>11</sup>.

Il modello trinitario dell'ecumene, o quello quadripartito appena accennato, si conformano entrambi perfettamente a una logica di contiguità tra descrizione del mondo e parola biblica. I rappresentanti di ciascuna parte del mondo T-O, siano essi i figli di Noè o i Magi, sono così inclusi in assetti caratterizzati da un sistema connettivo schematico e simmetrico, vale a dire disegnato secondo il pensiero divino, cristallizzato, universale e «privo di spazi bianchi da colmare nel tempo con l'esplorazione»<sup>12</sup>. Il successivo contatto con popolazioni mai raggiunte dalla Rivelazione, ponendosi in contrasto con l'universalità della predicazione di Cristo e degli apostoli, compromette irreparabilmente questa struttura ordinatrice e connettiva. Come osserva Guicciardini nella sua *Storia d'Italia*, il contatto con il Nuovo Mondo confonde «molte cose affermate dagli scrittori delle cose terrene» e «dato, oltre a ciò, qualche ansietà agli interpreti della Scrittura sacra, soliti a interpretare che quel versicolo del salmo [Guicciardini si sta riferendo all'*Epistola ai Romani* 10, 18: «In omnem terram exivit sonus eorum»] che contiene che in tutta la terra uscì il suono loro e ne' confini del mondo le parole loro, significasse che la fede di Cristo fusse, per la bocca degli apostoli, penetrata per tutto il mondo»<sup>13</sup>.

Di fronte allo sconvolgimento determinato dalla nuova disposizione dell'ecumene occorre istituire un nuovo ordine, individuare nuove motivazioni soggiacenti alla conformazione del mondo e fabbricare una nuova simmetria, come quella che Pietro Bembo fa illustrare da Cristoforo Colombo ai reali spagnoli: se le cose rispondessero all'opinione degli antichi, Dio avrebbe creato un mondo in cui «la molto maggior parte della terra, per la soverchia intemperanza, vacua d'uomini, nessuna utilità di sé dia», ed è per questo motivo che il

---

<sup>11</sup> Il mappamondo originale, andato perduto, era stato disegnato nel 776 per un *Commentario* dell'Apocalisse di san Giovanni. Le copie pervenuteci risalgono tutte al periodo tra il X e il XIII secolo. Si veda C. Tugnoli, *I contorni della terra e del mare: la geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, Bologna 1997, p. 33 e A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano 2007, pp. 92, 94 e nota 50 p. 332. L'esistenza di una quarta parte del mondo abitata era vista da alcuni teologi, Agostino per esempio, come in contraddizione con la scrittura.

<sup>12</sup> *L'Europa delle carte. Dal XV al XIX secolo, autoritratti di un Continente*, a cura di M. Milanese, Milano 1990, p. 21.

<sup>13</sup> F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, VI, 9, ed. a cura di Silvana Seidel Menchi, Torino 1971, p. 593. Si veda C. Vivanti, *Gli umanisti e le scoperte geografiche*, in *Il Nuovo Mondo nella coscienza italiana e tedesca del Cinquecento*, a cura di A. Prosperi e W. Reinhard, Bologna 1992, pp. 344-345.

‘gomitolo della terra’, contrariamente alle passate credenze, deve essere composto in modo che ogni sua regione partecipi ‘della vitale aura’ dell’uomo, con isole e luoghi abitati anche in mezzo all’Oceano<sup>14</sup>.

### **Il quarto angolo della terra**

Con l’ampiamiento dei tradizionali confini dell’ecumene, il concetto di ‘angolo’ o ‘parte’ della terra acquisisce un nuovo significato e la rappresentazione allegorica del mondo medievale è ridefinito e riconfigurato nelle sue nozioni basilari. Francisco López de Gómara, nella sua *Historia general de las Indias* dedicata a Carlo V e pubblicata a Saragozza nel 1552, definisce la scoperta del Nuovo Mondo come l’avvenimento più importante della storia dopo la venuta di Cristo. L’incontro con i suoi abitanti comporta, infatti, sulla cultura europea una serie di inattesi problemi, sconvolgendo gli antichi schemi cosmografici e geografici e tutto il sapere codificato, compromettendone i presupposti filosofici, con pesanti ripercussioni sull’economia, la politica, l’etica e la religione, nonché sulle categorie interpretative mediante le quali per lungo tempo si era articolato il nesso tra identità e alterità antropologica<sup>15</sup>. Heinrich Bünting per esempio non ignora, in una delle mappe xilografate contenute nell’*Itinerarium Sacrae Scripturae*, l’esistenza di nuove terre aldilà dell’oceano<sup>16</sup>. Tuttavia non include America nell’organico e simbolico sistema tripartito da lui scelto per raffigurare il mondo (fig. 3): Gerusalemme *umbilicus mundi* è ancora al centro, da essa si dipartono tre foglie, ciascuna contrassegnata dal nome del continente e dal nome di alcune sue principali città. Una caravella nel mare, a ovest di Africa, guida lo sguardo del lettore verso il margine inferiore sinistro, dove l’iscrizione *Die Neue Welt* campeggia su un piccolo e informe lembo di terra.

Le prime raffigurazioni allegoriche coinvolte in questa ricerca, sino alla metà del secolo, comprenderanno solo Europa, Asia e Africa - è il caso degli ingressi trionfali di Carlo V a Milano e ad Anversa, rispettivamente nel 1539 e nel 1549 e, intorno ai primi anni del sesto decennio del secolo, di Palazzo Firenze a Roma, esempi che sono presi in considerazione nei primi capitoli - e solo sul finire del XVI secolo la personificazione di America come

---

<sup>14</sup> Pietro Bembo, *Della Istoria Viniziana*, A. Zatta, Venezia 1790 (Venezia 1551), pp. 261-262.

<sup>15</sup> «I popoli del nuovo mondo irruperero perciò nello spazio di esperienze europeo con tutta la radicalità di un altro assoluto, che faceva decisamente impallidire l’immagine di tutti i tradizionali altri» L. Scucimarra, *I confini del mondo. Storia del cosmopolitismo dell’Antichità al Settecento*, Bologna 2006, p. 167.

<sup>16</sup> Helmstadt, J. L. Siebenburger, 1581 (Yale University Library). Nell’immagine, in alto, troviamo la seguente iscrizione: «Die ganze Welt in ein Kleberblat Welches ist der Stadt Hannover meines lieben Vaterlandes Wapen». Il testo esplicativo, inoltre, spiega che su America, recentemente ‘inventata’, non c’è molto da dire dal momento che le *Scritture* non ne fanno menzione.

indipendente quarta parte della terra farà la sua comparsa<sup>17</sup>. Nelle immagini cartografiche e nelle rappresentazioni delle nuove popolazioni i confini e i connotati del nuovo continente sono, infatti, sovente confusi e sovrapposti a quelli di Asia, tanto che si può avanzare l'idea di un vasto continente amerasiatico esistente nell'immaginario del primo Cinquecento<sup>18</sup>. Le prime immagini di America sono, quindi, composte da un amalgama di elementi: da motivi, particolari e pose propri della tradizione classica, una strategia figurativa che nel corso del secolo non perde vigore, o dalla ricollocazione dei suoi tratti peculiari in contesti e figure orientali o genericamente esotiche<sup>19</sup>.

Prima di passare all'illustrazione delle principali analisi che si sviluppano intorno alla trattazione di ciascun continente, è conveniente soffermarsi su alcuni paradigmatici esempi di questa commistione visiva. Un'elaborata decontestualizzazione di elementi avviene nell'*Adorazione dei Magi* della Cattedrale di Viseu (1505) - al centro della triade dei tre celebri saggi orientali vi è una figura che trasporta una lancia Tupinamba, abbigliata con vari accessori piumati combinati a una blusa europea - ma un'ancora più esemplificativa visione di tale ibridazione iconografica è visibile in tre illustrazioni di Hans Burgkmair che sono parte di una serie di centotrentanove xilografie. Tale sequenza, rappresentante un'immaginaria processione trionfale, è concepita da Massimiliano I e dal suo segretario Marx Treitz-Saurwein nel 1512, e realizzata tra il 1517 e il 1518<sup>20</sup>. Le tre xilografie in

---

<sup>17</sup> Sarebbe stata la formazione classica di Matthias Ringmann, colui che secondo la storiografia conia e utilizza per primo l'eponimo America, a condurlo nella scelta di un nome di questo tipo per le nuove terre a Occidente: egli stesso suggerisce l'uso di nomi femminili per virtù morali e realtà geografiche, una consuetudine già della mnemotecnica (*Sintagma de musis*, M. Schürer, Strasbourg 1511). Nel tempo altri nomi sono proposti: secondo Ortelio, per esempio, l'America settentrionale dovrebbe intitolarsi *Columbana* in onore di Colombo e solo la parte meridionale dovrebbe denominarsi *America*. Si veda G. Mangani, *Perché città e continenti hanno nomi di donna*, in *Ricamare il mondo, disegnare il mondo. Le donne e le carte geografiche*, a cura di R. Izzo, Roma 2008, pp. 73-87.

<sup>18</sup> Tale nozione è tratta dall'intervento di Alexander Nagel e Elizabeth Horodowich nell'ambito del convegno «Making Worlds. Art, Materiality, and Early Modern Globalization», tenutosi presso il Center of Medieval and Renaissance Studies della Los Angeles University (UCLA) il 28 aprile 2017.

<sup>19</sup> In merito al processo di 'classicizzazione' nella descrizione e illustrazione delle nuove terre, con la sua fauna, la sua flora e le sue genti, da parte di artisti, naturalisti e teologi, si veda H. Honour, *The European Vision of America*, Cleveland 1975, ma anche A. Gerbi, *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Pittsburgh 1985 e B. Schmidt, *Innocence Abroad*, Cambridge 2001. Scrive al proposito Margócsy, citando tre esempi paradigmatici: «The German artist Hans Burgkmair (1473-1531) grafted the features of Dürer's Adam onto the natives of Allago, while natural philosophers and explorers argued endlessly whether native Americans were related to Indians or Ethiopians. Other natural historians and theologians interpreted American plants within a Biblical framework, equating tomatoes with the forbidden fruit and the peoples of America with the lost tenth tribe of Israel» (da *The camel's head. Representing unseen animals in sixteenth-century Europe*, Leiden 2011, p. 69).

<sup>20</sup> Fol. 129-131. Le xilografie sono conservate presso la Graphische Sammlung Staatsgalerie di Stuttgart. Dei disegni da cui sono tratte, sessantasei sono di Burgkmair e due di Dürer, i restanti sono opera di altri artisti tra i quali Albrecht Altdorfer. Esiste anche una versione precedente di queste immagini (1513-1515) in miniatura su pergamena realizzata per la collezione personale dell'imperatore, oggi all'Albertina di Vienna; Honour, 1975, p. 19. Una grande processione ha luogo nel marzo del 1516 a Bruxelles in occasione della morte di Ferdinando I e dell'ascesa al trono del futuro Carlo V. La sequenza non illustra questa processione, di cui non



questione mostrano un gruppo di orientali (*Die Kalikutischen Leut*), abbigliati secondo fogge amerindie, che marciano solennemente dietro un elefante africano (sulla cui gorgiera svetta l'acronimo *HB*) guidato da un *mahout* sulla groppa (fig. 4)<sup>21</sup>. Motivi indiani, come il *mahout* sul suo elefante inghirlandato e la pecora dalla coda grossa, compaiono liberamente mescolati a motivi americani (le gonne e i copricapi piumati, lance tupinamba, un *macaw* brasiliano e, finanche, due coni di mais, i primi a comparire nelle arti visive)<sup>22</sup>. L'emblematico sincretismo qui dispiegato è dettato da una problematica prima di tutto geografica: «All those alert to the prevailing *zeitgeist* were eager to learn more about India», un India che tuttavia poteva ugualmente essere, sulla scia di Colombo, nel lontano Ovest o, seguendo la rotta di Vasco da Gama, nel lontano Est<sup>23</sup>.

Le xilografie ci mostrano allora in modo paradigmatico la fluidità che caratterizza nel primo Cinquecento la raffigurazione dei popoli di Asia e quelli di America e, dunque, l'indistinzione che si crea tra la scoperta del Nuovo Mondo e gli altri 'nuovi' contatti europei in Africa e in Asia, ma ci mostrano anche come fosse condotta la celebrazione del potere asburgico - l'inclusione degli indiani è un mezzo per dimostrare l'aspirazione di Massimiliano a un potere globale - rinnovando antiche tradizioni medievali e, prima

---

ci sono pervenute immagini, ma costituisce un utile termine di paragone. In particolare, il carro trionfale disegnato da Jan Gossaert era accompagnato da giovani uomini vestiti da indiani, allusione ai nuovi mondi esotici e all'impero globale istituito dal defunto re. Sul carro spiccava anche un globo d'oro posato su un trono e il motto *ulterius nisi morte*. Inoltre, all'interno della cattedrale di Saint Gudule, dopo l'acclamazione del nome di Ferdinando, il futuro e allora sedicenne Carlo V (che proprio in questa occasione viene proclamato legittimo erede dell'imperatore e coreggente di Spagna) davanti all'altare era stato chiamato a puntare la sua spada verso le quattro direzioni cardinali, simboleggiando ancora una volta con questo gesto il dominio sul mondo della sua casata. Il libro commemorativo dell'evento, redatto in latino dall'umanista Gerald Goldenhauer, è a lui dedicato. Si veda D. Lach, *Asia in the Making of Europe*, Chicago 1970, p. 80 e M. Schraven, *Festive Funerals in Early Modern Italy*, London 2014, p. 56-58.

<sup>21</sup> S. Appelbaum, *The Triumph of Maximilian I*, New York 1964, pp. 18-19: secondo le originali parole di Massimiliano la processione in suo onore avrebbe dovuto comprendere un uomo di Calcutta su un cavallo, recante uno stendardo con alcune rime scritte sopra e una corona di alloro, una figura con spade e scudi, un'altra con lance e due con arco e freccia, tutte abbigliate all'indiana o alla moresca. A seguire un nutrito gruppo di persone indigene coronate di alloro.

<sup>22</sup> J. R. Mulryne, M. I. Aliverti, A. M. Testaverde, *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: the Iconography of Power*, Farnham 2015, pp. 172 e 176. Burgkmair aveva precedentemente illustrato con xilografie l'edizione del 1508 del resoconto di Balthasar Springer che viaggia, per conto del re del Portogallo Manuel I con la flotta del primo viceré portoghese dell'India, Francisco de Almeida, in Africa, India e Sud America. Troviamo alcuni elementi di queste immagini riproposti nella processione di Massimiliano. Si veda J. M. Massing, *Studies in Imagery*, vol. II, London 2007, pp. 114-140.

<sup>23</sup> Mulryne, Aliverti, Testaverde, 2015, p. 77. S. Leitch, *Mapping Ethnography in Early Modern Germany. New Worlds in Print Culture*, Springer 2010, p. 12. Esempio è anche l'illustrazione di Jörg Breu per l'edizione tedesca dell'itinerario di Ludovico de Varthema, per la quale si veda C. Feest, *The People of Calicut: objects, texts, and images in the Age of Proto-Ethnography*, in «Bol. Mus. Para. Emilio Goeldi. Ciências Humanas», IX, 2, 2014, pp. 287-303, p. 298. Portatori di stendardi, *landsknechts* con scenografiche tavole dipinte che presentano le vittorie dell'imperatore, carri, trofei, artiglieria, apparati liturgici, rappresentazioni di eventi legati alla famiglia e, naturalmente, la famiglia imperiale stessa compongono le altre parti del corteo.

ancora, romane<sup>24</sup>. Nelle antiche processioni trionfali, infatti, l'inclusione dei popoli soggiogati era atta a glorificare le vittorie di Roma, offrendo agli occhi degli spettatori l'intero mondo conosciuto raccolto nell'Urbe<sup>25</sup>. Oltre alla sfilata delle *gentes* sconfitte andava, spesso, in scena anche l'esibizione di simulacri dei luoghi, dei monti o dei fiumi che erano stati teatro del conflitto, in modo da mostrare una panoramica allegorica delle terre appena conquistate. Questo rituale è ripreso in alcuni suoi essenziali tratti nel corso del Cinquecento: nel terzo capitolo della presente ricerca si vedranno associati all'autorità ecumenica del sovrano le personificazioni dei continenti in luogo dei rappresentanti dei vari popoli. Costoro, in maniera progressiva, non vengono più presentate come barbare incatenate, schiave della casata trionfante, ma come figure che beneficiano della benevolenza del sovrano.

Anche alla pratica di raccogliere manufatti provenienti dal Nuovo Mondo, quali metalli e pietre preziose, vestiari, calzature, statuette d'avorio, rami di corallo, maschere cerimoniali, scudi intarsiati, è sottesa la celebrazione di America come novello dominio asburgico. Nelle parole di Pietro Martire d'Anghiera riguardo i tesori portati da Cortés a Carlo, emerge lo straordinario impatto che l'esibizione di questi oggetti ha agli occhi degli europei. Dürer, che ha modo di vedere questo bottino a Bruxelles, scrive sbigottito di non aver mai avuto modo di ammirare nulla di simile e rimane così profondamente toccato dagli *ingenia* dei popoli lontani da mettere insieme ad Anversa una propria collezione di bizzarrie e rarità orientali<sup>26</sup>.

Nessun membro della famiglia si esime dall'accumulare o commissionare lavori con più o meno netti riferimenti alle Nuove Indie. Un'estesa testimonianza di tale tendenza è costituita dalla collezione di Margherita d'Austria, figlia di Massimiliano, che nel 1524

---

<sup>24</sup> Ci si riferisce alla tradizione medievale, iniziata da Ruggiero II e sviluppata da Federico II, di raffigurare rappresentanti dei popoli di Africa e Asia come vassalli dell'imperatore, con lo scopo di mostrare l'accrescimento del proprio potere imperiale.

<sup>25</sup> Si rimanda a Claudia Perassi, *In limine: ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, Milano 2004, pp. 174-177 e I. Östenberg, *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, New York 2009, p. 1. L'utilizzo di personificazioni di popolazioni sconfitte o terre assoggettate quali evocazioni di una sovranità ecumenica si attesta già nell'Egitto faraonico, in età ellenistica e, successivamente, nella Roma repubblicana e imperiale. Esempio, per quest'ultimo caso, è il racconto del sogno di Settimio Severo che, mentre contempla Roma e il resto del mondo dalla cima di un monte, viene acclamato, al suono di una lira e di un flauto, dalle province dell'impero; si veda G. Dareggi, *Il sogno di Settimio Severo e la personificazione delle province romane tra finzione letteraria e realtà storica*, in *Historiae Augustae Colloquium Argentoratense*, a cura di G. Bonamente, F. Heim, J. P. Callu, Bari 1998.

<sup>26</sup> La collezione, come è inventariata nel suo diario, risulta composta da numerosi reperti naturali, accessori quali guanti, piume, stoffe, e manufatti quali caraffe, porcellane e una saliera d'avorio proveniente da Calcutta; W. M. Conway, *The Writings of Albrecht Dürer*, London 1911, pp. 98-123; Lach, 1971, p. 17; Schmidt, 2001, p. 56. Dürer, tra l'altro, decora i margini del Libro d'Ore di Massimiliano con l'illustrazione di un brasiliano, abbigliato con una gonna piumata e accompagnato dalle parole tratte dal *Salmo 24* (cfr. cap. sulle commissioni religiose, terza parte).

arriva a comprendere circa centosettanta elementi tra *naturalia* e *artificialia*, collocati nella *Librarie* e nella cosiddetta *première chambre* del palazzo di Mechelen<sup>27</sup>. Così facendo le lontanissime terre hanno modo di penetrare nella coscienza culturale europea mentre la casata asburgica, rinforzando oltre modo il potere visuale del proprio impero, si impone come colei che ha reso possibile l'ingresso di nuovi mondi nell'*imagerie* del vecchio continente.

Non solo tali pubbliche e private esposizioni di oggetti, ma anche le esibizioni faunistiche - si pensi al celeberrimo rinoceronte dell'incisione di Dürer che era stato inviato da Manuel I di Portogallo a papa Leone X nel 1514 e l'elefante Annone, nella medesima ambasceria, che verrà ritratto da Giulio Romano in una serie di disegni oggi conservati all'Ashmolean Museum - sono dettate sia da interessi conoscitivi, in quanto utili fonti per gli artisti impegnati a implementare nelle loro opere questi elementi, sia da motivazioni strategiche<sup>28</sup>. Caterina d'Austria, sorella minore di Carlo V e sposa di Giovanni III di Portogallo, per esempio, nel 1549 dona al piccolo nipote un elefante - questi animali, che nel secolo precedente arrivavano in Europa prevalentemente tramite Costantinopoli, Alessandria e Venezia, approdano ora in Portogallo grazie all'espansione lusitana in Africa

---

<sup>27</sup> Per quanto riguarda il valore propagandistico e diplomatico di questi reperti, manufatti e opere d'arte, la loro decontestualizzazione e successiva esibizione nel contesto visuale asburgico si veda D. MacDonald, *Collecting a New World: The Ethnographic Collections of Margaret of Austria*, in «The Sixteenth Century Journal», XXXIII, 3, 2002, pp. 649-663, pp. 661-662. Dalla collezione di Margherita emerge anche un particolare interesse per l'Impero Ottomano: negli inventari del 1516 e del 1523-1524 sono citati, rispettivamente, un ritratto del Gran Sultano e un paio di calzature *à la mode de Turquie* (H. Michelant, *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523*, Hayez, Bruxelles 1870, p. 71). Per quanto riguarda l'identificazione di quest'ultime si possono avanzare alcune perplessità dal momento che appare poco consona la scelta di esporre nella *première chambre* manufatti non celebranti la gloria degli Asburgo (questo tipo di oggetti appartenenti a nemici, come francesi e ottomani, sono comunque presenti nella *librarie*) ma propri di una cultura che stava minacciando con successo la casata nei suoi confini orientali e appena sconfitto in due occasioni l'alleato Luigi di Ungheria. Sembra, quindi, più probabile che si tratti in realtà delle stesse calzature descritte come «deux boetes de toyle des Indes» nell'inventario del 1516. In questo modo sarebbe confermato il ruolo di questa sala nell'esaltare, tramite la messa in mostra di oggetti, le connessioni dinastiche e politiche dell'impero, nonché i propri sicuri domini; P. Vandebroecq, *Amerindian Art and Ornamental Objects in Royal Collections: Brussels, Mechelen, Duerstede, 1520-1530*, in *America Bride of the Sun*, Antwerpen 1992, pp. 99-119.

<sup>28</sup> Il tema è approfondito in C. D. Cuttler, *Exotics in Post-Medieval European Art: Giraffes and Centaurs*, in «Artibus et Historiae», XII, 23, 1991, pp. 161-179. Si veda anche S. A. Bedini, *The Papal Pachyderms*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 125, 2, 1981, pp. 75-90. Gli artisti cercano di incorporare e figurare nelle proprie creazioni animali il più possibile naturalistici nelle proporzioni, domandandosi le reali misure dell'elefante in relazione al rinoceronte, per esempio, e riproducendo questi animali in varie pose e abbinamenti. Il prototipo di ciascun animale figurato dal vivo dà luogo a una catena di riproduzioni pittoriche di quella versione. Giovanni da Udine e Giulio Romano raffigurano entrambi nei propri lavori l'elefante asiatico, dal vivo o sulla base di un presunto disegno perduto di Raffaello (Lach, 1970, pp. 140-144), mentre Dürer, Burgkmair e Altdorfer eseguono i loro disegni del rinoceronte nel 1515 (Idem, p. 164).

e in Oriente - originariamente mandato a Lisbona dallo Sri Lanka pochi anni prima<sup>29</sup>. Anni dopo la bestia passa alla figlia più grande dell'imperatore, Maria, e al suo consorte, l'Arciduca Massimiliano II, per sfilare a Genova con una torre di legno sulla groppa, impressionando enormemente la folla accorsa per ammirarlo. Come sottolinea Annemarie Jordan Gschwend, in questo caso le implicazioni propagandistiche scaturiscono dall'intenzione di Massimiliano di imporsi

as a ruler whose power base was global. Using family ties, he cultivated links to the global empires of his illustrious uncle, Charles V, and his aunt, Catherine of Austria, thereby benefitting from the prestige of his alliance with Portugal and its spheres of influence and hegemony that extended over Africa, Brazil, Asia and the Far East.<sup>30</sup>

Il contatto con collezioni ed esibizioni, l'esigenza di dover illustrare resoconti di viaggio, oltre che testi di storia naturale e libri cosmografici, spesso basandosi solo su descrizioni letterarie e illustri precedenti, fa sì che quanti fossero coinvolti con la realizzazione e la produzione di stampe avessero la possibilità di implementare le proprie immagini con tanti particolari esotici da renderle dei piccoli gabinetti delle meraviglie portatili. Le personificazioni, o più generalmente le allegorie geografiche, possono così giovare dei necessari nuovi elementi che giungono a integrare il repertorio classico, colmando le ovvie lacune del bagaglio di attributi da lui fornito.

### **Problematiche**

Ciascun continente darà luogo a sue specifiche problematiche e tematiche costanti. In questa parte introduttiva si sono soprattutto delineate quelle relative al Nuovo Mondo, introducendo le modalità tramite le quali gli illustratori hanno presentato ai loro contemporanei le terre appena esplorate, sovente mischiandone i tratti con quelle recentemente 'ritrovate'. Nel solcare gli emisferi ignoti, l'Europa porta con sé una griglia interpretativa modellata sulle forme e sui contenuti del proprio previo bagaglio culturale, in base al quale elaborare il nuovo e collocarlo in un luogo mentale rassicurante, in un qualche modo già visto. Un esempio è costituito dagli indiani del Rhode Island descritti nel 1524 da Giovanni da Verrazzano: paragonando il loro corpo e le loro proporzioni alle statue classiche è istituito un quadro di riferimento che abbia un senso per il lettore

---

<sup>29</sup> Mulryne, Aliverti, Testaverde, 2015, pp. 177-178.

<sup>30</sup> A. J. Gschwend, *The Story of Süleyman: Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Zürich 2010, p. 1.

europeo<sup>31</sup>. Già i resoconti di Colombo, per esempio, amalgamavano due nozioni preesistenti, quella di un contemporaneo Oriente favoloso e quella di un passato ideale, tramite le quali ricondurre il nuovo a un immaginario familiare. Da un punto di vista propagandistico l'immagine, allegorica e non, del continente si presta inoltre a differenti declinazioni, a seconda che l'accento sia posto sulla sua primigenia innocenza deturpata dalla colonizzazione o sulla sua primitiva pericolosità.

Le modalità di articolazione, ed eventualmente di omissione, della sincronia tra Europa e *christianitas* o tra Europa e Sacro Romano Impero e, di qui, le modalità figurative elette per la sua rappresentazione, costituiscono le principali problematiche concernenti, invece, la trattazione della personificazione di questo continente. Per quanto riguarda il secondo aspetto, Europa risulta caratterizzata più frequentemente come una vergine 'armata' che come la principessa rapita da Giove nel racconto mitologico. Una norma che, a seconda delle circostanze culturali e figurative, è soggetta a variazioni, commistioni e parziali contaminazioni di volta in volta analizzate nello specifico.

L'Asia, scrive Ripa in merito, «è la metà del Mondo, quanto a estensione del paese, ch'ella comprende, ma quanto a la divisione della Cosmografia è solo la terza parte di esso Mondo». Il continente disegnato dall'allegoria ha, in virtù della sua vastità, confini oscillanti e sinuosi che determinano variamente la sua natura iconografica, esitante tra il tipo indiano e quello turco-ottomano prevalente sino alla metà del Seicento. Le diverse concezioni che l'Europa del Cinquecento ha verso di essa conducono alla realizzazione degli attributi, dei monili e degli animali scelti per rappresentarla: può, quindi, suscitare paura e incertezza, l'impressione di illimitate risorse preziose o riaffermare il proprio ruolo di culla del cristianesimo, tutti tratti differentemente enucleati a seconda del contesto. La scelta del dromedario come animale distintivo della sua personificazione, piuttosto che dell'elefante e del rinoceronte in taluni casi utilizzati per evocarla, invita a focalizzarsi sulle vie carovaniere, sui traffici commerciali che hanno luogo lungo queste arterie. Una

---

<sup>31</sup> Honour, 1975, p. 5. Sull'argomento si vedano anche i contributi al primo volume di *The Classical Tradition and the Americas* (Berlin 1993): J. H. Elliott, per esempio, richiama l'attenzione sul ruolo assunto dalla tradizione antica nell'accompagnare la percezione del pubblico europeo e il suo rapporto con l'altro; H. Jantz si sofferma, nel suo *Images of America in the German Renaissance*, su come gli incisori europei modellino la nudità dei nativi sulla base della tradizione visiva di antichi dèi ed eroi; J. Sauer, in *Changing Perception and Exploitation of New World Plants in Europe, 1492-1800*, evidenzia invece quanto lentamente le differenti realtà dell'emisfero occidentale conducano a rivedere il sistema ellenistico delle aree climatiche e il fatto che nel XVII secolo i botanici europei siano ancora impegnati a identificare certe piante canadesi e brasiliane con l'ausilio di *auctoritates* quali Plinio e Teofrasto.

selezione destinata a mutare nel progredire dei secoli e che dimostra l'importanza dell'attributo faunistico nella definizione dell'identità geografica veicolata dalla figura<sup>32</sup>.

Le personificazioni delle principali città e province dell'Impero Romano costituiscono un fondamentale modello per le moderne allegorie. In esse ritroviamo, infatti, alcuni degli attributi che caratterizzano le proprie controparti antiche, principalmente per quanto riguarda Africa, l'unica parte del mondo la cui iconografia, nella maggior parte dei casi, persiste più o meno identica alla tradizione iconografica classica anche nel XVI secolo. Nel corso di questo itinerario alcuni attributi, inizialmente eletti a rappresentanza di una certa area geografica, sono particolarmente 'esemplari' nel loro successivo migrare verso la superficie figurativa di un'altra parte del mondo. L'*exuvia elephantis*, il bizzarro copricapo molto spesso indossato dalla personificazione di Africa e la cui genesi è da rintracciarsi nell'antica monetazione alessandrina prima e romana poi, risulta in questo senso paradigmatico.

Queste sono alcune delle problematiche che interessano ciascuna figura allegorica. Nel quadro generale, si tratta di portare a comprensione la pregnanza degli attributi principali per il pensiero visuale cinquecentesco e, in seno a essi, tracciare una distinzione tra le immagini che implementano i particolari figurativi offerti dai resoconti (rappresentate, perlopiù, dalle serie di incisioni nordeuropee) e quelle di matrice erudito-umanistica (come le personificazioni di Palazzo Farnese), maggiormente legate alla tradizione antica e più lontane dall'universo in espansione della cartografia e dei commerci contemporanei. Un codice figurativo, come vedremo, declinato al passato e uno spalancato, tra naturalismo e immaginazione, sul recente globo allargato.

---

<sup>32</sup> Un elefante e un rinoceronte (sempre a guisa di quello di Dürer) saranno il sostegno della cornice del frontespizio della *Pars quarta Indiae orientalis* (Frankfurt 1601) di Johann Theodor e Johann Israel de Bry. Tuttavia la personificazione di Asia compare a dorso di uno di questi animali solo in qualche rarissima eccezione. I significati, inoltre, a loro connessi nel corso del Cinquecento non sono legati precipuamente alla rappresentazione delle terre orientali: possono, infatti, simboleggiare una giusta e virtuosa sovranità (utilizzati in questa veste da Massimiliano I, Francesco I e dalla famiglia Medici) o, è il caso dell'elefante, figurare gli interessi mercantili della città di Anversa, per citare alcuni esempi; si veda Lach, 1970, p. 184, p. 192 e *passim* per la trattazione specifica della tradizione figurativa e delle implicazioni inerenti a ciascuno di questi animali.

# IL *THEATRUM MUNDI* A FINE CINQUECENTO. FONTI, CONTESTI E CODIFICAZIONI DELLE PRIME ELABORAZIONI IN EUROPA

## 1. “È dipinto il mondo tutto insieme, poi diviso nelle sue quattro parti”: i continenti nella Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese

I Quattro Continenti nella Sala del Mappamondo, al piano nobile di Palazzo Farnese a Caprarola, costituiscono un mirabile esempio di personificazioni ecumeniche inserite in un programma cosmologico e in un contesto figurativo celebrativo (fig. 5). Ciascun continente occupa un angolo della parete sud-est, intorno alla raffigurazione dell'ecumene lumeggiata in «molto oro non solo negli stucchi, ma quasi in tutti i contorni, linie et compartimenti delle province mirabilmente tra l'azzurro del mare»<sup>33</sup>. Il linguaggio allegorico coesiste con il disegno cartografico, fornendo una consistenza antropomorfa alle realtà distanti create dalla carta e ulteriori riferimenti alle specificità di ciascun continente. I due registri, come meglio verrà approfondito nelle prossime pagine, sono raccordati sul piano del messaggio ideologico: in quanto efficaci strategie visive attraverso le quali mettere in mostra il controllo intellettuale del committente Alessandro Farnese sul mondo, secondo una pratica molto diffusa sulle pareti dei palazzi nobiliari coevi, e in quanto componenti di un articolato organismo figurativo atto a riaffermare il ruolo universale della Chiesa controriformata<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Fabio Arditio, *Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia*, 1579 (relazione del viaggio di Gregorio XIII dell'anno precedente), riportata in Odoardo Fantini Bonvicini, *Caprarola. Il palazzo e la villa Farnese*, Roma 1973, p. 38.

<sup>34</sup> Paolo Cortesi, protonotario apostolico alla corte pontificia di Giulio II, per esempio, consigliava di decorare il palazzo di un cardinale con immagini geografiche del mondo, o di una sua porzione, per intrattenere e istruire allo stesso tempo; si veda J. D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in «Studies in Italian Art and Architecture, Fifteenth through Eighteenth Centuries, American Academy in Rome Memoirs, XXXV, 1980, pp. 45-119, in particolare pp. 94-97 (per quanto riguarda l'immagine ideale del perfetto cardinale delineata nel 1510 da Paolo Cortesi, si veda E. Guerra, *Il De Cardinalatu di Paolo Cortesi*, in *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, a cura di A. Cagnolati, Roma 2011, pp. 85-98). Si veda, per quanto riguarda il ruolo giocato dall'imponente mappa del mondo nell'ingranaggio celebrativo, M. Rosen, *The mapping of power*, Cambridge 2014, p. 14. In merito alle finalità e implicazioni politiche dei grandi cicli murali cartografici di fine secolo si rimanda agli studi di David Woodward e Juergen Schulz. Illustri esempi, vicini temporalmente

La decorazione della sala si colloca tra il novembre del 1573 e il dicembre del 1575, date registrate nel *Libro delle misure della fabbrica di Caprarola* conservato nell'Archivio di Stato di Roma<sup>35</sup>. Il 1574 compare, inoltre, sui muri perimetrali della sala, ai lati della carta di Europa. Risultano controverse le attribuzioni così come è incerto se, come è consuetudine, si sia proceduto prima con la realizzazione della volta e poi con i muri perimetrali. Riguardo le prime Giovanni Baglione, senza specificare le esatte paternità, indica come artefici Giovanni De' Vecchi, Raffaello Motta e Raffaellino da Reggio<sup>36</sup>.

Tra le fonti dalle quali è possibile estrapolare più informazioni circa la data di esecuzione della decorazione, nonché comprendere come alcune di queste immagini venissero a suo tempo percepite, troviamo la relazione del viaggio di Gregorio XIII stilata da Arditio (1579, dedicata a Lavinia della Rovere), il poemetto di Lorenzo Gambaro (in latino, del 1581), il poema *Caprarola* di Ameto Orti (anch'esso in latino, composto nel 1585-1589) e, infine, il diario del viaggio in Italia di Montaigne<sup>37</sup>. Per individuare le diverse maestranze

---

a Caprarola, di decorazione cartografica si trovano nel Palazzo Ducale di Venezia, opera di Giacomo Gastaldi (1549-1553), nel Palazzo Vecchio di Firenze, opera di Egnazio Danti (1563-1586) e, quello che probabilmente ha influito di più sulla commissione del Cardinale Farnese, nell'ala ovest della terza loggia vaticana (Dupérac, Galleria delle Carte Geografiche, risalente al 1563-1564).

<sup>35</sup> Si veda Fabiano T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Note sul libro delle Misure di Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2007, pp. 163-190.

<sup>36</sup> Raffaellino viene perlopiù escluso dalla realizzazione della volta. Faldi gli attribuisce la figura di destra sopra Italia e quella di Africa nella parete opposta (I. Faldi, *Gli affreschi del palazzo Farnese di Caprarola*, Genova 1962 e Idem, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, prefazione di M. Praz, Torino 1981). Baglione, invece, aveva parlato di alcuni satiri agli angoli della sala, si veda *Le vite de' pittori scultori ed architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*, Roma 1642, pp. 127-129. Sul dibattito intorno al maestro emiliano si veda P. Colona, M. Fioravanti, *La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola*, in «Biblioteca e Società», 1-2, 2008, pp. 5-19, pp. 5-6. De' Vecchi è indicato nelle *Vite* di Baglione come il supervisore.

<sup>37</sup> *La Caprarola di Ameto Orti*, a cura di F. Baumgart, in «Studi Romanzi», XXV, 1935, pp. 77-179, fornisce notizie riguardo la storia della Palazzo, i motivi ispiratori di alcune parti della decorazione e l'elenco degli artisti al lavoro. L'autore indica quattro artisti principali all'opera nel cantiere: Taddeo Zuccari, Federico Zuccari, De' Vecchi e Bertoja.

Un'altra fonte è costituita dalla relazione sullo stato dei dipinti del 1811, dove viene menzionato un certo Pietro Orbista: «Nelle pareti poi dal celebre pennello di Pietro Orbista insigne letterato di quei tempi, sono dipinte l'Italia, la Giudea, ed il mappamondo, ed essendo tutte colorite in oro, brillano ad un segno, che superano l'immaginazione. Detto mappamondo viene corteggiato da altre quattro gran donne, denotanti le quattro parti del mondo. Si legge che la regina M. Costina di Svezia portatasi a vedere l'anno 1655 questo sì rinomato edificio, nell'osservare la sala del Mappamondo dicesse che meritava di esser coperta di cristalli». Questa dell'Orbista è un'idea appoggiata anche da Banfi in un articolo del 1954 comparso sulla rivista *Imago Mundi* (*Two Italian Maps of the Balkan Peninsula*, in «Imago Mundi», 11, 1954, pp. 17-34). Due anni dopo Almagià confermerà, nel terzo dei suoi contributi dedicati a Caprarola, come autore del cielo stellato e della parete cartografica Orazio Trigini de' Marii (così, infatti, era stato indicato dall'Orti) e come esecutore delle pitture - senza attribuirgli anche la volta - Giovanni Antonio da Varese (Kish aveva precedentemente indicato quest'ultimo come il pittore ma anche come il cartografo). Si veda G. Kish, *The 'Mural Atlas' of Caprarola*, in «Imago Mundi», X, 1953, pp. 51-56; R. Almagià, *La pittura geografica dell'Italia nel Palazzo Farnese di Caprarola*, in «Rivista geografica italiana», LIX, 1952, pp. 131-134 e Idem, *Sugli autori delle pitture geografiche del Palazzo Farnese di Caprarola*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», serie 8, XI, 1956, pp. 129-133. Il dibattito sul Vanosino come esecutore del soffitto è delineato in Colona, Fioravanti, 2008, pp. 7-9. Il viaggio di Gregorio è riportato anche in J. A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, 1920, pp. 365-418.



che hanno contribuito al ciclo pittorico sono invece utili le quattro epistole di Fulvio Orsini<sup>38</sup>.

Tutte le cartografie, anche quelle dipinte sulle pareti che rappresentano singolarmente Africa, Asia, America ed Europa, risalirebbero al 1574 come indicato dalla data ufficiale che si trova nel fregio di quest'ultima; le mappe di Italia e Giudea, dipinte ai lati della porta che conduce alla contigua Sala degli Angeli, sulla parete opposta al planisfero, non vengono tuttavia descritte né da Arditio né da Gambara. Non troviamo alcun accenno all'*Italia* nemmeno nel poema dell'Orti. Questi particolari conducono l'Almagià a domandarsi se non si debbano ritenere le raffigurazioni posteriori al 1574 - quella della Giudea dopo il 1581 e quella dell'Italia dopo il 1585-1589, rispettivamente anno in cui viene scritto il poema di Gambara e anni di composizione di quello di Orti - e come si possa conciliare questo fatto con la presupposta attribuzione di alcune delle decorazioni che sovrastano *Italia* a Raffaellino da Reggio, che muore nel 1578<sup>39</sup>. Sulla base della relazione di Arditio, decisamente più affidabile del poema di Gambara, è però possibile avvalorare l'idea che l'anno della morte di Raffaellino la Sala del Mappamondo fosse già affrescata per intero<sup>40</sup>. «È dipinto il mondo tutto insieme, poi diviso nelle sue quattro parti» scrive Arditio «et dove è tutto il mappamondo insieme che è da un capo della detta sala, sono anco dipinte in belle pitture figure di donne poste a sedere di fuori della linea dell'ultimo circolo, le dette quattro parti principali di esso, cioè: l'Europa, l'Affrica, l'Asia et l'America...dall'altra parte della sala sono poi più particolarmente distinte tutte queste regioni et provintie e sopra le porte et fenestre sono le l'effigie naturali de Cristoforo Colombo, de Ferdinando Magaglianes, di Americo Vespuccio, de Ferdinando Cortese et di Marco Polo Venetiano...Nel cielo e ne la volta di detta sala sono depinti tutti i quarant'otto segni celesti et vicino a loro nel muro in vaghissimi compartimenti d'oro le loro favole con molto belle imprese del Signor Cardinal Farnese, usate in diversi tempi»<sup>41</sup>. È plausibile

---

<sup>38</sup> Scritte tra il 4 marzo il 15 ottobre del 1573 indicano che il cardinale Farnese è consigliato da Orsini, Marii e Vanosino nell'ideazione del programma pittorico. Le prime tre lettere sono pubblicate in V. Poggi, A. Ronchini, *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnese*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria dell'Emilia», IV, II, 1880, pp. 37-106 e la quarta in A. Boselli, *Il carteggio del Card. Alessandro Farnese conservato nella Palatina di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», XXI, 1921, pp. 99-171; L. Partridge, *The Room of Maps at Caprarola 1573-75*, in «The Art Bulletin», 77, 1995, pp. 413-444, p. 416 e appendici 1-2.

<sup>39</sup>Almagià, 1956, pp. 129-133.

<sup>40</sup> Bonvicini, 1973.

<sup>41</sup> Le costellazioni della volta sono in realtà cinquanta. Quarant'otto erano le tradizionali costellazioni tolemaiche (*Almagesto*, si tratta di 1022 stelle raggruppate). La volta comprende, in più, una costellazione rappresentata da Mercatore nel suo globo celeste del 1551 e una presente nel planisfero di Pietro Apiano del 1536. Al proposito si veda Partridge, 1995, p. 420 (in particolare la nota 21); Rosen, 2008, p. 103. Anche D.

pensare che se una parete non fosse stata dipinta l'autore l'avrebbe segnalato e che la sua espressione «compartimenti delle provintie» possa benissimo riferirsi a *Iudea e Italia*<sup>42</sup>.

Le Quattro Parti del Mondo sono, quindi, assise all'esterno della cornice dorata in altrettante nicchie che interrompono il fregio dipinto (fig. 6). Lungo quest'ultimo otto teste dalle gote gonfie raffigurano i venti. Europa si presenta come una fanciulla bionda con la corona merlata, innalza un piccolo globo grigiastro mentre due putti vicino a lei sorreggono alcune spighe, un falchetto e un bastone. Anche Asia indossa la medesima corona, sostiene un incensiere dorato in una mano e un'ancora nell'altra, una grande prua giace ai suoi piedi; Africa indossa un'*exuvia elephantis*, copricapo sulla cui genesi ci si soffermerà fra poco, stringe uno scorpione nella mano destra e con il braccio sinistro abbraccia una cornucopia, completa l'immagine un vaso ricolmo di spighe appoggiato in terra; America è rappresentata come una donna di carnagione scura, ornata di monili, ha un pappagallo ai suoi piedi e sorregge tra le mani una grande cornucopia dal quale fuoriescono monete d'oro. Le quattro figure sono posizionate il più possibile vicino al proprio equivalente geografico, sia quello sulla carta del mondo sia quello sulle pareti laterali. La coppia di carte di Europa e Africa sulla parete a sudovest e la coppia di Asia e America su quella opposta sono, infatti, collocate sullo stesso lato delle corrispettive personificazioni. La maggior vicinanza alla propria zona geografica la vantano America, nell'angolo in alto a sinistra, e Africa, a lei diagonalmente opposta. Le altre due, probabilmente per via della necessità di porre Europa in alto, risultano invertite: Asia è in basso a sinistra, vicino all'America meridionale, mentre Europa occupa l'angolo più prossimo al continente asiatico. Sopra porte e finestre, come descritto da Arditio, le effigi di grandi navigatori, esploratori e conquistatori accompagnano le pitture: Vespucci sulla parete a nordovest, Marco Polo, Colombo e Cortez su quella a nordest in questo ordine, infine Magellano che divide, di fronte, le due carte di America e Asia<sup>43</sup>.

---

Warner, *The Celestial Cartography of Giovanni Antonio Vanosino da Varese*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 336-337.

<sup>42</sup> In aggiunta, la Koch (*La "moda" cinquecentesca dell'affresco geografico e il Palazzo Farnese di Caprarola*, in *Rinascimento nel Lazio*, a cura di R. Lefevre, Roma 1979, pp. 201-223) sottolinea che se Montaigne avesse visto una parete vuota l'avrebbe menzionata - «A torno alle mura, il globo terrestre, le regioni e la cosmografia, pinta ogni cosa molto riccamente sul muro istesso» scrive nel suo *Journal de voyage in Italie* - come in effetti ha fatto per l'ancora incompleta, al momento della sua visita, Galleria del Belvedere in Vaticano. I passi sono riportati in Faldi, 1981, p. 68.

<sup>43</sup> Sul ritratto di Colombo si veda G. Kish, *The Caprarola Portrait of Columbus*, in «Geographical Journal», CXX, 1954, pp. 483-484. L'autore nota che il ritratto di Colombo, che tiene un compasso e una carta nautica, assomiglia molto, nel trattamento dei capelli, all'incisione di Paolo Giovio negli *Elogia virorum literis illustrium* (Petrus Perna, Basel 1577, fol. 191), mentre altri aspetti, come occhi, naso e abito, richiamano il ritratto contenuto in A. Caprioli, *Ritratti di cento capitani illustri*, P. Totti, Roma 1596, fol. 59v. Il ritratto di Cortes è pressoché identico a quello di Giovio, *Elogia*, fol. 348; Magellano, che tiene in mano una carta

Partridge individua nel frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio (1570) una possibile fonte ispiratrice, vista la vicinanza temporale, ma connette l'immagine, seppur con molti dubbi, anche all'*ommegang* di Anversa del 1564 e alla celebrazione che ha luogo in piazza San Marco a Venezia nel 1571 (trattate nel cap. dedicato alle festività civiche)<sup>44</sup>. Tuttavia anche un semplice raffronto tra i gruppi, visivo per quanto riguarda il *Theatrum*, solo letterario negli altri due casi non essendoci pervenute illustrazioni, fa emergere sostanzialmente poche assonanze. La maggior parte degli attributi che marcano il frontespizio di Ortelio, soprattutto nel caso di America e Africa, non sono presenti: non c'è alcuna nudità, né il medesimo copricapo, arco, lancia o bastone, teste recise o membra umane, animali quali l'armadillo, l'opossum, il lama o l'alligatore. Il capo di Africa, inoltre, non è sovrastato dai raggi luminosi scelti da Ortelio per connotarla e mancano totalmente, come è evidente, i tratti fisionomici peculiari di una donna di colore. Sembra congruo ritenere che la Sala del Mappamondo segni un proprio percorso parallelo rispetto alle versioni nordiche del tema, un sentiero paragonabile negli esiti espressivi solo alla codificazione delle figure operata da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* più di due decenni dopo. Queste figure, infatti, non traggono alcun elemento dai coevi resoconti di viaggio, come avverrà nei casi che saranno affrontati nei prossimi capitoli, ma il loro codice espressivo affonda interamente le radici in iconografie diffuse già nell'antica monetazione romana<sup>45</sup>. Anche America, che per ovvie ragioni non è preceduta da alcuna tradizione

---

nautica, è simile al suo ritratto del Kunsthistorisches Museum di Vienna e può derivare anch'esso da un prototipo di Giovio. Vespucci tiene in mano una carta come quella di Magellano e segue lo stesso modello usato da Stradano nel suo disegno preparatorio del 1589 al Metropolitan Museum; Partridge, 1995, nota 85.

<sup>44</sup> Nel caso dell'evento veneziano, inoltre, più che di vere e proprie personificazioni si può parlare di *tableaux vivants* (cfr. cap. "Le personificazioni in carta e in scena"), mentre nel caso del *Theatrum* le perplessità derivano dal fatto che andrebbe appurata prima di tutto la presenza in quegli anni dell'edizione latina nella biblioteca Farnese.

<sup>45</sup> Ostrowski, nel suo finale schema riassuntivo in *Les personifications des provinces dans l'art romain* (Varsovie 1990), individua ventinove personificazioni di province raffigurate su antiche monete romane di età repubblicana e imperiale, a partire circa dall'80-70 a. C. (*Achaia, Aegyptos, Africa, Arabia, Armenia, Asia, Bithinia et Pontus, Britannia, Cappadocia, Cilicia, Dacia, Gallia, Germania, Hispania, Italia, Iudea, Libya, Macedonia, Mauretania, Moesia, Noricum, Pannonia, Phoenice, Phrygia, Sicilia, Syria, Thracia, Dalmatia, Mesopotamia*). Africa compare per esempio nel 71 a. C. sugli aurei di Pompeo. Le celebrazioni di Pompeo a Roma, tra l'altro, ricoprono una certa importanza nell'affermazione di quella che Perassi definisce «tematica 'etnico-politica'» e nello sviluppo dell'*imagerie* trionfale: non mancano, in occasione dei suoi trionfi, la rappresentazione delle *nationes* sconfitte sotto forma di statue (ne vengono realizzate quattordici, per la precisione, nel 61 a. C.) o immagini delle *gentes* assoggettate. «In età imperiale l'interesse politico e culturale verso i territori e le *nationes* sempre più remoti dall'Urbe che entrano a far parte dell'*oikoumene* romana, apre la strada al rigoglioso sviluppo della tematica "etnico-politica", che proseguirà fino al quarto secolo avanzato» (Perassi, 2004, p. 172), con punte di maggior intensità negli anni di Adriano e del suo successore Antonino Pio. Sotto al primo, in particolare, vengono emesse, dal 134 al 138, alcune monete, commemoranti i due viaggi avvenuti negli anni tra il 121 e il 125 e tra il 128 e il 134, sulle quali ritroviamo ventitré delle *nationes* da lui visitate, tra le quali alcune di particolare interesse ai fini del nostro discorso. Si veda anche J. C. Balty, in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zürich-Munich 1981, pp. 858-859, fig. 629, le voci *Africa, Asia I e Asia II, Europe II, Libye*.

iconografica, viene conformata, nell'omissione di quei particolari che renderanno celebre la sua personificazione (piume e pasto antropofago su tutti), al classicismo delle altre tre. Il Nuovo Mondo è, quindi, munito di una cornucopia dalla quale fuoriescono monete d'oro e ogni genere di preziosità, in luogo di fiori e frutta, come le altre indossa sandali ed è contraddistinta dalle altre solo per il colore della pelle e il maggior numero di ornamenti, come braccialetti, perle e monili di ogni tipo. Un pappagallo *cacatua* (quindi asiatico, facilmente riconoscibile per via della cresta) la accompagna. L'emisfero con America settentrionale e America meridionale sotto la sua mano sinistra completa una figura che, in mancanza degli attributi che la corredano in altre rappresentazioni allegoriche, sarebbe altrimenti caratterizzata solo da un indistinto esotismo orientale.

Nella personificazione di Africa ben due, cornucopia e botte di grano, sono i riferimenti all'*Africa fertilis* delle monete romane, dove la regione è esaltata nel suo ruolo di approvvigionamento alimentare, soprattutto granario, di Roma e rappresentata nell'atto di porgere spighe all'imperatore<sup>46</sup>. Per quanto riguarda lo strano copricapo, denominato *exuvia elephantis*, la sua storia iconografica percorre i secoli e i continenti, trasmettendosi da personificazione a personificazione e dall'India a Roma. Per rintracciare la sua genesi è necessario, infatti, risalire al 321 a. C. quando alcune monete, emesse sotto Tolomeo I, recano la raffigurazione di Alessandro Magno con l'*exuvia* sul capo con lo scopo di celebrarne la vittoria su Poro del 326 (fig. 9)<sup>47</sup>. L'immagine risulta un probabile rimaneggiamento dell'iconografia dell'Alessandro-Erocle con *leonté*, già attestata in emissioni contemporanee al macedone, secondo un rapido passaggio logico: come Eracle, dopo aver sconfitto il leone nemeo, aveva vestito la pelle della fiera abbattuta, così il suo epigono Alessandro, dopo aver conquistato l'India, conferma e riafferma la vittoria sui feroci avversari e sui loro elefanti dispiegati in battaglia facendosi ritrarre con lo scalpo della bestia in testa.

---

<sup>46</sup> Cesta ricolme di frutta e spighe compaiono a fianco della personificazione di *Africa* in denari di Settimio Severo e di *Aegyptos*, mentre la cornucopia la si ritrova come tipico attributo di *Africa*, *Nilus*, *Alexandria* in emissioni di Adriano, e di *Syria* e *Alexandria* in emissioni di Antonino Pio. Si veda J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge 1934, tav. 1, nn. 23-24; II, nn. 1-3; X, n. 16 e Perassi, 2004, p. 192.

<sup>47</sup> Anche prima della morte di Alessandro troviamo su alcune monete, i cosiddetti decadrammi di Poro, la raffigurazione di un cavaliere, plausibilmente lo stesso macedone, nell'atto di sconfiggere due avversari armati di lancia su un elefante. Si veda L. Bonoldi, *Exuviae Alexandri: slittamenti del significato allegorico della spoglia elefantina*, in «Engramma», 44, 2005. Si veda anche E. Babelon, *Alexandre ou l'Afrique? Etude d'iconographie d'après les médailles et les pierres gravées*, in «Aréthuse», I, 1924, pp. 95-107; M. Le Glay, *Africa*, in *Lexikon iconographicum mythologiae classicae*, I, Zürich-München 1981, pp. 250-255, figg. 184-190; M. O. Jentel, *Ibidem*, VI, Zürich-München 1990, p. 492, n. 80 per Alessandria; Agostini 1592, pp. 89-90.

Le *exuviae* ricorrono in seguito nella numismatica ellenistica per poi essere utilizzate, attingendo a questi modelli, nella monetazione dei sovrani di Numidia e Mauretania (fig. 9)<sup>48</sup>. In queste ultime emissioni sarebbe avvenuta l'identificazione tra la figura femminile con la spoglia elefantina e l'Africa, seppur è incerto, aggiunge Perassi sulla base di Salcedo, se vedere nella figura già un'allegoria della *natio* africana o una divinità locale<sup>49</sup>. A esse si ispirano, successivamente, gli aurei di Pompeo, dopo i quali la fortuna dell'immagine è tracciabile fino al IV secolo con poche variazioni (passaggio dalla visione del solo busto alla figura intera sulle coniazioni di Adriano, fig. 9).

La persistenza di questo motivo iconografico dà luogo a varie «sfumature semantiche», scrive Perassi in un ragionamento applicabile a diversi elementi trattati nel corso della presente ricerca, «che attingono a differenti substrati di riferimento»<sup>50</sup>. Se, dunque, nelle emissioni dal I a. C. al I d. C. a prevalere è il suo significato politico e propagandistico, è scelto in quanto trofeo-simbolo del potere regale sconfitto, con il passare del tempo inizia a diventare perlopiù un riferimento a quello che è considerato l'animale più rappresentativo delle terre africane<sup>51</sup>.

Il percorso di questo elemento è esemplare: da attributo commemorativo e segno della conquista dell'India ad attributo identificativo della regione africana. Con i secoli, la poliedricità di significati e contesti connessi alle *exuviae* - associabili ad Alessandro, alla dinastia tolemaica, ad Alessandria e all'Egitto in generale, nonché ai regni neo-punici di Numidia e Mauritania - viene a perdersi per approdare nei repertori rinascimentali come caratteristica esclusiva della personificazione di Africa<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> È nelle emissioni dell'Egitto tolemaico che si registrano la maggior parte delle occorrenze delle *exuviae*, pressoché ininterrottamente da Tolomeo I sino a Tolomeo VIII (IV-II secolo a.C.). La sua sopravvivenza è assicurata dall'*imitatio Alexandri*, vale a dire la pratica, da parte dei principi ellenistici, di appropriarsi degli attributi iconografici del condottiero (si veda in proposito il contributo di Monica Centanni e Claudia Daniotti, *Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica*, in «La rivista di Engramma», 39, febbraio 2005). Successivamente, con la conquista da parte di Roma dei regni di Numidia e Mauretania, il profilo muliebre rivestito di spoglia elefantina appare nelle coniazioni della zecca nordafricana ordinate da Augusto. Lo vediamo allora nelle emissioni neo-numide di Juba II e della consorte Cleopatra Selene. Per un più dettagliato *excursus* sulla spoglia elefantina si rimanda a Bonoldi, 2005.

<sup>49</sup> Fabiola Salcedo, *Africa: iconografia de una provincia romana*, Roma-Madrid 1996, pp. 131-132.

<sup>50</sup> Perassi, 2004, p. 204.

<sup>51</sup> Degli elefanti di Mauretania, una delle regioni africane corredata sulle monete di Adriano dall'*exuvia*, ne avevano parlato Strabone e Plinio (*Geografia* XVII 3, 4 e *Naturalis historia* VIII, 32: «Elephantos fert Africa ultra Syrticos solitudines et in Mauretania»).

<sup>52</sup> Joaneth Spicer (*The Personification of Africa with an Elephant-head Crest in Cesare Ripa's Iconologia 1603*, in *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, ed. by W. S. Melion e B. Ramakers, Leiden-Boston 2016, pp. 677-715, p. 692) individua, come prima attestazione grafica dell'*exuvia* nel XVI secolo, il disegno attribuito ad Alessandro Allori sul figlio di Atlante, creato per una festa in maschera a Firenze nel 1566.

Anche la corona murale di Asia affonda le sue radici nella monetazione romana: antiche personificazioni quali *Asia*, *Syria*, *Cappadocia*, *Bithynia* e *Phoenice* ne erano tutte dotate<sup>53</sup>. Sempre le antiche personificazioni orientali, inoltre, erano caratterizzate con diversi attributi che si riferivano alle attività commerciali marittime intrattenute con queste zone. Asia, così come era intesa geograficamente la corrispondente provincia antica, veniva rappresentata sulle monete adrianee con i piedi sulla prua di una nave e in mano un serpente, o un uncino, e un timone<sup>54</sup>. L'immagine di Asia proposta a Caprarola, pervasa da queste vestigia antiche, rimarrà un caso sostanzialmente quasi unico. Nelle iconografie più diffuse il richiamo allegorico alle vie marittime sarà, infatti, sostituito da quelle carovaniere, paradigmatica ricaduta figurativa della differenza che caratterizza i due mondi, quello antico, incentrato sul Mediterraneo e su traffici commerciali coadiuvati dalla cartografia nautica, e quello moderno, la cui cartografia si estende ad abbracciare zone interne sempre più profonde<sup>55</sup>.

Cosa suggeriscono questi attributi? Alcuni di essi esplicano il tipo di rapporto che lega Europa con il continente (i traffici marittimi per esempio) o il ruolo che una data parte del mondo si arroga nei confronti delle altre (la spada e il globo di Europa attestano il suo potere). Altri, invece, veicolano le caratteristiche di un dato territorio: la fauna autoctona di una determinata regione (lo scorpione e il pappagallo), eventuale fertilità (grano, cornucopie ricolme), ricchezze minerarie (vaso d'oro, gioielli, monete) o una specifica ubicazione (l'emisfero con nord e sud raffigurato insieme alla figura di America). Le spighe, dunque, evocano la diffusa coltivazione di cereali in Africa, la cui esportazione era vitale per Roma, la palma e lo scorpione assurgono a simboli dei territori desertici di quelle regioni mediterranee, mentre il pappagallo è un elemento faunistico tipico del paesaggio americano, sebbene qui sia rappresentato un esemplare orientale. «Anche l'attributo della corona murale portata su un campo da alcune personificazioni può essere inteso in senso lato come una caratterizzazione territoriale, poiché richiama una regione fortemente antropizzata, per la diffusa presenza di città», scrive Perassi a proposito delle personificazioni di province romane su monete<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Si veda Toynbee, 1934, tavv. III, 2-4; VII, 9-11; III, 5-11, 17-20; VIII, 8-10, 14.

<sup>54</sup> *Bythynia* e *Nicomedia* sono accompagnate dal solo timone, una prua compare anche per *Phoenice*.

<sup>55</sup> Ripa nel testo accompagnatore farà, tuttavia, riferimento anche al modello fornito dalle monete antiche: Asia dovrebbe avere prua e timone di una nave come attributo, ma anche un serpente o tre frecce.

<sup>56</sup> Perassi, 2004, p. 177. Per quanto riguarda il rapporto iconografico tra alcune figure tutte caratterizzate dalla corona murale, quali *Tyche*, dee come Cibele e Demetra, varie personificazioni di città, si veda L. Villard, *Tyche*, in «LIMC», VIII, 2, 1997, p. 117.

Prima di riflettere sulle eventuali implicazioni della *romanitas* di queste personificazioni è opportuno soffermarsi sulle altre personificazioni geografiche presenti nella sala. La mappa storica della Terra Santa con Gerusalemme e le localizzazioni delle dodici tribù di Israele è sovrastata, infatti, da due donne (fig. 7): quella di sinistra è abbigliata come una sacerdotessa, ha il capo coperto e regge con la mano destra un ramo di palma, dietro di lei spunta un albero di palma e alcuni oggetti, tra cui forse delle armi, si affastellano ai suoi piedi. L'altra figura sostiene con la mano sinistra un modelletto del Tempio di Salomone, rappresentato a pianta centrale secondo il modello figurativo più in voga, con *menorah* all'interno della quale intravediamo il fulcro e i bracci tra le sottili colonne centrali, e un ramo di palma con l'altra. Si tratta, rispettivamente, della personificazione del regno di Giudea e della città di Gerusalemme<sup>57</sup>. La palma compare sotto due diverse forme, assumendo una valenza descrittiva nel primo caso - è scelta in quanto riferimento rappresentativo alla flora locale, come scrive Plinio: «Iudaea incluta est vel magis palmis» (*Storia naturale* XIII, 26), e su un albero di palma, inoltre, si appoggiava la corrispondente personificazione nella monetazione romana - e aneddotica nel secondo, richiamando il trionfale ingresso di Cristo a Gerusalemme<sup>58</sup>.

Una mappa contemporanea rappresenta, invece, la penisola italiana (fig. 8) che è a sua volta sovrastata a destra da una figura femminile con un sottile scettro, un morso con briglie attaccate e una cornucopia (quest'ultimo brano è piuttosto rovinato, la pittura dei frutti, che si sovrappone all'avambraccio, è notevolmente sbiadita). Speculare a questa personificazione di Italia, la cui iconografia è consueta ma piuttosto semplificata, è la personificazione di Roma, abbigliata con corazza, elmo e spada inguainata. La figura sorregge con la mano una statuetta della vittoria alata e appoggia il piede sinistro su un globo terrestre, affianco del quale si ergono i sette colli della città e fa capolino il muso della lupa, mentre in prossimità del piede destro si intravede il profilo dell'infante Romolo<sup>59</sup>. Gli attributi di entrambe alludono al trionfante potere militare e, al contempo, alla prosperità garantita dalla *pax romana*.

---

<sup>57</sup> Le tribù compaiono iscritte dall'alto al basso secondo questo ordine: Tribus Neptalim, Tribus Asser, una terza illeggibile (indicata da Partridge come probabilmente Zabulon per via della posizione), Tribus Manases, Tribus Isacar, Tribus Gad, Tribus Manasses, Tribus Ioseph, Tribus Ruben, Tribus Benjamin, Tribus Simeon, Tribus Iuda. Secondo la *Genesi* (49, 1-28) dovrebbero essere incluse quelle di Levi e Dan e omessa quella di Manasses.

<sup>58</sup> L'ammasso di oggetti a sinistra di *Iudea*, a mio parere, somigliano al trofeo raffigurato spesso in questa collocazione e guisa nelle monete romane.

<sup>59</sup> Si tratta di elementi già presenti nella personificazione della città nella monetazione romana antica, parimenti per quanto riguarda la figura di Italia. Una personificazione di Roma con simili attributi compare anche nella Sala dei Fasti Farnesiani; si veda M. Bernhart, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, 2 voll., Halle 1926, pl. 6 fig. 14, pl. 47 fig. 8 e 10 e L. Partridge, *Divinity and Dynasty at*

La giustapposizione tra le due porzioni di mondo illustra il passaggio da Vecchio a Nuovo Testamento e la *translatio religionis* da Oriente a Occidente, da Gerusalemme a Roma, *locus* dell'autorità imperiale antica e attuale centro della cristianità. La religione cristiana risulta già *in nuce* nella personificazione di Gerusalemme grazie ad alcuni elementi: il tempio rotondo, richiamando il tempietto a pianta centrale di Bramante, che marca il luogo del martirio di san Pietro a Roma, rafforza infatti, unitamente al ramo di palma, la nozione della *translatio* implicata dalle due mappe regionali<sup>60</sup>. Il binomio sopra *Italia* non è ordinato, inoltre, secondo la logica personificazione della regione a sinistra-personificazione della città a destra inaugurata dalle due personificazioni su *Iudea*. Negando questa alternanza Gerusalemme e Roma si trovano accostate come termini intermedi della sequenza allegorica compresa tra *Iudea* e *Italia*, illustrando così all'osservatore più esplicitamente il viaggio della storia verso la gloria dell'impero romano e verso il successivo avvento della *pax Christi* nella già predisposta *pax Augusta*, fondamento della prosperità e del dominio temperato della moderna penisola italiana ai quali alludono lo scettro, la cornucopia e le briglie della personificazione di Italia<sup>61</sup>.

---

*Caprarola: Perfect History in the Room of the Farnese Deeds*, in «The Art Bulletin», 70, 1978, pp. 494-530, fig. 11.

<sup>60</sup> La *translatio religionis* è suggerita anche dalle iscrizioni che accompagnano le mappe della Terra Santa biblica e dell'Italia moderna nell'ala ovest della terza loggia Vaticana; si veda F. Banfi, *La loggia della cosmografia nel palazzo Vaticano*, Roma 1951, pp. 24-25 e R. Almagià, *Le pitture geografiche murali della Terza Loggia e di altre sale vaticane*, in «Monumenta Cartographica Vaticana», IV, 1955, pp. 16-17. Un altro esempio è costituito dalle mappe, pressoché coeve a Palazzo Farnese, nella biblioteca dell'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma (M. Madonna, *La biblioteca: Theatrum mundi e theatrum sapientiae*, in «L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma», B. Adorni, Milano 1979, pp. 177-194).

<sup>61</sup> Altri elementi contigui suggeriscono questo concetto. Il riquadro dedicato alla Bilancia (sopra la finestra centrale) è interpretabile, infatti, come un'allegoria della fondazione della *respublica christiana* sotto il regno di Augusto. La bilancia trasportata da un'aquila, raffigurata in alto, è simbolo del suo governo equo e divino (si vedano al proposito i passi delle *Georgiche* di Virgilio, I 34-35, e gli *Astronomica* di Manilio, IV 769-777). La parte inferiore dell'immagine invece, di più ardua lettura, sembra evocare la fondazione della Chiesa in seno alla *pax Augusta* allusa dalla scena sovrastante: vi sono, infatti, rappresentati quattro uomini che si apprestano a soffocare le fiamme sacrificali emergenti da un altare pagano, decorato con dodici nicchie, ciascuna contenente un personaggio. Secondo Partridge il riquadro «depicts the birth of a new dispensation», laddove quello di fronte, dedicato al Capricorno, altro segno legato ad Augusto, «portrays the birth of a god who will punish rebellion and reward service»; Partridge, 1995, p. 432.

Le raffigurazioni allegoriche zodiacali corrono per tutta la base della volta e, in alcuni casi, non è deliberatamente rispettato il tradizionale ordine dei segni: il Leone, per esempio, è anteposto a Gemelli e Cancro. Questa scelta deriva dalla necessità di far risaltare maggiormente alcuni episodi rispetto ad altri. Nel caso dei Gemelli sono rappresentati i Dioscuri Castore e Polluce. Anche qui è suggerita la gloria di Roma, i gemelli sono considerati protettori della città, ma anche della *christianitas* per mezzo di un'immagine particolarmente cara all'*imagerie* della famiglia in quanto «signs for the enlightened guidance - in partnership with the emperor - of the ship of state by Pope Paul III, or, more generally, an allegory of the ideal union of the *sacerdotium* and the *imperium*»; Partridge, 1995, p. 435. Veicolano, quindi, l'ideale comunione di autorità temporale e spirituale in seno alla *respublica christiana*. Alla loro sinistra il Leone è rappresentato da Ercole, tradizionale prefigurazione di Cristo.

Ogni spostamento invita a porre l'attenzione sul significato che si sta cercando di mettere più in luce. Sulla parete opposta, il primo segno zodiacale, l'Ariete, compare sopra Vespucci. La scelta di anteporvi quello che



L'intera decorazione guarda, quindi, a Roma, alla Roma imperiale augustea e a quella cristiana. La veste classica che connota le quattro personificazioni fa sì che esse si uniformino al tono dell'intero programma decorativo, recando con sé imprescindibili implicazioni ideologiche, tra le quali la traslazione dell'epicentro dell'autorità europea dal cuore del Sacro Romano Impero alla città di Roma, sede della Chiesa.

Mentre le mappe della Terra Santa e dell'Italia guidano l'osservatore dal tempo e dal luogo della Legge, a sinistra, a quello della Grazia a destra (viene in questo modo conferita una dimensione temporale a una rappresentazione spaziale, un po' come era comune nella cartografia medievale), la carta dell'ecumene, insieme alle personificazioni delle maggiori parti che lo formano, rappresenta un ideale espediente figurativo per testimoniare la propagazione del potere universale della Chiesa romana controriformata. Per meglio suggerire l'idea di una *christianitas* globale, nella quale confluiranno tutti gli uomini senza distinzione di nazione, razza, popolo e lingua (si vedano, per esempio, i passi di *Apocalisse* 5, 9-10), non viene particolarmente esaltato il predominio di un continente sull'altro. Difficile non notare che in un'epoca in cui una parte consistente dell'Europa settentrionale abbraccia la Riforma e i territori a est del Mediterraneo, inclusa la Terra Santa, sono controllati dall'Impero Ottomano, tali rivendicazioni universalistiche hanno ben pochi legami con la realtà dei fatti.

La giustapposizione, inoltre, tra *Iudea* e *Italia* sul muro a nordovest e il planisfero sulla parete opposta a sudest sembra, in virtù di questo orientamento, avere implicazioni millenarie: da una parte la primavera - e il Battesimo, al quale alludono allegoricamente i tre episodi mitologici dedicati ai segni zodiacali - dall'altra l'avvento dell'estate e il compimento della promessa di Cristo tramite il suo sacrificio (anch'esso richiamato dai tre segni in alto), così come alcune delle narrazioni mitologiche della volta prefigurano la Parusia e il Giudizio finale (si veda Giove che scaglia Fetonte giù dai cieli)<sup>62</sup>. In questa ottica la parete con il planisfero rappresenta l'ideale punto di arrivo della storia narrata nella Sala, una storia che ha il suo principio nella volta.

La cartografia terrestre si impone per la propria crudezza ed essenzialità - le carte delle pareti sono scevre di figurazioni, eccezion fatta naturalmente per le personificazioni che a

---

dovrebbe essere l'ultimo segno, cioè i Pesci, deriva forse dall'intenzione di connettersi alla raffigurazione inferiore, istituendo un altro riferimento a Cristo sopra alla mappa di *Iudea* ed esaltandolo come *Alpha* e *Omega* del mondo e della storia.

<sup>62</sup> Sulle implicazioni millenarie del ciclo cartografico si veda Partridge p. 425 (per quanto riguarda Giove e Fetonte), p. 434 e p. 437 sulla contrapposizione, anche visiva, che si viene a creare tra il gruppo di Pesci, Ariete e Toro (il valore rigenerativo del Battesimo è qui sottolineato dalla prevalenza dell'elemento acquatico) e quello di fronte di Leone, Gemelli e Cancro (dominati dall'elemento terra), e infine pp. 441-442.

esse, ben separate, si accostano - e contrasta con la vivacità della volta, anch'essa fondata su precise coordinate matematiche e geometriche ma intessuta di narrazioni mitologiche e gremita di figurazioni allegoriche<sup>63</sup>. Il contrasto tra volta e pareti è acuito anche dalle differenti temporalità implicate dai personaggi che li abitano: antichi eroi e un mitico passato per la prima, prefiguratori della storia cristiana e premessa ideologica all'universalità del suo messaggio, ed effigi di uomini e ritratti del mondo moderno per le seconde. Nella tensione figurativa intrattenentesi tra volta e muri è, quindi, possibile intravedere un intricato groviglio di temporalità: nella sala si dipanano i fili di un lontano e perduto passato dalle valenze profetiche che si intreccia con la storia contingente delle nuove esplorazioni geografiche e con le istanze escatologiche che permeano di speranza alcune collocazioni e taluni brani decorativi.

Il ciclo geografico è parte integrante di uno specifico progetto: una miriade di emblemi, simboli e allegorie, fanno infatti riferimento alla Casa dei Farnese. I gigli farnesiani, in stucco o dipinti, nei soffitti o sopra porte e finestre, presenti in tutte le sale di rappresentanza del palazzo, hanno lo scopo programmatico di riaffermare in ogni porzione figurativa la presenza della famiglia<sup>64</sup>. La decorazione della sala si fonda, quindi, sulla più ampia prospettiva riguardante l'ideale ruolo spirituale e temporale della Chiesa cattolica nel mondo, ma anche sulle speranze, le preoccupazioni dinastiche e i meriti del suo committente e, in larga misura, ideatore del programma decorativo, Alessandro Farnese.

Per chiarire come venga condotta la celebrazione personale del Cardinale, nel suo ruolo temporale di salvatore di Parma e signore di Caprarola e in quello spirituale di legato papale, ci si soffermerà ora, seppur brevemente, sugli elementi che costituiscono diretti riferimenti al Farnese<sup>65</sup>. I brani che, inseriti nel contesto, sono portatori di implicazioni ideologiche sono quelli rappresentati sui quattro pennacchi (Argo, Pegaso, lo scudo e la vergine con unicorno) e alcune costellazioni della proiezione celeste (fig. 15) - più precisamente Giove, Fetonte, Argo, Capella, ma anche parte della costellazione dell'Auriga, e il *fleur-de-lis* - connesse ai pennacchi, e di conseguenza al cardinale, anche

---

<sup>63</sup> I continenti delle pareti, inoltre, sono totalmente esenti da quegli stravaganti dettagli, come mostri marini, velieri, figure di nativi, scenette storiche, che corredano abitualmente le carte.

<sup>64</sup> Il programma decorativo della Sala dei Fasti testimonia la costante preoccupazione del Cardinale riguardo il potere della propria famiglia.

<sup>65</sup> Per la trattazione completa e approfondita di questo aspetto, veicolato soprattutto dalle narrazioni della volta, si rimanda al fondamentale contributo di Partridge.

tramite le modalità di collocazione, essendo spinte verso gli estremi della volta e verso i quattro angoli con i gigli dei Farnese<sup>66</sup>.

Argo si trova rappresentata nel tondo del pennacchio sinistro sopra il Mappamondo, sotto abbiamo l'onnipresente stemma con i sei gigli azzurri su fondo oro (fig. 10)<sup>67</sup>. L'emblema, ideato da Annibale Caro, commemora la vittoria, celebrata anche nella Sala dei Fasti Farnesiani, riportata dal Farnese su papa Giulio III nel 1552: la nave che sorpassa incolume le montagne che la minacciano, le Simplegadi, simbolo, grazie a un gioco di parole con il cognome, del papa nato Giovanni Maria Ciocchi Del Monte, è naturalmente la Casa farnese, infine vittoriosa nelle sue rivendicazioni sul Ducato di Parma e Piacenza<sup>68</sup>.

Giulio III della famiglia Del Monte, tra l'altro, era stato il committente della decorazione di Palazzo Firenze, risalente al 1552 circa, una dimora che nel suo ambizioso piano avrebbe dovuto spiccare nel tessuto di prestigiose residenze della città e che offre, nel cosiddetto Camerino dei Continenti, una precoce raffigurazione del tema in *habitus* classico (fig. 17)<sup>69</sup>. Anche qui il richiamo all'antico è evidente ma non si limita alla selezione degli attributi: il Nuovo Mondo non fa, infatti, parte di questo gruppo<sup>70</sup>. Nel

---

<sup>66</sup> Baumgart, 1935, pp. 76-179, pp. 85-86, stanza 214: l'apoteosi della capra Amaltea, come scritto da Ameto Orti, glorifica il cardinale come patrono e fonte di nutrimento di Caprarola.

<sup>67</sup> «L'ultima del cardinal Farnese, fatta da me, nel tempo che Papa Giulio Terzo faceva guerra a Parma. La nave è quella di Iasone e de gli Argonauti che andavano in Colco a conquistare il Vello d'oro. I due scogli sono le Simplegadi che erano in due monti che si muoveano, e nel passar de' naviganti si stringevano e fracassavano i legni. Tirata a proposito del Cardinale, significa la Casa Farnese, i due scogli, quello de' Monti, che stavano per opprimerla. Il motto dice: ΠΑΠΑ ΠΑΔΩΣΟΜΕΝ che vuol significare: Gli passeremo una volta questi MONTI, siccome gli hanno passati a salvamento» (Annibale Caro, *Lettere familiari*, III, Firenze 1961, p. 145). Al tempo della commissione, inoltre, era stata da pochissimo firmata la cosiddetta *Prohibitio alienandi feudi*, che proibiva l'alienazione di terre appartenenti al papato e rendeva, dunque, di fatto, non più possibile la creazione di un ducato dinastico come quello di Parma e Piacenza.

<sup>68</sup> Federico Zuccari è l'autore di quello che, probabilmente, è un'idea preliminare per la Sala del Mappamondo. Si tratta di un disegno, risalente al 1568-69, conservato nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano rappresentante la costellazione Argo tra *Ara* e *Canis Major*. Secondo Partridge (1995, pp. 419-420 e nota 10) questo disegno, che non verrà poi usato, può fornire valide delucidazioni riguardo al significato globale (sempre duplice, con da una parte la celebrazione della famiglia e dall'altra la Chiesa trionfante) della volta eseguita qualche anno più tardi da Giovanni de' Vecchi. Di Zuccari e sempre per Palazzo Farnese sono i disegni conservati al Louvre eseguiti tra il settembre del 1566 e il giugno del 1569 si veda al proposito J. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Musée de Louvre, Paris 1969, p. 55.

<sup>69</sup> Sottolinea Alessandro Nova «l'ambizione non certo segreta di Giulio III di emulare ogni aspetto della committenza Farnese», A. Nova, *Bartolomeo Ammanati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 21, 1983, pp. 53-76, p. 66. Le vicende narrate dagli affreschi della loggia, dalla quale si accede al Camerino, sono, perlopiù, le imprese dei Del Monte e riferimenti al nome Monte grazie «agli innumerevoli spunti che si potevano trarre dalle sacre scritture, dalle prediche, dai libri di emblemi e da tutta la letteratura simbolica e geroglifica in generale» secondo le stesse strategie iconografiche evidenziate nel posteriore Palazzo Farnese.

<sup>70</sup> Le decorazioni al pianterreno, risalenti al 1553-1555, sono state attribuite agli Zuccari, sebbene già nelle *Vite* di Vasari venga fatto il nome di Prospero Fontana, e non sono state ancora oggetto di un approfondito interesse.

Tre lunette di un altro palazzo romano, posteriore sia a Palazzo Firenze sia a Palazzo Farnese recano ciascuna la rappresentazione di un continente, con la medesima esclusione di America. Si tratta della loggia di Palazzo

riquadro centrale del soffitto del Camerino troviamo quindi solo Europa, Asia e Africa, «ossia il mondo antico della sapienza» nota Aurigemma, giustificando in tal modo la scelta di mettere in scena un mondo ancora tripartito e di porre Africa nel mezzo invece della consueta Europa («un omaggio all'Egitto sapienziale?») <sup>71</sup>.

Vi si può vedere un privilegiato interesse sul mondo dell'antichità piuttosto che su quello delle più recenti esplorazioni geografiche, due mondi che, come abbiamo visto, a Caprarola entrano in collisione, fondendosi e dando luogo a precise implicazioni. Nonostante il condiviso stile classicheggiante alcuni elementi sono attribuiti in maniera diversa: la palma che a Caprarola accompagna *Iudea* la si trova qui associata ad Asia (entrambe sono dotate di corona murale), allo stesso modo la cornucopia di *Italia* è retta da Europa, come sarà nell'*Iconologia*, di rosso vestita e seduta su un toro bianco. Come codificherà anche Ripa, Africa siede invece su un leone. Una fenice in atto di risorgere dalle proprie ceneri è l'animale accompagnatore di Asia. Anche negli animali raffigurati nelle grottesche prossime al riquadro è possibile vedere un riferimento ai continenti. Troviamo, infatti, il cavallo e il toro in alto, tenuti al guinzaglio da due satiri, il cammello e l'elefante a destra, il leone e un altro felino sulla sinistra.

Tornando a Palazzo Farnese, il pennacchio diagonalmente opposto ad Argo raffigura uno scudo appeso a un albero con una freccia nel centro e il motto ΒΑΔΔ ΟΥΤΩΣ (fig. 14). Nel suo libro di emblemi, Girolamo Ruscelli spiega che l'immagine può illustrare la dottrina aristotelica del giusto mezzo, la freccia colpisce infatti il centro e vi rimane confitta senza trapassarlo, o le specifiche virtù del cardinale necessarie per scacciare il male, o ancora la protezione (lo scudo) garantita ad Alessandro da Paolo III <sup>72</sup>.

Argo e Amaltea vengono utilizzate per glorificare il potere temporale di Alessandro come difensore di Parma e protettore di Caprarola, mentre l'immagine di Giove che punisce con i suoi fulmini Fetonte, posizionati agli estremi di un'immaginaria diagonale passante per il centro della volta, in veste di altro emblema personale del cardinale glorifica il suo ruolo spirituale di legato del papa e, dunque, di depositario del suo potere universale nella battaglia contro l'eresia. Stando a quanto scrive Annibale Caro alla duchessa d'Urbino (15 gennaio 1563), in questo contesto allegorico Giove rappresenta papa Paolo III e i fulmini il

---

Ruggeri di Giovanni e Cherubino Alberti, del 1591. Europa, Asia e Africa, sono qui rappresentate con uno stile molto vicino al frontespizio di Ortelio (sembrano le medesime figure ma distese).

<sup>71</sup> M. G. Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007, p. 106. Si veda *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa nel Cinquecento*, Roma 1984, pp. 213 e pp. 221-224 per un raffronto con la successiva *Iconologia* di Cesare Ripa.

<sup>72</sup> G. Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del S.or Ieronimo Ruscelli*, F. Rampazetto, Venezia 1566, pp. 45-49.

potere da lui conferito al cardinal Farnese: «Si vede per rovescio in alcune medaglie di Imperatori Romani, e d'Augusto spetialmente. [...] credo significasse la potestà che'l Papa le diede del governo, per essere il fulmine dedicato a Giove; il quale significa il Papa». Paolo Giovio spiega, successivamente, che l'emblema viene concepito per celebrare la sua missione di legato papale presso Carlo V contro la Lega di Smalcalda nel 1546, scena che troviamo rappresentata nella Sala dei Fasti Farnesiani<sup>73</sup>.

L'accostamento di Giove con l'Argo nel pennacchio evoca la difesa papale, tramite i fulmini divini, della *Navicella* - la nave, in seno all'immaginario visivo cristiano, è un'icona della fede - al quale è così consentito un passaggio sicuro verso la salvezza; lo scudo sul pennacchio diagonalmente opposto rappresenta la protezione della Chiesa contro la superbia rappresentata dalla costellazione di Fetonte al di sopra (fig. 14); la stella Capella, insieme all'emblema di Pegaso sotto di lei (fig. 13), rimanda alle buone opere necessarie per la salvezza, tematica in perfetta consonanza con lo spirito della Controriforma, e la vergine con l'unicorno (nel pennacchio affianco allo scudo sul lato lungo, fig. 11), rinforza, invece, il senso allegorico cristiano della costellazione Argo al di sopra. C'è molto in gioco, dunque, nell'organismo complesso e multivalente composto dalla volta e dai suoi pennacchi, nella selezione delle immagini e nelle relazioni strutturali che intercorrono tra di esse (opposizioni o incroci tra le narrazioni e tra le figure della volta e i suoi angoli). Le personificazioni sono una porzione dell'imponente meccanismo allegorico e celebrativo fin qui descritto, e, per come sono state concepite, contribuiscono a sintetizzare molte delle istanze che informano il percorso iconografico di questa ricerca. Nel microcosmo di Caprarola ritroviamo, in particolare, un aspetto fondamentale dei prossimi capitoli: la compenetrazione di elementi di ascendenza erudita e di matrice etnografica, con una prevalenza in questo caso dei primi, determinati sulla base delle esigenze ideologiche del committente e del contesto celebrativo nel quale sono impiegate.

---

<sup>73</sup> *Delle lettere familiari del commendatore Annibale Caro*, II, B. Giunti, Venezia 1581, p. 196: «Questa del fulmine portò l'illustrissimo cardinal Farnese nel principio del suo cardinalato, e non truovo che ci sia motto. Si vede per rovescio in alcune medaglie di diversi imperatori romani, e d'Augusto specialmente. Significa più cose, ma portato in quel tempo da S. S. Ill.ma credo che significasse la potestà che il Papa le diede del governo, per essere il fulmine dedicato a Giove, il quale significa il Papa». Il motto che Caro non individua lo troviamo esplicitato in P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari et amoroze di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera et del S. Gabriel Symenoni*, G. Rouillio, Lyon 1574, p. 139: «Ultimamente quanto da Papa Paulo III fu mandato legato in Almagna [...] gli feci per impresa il fulmine trifulco, ch'è la vera arme di Giove quanto vuol castigare l'arroganza e poca religione de gli huomini, come fece al tempo de' Giganti, col motto che diceva HOC VNO IVPPITER VLTOR. Assomigliando le scomuniche al fulmine, e'l Papa a Giove». Sempre Giovio ci spiega che Giove, in quanto segno del potere divino di punire, simboleggia anche la facoltà del papa di scomunicare i nemici della Chiesa, rappresentati dal ribelle Fetonte.

È, infine, interessante notare quella che sembra essere una ripresa del tema dei quattro continenti in un altro ambiente del palazzo, posteriore alla Sala. Le stanze dell'appartamento invernale, al piano dei prelati, vengono decorate da Federico Zuccari tra il 1567 e il 1569 con motivi tratti dall'araldica e dall'emblematica farnesiana. La volta della Sala del Teatro, o dei Cigni per via della presenza dello stemma tra due riquadri raffiguranti cigni in volo, in particolare, presenta su ciascun lato quattro interessanti riquadri<sup>74</sup>. Sui lati lunghi sotto i tondi con gli emblemi della famiglia (Pegaso, lo scudo trafitto, la nave Argo, i fulmini e la Vergine con l'unicorno su uno dei lati corti), fanno infatti bella mostra di sé quattro creature, due da una parte e due dall'altra al fianco delle scene di sacrificio. Si tratta di un pavone, di uno struzzo, di una sfinge e di un tacchino, incorniciati in alto da un festone e da un accenno paesaggistico che li sostiene in basso (fig. 16). Quello che si può notare e segnalare è la rispondenza che ciascuno di questi animali ha, nell'immaginario e nell'emblematica corrente, con un continente: il pavone con Europa, per via della sua identificazione con il sacrificio di Cristo, lo struzzo con Africa, numerosi sono i casi in cui ritroviamo questa associazione, la sfinge con Asia, animale fantastico privilegiato dal gusto antiquario per accompagnare la sua personificazione, e, infine, il tacchino, giunto per la prima volta in Europa dal Nuovo Mondo neanche cento anni prima e la cui inusuale presenza è la prima a saltare all'occhio e a condurre alle altre tre associazioni. In termini generali si può pensare che la sala riproponga, in maniera meno articolata e più sintetica, le strategie celebrative della più celebre Sala del Mappamondo.

---

<sup>74</sup> Sappiamo che quando Gregorio XIII visita il palazzo nel 1578 la decorazione non è ancora stata completata. Il fregio, inoltre, con i cappelli cardinalizi ci indica una relazione con la nomina a cardinale di Odoardo Farnese nel 1591.

## 2. Il *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio: l'opera, il suo frontespizio e la sua fortuna

Abramo Ortelio non è forse il primo a proporre l'immagine dei Quattro Continenti personificati, già apparsi ad Anversa pochi anni prima nel contesto di alcune celebrazioni civiche, ma offre la definita configurazione di un soggetto destinato a durevole fortuna.

Il mondo di Ortelio ruota intorno ad Anversa: qui nasce, lavora e muore, ma il suo cospicuo circolo di conoscenze e notorietà si estendono ben oltre i confini della città fiamminga<sup>75</sup>. Estesa è, inoltre, l'amalgama di interessi di Ortelio - cartografo, appassionato, tra l'altro, antiquario e studioso di numismatica ed emblematica - come testimoniano le quattro personificazioni che dominano incontrastate il frontespizio del suo celebre *Theatrum orbis terrarum*, frontespizio utilizzato in tutte le edizioni dell'opera, dalla prima di Anversa del 20 maggio 1570 e nelle quarantuno edizioni che seguiranno fino al 1612 (fig. 18)<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Grazie alla biografia di Francis Sweertius, scritta poco dopo la sua morte nel 1601, sappiamo che Ortelio era tenuto in grande stima dai suoi contemporanei. Una successiva biografia è pubblicata nelle edizioni del *Theatrum* dal 1603 in poi; si veda M. van den Broecke, *Introduction to the Life and Works of Abraham Ortelius*, in *Abraham Ortelius and the first atlas*, Utrecht 1998, pp. 29-54, p. 29 per alcuni estratti di entrambe. Tra i pochi ritratti di Ortelio che ci sono pervenuti c'è quello inciso da Galle, incorporato all'atlante dal 1579 in poi con la didascalia: «Spectandum dedit Ortelius mortalibus orbem / Orbi spectandum Galleus Ortelium»; van den Broecke, 1998, p. 45. Qualche anno dopo, intorno al 1595, Crijspin de Passe ne realizza uno simile, più piccolo, probabilmente per un album di ritratti: «Orteli dum proponis spectantibus Orbem, / Quam tua delectant structa theatra viros». L'unico ritratto dipinto, a opera di Rubens ed esposto al Plantin-Moretus, lo mostra con la mano appoggiata su un globo.

<sup>76</sup> La prima edizione viene stampata a spese dello stesso Ortelio, come ci ricorda anche Sweertius nella sua biografia (*Insignium Huius Aevi Poetarum Lacrymae, in Obitum Cl. V. Abrahami Ortelii Antverpiani...*), da Gillis Coppens van Diest, uno stampatore di Anversa con esperienze pregresse in opere cosmografiche e cartografiche, quali varie edizioni della *Cosmographia* di Apiano a cura di Gemma Frisius e il *Rudimentorum Cosmographicorum...Libri III* di Honterus del 1552. Il ricco mercante Hooftman è indicato da Skelton (1968, p. V) come il committente del *Theatrum* sulla base di quanto scritto da Radermacher a Ortelianus nel 1603-1604. Koeman (Lausanne 1964), non ritenendo tale fonte affidabile, si pronuncia in disaccordo con questa ipotesi. Si tratta non solo del primo atlante a stampa ma anche, probabilmente, del libro più venduto del secolo. Tra il 1571 e il 1573 seguiranno le edizioni in olandese, tedesco e francese (P. van der Krogt, *The Editions of Ortelius' "Theatrum orbis terrarum" and "Epitome"*, in *Abraham Ortelius and the First Atlas*, Utrecht 1998, pp. 379-381). Dal 1630 l'opera di Ortelio non sarà più in grado di competere con gli altri atlanti a stampa. Christopher Plantin stampa il *Theatrum* dal 1579 in poi, giocando un ruolo fondamentale non solo nella produzione ma anche nella distribuzione dell'opera in Europa. Riguardo alla sua attività si veda L. Voet, *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, 2 voll., Amsterdam 1969-72. Per quanto concerne una panoramica sui rapporti tra Ortelio e Plantin prima del 1570, sulla distribuzione del *Theatrum* tra il 1570 e il 1579 e la sua produzione e vendita nel decennio successivo, si veda D. Imhof, *The Production of Ortelius Atlases by Christopher Plantin*, in *Abraham Ortelius and the First atlas*, Utrecht 1998, pp. 79-92. Per quanto riguarda l'Italia, se il *Theatrum* compare spesso negli inventari delle biblioteche private veneziane è grazie alla traduzione «in lingua toscana» del vicentino Filippo Pigafetta pubblicata ad Anversa da J. B. Vrients, «al beneficio principale dell'Italia», nel 1608 e nel 1612.

*Historiae oculus*, così definisce Ortelio la geografia, una disciplina necessaria per una profonda comprensione della storia umana<sup>77</sup>. Il *Theatrum*, nondimeno, non è solamente dotato di una proteiforme dimensione intellettuale, ma anche di un fondamentale aspetto commerciale che va tenuto conto in ogni analisi estetico-artistica che si possa condurre a riguardo. Scorrendo le pagine dell'atlante si diventa, infatti, spettatori dell'espansione del mondo, ma anche della sua inedita contrazione in un volume. Se la dilatazione conoscitiva è conseguenza della sua componente scientifica, le dimensioni ridotte dell'opera manifestano una precisa strategia commerciale. Il *Theatrum*, infatti, è rivolto a quanti, come ben spiegato da Ortelio, non possono adornare con enormi carte geografiche, carte delle quali era stato anche un celebre editore, le pareti della propria casa: il formato, più che il costo, è concepito per essere alla portata di tutti<sup>78</sup>. L'acume strategico, in questo caso politico, di Ortelio è evidente anche nella scelta di dedicare la raccolta a Filippo II, monarca di tutto questo mondo (*Totius Orbis*) e figlio di colui che ha raccolto l'eredità dell'impero romano per edificarne uno ancora più esteso sotto l'egida del cristianesimo («D. Philippo Austriaco Caroli V. Avq. Rom. Impr. F. Indiarum Hispaniarumque...»)<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> L'espressione «*Historiae oculus geographia*» appare sul basamento della struttura architettonica nel frontespizio del *Parergon*, la sezione storica che Ortelio sviluppa progressivamente dal 1579 al 1595. Da quest'ultima data in poi viene separato e introdotto da un suo frontespizio, caratterizzato anch'esso da un'imponente struttura architettonica con due colonne decorate a sorreggere il titolo inscritto nell'architrave. Questa immagine è una (oramai inusuale) xilografia utilizzata inizialmente come frontespizio del *Pentateuco* nella *Bibbia poliglotta* di Montano, pubblicata da Plantin. L'incisore potrebbe essere Jan Wierix e la matrice è conservata ad Anversa al Plantin-Moretus. Si veda R. Shirley, *The Title Pages to the Theatrum and Parergon*, in *Abraham Ortelius and the First Atlas*, Utrecht 1998, pp. 161-169, pp. 165-166. Nel 1603 viene inciso, per questa parte, un più elaborato frontespizio: il titolo, diventato *Parergon sive Veteris Geographiae [sic] Aliquot Tabulae*, compare sul pannello centrale affiancato da due figure: quella maschile a sinistra innalza con le braccia un globo celeste, quella femminile a sinistra un globo terrestre con visibile l'emisfero orientale. Sull'architrave due figure semisdraiate recano l'una un tridente e l'altra un timone (rappresentanti, dunque, le acque della terra la prima e le nuvole e i venti la seconda). Tra di loro un serpente si aggroviglia intorno ad alcuni libri: i testi degli antichi. La geografia è concepita come la cornice all'interno della quale la sacra storia dell'umanità può integrarsi con i resoconti delle contemporanee diversità di usanze, costumi e linguaggi dei vari popoli del mondo.

<sup>78</sup> Imhof, 1998, p. 79.

<sup>79</sup> Koeman, 1964, p. 20. Ortelio lavora alla sua opera in prossimità della rivolta dei Paesi Bassi, dei quali passerà sostanzialmente indenne i tumulti e i rivolgimenti. Il cartografo condurrà la sua vita professionale sempre con la massima cautela, ritenendo che un uomo saggio, così consiglia al nipote Orteliano emigrato in Inghilterra, sappia bene quando sia opportuno rimanere in silenzio per tutelarsi dal contesto e dai tempi incerti (cit. in Koeman, 1964, p. 15, per alcuni estratti dalle lettere di Ortelio, si veda van den Broecke, 1998, pp. 40-42). Nonostante Ortelio abbia sempre evitato attivi coinvolgimenti in materia religiosa, dalla corrispondenza si possono evincere alcune sue opinioni a riguardo. Sempre al nipote Orteliano scrive, il 27 gennaio del 1593, che la religione non lo tiene avvinto a un luogo, a degli uomini o a un'epoca, ma solo ed esclusivamente a Dio. L'anno precedente, a proposito di Lipsius, Ortelio gli aveva scritto di non riuscire a stabilire se egli sia fedele al Papa o calvinista, ma che se avesse le orecchie per sentire non starebbe né dall'una né dall'altra parte, visti i peccati commessi da ambedue; si veda *Abrahami Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae: cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis (1524-1628)*, ex autographis mandante Ecclesia Londino-Batava, a cura di J. H. Hessels, Cantabrigiae typis Academiae, Cambridge 1887, n. 214. Un ultimo esempio: in una lettera a Emmanuel van Meteren, il 13



Proprio da Filippo Ortelio riceverà la posizione di Geografo di sua Maestà il 20 maggio del 1573, insieme a una collana d'oro del valore di mille ducati. L'atlante è, dunque, un'opera-merce in cui sono in gioco diversi aspetti e prospettive e che va considerata in stretta relazione con la temperie culturale, della quale è sia frutto sia contribuisce a plasmare, che si respira nella città fiamminga in cui prende vita, Anversa («Ortelius' atlas is both the product of and a contributor to that blend of the political, commercial, and theatrical which was already present in Antwerp»)<sup>80</sup>.

Waterschoot ipotizza, sulla base di evidenze stilistiche e iconografiche, che il disegno preparatorio del frontespizio sia opera di Maerten de Vos, secondo le fonti in contatto con Ortelio in quel periodo. Si può anche supporre, tuttavia, che la concezione dell'immagine spetti a Ortelio stesso che nel 1547 compariva nella Gilda di San Luca in qualità di *afsetter van carten*, o *paintre de cartes* come viene definito anche qualche anno dopo dall'amico Plantin nei suoi resoconti, mentre Hogenberg, indicato alla fine della prefazione come l'incisore di «omnes hae Tabulae caelate sunt», si sia occupato della sua realizzazione, un'ipotesi sostenuta da Denucé<sup>81</sup>. Waterschoot stesso ricorda che Ortelio era un riconosciuto esperto in materia di frontespizi - nel 1574 l'amico Hubert Goltzius gli chiede, infatti, consiglio riguardo il frontespizio del suo *Sicilia et Magna Graecia* - e che ricopre un ruolo importante nella diffusione della letteratura emblematica nei Paesi Bassi, due aspetti che contribuiscono a renderlo un probabile autore dell'immagine<sup>82</sup>. Il frontespizio del *Theatrum* è, infine, attribuito a Philip Galle da Delen, probabilmente perché l'America della più tarda *Prosopographia* di Galle, così come quella di Stradano, è

---

dicembre del 1567, si lamenta che il “male cattolico”, la “febbre protestante” e la “dissenteria ugonotta”, e altre vessazioni causate da cavalieri e soldati, continueranno a tormentare grandemente la popolazione prostrata. A riguardo si veda anche R. Boumans, *The Religious Views of Abraham Ortelius*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 27, 1954, pp. 374-77.

<sup>80</sup> G. Ziegler, *En-Gendering the World: the Politics and Theatricality of Ortelius' Titlepage*, in *European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged International Conference June 9-12, 1993*, a cura di G. E. Szónyi, Leiden 1996, pp. 128-145, p. 130.

<sup>81</sup> W. Waterschoot, *The Title-Page of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum*, in «Quaerendo», 9, 1979, pp. 43-68, p. 45. A sostegno di questa proposta, lo studioso cita due lettere, la n. 330 (in Hessels, 1887, p. 778) e la seguente (Idem, p. 782), tra Ortelio e Hogenberg. Si veda anche Shirley, 1998, p. 164. Ortelio compare nel libro mastro di Plantin il 13 gennaio 1558 - solo tre anni prima Plantin aveva dato alle stampe il suo primo libro, *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*, entrambi si trovano dunque all'inizio delle loro rispettive carriere - per l'acquisto di un'edizione di Virgilio («A Abraham paintre des cartes 1 Virgilius Latin rel. En parchemin»); Imhof, 1998, p. 79. J. Denucé, *Oud-Nederlandische kaartmakers in betrekking met Plantin*, II, Antwerpen 1913, p. 53 (rist. Amsterdam 1964).

<sup>82</sup> Di Hubert Goltzius è il frontespizio (per la sua raccolta di riproduzioni di monete antiche, *Caesar Augustussive historiae...*, pubblicata a Bruges nel 1574) con le personificazioni ‘classicheggianti’ di Europa, Asia e Africa, una rappresentazione che risulta molto importante per la formulazione dell'immaginario nederlandese relativo ai moderni continenti e che verrà presa in esame nel prossimo capitolo (fig. 22).

figurativamente molto simile a quella dell'opera di Ortelio tanto da sembrarne, fatta eccezione per il copricapo, la sua versione in piedi<sup>83</sup>.

Ogni lato dell'architettura classica che domina il frontespizio è occupato da una figura femminile, mentre la nicchia centrale ospita il titolo in lapidario romano di volta in volta tradotto nelle edizioni successive<sup>84</sup>. L'immagine illustra quanto si dispiegherà successivamente: è il mondo, geograficamente espanso in nuove e ancora parzialmente ignote porzioni di mondo e materialmente contratto nello spazio di un libro, che si offrirà alla visione, introdotto da una struttura monumentale che ricorda il proscenio di un teatro o il presbiterio di una chiesa, comunque un'entrata simbolica che sacralizza l'accesso alle cinquantatre mappe contenute al suo interno<sup>85</sup>. L'idea del *theatrum mundi*, della messa in mostra dell'ecumene tramite la cornice ermeneutica del teatro - onnipresente, dal titolo all'immagine, sulla copertina - richiama gli apparati effimeri eretti ad Anversa in occasione dei festeggiamenti civici, eventi ai quali Ortelio avrà avuto molto probabilmente l'opportunità di assistere e dai quali sembra plausibile sia stato influenzato nella realizzazione del suo frontespizio<sup>86</sup>. Utile evidenziare che proprio in una processione che ha luogo in città nel 1564, su cui ci si soffermerà più diffusamente nei capitoli successivi,

---

<sup>83</sup> Hessels, *Abrahami Ortelii...*, 1887, n. 45, p. 109; A. J. J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIe siècle. Les graveurs-illustrateurs*, Paris 1969, p. 157. Sono state individuate due lastre: una con due grappoli di uva nel pergolato alla sinistra di Europa e la seconda, introdotta intorno al 1580, dove compare un solo grappolo e un chiaroscuro più marcato sul volto di Europa e di Magellanica. Shirley nota l'utilizzo della prima lastra nell'edizione latina del 1612 e la seconda in quella spagnola dello stesso anno; Shirley, 1998, p. 164. Nell'edizione spagnola del 1602, inoltre, viene stampato sul retro del frontespizio lo stemma degli Asburgo, un particolare che, eccezion fatta per quella inglese del 1606 (dedicata, infatti, a Giacomo I), comparirà in tutte le edizioni successive.

<sup>84</sup> Sul frontespizio si veda anche Skelton, 1964, p. VIII. Per quanto riguarda una panoramica storica sul frontespizio in genere si veda R. Shirley, *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The Art of Decorative Cartographic Title-page*, Houten 2009: il suo itinerario comincia dai *colophon* a fine opera dei primi libri a stampa, depositari dei dettagli relativi a contenuto, luogo e data di stampa secondo la tradizione già dei volumi manoscritti, analizza i primi frontespizi decorativi della fine del XV secolo e le immagini, maggiormente elaborate, con il titolo perlopiù incorporato all'interno di una cornice architettonica, dei frontespizi italiani, tedeschi, francesi e fiamminghi del secolo seguente, per poi passare, infine, a quelli più pittorici del Seicento. Shirley distingue cinque tipi di frontespizi: ornamentali (i primi a comparire), a compartimenti (i primi esempi dei quali compaiono in area tedesca, un esempio è costituito dal frontespizio della *Cosmographia*, dal 1544 in poi), architettonici, pittorici e cartografici.

<sup>85</sup> Nel 1573 verranno aggiunte 18 mappe, nel 1579 un ulteriore ampliamento comporta l'aggiunta di 23 mappe e, nel 1584, di altre 24; l'edizione del 1595, infine, arriva a 151 mappe. In alcuni casi le nuove mappe sostituiscono qualche vecchia mappa oppure sono raccolte in *Addimenta*. L'aumento del *Theatrum* dopo la morte di Ortelio seguirà un andamento più irregolare e meno ordinato (van der Krogt, 1998, p. 65).

<sup>86</sup> Il passaggio dell'arco trionfale come motivo nella cultura decorativa del libro avviene ad Anversa grazie a Cornelis Floris e Hieronymus Cock. Secondo Giorgio Mangani si possono mettere in relazione le entrate trionfali, come quella di Filippo II ad Anversa nel 1549 - trattata più avanti - e il loro apparato visivo con l'effetto plastico conferito al frontespizio (va ricordato che lo stampatore della prima edizione dell'atlante, cioè Gillis Copen van Diest, aveva stampato ad Anversa nel 1550 il resoconto proprio di quell'entrata); G. Mangani, *Il 'mondo' di Abramo Ortelio. Misticismo, Geografia, e collezionismo nel rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena 2006, p. 207.

sfila per le vie di Anversa un carro, denominato *Theatrum mundi*, sul quale svettano quattro fanciulle: Asia, Africa, America ed Europa.

Intorno alle prime decadi del XVI secolo il termine *theatrum* designa anche un luogo - un libro, un museo, una biblioteca, uno studiolo - nel quale ammirare le meraviglie e le curiosità della natura, una finestra sulle ordinarietà e straordinarietà della terra. Diventa, dunque, un titolo privilegiato per pubblicazioni scientifiche dal carattere sistematico improntate sulla collezione e visione di un sapere (repertori di emblemi, erbari, raccolte di ritratti o di monete...) rappresentato o mostrato come in un una sorta di piccolo museo portatile. Il frontespizio, quindi, fa ricorso, come ci viene suggerito dall'analogia tra immagine e proscenio e dalla doppia accezione del titolo (*theatrum* come raccolta espositiva di immagini, *theatrum* come ambiente di una rappresentazione), alla metafora dell'esposizione scientifica del mondo e della messa in scena della sua rappresentazione<sup>87</sup>. L'espressione "teatro del mondo" era stata usata, tra l'altro, pochissimo tempo prima nel titolo di un'opera morale di Pierre Boaistuau del 1561 (*Le théâtre du Monde, où il est faict un ample discours des misères humaines*, Paris) e nel 1565 in un piccolo libro, le *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, pubblicato da Samuel Quicchelberg e stampato a Monaco da Adam Berg<sup>88</sup>. Una ben più antica e possibile fonte è racchiusa in alcuni versi di Cicerone che possiamo immaginare potessero essere noti a Ortelio: «Ut me et

---

<sup>87</sup> Precedenti frontespizi italiani che avrebbero potuto essere familiari a Ortelio sono quelli di Ballino, Forlani ed Enea Vico, ma non, come spesso è stato ritenuto e come invece sottolinea Rodney Shirley (1998, p. 161), quello del Lafreri edito dopo il 1570 («Lafreri's is derived more purely from classical sources. He uses a heavy Roman arch to surmount his central title and on either side are the figures of Ptolemy and Marinus, each standing on a circular pedestal. At the top, two figures are lying on an embellished fronton, inspired by Michelangelo's Medici monuments in Florence. In the concave middle part of the fronton kneels the figure of Atlas, the world on his shoulders»).

<sup>88</sup> Si tratta di un trattato su un'ideale collezione enciclopedica, il "teatro" del titolo. Le sistematiche modalità di presentazione ivi illustrate quali modello per siffatte *wunderkammern* suggeriscono come principio guida la promozione di una conoscenza universale. Una copia del libro era presente nella biblioteca di Ortelio, ma non si conoscono contatti diretti tra i due né è citato nelle sue lettere. La relazione tra il lavoro di Ortelio e quello di Quicchelberg è stata descritta in una dissertazione non pubblicata di D. Varanka nel 1994 (al riguardo si rimanda a van der Krogt, 1998). Le uniche edizioni moderne dell'opera di Quicchelberg risultano essere quella edita a Berlino del 2000 (*Der Anfang der Museumlehre in Deutschland: Das Traktat "Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi" von Samuel Quiccheberg*, Akademie Verlag) a cura di H. Roth, e quella del Getty Research Institute del 2013 (*The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*) a cura di M. A. Meadow e B. Robertson (si veda anche il capitolo dedicatogli nel testo di Lina Bolzoni *The Gallery of Memory*, Toronto 2001). Si veda R. Shirley, *The World Maps in the Theatrum*, in *Abraham Ortelius and the First atlas*, Utrecht 1998, pp. 171-184, p. 161 e Mangani, 2006, pp. 46-47 e pp. 71-73 per un breve repertorio di alcuni di questi libri illustrati, designati come "Theatre", "Teatro", "Theatri", "Theatrum". Ortelio non è, dunque, l'unico a ideare e offrire l'associazione metaforica tra mondo-natura e dispositivo teatrale, ma sarà la sua formulazione a determinare la durevole fortuna di questa nozione. Un ultimo esempio che ci conduce dalla terra dell'atlante all'osservazione del cielo: nel 1588 Giovanni Paolo Gallucci pubblicherà a Venezia un'opera intitolata *Theatrum mundi, et temporis* dedicata al mondo e alle scienze celesti.

quaesturam meam quasi in aliquo orbis terrae theatro versari existimarem» (*In Verrem* XIV, 2.5.35)<sup>89</sup>.

Altri versi sempre di Cicerone corredano, insieme a due citazioni di Seneca, la mappa del mondo all'inizio del *Theatrum*. «By quoting», come scrive Cosgrove, «the two most authoritative Roman Stoics in the opening image of his world theater, Ortelius makes an explicit gesture toward a neo-Stoic philosophy», e un classico *topos* della filosofia stoica è l'osservazione del gran teatro del mondo con tutti i suoi attori: gli dèi, in particolare, si compiacciono di osservare dal cielo la vita degli uomini e il personaggio che a ciascuno di essi è stato affidato<sup>90</sup>. Ortelio, come altri cosmografi del suo tempo, si appella consapevolmente anche a questo immaginario, come appunto testimoniato dalla scelta delle citazioni e dal titolo stesso, esortando così implicitamente il lettore ad accettare l'ordine del mondo, compatibilmente a un attore che adempie sulla scena al ruolo assegnatogli, tenendo in considerazione i rivolgimenti della fortuna e la temporaneità del proprio passaggio sul palcoscenico. Ma per capire il proprio posto nel cosmo, come scrive Postel a Ortelio nel 1567, è necessario, prima di tutto, indagare la «mundi coelique ratio et imago», penetrare cioè nell'ordine del mondo, comprendere il suo assetto<sup>91</sup>.

È soprattutto grazie al poema introduttivo di Adolf van Meetkerke, filologo e diplomatico di Bruges conosciuto da Ortelio presumibilmente attraverso Hubert Goltzius, che nell'emblematica complementarietà interpretativa di parola e immagine le personificazioni diventano immediatamente intelleggibili<sup>92</sup>. Questo breve scritto, dal titolo *Frontispicii explicatio*, è un dono di Meetkerke allo studioso, composto probabilmente sulla base del disegno preparatorio del frontespizio e di qualche commento esplicativo fornitogli da Ortelio stesso. L'autore non manca, inizialmente, di lodare la grande impresa conseguita dal volume: laddove gli antichi geografi avevano descritto solo tre continenti, Ortelio ha

---

<sup>89</sup> Skelton, 1964, pp. VII-VIII.

<sup>90</sup> Ernst Robert Curtius, nel suo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, mette in evidenza la continuità di questa metafora teatrale della condizione umana attraverso i secoli (Mangani, 2006, pp. 38-39). All'inizio del XVI secolo, per esempio, la *Fabula de homine* (1518) dell'umanista spagnolo Juan Luis Vives racconta - ispirata a un'analoga storia presente nelle *Metamorfosi* di Apuleio - di un banchetto organizzato in onore di Giunone nel corso del quale Giove, in un teatro fatto comparire per l'occasione, decide di dilettere i suoi ospiti mettendo in scena lo spettacolo dell'Uomo; S. Bussels, *Spectacle, Rethoric and Power*, Leiden 2012, p. 9. In merito al neo-Stoicismo di Ortelio si veda D. Cosgrove, *Globalism and Tolerance in Early Modern Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», XCIII, 4, 2003, pp. 852-870, pp. 862-864.

<sup>91</sup> Hessels, 1887, nn. 19-20, pp. 42-46.

<sup>92</sup> E. van den Boogaart, *The Empress Europe and Her Three Sisters*, in *America Bride of the Sun*, Ghent 1992, pp. 121-128, pp. 121-22.

potuto aggiungere a questa parziale conoscenza un quarto continente, il Nuovo Mondo<sup>93</sup>. Come tanti altri del tempo il resto del testo è intriso di erudizione classica. Numerosi sono, infatti, i riferimenti mitologici: la vicenda di Fetonte, per esempio, è usata per spiegare il colore della pelle degli etiopi, bruciata a causa dell'incapacità di Fetonte di governare il carro del sole del padre, una credenza con la quale Ortelio si pronuncia in disaccordo sul retro della mappa di Africa<sup>94</sup>. In chiusura a questa sorta di glossa esplicativa della raffigurazione del frontespizio Meetkerke, cavalcando la metafora teatrale, esorta gli spettatori del *Theatrum* a impegnare vista e udito, nonché a mettere in gioco il proprio intelletto per proseguire nella lettura: hai ascoltato, scrive, «Quid prima foris tibi pagina monstret / Spectator, ne siste oculos hic; inspice porro, / Atque Orbem brevibus vastum metire tabellis»<sup>95</sup>.

L'autore del poema, con i medesimi contenuti, nell'edizione olandese del 1571 (*Theatre, oft Toonneel des Aertbodems*) è Peter Heyns - altro amico di Ortelio che lavora, come ricordatoci da Sellink, anche per Galle - mentre la traduzione dell'edizione francese del 1572 è di Gerard DuVivier (*Theatrum, Theatre de l'Univers*, in quella del 1581 sarà Plantin a introdurre l'opera)<sup>96</sup>. Entrambi ricevono da adattare il testo latino di Meetkerke su commissione di Ortelio e vengono pagati, diversamente dal primo, sei fiorini ciascuno da Plantin il 26 novembre del 1572<sup>97</sup>. Heyns spiega la funzione del frontespizio con un'efficace metafora, assimilando Ortelio a un artigiano o a un mercante che esibisce sulla soglia le proprie merci per attirare i compratori: i contenuti dell'opera, allo stesso modo, sono subito esposti sulla copertina. La sua versione è la meno retorica e la più ricca di

---

<sup>93</sup> Secondo Waterschoot questa affermazione di Meetkerke può risultare in contrapposizione con l'immagine del frontespizio: qui, l'allontanamento spaziale tra la figura di America con Magellanica e il gruppo degli altri tre continenti avrebbe la funzione di suggerire la grande distanza conoscitiva che separa il Vecchio dal Nuovo Mondo. Si concorda con Waterschoot nel ritenere non fortuita questa struttura, non riscontrando, tuttavia, il conflitto suggerito nel suo contributo tra il messaggio veicolato da questo assetto dispositivo delle figure e le parole di Meetkerke.

<sup>94</sup> La credenza, rappresentata dal mito di Fetonte, vede nella maggior vicinanza al sole delle terre del continente africano la causa del colore della pelle dei suoi abitanti. In Ziegler, 1996, p. 136: Ortelio cita anche le teorie al proposito di Erodoto (che il colore sia causato dal liquido seminale dei padri, libro III *Storie*) e di Postel (che ritiene sia stato causato dalla maledizione di Cam/oppure: continente di Cam, che vuol dire in ebraico 'calore').

<sup>95</sup> L'amicizia tra i due è testimoniata dalle affettuose parole, basate sul primo verso del *Salmo* 133, che Meetkerke rivolgerà a Ortelio nel suo *Album* il 2 giugno 1584.

<sup>96</sup> Heyns, tra l'altro fra i primi a comparire nell'*Album* di Ortelio, viene anche incaricato da Galle di scrivere il testo olandese e francese dello *Spieghel der werelt* (1577) e del *Le miroir du monde* (1579), due versioni ridotte del *Theatrum* inizialmente pubblicate senza il consenso di Ortelio, e dal quale deriveranno, a partire dal 1594, le diverse *Epitomi* del *Theatrum*; si veda Koeman, 1964; Mangani, 2006, p. 103; Waterschoot, 1979, p. 46. DuVivier è l'unico dei tre autori a non comparire nell'*Album amicorum*. Per una rassegna generica dei personaggi ivi citati si veda L. Voet, *Abraham Ortelius and His World*, in *Abraham Ortelius and the First atlas*, Utrecht 1998, pp. 11-28, p. 25.

<sup>97</sup> Waterschoot, 1979, nota 13.

dettagli geografici, viste le conoscenze pregresse dell'autore nel campo. Ai due esempi, per esempio, di supremazia europea citati da Meetkerke sulla base del commentario di Ortelio, cioè Roma e la Spagna, Heyns aggiunge la forza coloniale portoghese e un'esatta descrizione dei suoi domini - vale a dire il Brasile e tutte le coste di Africa e Asia, da Gibilterra a Capo Liampo in Cina. Non manca di riportare la denominazione *Terra del Fuego* per le terre intraviste da Magellano in corrispondenza dello stretto che da lui prenderà il nome e non indugia sulle pratiche antropofaghe delle popolazioni americane. È il solo, inoltre, a informarci che Ortelio, per delineare le sue personificazioni, ha fatto affidamento a un ristretto gruppo di testi di autori considerati tra i più affidabili e autorevoli. Duvivier, da parte sua, è quello che più si attiene al suo lavoro di traduttore, non impegnandosi nell'esercizio umanistico di Meetkerke né possedendo le conoscenze geografiche di Heyns.

Europa, entrando nel dettaglio di ciascuna figura, sovrasta gli altri tre continenti, assisa sotto a un pergolato, ha la corona, lo scettro e il globo terrestre con croce a guisa di timone. L'immagine sembra suggerire che proprio tramite la croce-timone, sulla quale poggia la mano sinistra stringendone un braccio, Europa direzioni il mondo. Un altro riferimento alla cristianità potrebbe essere rappresentato dall'uva che incornicia il trono, sia prodotto rappresentativo della fertilità delle sue colture sia simbolo eucaristico. Come è consuetudine sin dall'iconografia dei primi imperatori del Sacro Romano Impero, lo scettro è impugnato con la mano destra mentre la sinistra è posata sul globo<sup>98</sup>. Sebbene il timone connesso all'idea di retto governo sia un elemento molto diffuso nella letteratura emblematica del tempo, l'equazione tra buon governo del mondo e dominio della cristianità non viene condivisa da Waterschoot<sup>99</sup>. Ortelio, effettivamente, nel commentario sul retro della mappa di Europa nelle edizioni olandese, tedesca e francese, si limita a definire Europa come la terra del cristianesimo, mentre nell'edizione latina del 1570 faceva riferimento all'ampio numero di regni cristiani in Europa senza comunque mai accenni all'universalità della *christianitas*:

---

<sup>98</sup> Si veda J. M. Bak, *Medieval Symbolism of the State: Percy E. Schramm's contribution*, in «Viator: Medieval and Renaissance Studies», IV, 1973, pp. 33-63, p. 56 e E. A. Arslan, *Emissioni monetarie e segni del potere*, in *Committenti e produzione artistico-libreria nell'Altomedioevo occidentale*, in «Settimanale del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», XXXIX, 1992, pp. 791-854, p. 820.

<sup>99</sup> Waterschoot, 1979, p. 49 nota 15. Nonostante Münster abbia fatto menzione di vini asiatici (*Cosmographia*, H. Petri, Basel 1544, VI), Heyns conclude la sua parte dedicata a Europa proclamandola, addirittura, l'unica produttrice mondiale di vino.

«Habet haec nostra Europa, praeter Romanum Imperium toto terrarum Orbe reuerendum, vltra viginti octo; si quatuordecim, quae Damianus à Goes in sola Hispania numerat, adiunxeris; in vniuersum Regna, Christiana Religione imbuta: vnde huius Regionis dignitatem aestimare liceat. Regio ultra modum fertilis...virtute aliis terrae partibus...praestantior habetur».<sup>100</sup>

L'impalcatura architettonica che circonda Europa è corredata, infine, anche da un globo celeste sull'angolo sinistro e uno terrestre dall'altra parte. Sul fregio corrono alternati un piatto e il teschio di un bue che nella letteratura umanistica dedicata ai geroglifici significano, rispettivamente, 'liberalitas' e 'labor', ma non sembrano qui assolvere altra funzione di quella decorativa<sup>101</sup>. Non compare alcun accenno visivo a Europa come fanciulla rapita da Giove. La mappa di Europa, tuttavia, presenta nell'Atlantico, in alto a sinistra, una piccola immagine dell'Europa mitologica su un plinto recante il titolo della carta (fig. 21).

Secondo la Neumann molti studi hanno riflettuto intorno all'ampliata visione del mondo offerta dal frontespizio, sulle altre identità delineate a partire dal punto di vista di Europa, e meno sulla novità che il concetto di 'Europa' alla fine del XVI secolo può comportare, cioè sulla definizione identitaria per niente scontata e a tratti utopica, soprattutto nel contesto politico dei Paesi Bassi di quegli anni<sup>102</sup> che Ortelio sta qui proponendo a un ampio pubblico di lettori<sup>102</sup>. Ortelio «advanced for the first time in a coherent form, a 'European' identity that is essentially still with us», scrive, un'identità europea basata, cioè, sui valori cristiani come le condivise radici dei popoli che abitano il continente.

---

<sup>100</sup> Nei *Synonymia Geographica*, pubblicati da Plantin nel 1578, Ortelio definisce Europa (p. 136), che secondo la Bibbia può essere chiamata *Iapetia*, come «una trium Orbis partium» e «hodie christianorum regnum», mentre gli europei «Christianos vocat semetipsum».

<sup>101</sup> Waterschoot, 1979, p. 49. L'autore fa riferimento a G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Geneva 1997, p. 71, pp. 241-242 e *passim*, e all'*Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L. A. Capponi, Padova 1964, vol. I, p. 33.

<sup>102</sup> I valori umanistici e cristiani costituiscono, cioè, le radici condivise, nonostante le avverse contingenze, dai popoli che abitano il continente europeo. Secondo la Neumann, Ortelio «advanced for the first time in a coherent form, a 'European' identity that is essentially still with us» (E. Neumann, *Imagining European Community on the Title Page of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum*, in «Word & Image», XXV, 4, 2009, pp. 427-442, p. 431 e corrispondenti nota 33 e 34, p. 440). Sull'argomento si veda anche D. Hay, *Europe: The Emergence of an Idea*, Edinburgh 1957, pp. 109-110. Intorno agli atlanti nazionali tra XVI e XVII secolo (alcuni esempi sono costituiti da quello inglese di Saxton del 1579, *An Atlas of England and Wales*, dalla *Germania inferior* di Pieter van der Keere del 1617, dal *Theatre françois* di Maurice Bouguerreau del 1594, o, ancora, dall'*Italia* di Giovanni Antonio Magini del 1620) si creavano le condizioni culturali per la nascita di un'unità nazionale. La Neumann, nel suo articolo, intende ipotizzare una funzione in un certo senso analoga, su scala europea, per il *Theatrum* di Ortelio.

Asia, allo stesso livello di Africa, si trova sul privilegiato lato destro di Europa, come lei, se non di più, è riccamente abbigliata e reca un turibolo colmo di fragranti incensi fumanti sul palmo della mano sinistra. Meetkerke menziona nel poemetto prodotti come la mirra, la gomma arabica e i pigmenti assiri per preparare il colore porpora, a questi riferimenti Heyns aggiunge le sete che la sua personificazione indossa e le perle che la adornano, Duvivier l'oro, l'argento, i diamanti, i rubini, gli zaffiri, i turchesi, gli smeraldi e una pianta profumata, l'*amomum*. All'interno del *Theatrum*, nonostante questa profusione di particolari commerciali nei poemi introduttivi, le mappe relative ad Asia sono corredate da dettagli perlopiù geografici. Solo in quella dell'India troviamo descritte alcune delle merci tipiche che esporta (Mappa 48): «Aromatibus, gemmisque, quibus prae omnibus aliis mundi Regionibus affatim abundat, totum fere Orbem implere videtur»<sup>103</sup>. Se l'opulenza richiama la ricchezza delle sue corti, il riferimento al Vecchio Testamento - soggiacente anche alla scelta del suo abito, decisamente simile a contemporanee rappresentazioni nederlandesi di personaggi dell'Antico Testamento, come la Giuditta incisa da Heemskerck - dà luogo a differenti suggestioni<sup>104</sup>. Nonostante infatti, dal punto di vista geografico, la terra promessa rappresenti una piccola parte dell'area asiatica, è necessario, come era tradizione delle *mappae mundi* medievali con Gerusalemme al centro, che il suo ruolo di punto diffusore della religione cristiana venga messo in un qualche modo sempre in evidenza. Sul retro della mappa di Asia, nell'edizione tedesca del 1573, viene specificato che sul suo suolo si sono svolti gli eventi narrati nella *Genesi* e Cristo con il suo sacrificio ha riscattato l'umanità<sup>105</sup>. Nel poema di Heyns si evidenzia il legame tra incenso, proveniente «dall'Arabia in Asia», e i riti religiosi. L'incenso costituisce, quindi, l'attributo più frequentemente associato ad Asia nella sua rappresentazione allegorica, mentre la maggior parte delle iscrizioni che la corredano raramente mancano di riferirsi a quella parte delle sue terre che sono state teatro degli eventi narrati della Bibbia.

Africa è rappresentata di profilo e parzialmente nuda. L'elemento più degno di nota della sua figura è la scelta di sostituire l'*exuvia elephantis*, tradizionale copricapo di Africa già

---

<sup>103</sup> Waterschoot (1979, p. 50) si chiede se il riferimento all'*amomum* sia stato aggiunto sotto l'influsso del poeta francese Pierre de Ronsard dal momento che Münster, nonostante si soffermi diffusamente sui prodotti e le piante asiatiche, non ne fa menzione. Ronsard lo cita, invece, insieme a mirra («Mais Myrrhe precieuse et l'amome qui sent»), balsamo e incenso; *Oevre complètes*, a cura di G. Cohen, Paris 1950, I, p. 931.

<sup>104</sup> Neumann, 2009, pp. 432-433.

<sup>105</sup> Il testo latino sul retro della mappa della Terra Santa nella prima edizione del 1570 è eccezionalmente breve e focalizzato su questioni di natura fisico-geografica, eccezione fatta per il riferimento ai pellegrini che visitano continuamente i suoi siti sacri.



nella monetazione romana e su un quasi coevo frontespizio di Hubert Goltzius, per la cui trattazione si rimanda al capitolo dedicato alle personificazioni in scena, con una corona di raggi. Il copricapo elefantino che caratterizza Africa in molte versioni del tema allegorico, ma non qui, è il frutto di un lungo itinerario iconografico: nato come elemento figurativo per celebrare la spedizione in India di Alessandro Magno, verrà successivamente impiegato come elemento accessorio nelle personificazioni di Alessandria, Mauritania e Numidia e, nel XVI secolo e oltre, dell'intero continente africano. Non si tratta, quindi, della spoglia di un elefante africano ma di un riferimento erudito che nei secoli è stato soggetto a numerosi passaggi e riprese (per il suo percorso nel dettaglio si rimanda al cap. su Caprarola). Ortelio, invece, preferisce contraddistinguere la sua personificazione con un riferimento più propriamente 'geografico', funzionale, cioè, a informare chi osserva dell'estremo calore che interessa tutte le terre del continente. Le figure del frontespizio sono, in effetti, caratterizzate da tratti allegorici piuttosto sintetici, una scelta consona per esporre il contenuto dell'opera senza sovraccaricare l'osservatore di simboli meno intellegibili.

L'illustrazione di una schiava algerina contenuta nel popolare libro di viaggi nel levante di Nicolas de Nicolay potrebbe essere stata di ispirazione per l'Africa di Ortelio o, una fonte ancora più diretta, potrebbe essere costituita dalla xilografia di una fanciulla di colore nel primo volume delle *Navigazioni* di Ramusio (1550) che illustra *La descrizione dell'Africa* di Leone Africano. I testi di Ortelio a corredo di alcune delle mappe del continente africano lodano proprio Leone per la sue accurate descrizioni di queste regioni<sup>106</sup>. Proviene invece, probabilmente, da Sebastian Münster un particolare che, nonostante non sia menzionato all'interno del commentario sul continente, risulta centrale nel frontespizio: l'attribuzione esclusiva del balsamo, che la fanciulla regge con la mano destra specularmente all'incenso di Asia, all'Egitto è contenuta, infatti, nella sua *Cosmographia universalis*, libro VI.

Africa è definita dai versi esplicativi come *Aethiopissa* (Egitto ed Etiopia sono comunemente considerati i più rappresentativi dell'intero continente) o *Moorine*<sup>107</sup>. I tratti fisiognomici peculiari di una donna di colore, presenti nell'immagine, non risultano essere, anche nelle raffigurazioni successive a Ortelio, un aspetto tanto preso in considerazione dai disegnatori (faranno eccezione a questa tendenza l'incisione del 1598 di Stradano e l'Africa di de Vos). Meetkerke spiega il colore della pelle dei suoi abitanti tramite il già

---

<sup>106</sup> La mappa del Nord Africa o del regno berbero è in larga parte derivata da Leone.

<sup>107</sup> Ortelio specifica anche sulla sua mappa che dagli antichi greci il continente veniva chiamato 'Libia'.

citato mito di Fetonte, storia formulata sulla base della *communis opinio* che sia la maggiore vicinanza al sole a bruciare la pelle degli etiopi (il nome 'Etiopia' deriva, infatti, dal greco αἰθίοψ). Il cartografo, in opposizione a Münster, nega questa teoria e scrive nel commentario della quarta mappa: «Quod si hanc nigredinem Solis adustioni tribuere velimus, videndum, unde Hispanis, Italisque, ille corporum candor: cum aequae distent ab Aequinoctiali cum dictis Bonae spei incolis». Heyns, in merito ai due attributi distintivi di Africa, informa il lettore che i prodotti aromatici attraggono in Egitto i mercanti stranieri e, senza aggiungere alcun accenno mitologico, si limita a dire che il caldo sole della regione è responsabile dell'abbigliamento leggero e arioso della fanciulla.

Quest'ultimo particolare fa scaturire ulteriori riflessioni. Le strategie visive impiegate per plasmare e classificare alterità e ignoto sul frontespizio comprendono l'abbigliamento - la progressiva nudità che caratterizza Africa, America e Magellanica rispetto alle altre due - e, naturalmente, la collocazione. Si può rilevare una fondamentale opposizione di natura compositiva: America e Terra Magellanica sono, infatti, incluse nello spazio rappresentativo definito dalla struttura architettonica ma non sono posizionate su di essa, rendendo così chiara la distinzione tra vecchio mondo e nuovo mondo<sup>108</sup>. Le identità di Asia e Africa, invece, si delineano principalmente tramite la veste della prima, sontuosamente intessuta di preziosità, il semplice manto drappeggiato sulle anche della seconda e il balsamo e l'incenso che recano sul palmo della mano, tipici prodotti dell'attività commerciale delle due regioni. Potremmo dire, quindi, una percezione molto sintetica ed eminentemente commerciale. Come osservato da McGrane, del resto, l'alterità in età rinascimentale «was taken into account, shaped, classified and deployed within the network of commercial concerns. The Other was seen laterally, as it were next to, along side of, and in front of, 'gold and spices'»<sup>109</sup>. Sono questi gli elementi che in tale linguaggio figurativo definiscono e conformano la contrapposizione tra realtà civilizzata e realtà non-civilizzata o, meglio, la distanza conoscitiva tra mondi perfettamente noti, parzialmente tali e del tutto ancora misteriosi.

Secondo Koeman, la fanciulla semisdraiata in prossimità del basamento può essere ritenuta la prima rappresentazione allegorica del Nuovo Mondo<sup>110</sup>. Se quest'ultimo particolare

---

<sup>108</sup> Secondo Pearce l'immagine presenta un modello interpretativo nel quale l'attività agricola (rappresentata dal tralcio di vite di Europa) e la caccia (vedi arco e frecce deposti sotto il ginocchio di America) identificherebbero, rispettivamente, mondo civilizzato e mondo primitivo; si veda R. H. Pearce, *Savagism and Civilization: a study of the Indian and the American mind*, Baltimore 1967, pp. 130-34.

<sup>109</sup> B. McGrane, *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York, 1989, p. 24.

<sup>110</sup> Koeman, 1964, pp. 33-34. Sulla seconda mappa di America troviamo scritto: «Ob immensam suam amplitudinem, Novvs Orbis hodie vocatur».

risulta difficile da confermare con esattezza - a precedere il frontespizio potrebbe esserci la personificazione di America su carro della serie non datata di de Vos e Groeningen o, anche se non ci sono pervenute immagini dell'evento, la rappresentazione delle quattro personificazioni ecumeniche proposte nell'*ommengang* di Anversa di sei anni prima e, infine, il disegno preparatorio di Stradano stando alla datazione proposta da Reznicek - si può, invece, affermare che raffigurazioni di questo tipo avranno un'ampia e fortunata diffusione nel secolo successivo e oltre grazie al modello qui proposto<sup>111</sup>.

A quelle che diventeranno le componenti del tradizionale gruppo figurativo, cioè Europa, Asia, Africa e America, Ortelio aggiunge, tuttavia, la personificazione di una quinta terra: la Terra Magellanica, denominazione mutuata da Mercatore, o *Tierra del Fuego*, secondo l'altra denominazione riportata da Heyns, una parte del mondo sostanzialmente ancora ignota ma sul frontespizio già allegorizzata nella forma di un'erma che, rispecchiando la sua reale posizione geografica, giace ai piedi di America. L'incompiutezza, nella forma e nei colori, che caratterizza la personificazione di questo presunto quinto continente allude alla mancanza di conoscenze riguardo le sue reali proporzioni, come evidenziato anche da Meetkerke nel poema introduttivo e, più concisamente, da Heyns<sup>112</sup>. Dal momento, infatti, che solo la costa settentrionale, la 'testa' dunque, era stata avvistata da Magellano e i suoi, la gran parte del suo corpo rimane sconosciuto: per questo motivo viene presentato nella forma e nella materia di una scultura ancora inerte, non ancora portata alla vita della conoscenza, se non per l'unico particolare che la qualifica parzialmente, cioè i fuochi che le conferiscono il nome e che le splendono sotto il seno. È Massimiliano Transilvano ad aver raccontato dei fuochi intravisti dai naviganti oltre lo stretto oggi conosciuto come di Magellano, mentre il resoconto della loro eroica circumnavigazione del globo lasciataci da Antonio Pigafetta, ai tempi già pubblicato tre volte, doveva essere noto a Ortelio che, tra l'altro, corrisponde anche con il nipote di Antonio, Filippo Pigafetta<sup>113</sup>. Curioso notare che

---

<sup>111</sup> Nel testo introduttivo Ortelio definisce la scoperta dell'America, che il suo primato spetti a Colombo o che sia opera di qualche pescatore frisone tempo prima, una questione che supera la misura dell'umana ammirazione. Nonostante questo entusiastico riconoscimento, il Nuovo Mondo compare nel *Theatrum* con sole sette mappe interamente dedicategli, un numero ampiamente inferiore a quelle al continente europeo. La parte relativa alle Americhe non verrà ulteriormente rifinita neanche nelle edizioni successive, ma le sue carte verranno copiate e ripubblicate dai più celebri stampatori e cartografi a venire (de Bry, Mercatore, Quad e Jodocus Hondius tra gli altri).

<sup>112</sup> Meetkerke assimila la Terra del Fuoco a una virginale ninfa che si ritrae e nasconde agli occhi del suo innamorato Magellano, una storia che, sebbene equivocata, viene riproposta anche da Duvivier (*Waterschoot*, 1979, p. 56).

<sup>113</sup> Mercatore (*De mundi creatione ac fabrica liber*, 1569, X capitolo) concepisce Magellanica come una terra enorme. La grande dimensione del quinto continente è giustificata da ragioni fisiche, dovendo controbilanciare la massa costituita da Europa, Asia e America. Anche Ortelio fa affidamento alla sua conformazione; W. Eisler, *The Furthest Shore. Images of Terra Australis from the Middle Ages to Captain*

la timida ninfa sembri l'unica a dare l'impressione di guardare lo spettatore negli occhi, forse alla ricerca di definizione e per richiamare l'attenzione sul proprio stato di momentanea incompiutezza.

Può essere anche interessante comparare due diverse strategie allegoriche: nell'*Itinerarium* di Bunting, posteriore di una decina di anni, il Nuovo Mondo è escluso dal sistema simbolico (il trifoglio, del quale ciascuno dei tre continenti rappresenta una foglia), sia dal punto di vista figurativo - il profilo costiero di America, diversamente dagli altri tre, non è fitoforme - sia da quello del posizionamento topografico: America è, infatti, una porzione di terra che si intravede relegata al limitare del margine sinistro del foglio. Ortelio, da parte sua, sceglie invece di non escludere nessuna parziale e accennata nuova realtà, per quanto distante e ancora sconosciuta.

Le fonti geografiche di Ortelio, dichiarate o allegate alle varie mappe, sono determinanti nella scelta degli attributi di ciascuna personificazione. Questo vale anche per America. Ai desiderabili prodotti offerti dagli altri continenti (balsamo, incenso, uva...) viene contrapposto il pasto antropofago di America. Il cannibalismo, già utilizzato sulle carte geografiche (si veda il margine dedicato ad America nella *Novus Orbis* di Simon Grynaeus) spesso a scopo dissuasivo, diventa il principale attributo identificativo del nuovo continente<sup>114</sup>. Sebbene sia Colombo sia Vespucci raccontino delle pratiche antropofaghe dei nativi, la fonte diretta di Ortelio, come da lui affermato nel commentario relativo alla mappa della *Novus Orbis*, è Hans Staden. Il resoconto del suo viaggio in Brasile viene pubblicato a Marburg nel 1557 con il titolo *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschfresser Leuthen / in der Newenwelt America Gelegen* e stampato in olandese l'anno seguente da Plantin (noi sappiamo che il 14 luglio del 1559 Ortelio acquisterà da Plantin una copia del testo)<sup>115</sup>. La narrazione di Staden è strutturata in due libri: nel primo racconta la sua prigionia durata nove mesi tra gli indiani Tupinamba, mentre nel secondo si sofferma accuratamente, e con un certo grado di veridicità, sugli usi e costumi della tribù. Nel poema *Meetkerke* indugia morbosamente, e con una certa dose di fantasia e inaccuratezza

---

Cook, Cambridge 1995, pp. 37-43. Si veda anche E. F. Hall, J. C. Brevoort, *Gerard Mercator: His Life and Works*, in «Journal of the American Geographical Society of New York», X, 1878, pp. 163-196.

<sup>114</sup> Il cannibalismo è un motivo letterario e figurativo, impiegato a fini commerciali come politici, che implica una concezione dell'alterità 'strategica'. Si veda, tra i molti testi al proposito - si pensi a quelli dedicati all'*America* di de Bry, citati altrove nella tesi - N. Jiménez del Val, *Seeing Cannibals: European Colonial Discourses on the Latin American Other*, Ph.D thesis, Cardiff University 2000, ma anche l'analisi di Stephanie Porras in *Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's The Big Fish Eat the Small*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 64, 2014, pp. 238-271.

<sup>115</sup> Denucé, 1913, p. 152 e Waterschoot, 1979, p. 53.

(perlomeno rispetto alla fonte di Staden), sui metodi di preparazione utilizzati dagli indigeni per cucinare la carne umana<sup>116</sup>. Dei dettagli di Staden Ortelio riprende la nudità, i lunghi capelli, la lancia - ispirata all'arma cerimoniale dei Tupinanmba, l'*Iwera Pemma* - il bracciale a metà polpaccio (quello che Staden chiama *maraka* e descrive come un braccialetto cerimoniale da legare intorno alla gamba che gli viene fatto indossare al momento del suo arrivo nel villaggio dei Tupinamba), la pietra preziosa che pare incastonata in fronte, il copricapo, che nel resoconto è definito *kannitare* ed è composto da piume rosse, e l'amaca appesa al basamento retrostante, chiamata 'Iuni' dai nativi<sup>117</sup>. Del testo di Staden è interessante anche il frontespizio: una figura maschile è, similmente all'America di Ortelio, raffigurata semisdraiata su un'amaca, circondata da un pasto antropofago in preparazione (fig. 19)<sup>118</sup>.

L'iscrizione all'interno di un sistema figurativo noto, il contesto monumentale classico e il linguaggio figurativo pregno di rimandi - la posa, più ingentilita rispetto a quella del frontespizio di Staden, può anche richiamare alla mente una divinità fluviale, Eva o, ancora, una Giuditta con la testa di Oloferne - contribuiscono, in parte, ad ammansire l'alterità di America, riconducendo l'immagine in seno a formulazioni iconografiche familiari<sup>119</sup>. Anche America trattiene, infine, con la destra il proprio 'scettro', la lancia rituale, e con la sinistra il proprio 'globo'. È figurata come una pagina bianca, assimilata a un'Eva che al posto della mela ostende una testa umana recisa ed è il contraltare di Europa della quale ricalca, in maniera rovesciata, i motivi: oltre agli oggetti che afferrano e le qualificano anche la disposizione arcuata dell'amaca fa da contrappeso all'arco tracciato dal pergolato.

---

<sup>116</sup> Il particolare, per esempio, che i prigionieri vengano fatti ingrassare prima di essere mangiati non compare assolutamente in Staden, che anzi precisa che i Tupinamba avevano l'usanza di mangiare i loro prigionieri per rabbia e non per fame. Si può supporre che Meetkerke lo tragga dai racconti di Cortez sugli Aztechi; Waterschoot, 1979, p. 54.

<sup>117</sup> Una descrizione dell'amaca la si ritrova anche nella lettera di Vespucci al Soderini, secondo il quale i nativi erano soliti dormire in larghi nidi di cotone sospesi per aria; si veda R. Judson, *Dirck Barendsz*, Amsterdam 1970, p. 89. La rappresentazione dell'*Iwera Pemma* di Ortelio si ispira a un'illustrazione nell'edizione dell'*Historia* di Staden di Plantin; Waterschoot, 1979, p. 53 e Schmidt, 2001, p. 129.

<sup>118</sup> Eve M. Duffy e Alida C. Metcalf (*The Return of Hans Staden: A Go-between in the Atlantic World*, Baltimore 2012, p. 6) scrivono, in merito al testo di Staden (rifacendosi alle osservazioni di Annerose Menninger), che egli nutre le sue avventure «with his account of cannibalism in order to give his German readers what they were expecting [...] Staden's is a carefully constructed book, designed to be a bestseller, which became one precisely because it delivered the tales of exotic, terrifying, and wild peoples readers expected».

<sup>119</sup> Neumann, 2009, p. 434. Si tratta di un discorso, quello delineato in questo paragrafo, applicabile a tanti altri casi, non solo allegorici. Al riguardo si veda Schmidt, 2001, p. 56 e S. Botta, *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Firenze 2009, p. 132.

Un diffuso motivo figurativo di questi anni è quello dell'innocenza primigenia degli amerindi, utilizzato dai ribelli delle future Province Unite per porre in evidenza le atrocità commesse dagli spagnoli dall'altra parte del mare (tematica approfondita da Schmidt, 2006). L'America di Ortelio difficilmente può però essere associata a questa modalità rappresentativa (va, del resto, tenuto a mente che Ortelio sceglie di dedicare l'opera a Filippo II), non viene presentata come una 'vittima' depauperata nelle sue stesse terre in linea con l'immagine tracciata dalla propaganda anti-asburgica (e, solitamente, dalle iscrizioni sulla personificazione, di cui si tratterà più avanti) ed è lontana dal tipo *triumphans* proposto da alcuni modelli fiamminghi<sup>120</sup>. La Ambrosini ritiene che il frontespizio possa essere considerato conforme con gli interessi della potenza colonizzatrice asburgica nel mostrare un'America fondamentalmente selvaggia e primitiva, in passiva attesa (si noti la posizione sdraiata che spesso la caratterizzerà) di essere 'salvata' ed evangelizzata<sup>121</sup>. La giustapposizione, evidenziata dalla Neumann, tra il cibo redentivo dell'uva e la posizione di America drammatizzerebbe proprio la necessità della salvezza suggerendo che tramite la fede in Cristo le conseguenze della caduta, in questo contesto la studiosa inserisce l'allusione figurativa a Eva di America, possano essere superate.

Bisogna anche, tuttavia, tenere conto, come meglio si illustrerà nei prossimi paragrafi, che l'eventuale progetto complessivo sotteso al *Theatrum* sembra muoversi in direzione contraria alle implicazioni propagandistiche filo-spagnole sostenute dalla Ambrosini e, successivamente, da Margolin e dalla Neumann<sup>122</sup>. Questa considerazione ci invita a riflettere ulteriormente sull'immagine del frontespizio non solo dal punto di vista delle aspettative che Ortelio aveva la necessità di soddisfare per assicurare un'ampia diffusione

---

<sup>120</sup> Accezione mutuata da Federica Ambrosini (*Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento*, in «Artibus et Historiae», I, 2, 1980, pp. 63-78, p. 72). Per quanto è da considerare che le opinioni personali di Ortelio, come si evince dalla lettura di lettere, *album* e dai commenti sul retro della mappa di Europa nell'edizione olandese e tedesca, sembrano andare in direzione opposta. Cioè, lungi dal volere celebrare le acquisizioni e la potenza dell'impero spagnolo, Ortelio è generalmente avverso alla conquista e alla cupidigia che la anima. Nondimeno è la sua lungimiranza politica e commerciale, alla base della fortuna del *Theatrum*, a condurre l'opera sotto la protezione di Filippo II. Il *Theatrum* verrà utilizzato, a dimostrazione della sua versatilità, per diverse finalità persuasive: Frances Yates (1959, p. 136) ritiene che l'introduzione di Plantin all'edizione francese del 1581, per esempio, non per una coincidenza auspichi una nuova stagione di pacificazione, vista la concomitante alleanza tra Francia e Paesi Bassi; G. Mangani, *La signification providentielle du 'Theatrum orbis terrarum'*, in *Abraham Ortelius (1527-1598), cartographe et humaniste*, a cura di D. C. Bosse, Turnhout 1998, pp. 93-103.

<sup>121</sup> Ambrosini, 1980, pp. 70-71.

<sup>122</sup> La Neumann vede nel frontespizio di Ortelio un'allegoria sul contemporaneo assetto del mondo: «Viewed retrospectively, such an image can be seen as a key monument in the history of Eurocentrism, a sort of scholarly or mercantile counterpoint to - if not apology for - the violence of imperial conquest»; Neumann, 2009, p. 428; anche J. Margolin, *L'Europe dans le miroir du Nouveau Monde*, in *La Conscience européenne au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1982, pp. 235-264, pp. 240-242.

all'opera, ma anche in relazione al messaggio profondo del quale l'atlante doveva farsi portatore e all'ambiente intellettuale dal quale trae linfa.

Stando ai versi conclusivi dei tre autori, la destinazione profonda di un'ideale raccolta di immagini attraverso la grande orbita del mondo e *tutto quello che contiene*, condotta tra *ignote* tribù e *remote* regioni tramite la *sicurezza* del viaggio mentale, è a «quanti aspiravano, in forme più o meno clandestine, all'amicizia, alla concordia e alla pace»<sup>123</sup>. Per capire, quindi, la genesi del *Theatrum*, e per poter aggiungere qualche ipotesi interpretativa sul suo frontespizio, è opportuno soffermarci sull'ambiente e sul circolo di intellettuali, spesso accomunati da affini sentieri spirituali, che circondano Ortelio e si ritrovano abitualmente a casa del tipografo Christopher Plantin. Molti tra gli artisti e studiosi più autorevoli dell'Anversa del tempo orbitano, infatti, intorno all'*Officina Plantiniana*: Mercatore, Samuel Quiccheberg, Philip Galle (amico e collaboratore di Ortelio, lavorano insieme per l'edizione di quattro libri), gli umanisti Scaliger e Lipsius, Jan Moretus, Joris Hoefnagel e Pieter Bruegel, nonché commercianti come Gillis Hooftman e Luis Perez. Si pensa che Ortelio, come altri membri di questo cenacolo, nutrisse simpatie o aderisse all'eterodossa setta della *Familia caritatis*<sup>124</sup>. Non è questa la sede per cercare di restituire la complessa rete di relazioni di questo movimento, tuttavia, nel caso di Ortelio e anche in quello di Galle (cfr. capitolo corrispondente), i rapporti intrattenuti con il circolo familista possono offrire l'occasione, insieme a ciò che emerge dalla lettura del suo epistolario e del suo *Album amicorum*, di portare luce su alcune aree della sua opera geografica: «dai rapporti intercorsi con un gruppo di artisti e intellettuali che tradirono nelle loro opere e nei loro interessi atteggiamenti e aspirazioni comuni, la produzione storico-geografica di Abramo Ortelio appare in una nuova e coerente logica e lucidità teorica. Può forse apparire stravagante ricostruire i principi di un movimento religioso del XVI secolo per arrivare a comprendere il pieno significato di un'opera come

---

<sup>123</sup> Mangani, 2006, p. 211. Il poema compare in tutte le edizioni latine, tedesche e italiane fino al 1612; i versi di Heyns e Duvivier in tutte le copie olandesi e francesi sino al 1610, mentre le edizioni spagnole e inglesi non sono dotate di introduzione. Le versioni differiscono leggermente in lunghezza: quella di Meetkerke è di 100 versi, uno in meno quella di Heyns (che in chiusura propone il nome completo di Ortelio in acronimo) e di 104 quella di Duvivier. Waterschoot così scrive riguardo alla differenza di stile e contenuto tra il testo di Meetkerke e la versione di Heyns: «To Mekerchus, who was a learned humanist, the geographical details of Ovid's *Metamorphoses* were much more familiar than the cartographic achievements of his own century» (1979, p. 57).

<sup>124</sup> I riferimenti morali professati dai componenti di questo circolo di studiosi (che si faceva chiamare *Huys der Liefde*, *Familia Amoris* o *Familia Caritatis*) si tradussero anche nella ricerca di una religione che rispecchiasse i loro valori di comunione e fratellanza tra i popoli. I familisti professavano, così, un credo intimista non fondato su riti esteriori, equidistante da cattolici e da protestanti. L'argomento è trattato da Alastair Hamilton in *The Family of Love*, Cambridge 1981.

la raccolta cartografica che Ortelio pubblicò nel 1570 col titolo *Theatrum orbis terrarum*, ma il paradigma scientifico orteliano e il senso del suo lavoro storico (analogamente a quanto si va scoprendo per Mercatore) risultano indecifrabili, o almeno comprensibili soltanto in una minima parte, al di fuori del suo progetto religioso e culturale». Il sincretismo familista implicava un approccio alla fede non ortodosso - abbracciare «l'amour en Jesus-Christ», come indicato da Plantin in alcune sue lettere - fondato su tolleranza e libertà di coscienza, sull'unità dei sentimenti religiosi tra i popoli «e la reciproca traducibilità delle religioni: diffondere le sacre scritture tra gli arabi, gli ebrei, i turchi, promuovendo dunque una lettura dei sacri testi ispirata dalla fede, cioè capace di dimostrare che al fondo esisteva una medesima pietà interiore, uguale per tutte le religioni»<sup>125</sup>. Cultura, usi, costumi e religioni sono concepiti dai familisti come espressioni, o travestimenti esteriori, di un'interiorità che è in realtà universale, la medesima per tutti i popoli separati solo apparentemente dalla storia e dalla geografia. Se guardata sotto questa prospettiva irenica, anche la croce-timone potrebbe chiarire il proprio significato e presenza: sono i valori cristiani che trascendono le differenze dottrinali a essere ritenuti universalmente applicabili<sup>126</sup>.

Il potenziale insito nel connubio di apparato cartografico e testi nel restituire una dilatata visione del mondo è fondamentale per l'opera considerata nel suo insieme. La mappa del mondo (*Typus orbis terrarum*, fig. 20) è accompagnata, nel riquadro centrale in basso, da una frase di Cicerone tratta dalle *Tusculanae Disputationes* (IV, 17-37): «Quid ei potest videri magnum in rebus humanis, cui aeternitas omnis, totiusque mundi nota sit magnitudo». L'emblematico accostamento tra quest'ultime parole, le iscrizioni nei quattro medaglioni agli angoli (in alto due sempre di Cicerone, in basso di Seneca) aggiunte da Ortelio nel 1587, l'immagine del mondo e il commento sul retro tratto da Plinio, dove la terra è descritta come *mundi puncto*, un puntino nell'universo (*Storia naturale* II, 68, 174-175), incoraggia il lettore ad adottare un'attitudine stoica offrendoli l'opportunità di una visione privilegiata delle diversità del mondo, appropriata per una contemplazione distaccata e disinteressata<sup>127</sup>. La posizione di Europa sul frontespizio, indiscutibilmente

---

<sup>125</sup> Mangani, 2006, p. 90 e p. 24. Per una migliore comprensione dei rapporti tra la personalità di Ortelio, il senso profondo della sua opera, e alcuni fondamenti coltivati dall'ambiente familista si veda Mangani, 2006, pp. 90-97, pp. 100-104 e *passim*.

<sup>126</sup> Il tema della tolleranza pervade anche il suo *album*, si veda al proposito Mangani, 2006, p. 136.

<sup>127</sup> Di Cicerone «Equus vehendi causa, arandi bos, venandi et custodiendi canis, homo autem ortus ad mundum contemplandum»; «Homines hac lege sunt generati, qui tuerentur illum globum, quem in hoc templo medium vides, quae terrae dicitur». Di Seneca: «Hoc est punctum quod inter tot gentes ferro et igni



dominante, più che l'apologia della conquista sovente chiamata in causa, sembra invitare l'osservatore a identificarsi con essa, con la visione globale permessa dal suo favorevole punto di vista e, al contempo, con lo stile di vita virtuoso fondato sul *contemptus mundi*, come suggerito dai versi in apertura<sup>128</sup>.

L'idea che le carte, in virtù del loro potere persuasivo, possano imprimere, come caratteri sulla cera, nella mente del lettore la visione di un mondo interconnesso, con un'unica anima, senza barriere e, anzi, accomunato dalle medesime fondamenta e premesse, anche dal punto di vista religioso, è testimoniata dagli stessi riferimenti all'atlante che compaiono nell'epistolario di Ortelio e dalle dediche di amici, come per esempio i versi che Jan Radermacher scrive nel suo *album* a proposito dell'atlante<sup>129</sup>. In essi, raccolti in forma di poemetto dal titolo di *In Theatrum Orbis Abrahami Ortelii* (ms Biblioteca universitaria di Ghent, c. 56), Radermacher scrive che Ortelio identifica la civiltà di un popolo con la salvaguardia della pace, della giustizia e dell'amore verso la santa religione. I versi ci dicono inoltre che la sua opera, restituendo a tutti gli uomini una sola anima (*unam animam*) e la medesima dignità spirituale, è consacrata all'ordine, alla pace e alla concordia tra le parti del mondo, un pensiero in linea con le aspirazioni familiste<sup>130</sup>.

Ciascuno dei tre 'antichi' continenti offre, come già visto, il proprio prodotto peculiare (uva, incenso e balsamo) trasformando il palcoscenico del *Theatrum* in un mercato: «As the titlepage figures with their attributes suggest, much of the aim of exploration and discovery is to exploit new lands for their goods to enrich European coffers», scrive Ziegler in merito<sup>131</sup>. Un'osservazione, quella che esplorazioni e conseguenti scoperte siano condotte con il fine di sfruttare le nuove terre e arricchire Europa, in linea con la citazione

---

dividitur, o quam ridiculi sunt mortalium termini); «Utinam quaemadmodum universa mundi facies in conspectum venit, ita philosophia tota nobis posset occurrere».

<sup>128</sup> «The dominant tone», scrive al proposito Cosgrove, «is neither triumphal nor imperialist [...]. The moral flavor of the *Theatrum orbis terrarum* is one of Ciceronian Stoicism, given explicit expression in the preface, which subordinates the active life to the contemplative through its eschatological focus»; Cosgrove, 2003, p. 863. In merito al discorso sulla 'conquista', la prefazione di Ortelio, riportando nuovamente il passo completo di Plinio che appare nella mappa del mondo, risulta, infatti, chiarificatrice: «Atque hae tot portiones terrae, (vt Plin. In 11. Naturae lib. Inquit) imò verò, vt plures tradidère, mundi punctus (neque enim est aliud terra in vniuerso) haec est materia gloriae nostrae, haec sedes: hîc honores gerimus, hic exercemus imperia, hîc opes cupimus, hîc tumultuatur humanum genus, hîc instauramus bella etiam civilia, mutisque caedibus laxiorem faciunt terram. Et vt publicos gentium furores transeam, haec in qua conterminos pellimus, furtòque vicini cespitem nostro solo affodimus, vt qui latissimè rura metatus fuerit, vltraq; fines exegerit accolat, quota terrarum parte gaudeat? Vel cum ad mensuram auaritia suae propagauerit, quam tandem portionem eius defunctus obtineat? Hactenus ille».

<sup>129</sup> Joris Hoefnagel rappresenta l'atlante, in un suo disegno del 1593 intitolato *Allegoria dell'Hermathena* (Anversa, Prentenkabinet, A.I. 3bis), come base di un globo dal quale si ramificano piante di ulivo, celebrando in questo modo il suo ruolo nella pacificazione universale.

<sup>130</sup> Il poemetto è riportato in Mangani, 2006, pp. 275-276.

<sup>131</sup> Ziegler, 1996, p. 131.

di McGrane, riportata qualche pagina fa, relativa alla percezione dell'alterità nella prima età moderna. Tale innegabile accento sul commercio, considerando l'insieme di elementi che si sono chiamati in causa sino a qui, può essere interpretato anche in maniera un po' differente, più in linea, per esempio, con il messaggio di reciproca collaborazione mercantile tra i popoli suggerito dalla processione del 1564 e generalmente diffuso nell'immaginario artistico e letterario dell'Anversa di quegli anni.

Un'ultima similitudine è da considerare al fine di ricomporre la doppia anima, mercantile e spirituale, che pare trasparire dall'opera nel suo insieme o considerata in alcuni suoi singoli elementi, frontespizio su tutti. La struttura architettonica protagonista della pagina, infatti, ricorda anche la facciata di un tempio: lo sguardo è invitato a soffermarsi e rendersi conto dell'armoniosa e sacrale quadripartizione che la volontà divina ha impresso sul mondo, sull'unità essenziale sotto l'esteriore diversità<sup>132</sup>. Ciascun continente è, dunque, parte integrante di tale sistema tetramorfo interconnesso dal gioco circolare di sguardi. Il *Theatrum*, o il *templum*, considerato come un luogo simbolico, manifesta alla perfezione «il programma di riconciliazione promosso dai familisti»<sup>133</sup>. Del resto, è proprio Ortelio, indossando le vesti del mercante, ad appellarsi nella sua introduzione al beneficio che i commerci potrebbero trarre da un'Europa pacificata, liberata dai conflitti religiosi e politici che prostrano lei e quella parte di mondo che le è più direttamente legata.

L'associazione tra immaginario geografico e umanistico proposta da Ortelio è di ispirazione per gli elaborati frontespizi di molte raccolte cartografiche o cosmografiche, resoconti di viaggi ed esplorazioni dei decenni e del secolo successivo. Per attrarre potenziali lettori queste immagini anticipano in forma simbolica il contenuto del volume, dispiegando personaggi mitologici, richiami eruditi e riferimenti alle più aggiornate acquisizioni della conoscenza geografica. Nel 1578, per il suo *Speculum orbis terrae*, Gerard de Jode concepisce, per esempio, un frontespizio con elementi zodiacali intorno al titolo, due grossi obelischi e geroglifici e al centro la personificazione della Geografia affiancata da due putti, identificati dalle iscrizioni come l'Idrografia e l'Orologia. Ma è il frontespizio di questa opera del 1593 il più pertinente al nostro discorso (fig. 25). In questo caso, infatti, intorno al titolo compaiono quattro animali, ciascuno per continente: un cavallo per Europa, un cammello per Asia, un leone per Africa e un opossum con i suoi cuccioli per America, bestie variamente impiegate a rappresentanza di una specifica parte

---

<sup>132</sup> Ambrosini, 1980, p. 70.

<sup>133</sup> Mangani, 2006, p. 71.

del mondo in molte incisioni coeve (Gerard van Groeningen, Maerten de Vos, Paolo Fiammingo)<sup>134</sup>. Il *Fasciculus geographicus* di Matthias Quad (fig. 24), stampato da Johann Bussemacher nel 1608 a Colonia, riprende, invece, puntualmente il modello fornito dal *Theatrum*<sup>135</sup>. Dal 1630 saranno le famiglie di Amsterdam Blaeu e Janssonius a guidare il mercato degli atlanti, impiegando nelle loro opere multivolumi simili frontespizi con personificazioni a introdurre la parte principale o le diverse sezioni introduttive di ciascuna regione del mondo, una tendenza che avrà il suo culmine nel 1662 con l'*Atlas maior* di Joan Blaeu<sup>136</sup>.

La versione dell'*Atlas sive Cosmographicae Meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* di Mercatore del 1606, pubblicato da Jodocus Hondius che ne ha appena ottenuto le lastre, reca sul proprio frontespizio le figure dei continenti (fig. 23). Il *theatrum mundi* è un concetto cosmografico, «one that connects the elemental earth to the order and movement of heavens within a single, ordered, and harmonious creation», secondo le parole di Cosgrove, così come cosmografico è il messaggio veicolato dal personaggio scelto da Mercatore per intitolare la sua cosmografia: Atlante, una figura dalla statura 'ficiniana' che si erge a metà tra il mondo degli elementi e quello celeste<sup>137</sup>.

Il mitico titano era già apparso nella *Geografia* di Tolomeo del 1567 circa del Lafreri e, alla fine del decennio precedente, sul frontespizio del *Cosmographical Glasse* di William Cuninghame del 1559<sup>138</sup>. Lafreri, che deriva la sua immagine dalla *Teogonia* di Esiodo e da Platone (*Timeo* e *Crizia*), lo raffigura gravato dal peso del globo sulle spalle. Sul

---

<sup>134</sup> Si veda il capitolo "Le personificazioni in carta e in scena".

<sup>135</sup> Si tratta di un'estensione dell'*Europea totius orbis terrarum praestantissimae* del 1592. Cinque anni prima Quad e Bussemacher avevano stampato anche la loro versione della mappa antropomorfizzata dell'Europa regina. Per entrambe queste opere si veda il cap. "Ratto di Europa ed Europa regina".

<sup>136</sup> L'*Atlas Maior* di Blaeu è il risultato di una competizione durata numerosi decenni volta alla pubblicazione del più ampio atlante mai dato alle stampe. Gli editori coinvolti in questa rivalità sono Johannes Janssonius, genero e successore di Jodocus Hondius, e Joan Blaeu. Nel 1630 Willem Janszoon Blaeu, padre di quest'ultimo, infrange il monopolio detenuto dai primi anni del Seicento da Hondius e Janssonius pubblicando una modesta appendice all'atlante di Mercatore. Nel 1634-35 padre e figlio, Willem e Joan, pubblicano un atlante dal titolo *Theatrum Orbis Terrarum sive Novus Atlas*. Una sua edizione più estesa appare nel 1640 e venti anni dopo, con il titolo di *Atlas Major* (o *Cosmographia Blaviana*), i volumi arrivano a undici. Sul frontespizio della prima compaiono in basso sedute Europa e Asia, mentre nella parte mediana, in piedi, Africa e America. Tutte e quattro sono accompagnate da una pletera di animali 'tipici' (fig. 29). Anche i due rivali, Janssonius e Hondius, pubblicano a loro volta un *Atlas Novus*. C. Koeman, *Joan Blaeu and His Grand Atlas*, Amsterdam 1970.

<sup>137</sup> Il lavoro, composto da più volumi, doveva descrivere l'intero cosmo, la sua storia, la sua genealogia, cronologia, astronomia e geografia. Ma la finale, postuma, pubblicazione con il titolo di *Atlas* conteneva solo due parti di questa più ampia impresa, e cioè la storia della creazione del mondo e dell'uomo nella prima parte (15 fogli, ritenuta erroneamente un'introduzione) e le mappe nella seconda (104 mappe su 208 fogli). L'atlante, ancora incompleto, viene ultimato da Jodocus Hondius nel 1604. Si veda Van der Krogt, 1994, p. 64.

<sup>138</sup> Cosgrove, 2003, p. 855. C. Giovannini e C. Santini, *Atlante. Mito e allegoria*, in *Il viaggio. Mito e scienza*, a cura di W. Tega, Bologna 2007, pp. 285-290.

frontespizio di Mercatore, sin dalla prima edizione del 1595, invece, la diversa attitudine di Atlante nei riguardi della terra e del cielo implica un fondamentale mutamento concettuale: il personaggio, infatti, non è più oppresso dal globo ma lo trattiene tra le mani comodamente seduto su una pietra, colto nell'atto di tracciarne le coordinate. Non soggiace dunque al cielo oppresso dal suo peso, ma è il cielo a essere posseduto materialmente e concettualmente da lui tramite l'atto della misurazione. Mentre si impegna a calcolarne le proporzioni, il globo terrestre è appoggiato a terra con i meridiani già delineati sulla sua superficie: esso, quindi, è già stato delimitato e studiato ed è pronto a offrirsi alla visione nelle pagine che seguiranno.

Come Mercatore stesso dichiara nell'introduzione, Atlante è stato scelto non per via del suo ruolo di sostenitore 'fisico' del mondo, ma nella sua veste di re della Mauretania, di astronomo e di cartografo. Egli non subisce l'ordine del mondo incapace di alzare lo sguardo su un temibile ignoto che incombe da sopra bensì lo domina intellettualmente, esattamente come l'opera che prende a prestito il suo nome si propone di fare:

La compresenza di entrambi i piani di studio, quello relativo alla geografia terrestre e quello riguardante la geografia celeste, e insieme la dichiarazione attraverso l'immagine del ribaltamento del mito, sono affermazione della formidabile potenzialità di uno studio geografico controllato e matematizzato.<sup>139</sup>

Il ribaltamento del mito è una viva rielaborazione che racchiude il palese rifiuto di effettuare una semplice citazione antiquaria senza operare alcuna rivivificazione. La rappresentazione del mito, quindi, con le annesse funzioni didascaliche, diventa un'allegoria del nuovo modo di pensare il mondo, e di conseguenza di rappresentarlo, in seguito alle ultime grandi aggiunte occorse al vecchio ecumene. In qualche edizione successiva al 1595 l'immagine del titano talvolta scompare, ma il riferimento a un nuovo immaginario geografico permane nel titolo e nella modalità di presentazione delle due sfere, quella celeste e quella terrestre, misurate e spiegate attraverso il linguaggio matematico e la strumentazione geografica<sup>140</sup>.

Se la prima versione del frontespizio prevedeva la sola figura di Atlante all'interno di un contesto architettonico, le personificazioni che lo attorniano nel 1606 non si limitano alle tradizionali quattro. Se ne contano infatti ben sei tra quelle nelle nicchie e le due che

---

<sup>139</sup> Giovannini, Santini, 2007, p. 281.

<sup>140</sup> Idem, p. 290.

sovrastano le colonne, tutte identificate dalle iscrizioni. È America che viene rappresentata suddivisa in tre parti: *Mexicana* in alto che cavalca un armadillo, *Peruana* e *Magalanica* nelle nicchie centrali. Rispetto alle versioni di Ortelio è evidente l'influenza di nuove varianti del tema (in particolari come l'armadillo, il coccodrillo e il parasole di Africa, e l'*hennin* indossato da Asia) occorse negli ultimi decenni del Cinquecento. Europa è l'unica a non essere corredata da un animale: sebbene poco visibili, infatti, anche *Peruana* e Asia sono accompagnate, rispettivamente, da un indistinto quadrupede e da una fenice che sta risorgendo dal fuoco. Il particolare più interessante e inspiegabile è l'ingombrante *exuvia elephantis* che la seminuda personificazione della Terra Magellanica sorregge con la mano destra.

## Ratto di Europa ed Europa regina

Secondo Elizabeth Neumann il frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio propone una precisa e coerente definizione identitaria di Europa, per nulla scontata nel frammentato contesto sociale e politico in cui l'immagine è realizzata. A questo punto può essere interessante soffermarsi su un *corpus* di immagini in cui la geografia del continente europeo è adattata alla forma di una figura femminile incoronata, variamente realizzato da cartografi tedeschi e svizzeri, al proposito molto interessante e ancora più esplicito in questo intento <sup>141</sup>.

Nel 1537 viene stampata e presentata a Parigi l'Europa antropomorfa del tirolese Johannes Putsch, *Joannes Bucius Aenicola* nella sua forma latinizzata, studioso nato a Innsbruck nel 1516 al servizio di Ferdinando I in qualità di *Regis consiliarius, familiaris ac supremus castrensis in Hungariae secretarius*. La grande xilografia (fig. 34), unica copia composta da due fogli, conservata a Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Historische Sammlungen inv. K V/84), mostra una figura femminile vestita e incoronata che regge un globo sormontato dalla croce nella mano destra e uno scettro nella sinistra <sup>142</sup>. Non è titolata, il disegno è semplice e sintetico, ed è dedicata in alto a sinistra *Ad invictissimum Ferdinandum Romanorum, Hungariae, et Bohaemiae Regem, Archiducem Austriae, cum Tyroli Ioannes Bucius Aenicola dedicat. M. D. XXXVII* <sup>143</sup>. I contorni seguono approssimativamente quelli costieri del continente europeo: il braccio destro corrisponde all'Italia che regge la Sicilia in forma di globo; la testa, che detiene la corona imperiale, alla penisola iberica (la mappa è orientata a ovest); il braccio sinistro alla Danimarca. Sulle guance sono 'tatuati' gli stemmi di Aragona e Navarra. La Boemia è il suo cuore, ben

---

<sup>141</sup> Si vedano R. W. Karrow, *Mapmakers of the Sixteenth Century and Their Maps*, Chicago 1993, p. 447 (notizie biografiche su Putsch) e P. Meurer, *Europa Regina. 16th Century maps of Europe in the form of a queen*, in «Belgeo», 3-4, 2008, pp. 355-370.

<sup>142</sup> H. A. M. van der Heijden, *De oudste gedrukte kaarten*, Alphen aan den Rijn, 1992, p. 121 (si vedano, per un elenco di mappe con Europa a guisa di Vergine, anche le pp. 118-135); P. Den Boer, *The History of the Idea of Europe*, London 1995, pp. 52-53; L. Passerini, *Figures d'Europe*, Bruxelles 2003, pp. 110-116. È stata anche avanzata l'ipotesi che non si tratti di una figura femminile bensì di Carlo V (G. Hill, *Cartographical curiosities*, London 1978, p. 39).

<sup>143</sup> Konrad Gesner (Meurer, 2008) lo cita sia nella sua *Bibliotheca universalis* (1545) in una voce dedicata a *Joannes Bucius Aenicola* (qui indica che la mappa viene pubblicata da Christian Wechel, in effetti attivo a Parigi mentre vi soggiorna anche Putsch) e nel *Pandectarum...libri XXI*, di tre anni posteriore, nella sezione dedicata alle mappe di Europa. Un'altra importante citazione è quella di Michael Eitzinger, il cartografo esprime la speranza che la sua mappa, il *Leo Belgicus*, possa raggiungere la reputazione riservata a quella di Putsch (Denucé, 1912-1913, 2 voll., I, p. 285). Putsch figura anche tra i novantuno nomi selezionati da Ortelio nella preziosa lista di fonti allegata al *Theatrum*, il *Catalogus auctorum*, come *Ioannes Bucius Aenicola* di Parigi.

identificato al centro dell'immagine. I contorni approssimativi intorno alla figura richiamano la Scandinavia (*Svetiae et Norvegiae pars*), l'Asia Minore e il Nord Africa, dove due piccole colonne d'Ercole marcano lo stretto di Gibilterra. All'interno del corpo sono rappresentati le montagne e i fiumi maggiori del continente (il Po in Italia, il Rodano e la Senna in Francia, il Reno e il Meno)<sup>144</sup>. Compaiono anche alcune città come Roma, in prossimità del gomito, Vienna, Venezia, Milano e Parigi tra le altre. La mappa è disseminata di stemmi e nomi che individuano sia gli stati in cui è suddivisa, sia le componenti fisiche del suo territorio. Grecia, Bulgaria e Scizia sono rappresentate presso l'orlo della gonna.

Nonostante l'iniziale bassa circolazione l'immagine godrà di notevole fortuna. La sua più importante peculiarità giace nel tentativo di figurare in un solo corpo regale un frammentato arcipelago politico, conferendogli un'ideale unità, e di favorire la consonanza tra la nozione di Europa e quella di *christianitas*, nonché tra essa e il suo primo alfiere Carlo V<sup>145</sup>. Questa è la sua Europa all'indomani della vittoria di Tunisi e della sua marcia trionfale attraverso l'Italia, con la testa costituita dalla Spagna, il cuore nell'Europa centrale e i suoi limiti in Lituania a nord e in Bulgaria e Grecia a sud, regioni che si estendono lungo i margini della figura. Quel che si vede dei domini ottomani è relegato ai piedi, virtualmente calpestato.

---

<sup>144</sup> Meurer, 2008, pp. 355-360: difficile identificare le fonti cartografiche di Putsch, alcuni dettagli sono però sicuramente tratti dalla Geografia di Tolomeo.

<sup>145</sup> La presa turca di Costantinopoli nel 1453 rappresenta un momento fondante in merito al costituirsi di una condivisa identità europea (Meurer, 2008, p. 355), incidendo significativamente sull'iconografia delle immagini allegoriche riguardanti il continente («Le fantôme des invasions du VIII<sup>e</sup> siècle stimula l'usage des symboles chrétiens. À ce titre, l'allégorie profane de l'Europe chargée à nouveau depuis 1453 de tous les maux de l'Orient»; S. K. Gosselet, *L'allégorie de l'Europe chrétienne à l'époque moderne. Fondements et problèmes*, in *D'Europe à l'Europe*, Tours 1998, pp. 173-182, p. 177). Non solo la cesura ontologica tra mondo cristiano e mondo ottomano, ma anche il nuovo assetto globale conseguente all'esplorazione di nuove realtà geografiche aiuta, per differenza, a istituirne i contorni. Sul ruolo giocato dalla minaccia turca nell'autorappresentazione di Europa nel Cinquecento si veda A. Annoni, *Europa. Problemi e miti dell'età moderna*, Napoli 1996, pp. 197 e segg. Una bibliografia di base sui tempi e le modalità tramite le quali la nozione di Europa è passata dal denotare una realtà geografica a un'entità dalla connotazione identitaria effettiva può essere costituita da Hay 1957, Den Boer 1995, e i più recenti *D'Europe à l'Europe. Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di Rémy Poignault e Odile Wattel-de Croizant, atti del convegno (ENS, Paris 24-26 aprile 1997), Tours 1998 (in particolare il contributo di Gosselet sopra citato); *L'idée et l'identité européennes de l'Antiquité grecque au XXI<sup>e</sup> siècle* di E. Bussière, M. Domoulin e G. Trausch, Antwerpen 2001; A. Pagden, *The Idea of Europe from Antiquity to the European Union*, Cambridge 2002. Ricerche condotte a partire dalla rappresentazione cartografica sono Milanese 1990 e *Formatting Europe Mapping a Continent. Dix siècles de cartes d'Europe dans les collections de la Bibliothèque royale de Belgique*, a cura di W. Bracke, J. L. Renteux, W. Bodenstein, Bruxelles 2007 (immagini cartografiche di Europa nel corso degli ultimi dieci secoli). Per quanto riguarda la sua allegoria si veda Gosselet 1998 e 2016: a plasmarla contribuirà anche il complesso espressivo della Compagnia del Gesù, come si vedrà meglio nel capitolo dedicatole: la missione apostolica e l'espansione universale della Chiesa che si intende comunicare favoriscono l'identità cattolica - nel senso etimologico - della personificazione di Europa. Questa sincronia non è, tuttavia, sempre scontata. Gli elementi propri del cristianesimo dominano, infatti, talune immagini mentre sono significativamente moderati o assenti, come si rileverà, in altre.

All'imperatore è dedicato anche il poema annesso, intitolato *Europa lamentans*, nel quale il continente, sempre in veste di fanciulla, si dispera della propria incerta condizione a causa della permanente guerra che imperversa su di lei sin dai tempi del duello tra Enea e Turno (descritto come nell'*Eneide*), passando per la guerra civile condotta da Cesare, le varie campagne delle tribù germaniche, l'invasione degli Unni e la spedizione degli Ottoni e di Federico Barbarossa. Per questo motivo il suo braccio destro - l'Italia - una volta forte e potente, ora pende inerme e gracile al suo fianco. Si descrive, infine, come una disperata ma fedele moglie, con il capo tormentato dall'Inghilterra ma dal cuore forte - la Germania - unica forza in grado di difenderla dalle insidie di Turchi e Tartari e di porre fine ai perpetui conflitti.

La regale Europa asburgica, circondata dall'oceano, invita a porre l'attenzione sugli strumenti del suo potere - il globo, la corona, lo scettro - che marcano il potere imperiale della sua casata in un'epoca di divisioni confessionali e politiche e che sono gli elementi caratteristici anche della gran parte delle personificazioni del continente<sup>146</sup>.

Alla sacralità imperiale espressa da questi attributi si sovrappone un ulteriore registro e il titolo scelto dal teologo Heinrich Bünting per la sua versione della medesima immagine è, in questo senso, molto più esplicito: *Europa in forma virginis* (fig. 35). L'Europa è, dunque, anche «élevée au rang de la Vierge, mère et reine des hommes, sainte des saintes», il suo operato legato al volere divino, diventando, così, un corpo simbolico edificato non solo sul potere connettivo dell'Impero ma anche su una condivisa identità cristiana. L'immagine, sopravvivendo ai furiosi eventi che marcano la seconda parte del Cinquecento, è quindi riproposta nel penultimo decennio del secolo dal teologo luterano nel proprio compendio geografico, realizzato per accompagnare la lettura della Bibbia, intitolato *Itinerarium sacrae scripturae. Das ist: Ein Reisebuch über die gantze heilige Schrift* (J. Lucius, Helmstedt 1581). È inserita tra le carte geografiche che illustrano l'edizione di Wittenberg del 1587 (ve ne sono sessantuno in diverse lingue) con il titolo completo di *Europa prima pars terrae in forma virginis*<sup>147</sup>. La xilografia, rispetto al suo antecedente, è semplificata. Non solo sono, infatti, eliminati i nomi delle tribù e tutti gli stemmi, così come alcuni fiumi e catene montuose, ma anche le precedenti implicazioni politiche vengono omesse - d'altronde Bünting aveva ben poco interesse nel glorificare la casa asburgica - a favore di un precipuo

---

<sup>146</sup> L'immagine è modellata iconograficamente sulle effigi dei primi imperatori del Sacro Romano Impero e sul potere universale allegoricamente espresso dagli attributi che ostendono - secondo le parole di Sylvain Karl Gosselet (Colloque international, Institut Historique Allemand, Paris 2016) - sebbene in quei casi è sempre la mano destra a impugnare lo scettro e la sinistra il globo e non viceversa come qui avviene.

<sup>147</sup> Sono degne di nota altre due mappe proposte dall'*Itinerarium*: il mondo tripartito raffigurato a guisa di trifoglio (cfr. "Prerequisiti") e l'Asia in forma di Pegaso.



intento didattico basato una sorta di arte della memoria applicata alla cartografia. Del resto, l'immagine ben si adatta ai principi della pratica mnemonica, vale a dire la dislocazione su un corpo, in questo caso antropomorfo, degli oggetti della conoscenza che si intende veicolare secondo una disposizione, in questo caso, non arbitraria ma coincidente con la reale topografia dei luoghi e con gli oggetti della conoscenza, solitamente costituiti da manufatti, animali, attributi concreti, sostituiti dalle iscrizioni. Come scrive Frank Lestringant, «Si sa che la carta geografica nel Rinascimento funziona spesso come arte della memoria e che raccoglie e, allo stesso tempo, produce dei racconti», un discorso che ben si attaglia anche al bizzarro caso 'cartografico' dell'Europa regina<sup>148</sup>. Se nel caso di Putsch la finalità precipua è di racchiudere entro i contorni antropomorfi della *virgo* incoronata la varietà di realtà politiche che compongono il continente europeo, figurando l'afflato all'unità di un'entità in tumulto, Bunting si preoccupa, invece, di predisporre e offrire un semplice espediente mnemonico.

Sempre nel 1587 l'incisore e cartografo olandese Matthias Quad realizza un'immagine di Europa, edita a Colonia da Johann Bussemacher, direttamente ispirata, come spiega la nota al lettore, a quella di Putsch (fig. 38)<sup>149</sup>. Si tratta di una grande carta riccamente ornata e concepita per essere appesa alla parete. Il titolo, *Europae descriptio*, è inserito nell'elaborata *cartouche* in alto a sinistra sopra a questi versi:

Virginis en caput est Hispania, Gallia pectus, Italia fines dextera constituit. / Angles atque  
 Scotas et Hibernos Orcadas atque Limitibus claudit palma sinistra suis. / In medio residet  
 fortis Germania ventre, Occupat umbilici terra Bohemia factam. / Ungarus ad dextrum femur,  
 è regione Polonus, Graecia pes prior est, Moschia posterior.

Sulla destra troviamo il racconto in tedesco del mito di Europa, insieme allo stemma imperiale. Anche il testo di Quad termina con il lamento di Europa sulla violenza a cui è stata perpetuamente sottoposta dal suo rapimento da parte di Zeus alla presente minaccia di Turchi, Tartari e moscoviti. I versi finale esprimono, ancora una volta, il suo desiderio di pace<sup>150</sup>. Con il *virginis* del testo, come avviene per Putsch e naturalmente per Bunting, si intende evocare nel ritratto del continente la nobiltà e purezza della Vergine Maria.

<sup>148</sup> F. Lestringant, *Le livre des îles*, Genève 2002, p. 250.

<sup>149</sup> Nella sua versione la punta dello scettro retto dalla mano sinistra tocca le isole britanniche, alludendo, in questo modo, all'alleanza tra Carlo e Enrico VIII (M. Wintle, *The Image of Europe*, Cambridge 2009, p. 249).

<sup>150</sup> «Zu dem günstigen Leser unnd beschawer. Nach dem ich eins diese newe und frembde Beschreibung Europe, so vor etlich jaren in Holtz geschnitten, un in den Truck verfertiget, un de Grossmächtigen Fürsten un

Il termine è presente nel titolo anche di un'altra antropomorfizzazione (nel presente capitolo se ne sono riscontrate e radunate sei), dove la rappresentazione di Europa in veste di regina coesiste con l'immagine, ben più antica, dell'Europa del mito greco in un'originale commistione di elementi antropomorfi e zoomorfi. Si tratta del frontespizio di un piccolo atlante composto da ottantotto mappe, pubblicato da Eitzinger a Colonia nel 1588 (stesso anno della nuova edizione del *De Leone Belgico*) e stampato da Gottfried van Kempen, dal titolo *De Europae virginis, tauro insidentis, topographica atque historica descriptione* (fig. 37)<sup>151</sup>. La *virgo* appare qui su un toro, parzialmente integrato nella mappa del continente, con la Spagna ancora corrispondente con il capo e il braccio corrispondente all'Italia che, in questo caso, regge lo scettro con la Sicilia iscritta nella sua parte iniziale. Nei quattro tondi agli angoli sono riportati i nomi dei quattro grandi regni della storia, Assiro, Persiano, Macedone e Romano. L'ovest è ancora una volta in alto, l'Inghilterra è parte del suo braccio sinistro, la Gallia è compresa nel suo petto e la Germania nel suo ventre. La gamba sinistra spunta dal suo abito 'cartografico' affianco alla Polonia, formando il Mar Baltico, e la Grecia lambisce il muso dell'animale, con Creta raffigurata sotto la sua bocca. Nella *cartouche* è contenuta una breve narrazione del mito:

Iupiter Europam rapturus Agenore natam / Phoenicum, simulans fertur in arua Iovem / Gaudet amans pulchri forma bovis haud mora tergo / Insidet, et Cretam, per freta Virgo petit / Dum petit hanc, littus respectat sepe relictum, Donec se prodit, Iupiter esse deum.

L'iscrizione principale identifica la composizione come *Quatuor orbis terrar[um] praestantiss.*, mentre intorno e dentro ai quattro tondi scorrono i versi del *Salmo 71* (10-11): «Reges Tharsis et insulae munera offerent, reges Arabum et Saba dona (domino Deo) adducent. Et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei». Le iscrizioni, in senso orario, invece: «Romanorum Insulae Munera»; «Assyrorum Saba Dona»; «Bersarum Reges Tarsis Adducent»; «Macedonum Reges Arabum offerent». I versi del salmo sono quindi riadattati e associati a ciascun impero, veicolando così, tramite questo espediente

---

Herrn Carolo V. Römischen Keyser, uñ Ferdinando Römischen König zugeschrieben, gefunden: und aber woll vermercket, die weil die Form nit so gar sehr Gratioss oder Holdtschlig anzusehen war, dass es in kurtzer zeit ungeacht uñ verwarlost, undergehen wurde, sahe ichs für gut an, die weil die Inuentio (o inventio?) Verständig unnd Siñreich gnug war, dasselb Stück allen Liebhabern Teutscher Nation zugefalle (anche qui e con circonflesso), wider zuernewern, damit, ob noch einige fluge Ingenia so lüstig wären sich solches zu underwinden, inen ein anlass gegeben wüde, einige mehr Geheimnussen hierauss zu practizieren, und andern Liebhabern Cosmographischer unnd Geometrischer Künsten damit zu dienen...»; testo riportato in Karrow, 1993, p. 448.

<sup>151</sup> Conservato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Edizione emendata dell'*Itinerarium Orbis Christiani* pubblicata a partire dal 1579 da Frans Hogenberg.

grafico, l'omaggio che tutte le genti della terra recheranno al Messia e l'immensità del suo Regno universale. Per quanto riguarda le implicazioni cristiane del termine *virgo* (costantemente associato al continente, nelle sue varie declinazioni, anche nella prefazione dell'opera) si intende probabilmente, in linea con il tono dell'intera pagina, rappresentare la versione cristianizzata della storia della principessa fenicia, così come è narrata nell'Ovidio moralizzato, dove Europa è l'anima umana e il toro *figura Christi* che la redime trasportandola dalla Terra al Paradiso.

L'anno successivo vede la comparsa dell'immagine, sulla falsariga di Putsch, nella celebre *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster (fig. 36)<sup>152</sup>. Si tratta di un'altra versione semplificata dell'originale: anche qui gli stemmi non compaiono, le scritte che percorrono il suo corpo sono limitate e non ci sono pervenuti eventuali testi esplicativi. È suddivisa in blocchi di colore in corrispondenza di determinate zone (*Hispania, Gallia, Germania, Italia, Ungaria, Polonia, Dania, Lithuania, Sclavonia, Bulgaria, Grecia, Schytia, Moscovia, Livonia, Tartaria*), intorno, in senso orario, appaiono *Scandia, Asia e Africa*, attraversata da una catena montuosa sulla quale è fissato lo sguardo della fanciulla. Le principali dorsali montuose e i corsi d'acqua sono messi ben in evidenza, non confusi nella pletora di stemmi e città come accade negli altri esemplari.

A testimoniare la plasticità dell'immagine si può richiamare un ultimo esempio di utilizzo dell'antropomorfizzazione, questa volta in chiave anti-spagnola. Nel 1598 entrano, infatti, in circolazione due anonimi *pamphlet* dal titolo *Het Spaens Europa* (E. de Veer, s.l.) e dal chiaro intento polemico<sup>153</sup>. Al posto dello scettro delle precedenti immagini, questa Europa brandisce minacciosa una spada che ne esalta la natura più cruenta che regale. Tra il capo coronato della fanciulla e il braccio sinistro, identificato come *Anglia e Schotia*, è raffigurata la sconfitta Invincibile Armada di Filippo II. Più a destra, ma solo in una delle due versioni, un marinaio cerca di tenere fuori dal proprio recinto una flotta di imbarcazioni guidate da un papa Anticristo con tre teste (fig. 39).

---

<sup>152</sup> La *Cosmographia* vede quaranta edizioni in sei lingue tra il 1544 e il 1628. La xilografia con l'Europa antropomorfizzata appare nelle edizioni del 1588, 1592, 1598, 1614, 1628 (si vedano R. V. Tooley, *Geographical Oddities*, London 1963, n. 6, pl. 5 e Karrow, 1993, p. 447).

<sup>153</sup> *Het spaens Europa ben ic ghenomt, hier die de roos en lely docht te plucken, wel, dat onder den catolijcken tijtel vermomt, fier, maer elc quam syn schildt na hem weer rucken, snel*, una delle due copie è conservata all'Ashmolean Museum di Oxford. Si veda J. T. Leerssen, M. van Montfrans, *Borders and Territories*, Leiden 1993 p. 107; Van der Heijden, 1992, p. 132; Passerini, 2003, pp. 114-115: in particolare dove Darby Lewes suggerisce che questa versione femminile di Europa, dall'espressione minacciosa, il seno scoperto, i piedi nudi che spuntano tra le pieghe dei territori orientali e la spada al posto dello scettro, sia connotata negativamente come la prostituta di Babilonia. Può anche esservi rappresentata Isabella d'Asburgo, figlia di Filippo II e governatrice dei Paesi Bassi (L. Baridon, *Un atlas imaginaire*, Paris 2011, p. 37).

L'Europa regina trova una sua applicazione nella *Weltallschale* per Rodolfo II di Jonas Silber. Al centro di questa grandiosa opera di oreficeria fatta eseguire a Nuremberg nel 1589, realizzata per commemorare il futuro matrimonio tra l'imperatore e l'infanta Isabella, appare, infatti, la versione di Bunting con il più dettagliato abbigliamento di Quad. Africa, Asia e America sono incorporate nell'oggetto in altrettanto clipei alla base, trovandosi così metaforicamente a supportare l'Europa antropomorfa<sup>154</sup>.

Queste immagini restituiscono un simulacro di coesione a una realtà frammentata dal punto di vista politico e religioso. Le antropomorfizzazioni cartografiche dell'Europa regina si pongono dunque, tranne il caso di Bunting e quello di Münster, come dei documenti ideologici: formalizzano e gerarchizzano le relazioni tra le regioni che compongono il Sacro Romano Impero, celebrano o contestano la sua unità organica, non solo geografica, in un'epoca di lacerazioni politiche e confessionali. Per Putsch e Quad l'obiettivo non è tanto quello di fornire all'osservatore un dispositivo conoscitivo, quanto di offrire la visione di un continente unito opposto ad Asia e Africa, quasi fosse il contraltare moderno di una medievale mappa T-O, con il cuore in Boemia invece che a Gerusalemme. In tutti i casi la figura si estende dalla Spagna all'Ungheria, con la penisola balcanica sospinta all'orlo della gonna e i Pirenei come elemento decorativo più che divisorio, sempre circondata dall'oceano e con i tre fondamentali strumenti del suo potere alle estremità: il globo crucigero, la corona e lo scettro<sup>155</sup>. La medesima versione allegorica del continente diventa, quindi, un recipiente di volta in volta corredato e colmato da intenzioni propagandistiche o volte a fornire un metodo, basato sull'arte della memoria, grazie al quale assimilare una conoscenza.

Nella tradizione letteraria l'associazione tra Europa, la fanciulla rapita da Giove per l'occasione trasformatosi in toro, con l'omonima parte del mondo risale a Mosco. Il poeta consacra all'Europa mitologica un poema (*Europa*, vv. 8-15) nel quale narra che la principessa fenicia, la notte prima di venire rapita dal dio, aveva sognato due continenti antropomorfizzati, Asia e un'altra terra che si era dichiarata come colei alla quale la

---

<sup>154</sup> Si veda T. Andratschke, *Die Weltallschale Rudolfs II.?*, in *Rudolf II, Prague and the World*, atti del convegno internazionale (Prague 2-4 settembre 1997), Prague 1998, pp. 99-110.

<sup>155</sup> L'elaborazione di immagini, scrive Michael Wintle, che hanno in Europa il centro geopolitico del mondo non avviene solo tramite meccanismi di proiezione e posizionamento (vedi Mercatore), ma anche grazie ad altre forme visuali come le personificazioni: l'immagine dell'eurocentrismo si è mossa, dunque, sia sul piano cartografico sia su quello allegorico. I casi qui tracciati, unendo le due dimensioni, possono considerarsi al proposito paradigmatici.

fanciulla avrebbe presto conferito un nome<sup>156</sup>. Erodoto (*Storie* IV 45, 3-5), da parte sua, aveva già espresso perplessità circa la sovrapposizione delle due entità, non credendo che il nome del continente fosse imputabile alla fanciulla rapita:

In effetti, la Libia, secondo la maggior parte dei Greci, avrebbe preso nome da Libia, una donna di quella terra, mentre l'Asia sarebbe stata denominata così dalla moglie di Prometeo [...]. Quanto all'Europa, nessuno degli uomini sa se sia circondata da acque, né da dove prese questo nome, né è noto chi a essa lo impose, a meno di non sostenere che la regione lo ebbe da Europa di Tiro: prima dunque ne sarebbe stata priva come le altre. È noto però che Europa di Tiro proveniva dall'Asia e che non giunse nella terra che ora i Greci chiamano Europa, ma solo dalla Fenicia a Creta.

Nella maggior parte dei casi la personificazione di Europa conserva caratteristiche indipendenti dal mito antico (in Ripa, per esempio, non compaiono elementi associabili alla figlia di Agenore, se non un riferimento nel testo accompagnatore). L'immagine dell'Europa rapita si rivela, infatti, nella maggior parte dei casi 'inadatta' per veicolare la complessità, la regalità, nonché la cristianità del continente. Tuttavia, soprattutto in taluni contesti e con precise motivazioni e modifiche di volta in volta enucleate - per esempio la ghirlanda di fiori in luogo della corona (le piccola corna del toro, descritte da Ovidio, «da inghirlandare di fiori freschi», II, 865) - non mancano le immagini delineate su questa iconografia.

Carlo V è celebrato nel suo trionfale ingresso ad Anversa nel 1520 in qualità di salvatore del continente, quest'ultimo rappresentato dalla fanciulla in groppa al toro. Il prossimo capitolo, in particolare, illustra come, nella seconda metà del XVI secolo, gli apparati scenografici realizzati per le festività civiche incorporino variamente il tema della sovranità asburgica su tutto il mondo con l'immagine dell'Europa regina o con quella mitologica, e le implicazioni del caso - un oggetto di indagine che ritorna anche nel capitolo dedicato alla battaglia iconografica tra Asburgo e Borbone.

L'episodio mitologico è, invece, utilizzato per veicolare un messaggio opposto e tutt'altro che incoraggiante in un'allegoria che correda una serie di testi attribuiti a Erasmo (1520-1524). La principessa è colta nell'atto di viaggiare in groppa all'animale verso il continente al quale darà il proprio nome, rappresentato sommariamente sulla sinistra, un'azione che intende figurare «l'antefatto del crudele tempo moderno [raffigurato sulla destra] in cui ella

---

<sup>156</sup> Antonella Romualdi, *Il mito di Europa nell'antichità*, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente*, catalogo della mostra (Uffizi 11 giugno 2002-6 gennaio 2003), Firenze 2002, pp. 39-50.

non è ormai che una donna abusata e degradata dalle umiliazioni che le infligge il clero papista di Roma» (fig. 33)<sup>157</sup>.

Non c'è chiaramente interesse nel figurare Europa nella sua veste più regale nel dipinto al Palazzo Ducale di Jacopo Palma, *Allegoria della vittoria sulla lega di Cambrai*, del 1593 circa (fig. 32)<sup>158</sup>. Personaggi storici, personificazioni femminili ed elementi zoologici riproducono le realtà politiche e la rete di relazioni e opposizioni in gioco: Venezia è rappresentata dal doge Leonardo Loredan, dal leone, sul quale si sta posando una corona di alloro recata dall'alto da due angeli, e dalla personificazione della Repubblica che si scaglia con la spada sguainata verso la nemica, la lega di Cambrai, cioè le forze europee riunitesi per contrastarla. La figura, con armatura, si protegge con uno scudo sul quale sono recati gli stemmi dei membri che la compongono (vediamo le insegne dell'imperatore, del papa, della monarchia francese e di quella spagnola, nonché degli altri stati e città che supportano l'alleanza) e cavalca un toro che diviene, così, la controparte del leone veneziano. A conferma che è il mito a essere evocato il gruppo è colto dell'atto di venir fuori dal mare.

La presenza del toro e della fanciulla è da rintracciarsi soprattutto in opere geografiche o erudite delle quali può essere interessante, a scopo illustrativo, offrire una breve panoramica. Su due frontespizi che sono analizzati con più precisione nel prossimo capitolo, per esempio, come quello di Hubert Goltzius (*Caesar Augustussive historiae...ex antiquis numismatibus restituae liber secundus*, pubblicata a Bruges nel 1574, fig. 22) e quello della raccolta di abiti, un'altra sorta di manifestazione del gran teatro del mondo, di Jean-Jacques Boissard e Abraham De Bruyn (*Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus Europae*, pubblicato nel 1581 da Plantin e per il quale si rimanda al cap. su Ripa, fig. 105) dove figura, nell'angolo inferiore destro, seduta all'amazzone sull'animale, con una mano ben salda sul corno della bestia divina e il manto gonfiato dal vento. Sull'*Europae Totius Orbis Terrarum* di Matthias Quad, pubblicato a Colonia da Johann Bussemacher nel 1592 e contenente cinquanta mappa delle regioni europee, l'immagine è, invece, racchiusa in una piccola vignetta centrale ai piedi del titolo (fig. 28). Il fatto che non vi sia alcuna iscrizione ci induce a pensare che il suo significato fosse piuttosto noto ai lettori di quest'opera. L'aquila a due teste in cima è il simbolo degli

---

<sup>157</sup> Incisione di Conrad Schnitt. Cristina Acidini Luchinat, *Europa signora dei continenti, terra lacerata*, in *Il mito di Europa*, 2002, pp. 119-124, pp. 122-123.

<sup>158</sup> Sull'argomento si veda Cristina Acidini Luchinat, *Europa e Venezia*, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente* 2002, pp. 61-68, pp. 63-64.

Asburgo<sup>159</sup>. Sull'*Atlas* o *Cosmographia Blaviana* di Joan Blaeu, poco dopo la metà del secolo successivo, troviamo infine una splendida raffigurazione del rapimento di Europa a introdurre la sezione dedicata al continente (fig. 27). L'incisione, attribuita a Joannes de Visscher, mostra la fanciulla seduta comodamente sul dorso del toro con la mano sinistra saldamente assicurata sulle corna, un atteggiamento in netto contrasto con la paura mostrata dalle sue compagne rimaste a riva<sup>160</sup>.

È interessante concludere questo breve *excursus* sull'utilizzo dell'iconografia classica di Europa con due casi in cui il continente è eccezionalmente rappresentato da una figura maschile. Europa appare infatti come un uomo, nudo, con forbici e con un rotolo di stoffa sotto braccio, sul frontespizio realizzato da Jost Amman per il manuale di abiti dal mondo *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti* (H. Weigel, Nuremberg, 1577). La figura, molto diversamente da quanto eventualmente veicolato dalle immagini qui trattate, punta a mettere in evidenza l'estro dimostrato dagli europei in questo ambito: Europa è, quindi, un sarto, senza un abito distintivo fisso e codificato a differenza delle altre tre parti del mondo, in grado continuamente di inventarsi e reinventarsi (fig. 31). Al centro del frontespizio del *Theatrum Europaeum* di Matthias Merian del 1682, il continente ha, invece, la forma di una vigorosa ma sofferente figure virile prostrata dalla recente Guerra dei Trent'anni (fig. 30)<sup>161</sup>. A sinistra Onore, identificata dalla piccola iscrizione, lo conforta stringendogli la mano e gli posa sul capo una corona di alloro, mentre a destra Bellona gli offre in segno di pace un ramo di ulivo.

Artisti e cartografi non sono i soli a evocare la regina dei continenti e la fanciulla trasportata a Creta da Giove. Molteplici sono, infatti, i riferimenti che ne fa Rabelais in vari capitoli del suo terzo libro (cap. XII, XXVIII, XLVI)<sup>162</sup>. Nel suo *Os Lusíadas*, Luís Vaz de Camões loda Europa come patria dei regni più illustri e descrive nel canto terzo la sua disposizione geografica, le sue città, catene montuose, fiumi e le popolazioni che abitano il suo cuore e i suoi confini. Altri esempi di come Europa sia presente e venga citata, in latino o in

---

<sup>159</sup> R. Shirley, *Allegorical images of Europe in some atlas titlepages, frontispieces, and map cartouches*, in «Belgeo», 3-4, 2008, pp. 341-354 e M. Pelletier, *Quelle Europe pour les cartographes des XVIe et XVIIe siècles?*, in «Belgeo», 3-4, 2008, pp. 287-306.

<sup>160</sup> Ciascuna parte del mondo di questo atlante è introdotta da un suo specifico frontespizio, tutti molto pittorici rispetto alle precedenti impostazioni 'architettoniche', varianti del *Theatrum orteliano*. Tra questi è molto interessante quello di Asia dove sono presenti anche alcuni missionari gesuiti e quello di America, di Nicolaes Berchem, diffusamente analizzato in Schmidt, 2015, p. 235-241 (illustrazione a p. 238).

<sup>161</sup> Si veda L. H. Wüthrich, *Das Druckgraphische Werk von Matthaeus Merian*, 4 voll., Basel-Hamburg 1966-1993, in particolare, per quanto riguarda il *Theatrum Europaeum*, il volume III.

<sup>162</sup> «Il belina pour un jour la tierce partie du monde, bestes et gens, fleuves et montaignes: ce feut Europe»; F. Rabelais, *Les cinq livres de F. Rabelais, publiés avec des variantes et un glossaire par P. Chéron et ornes de 11 eaux-fortes par E. Boilvin*, Librairie des Bibliophiles, Paris 1876 (Paris 1552), p. 69.

vernacolare francese, portoghese, spagnolo, nell'immaginario letterario rinascimentale sono rappresentati da Pierre de Ronsard, Miguel de Cervantes, Shakespeare, John Donne e, soprattutto, Montaigne<sup>163</sup>. Nel 1543, sotto l'influenza della *Querela pacis* di Erasmo (dove, tra l'altro, il termine Europa non compare mai), il medico e umanista Andrés Laguna de Segovia pubblica a Colonia il suo *Discurso sobre Europa* (D. Lupum Ioannes Aquensis excudebat, Köln 1543), nel quale il continente, anche qui antropomorfizzato, «miserablemente se atormenta y deplora su desgracia». È descritta come una donna pallida e sofferente, con gli occhi infossati ed estremamente scarna, impegnata a «deplorar la extremadamente funeste desolación de toda la República cristiana», in tempi ancora più complicati degli anni in cui Erasmo lamentava della divisione in seno alla *christianitas* che affliggeva il mondo europeo<sup>164</sup>. Laguna, da medico di corpi fisici si erge al ruolo di guaritore del corpo cristiano del continente, individuando il necessario rimedio per evitare la rovina nell'unità di tutti i cristiani.

---

<sup>163</sup> Si veda L. Febvre, *L'Europa: storia di una civiltà*, a cura di T. Charmasson e B. Mazon, Roma 1999, p. 162 e *passim* sulle accezioni, eventualmente non solo geografiche, assunte dal termine 'Europa' in questi autori e, per un più breve *excursus*, J. A. Marino, *The Invention of Europe*, Martin, in *The Renaissance World*, a cura di J. Martin, New York-London 2007, pp. 140-165, pp. 157-158.

<sup>164</sup> A. Laguna, *Discurso sobre Europa*, trad. di D. José Lopez de Toro, Madrid 1961, XI, pp. 119-121. «Laguna representa a Europa como un cuerpo, en relación con las teorías organicistas, lo que ha de permitir su personificación, como un cuerpo al cual le han quitado varios miembros. Se trata de una clara alusión a los addantos del Turco, que se ha apoderado de parte de la Europa central y está en situación de progresar todavía más»; Augustin Redondo, *El discurso sobre Europa del doctor Laguna (Colonia, 1543), entre amargura y esperanza*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Atti del convegno internazionale (Madrid 3-6 luglio 2000), Madrid 2001, pp. 261-275, p. 269.



### 3. Le personificazioni in carta e in scena

Le personificazioni dei quattro continenti di Maerten de Vos, compresi nella serie di sessantasei allegorie conservata nel Prentenkabinet del Plantin-Moretus di Anversa, sarebbero state concepite per gli apparati decorativi della città<sup>165</sup>. Prima di passare alla loro disamina occorre soffermarsi sulla più ampia cornice dei festeggiamenti cittadini, quali ingressi illustri e processioni civiche, in quanto luoghi primari di messa in scena e fruizione di questo tipo di immagine allegorica. Le tracce visive di queste realtà sono sopravvissute nelle illustrazioni che corredano i resoconti di questi eventi. Oggetto di indagine, in questo capitolo, saranno quindi i modelli per gli apparati scenografici e i resoconti stampati, sia nella loro componente testuale sia in quella visiva, dei maggiori eventi in cui il tema è riscontrabile. Lo scopo è di mettere in luce circostanze, motivazioni e implicazioni all'origine dell'impiego in contesti celebrativi, con uno sguardo focalizzato soprattutto su Anversa come iniziale fucina di elaborazione, da una parte, e alle modalità di inclusione del tema, con la sua peculiare iconografia, nel complesso retorico del Sacro Romano Impero e nella sua comunicazione visuale dall'altra.

Nella prefazione del libro che commemora il più celebre degli ingressi solenni ad Anversa, quella per il cardinale infante Ferdinando nel 1635, Caspar Gevartius presenta se stesso e Rubens, creatore delle elaborate decorazioni, come gli ultimi di una lunga serie di famosi sodalizi volti alla realizzazione di apparati decorativi, composti da un umanista, il segretario della città, e da un artista: Petrus Aegidius e Quentin Massys per l'entrata del 1520, Cornelius Grapheus e Pieter Coecke van Aelst per quella del 1549, Joannes Bochius e Otto Van Veen, infine, per quelle del 1594 e del 1599<sup>166</sup>.

Feste pubbliche, processioni religiose e ingressi illustri sono occasione di solidarietà e comunicazione: ogni componente della comunità, includendo clero, classe politica e militare, partecipandovi manifesta ed enfatizza il ruolo ricoperto all'interno

---

<sup>165</sup> Le indicazioni relative alla collocazione di alcune figure e la dediche sui disegni, nonché i temi ivi sviluppati e le allusioni alle virtù di un buon governo, sono tutti elementi che difficilmente fanno pensare a una committenza privata ma ci rimandano al 1594. Si veda più avanti la nota 215.

<sup>166</sup> I doveri del segretario comprendevano non solo i resoconti ma anche l'organizzazione generale e la composizione delle iscrizioni degli archi trionfali negli spettacoli cittadini che accolgono coloro che sono chiamati ad amministrare e governare la città. Su questi sodalizi si veda K. Thomassen, *Alba Amicorum*, Maarsen-The Hague 1990.

dell'ingranaggio civico<sup>167</sup>. Tra il 1520 e il 1635, Anversa ospita nove celebri entrate che, basandosi sul reciproco riconoscimento e legittimazione, hanno lo scopo precipuo di affermare un paradigma di interdipendenza. Si tratta, infatti, di eventi dalla grande forza costituzionale nel ratificare formalmente il rapporto tra chi governa e gli abitanti della città in cui avviene la parata<sup>168</sup>. Con questi atti performativi, tramite una serie di strategie figurative, è circoscritto e visualizzato un rapporto teso tra un potere da legittimare e dei diritti che vanno riconosciuti: da una parte le autorità della città ospitante che nell'omaggiare il monarca non possono perdere di vista i propri interessi e, dall'altra, l'immagine che il sovrano intende pubblicamente restituire di sé. La sequenza dei *tableaux* e degli archi decorati dispiegati lungo l'itinerario prescelto è concepita, di volta in volta, sulla base di un preciso programma politico sovrinteso dalle autorità cittadine, dalle gilde

---

<sup>167</sup> Per quanto riguarda gli artisti che collaborano alle decorazioni del 1549 si veda A. Corbet, *L'entrée du prince Philippe a Anvers*, in *Les fêtes de la Renaissance. II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot e M. Bataillon, Paris 1960, pp. 307-310, p. 309. Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hispaniae Principis...* (G. van Diest, Antwerpen 1550), tradotto anche in olandese e francese, i disegni delle ventiquattro stampe sono di Pieter Coecke van Aelst; Joannes Bochius, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu...Ernesti...*(Anversa, 1595) e *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum* (Anversa, 1602); J. C. Gevartius, *Pompa Introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi...a S. P. Q. Antwerp[iensis] decreta et adornata...*(Anversa, 1641). Gevartius assegna a Otto van Veen il merito delle decorazioni dell'evento del 1599 e quelle del 1594 ad Anversa (il suo nome, però, non è tradizionalmente legato a questo evento e non appare nelle cronache della città; Bochius lo menziona nel suo resoconto dell'evento del 1599 una sola volta, mentre per quanto riguarda il 1594 non compare alcun riferimento).

<sup>168</sup> Eventi di questo tipo sono avvertiti come un fondamentale momento di contatto tra il sovrano e le classi urbane, dunque tra la dinastia asburgica, assolutamente intenzionata a incrementare e centralizzare il proprio potere, e le città del Brabante, gelose dei propri diritti e libertà, intenzionate a sovrintendere e ad arginare il più possibile tali ambizioni stipulando condizioni ragionevoli e articoli passibili di emendamenti. Nel caso di un evento incentrato su un importante personaggio, un sovrano o un suo funzionario, il percorso per le vie è scandito da strutture effimere monumentali, quali fontane, archi, piattaforme, concepite per una visione privilegiata da parte di colui che è celebrato e dal suo corteo. Per quanto riguarda il contesto storico e sociale di Anversa durante ingressi e processioni si veda J. Cartwright, *Forms and their Uses: The Antwerp Ommegangen, 1550-1700*, in *Festive drama*, a cura di M. Twycross, Cambridge 1996, pp. 119-131, p. 119 (con le corrispettive note 1 e 2). Si veda anche J. Landwehr, *Splendid ceremonies: state entries and royal funerals in the Low Countries, 1515-1791: a bibliography*, Nieuwkoop 1971. Altri casi studio sulle pubblicazioni conseguenti alle feste civiche sono in A. M. Wintroub, *To Triumph in Paradise: the New World and the New Learning in the Royal Entry festival of Henry II (Rouen, 1550)*, Ann Arbor 1997, M. Thöfner, *A common art: urban ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch revolt*, Zwolle 2007 e Idem, *'Willingly We Follow a Gentle Leader': Joyous Entries into Antwerp*, in *The Dynastic Center and the Provinces: Agents and Interactions*, a cura di S. Dabringhaus e J. Duindam, Leiden 2014, pp. 185-202; J. R. Mulryne e H. Watanabe-O'Kelly, a cura di, *Europa Triumphans: court and civic festivals in Early Modern Europe*, Aldershot 2004, pp. 236-241. Si sofferma solo su alcuni aspetti W. Kuyper, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands*, Alphen aan den Rijn, 1994 (nella fattispecie stile e scopi delle architetture effimere, sull'iconografia politica dispiegata e sull'eventuale innovativo stile rinascimentale impiegato); M. A. Meadow, *The Rhetoric of Place in Philip II's 1549 Antwerp Blijde Inkomst*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 57, 1999, pp. 1-11 evidenzia l'importanza della retorica nell'organizzazione degli apparati; W. Eisler, *Celestial Harmonies and Hapsburg Rule*, in *All the world's a stage...': Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, a cura di B. Wisch e S. Scott Munshower, Pennsylvania 1990, pp. 333-356 si concentra sul solo arco dei Genovesi nell'evento del 1594.

di mercanti stranieri e dalla Zecca. Sono le autorità ad avere l'ultima parola, a determinare la maggior parte delle figure e la posizione e l'orientamento di ciascuna struttura lungo il percorso scelto<sup>169</sup>. Lo scopo è quello di edificare un messaggio coerente in tutte le sue parti, siano esse frutto del lavoro della città siano esse il risultato di finanziatori stranieri. Come realmente, tuttavia, la popolazione reagisse alla visione di questi eventi e quanto effettivamente fosse colto del linguaggio umanistico dispiegato rimane difficile da definire<sup>170</sup>.

È per celebrare la salute dei suoi domini e i suoi successi politici che durante il regno di Carlo V hanno luogo innumerevoli eventi di questo tipo<sup>171</sup>. La struttura e il linguaggio di tali eventi, perlomeno in alcune sue componenti strutturali e linguistiche, provengono dal mondo antico dei trionfi romani<sup>172</sup>. L'iconografia imperiale adottata da Carlo V - la cui *impresa* e motto, *plus ultra*, esprime il perpetuo anelito all'espansione del suo *imperium* - trova espressione simbolica nell'utilizzo di motivi architettonici e di formule celebrative classiche: «L'imperatore Carlo V fornisce agli umanisti e agli artisti del Rinascimento una figura in carne ed ossa su cui catalizzare l'intero repertorio di una riscoperta antichità classica», egli è intenzionato ad accentrare su di sé le antiche qualità dei valorosi guerrieri antichi, degli illustri imperatori romani (Carlo erede dei Cesari), oltre che il ruolo di difensore della santa Chiesa<sup>173</sup>. L'articolazione simbolica di Carlo proclama l'inclusione

---

<sup>169</sup> S. Bussels, *Spectacle, Rethoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Leiden 2012, pp. 90-91.

<sup>170</sup> Al riguardo G. Marnef, *Antwerp in the Age of Reformation*, London 1996, p. 28; H. Soly, *Openbare feesten in Brabantse en Vlaamse steden, 16de-18de eeuw*, in *Het openbaare initiatief van de gemeenten in België*, Brussel 1984, pp. 605-636, 615-617. Max Herrmann definisce gli ingressi illustri un gruppo di eventi teatrali che plasmano la società, trasformando la città in un enorme palcoscenico; *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914.

<sup>171</sup> Per quanto riguarda l'attenzione rivolta alle potenzialità politiche dell'*imagerie* antica da parte della casata asburgica si veda il contributo di Frances Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London-Boston 1975. La studiosa descrive il culto della *renovatio Imperii Romanorum* rappresentata da Carlo: il suo impero è visto come una rinascita cristiana dell'impero romano, ampliato nelle sue dimensioni (non a caso il suo emblema sono le colonne di Ercole, limite dell'impero romano, accompagnate dal celebre *plus ultra*).

<sup>172</sup> Sebbene sia il trionfo romano sia la *blijde inkomst* implicino il passaggio attraverso la città di un personaggio illustre sono ravvisabili alcune fondamentali differenze. Con l'*inkomst* viene, infatti, sancito, tramite un percorso scandito da stazionari punti di interesse, l'alleanza tra la città e un nuovo sovrano. A Roma il trionfatore sul carro celebrava invece, insieme al popolo, una vittoria marziale, accompagnato da soldati, trofei e prigionieri. Di fatto, dunque, l'*inkomst* sembra più vicina negli scopi all'*adventus*. Sull'argomento si veda G. Shamos, *Bodies of Knowledge: the Presentation of personified figures in Engraved Allegorical Series Produced in the Netherlands, 1548-1600*, PhD dissertation in History of Art, University of Pennsylvania 2015, p. 230; Bussels, 2012, p. 185.

<sup>173</sup> «The use of triumphal forms for the portrayal of European imperial domination would have corresponded well to the original intentions of ancient Roman triumphs, which, as a rule, celebrated the defeat of foreign lands... Within the context of a triumph, personifications of cities and territories were frequently used as a means of representing subjugated peoples»; Shamos, 2015, p. 256. Sul valore politico dei viaggi di Carlo V nel cuore dell'Europa (circa trentotto, tra Paesi Bassi, Germania, Italia, Spagna, Francia e Inghilterra) come

del mondo intero allora conosciuto nel proprio *dominium* e l'intenzione di adempiere la promessa di un ritorno all'unità spirituale: un'illusione confortante nel mondo appena destrutturato del secolo. Significa dover portare tra le genti la dottrina cristiana, preservarne l'unità contro le lacerazioni interne come contro gli attacchi esterni, e portare la croce nel Nuovo Mondo insieme allo stendardo imperiale di un'auspicata vittoria contro i Turchi<sup>174</sup>.

Nella prima metà del secolo in due eventi, in particolare, figurano tra le decorazioni i tre antichi continenti. Nello sfarzoso spettacolo creato in onore dell'ingresso di Carlo V ad Anversa nel 1520, Africa e Asia sono ritratte in ginocchio di fronte al sovrano, quest'ultimo a sua volta colto nell'atto di abbracciare e salvare Europa, rappresentata su un toro. Tra Africa e Asia la Pace sopraffà Bellona<sup>175</sup>. Affianco a questa scena due soldati portano teste di Ottomani e musulmani impalati esposti come proiettici trofei. Quando Carlo V ritorna in città il 10 settembre del 1549, per presentare come suo erede il figlio Filippo al quale intende assicurare il dominio spagnolo sulla regione (Filippo rientrerà nella città fiamminga il 18 gennaio nel 1566, una volta diventato Filippo II), le tre parti del mondo sono rappresentate nell'arco della *Coepoortstrate* come soggette al principe, Europa compresa, e personificate da figure femminili abbigliate in costumi tipici (fig. 40). Stando alla descrizione, Europa è agghindata secondo una generica foggia cristiana, la bruna Asia 'alla turca' e la mora Africa 'all'egiziana' («Facies candida, vestimentu Europaeis communi»; «colore subfusco, cultu asiatico»; «Aspectu ferè Aethopico, amictu Aegyptiaco»)<sup>176</sup>. Cornelius Grapheus non menziona che nella stampa del resoconto, opera di van Aelst, le tre fanciulle appaiono con il seno scoperto (Grapheus, *Spectaculorum in*

---

in Africa (due volte) si veda R. Strong, *Arte e potere: le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano 1987, pp. 128-129.

<sup>174</sup> In "*Plus ultra*", "*Non plus ultra*", and the Columnar Device of the Emperor Charles V, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 204-208, E. E. Rosenthal esplora le origini, le prime rappresentazioni e le varie versioni dell'emblema e del motto. Inoltre, anche se il riferimento diretto è alle nuove terre acquisite a occidente, Rosenthal dimostra come l'intenzione precipua alla sua base sia di diffondere la *christianitas* ai confini della terra, a est come a ovest.

<sup>175</sup> Petrus Aegidius, *Hypotheses sive argumenta spectaculorum quae...Carolo...fides et amor...sunt aedituri*, M. Hillenius Hoochstratanus, Antwerpen 1520. Si veda J. Jacquot, *Panorama des fêtes et cérémonies du règne*, in J. Jacquot, M. Bataillon, *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris 1960, pp. 410-492, p. 456 e Bussels, 2012, pp. 60-61.

<sup>176</sup> Alla fine del volume commemorativo Grapheus, il segretario della città incaricato di sovrintendere all'organizzazione dell'evento e a stilare il resoconto, riporta il numero dei collaboratori impegnati nella costruzione degli apparati festivi: 895 carpentieri, 233 pittori, 498 altri lavoratori per una somma totale di 1726 - Grapheus aumenta quello che sarebbe risultato dall'addizione di 100 unità. L'introduzione di Grapheus è indirizzata a Don Carlos, figlio più giovane di Filippo: il segretario intende consegnare alla memoria come la folla accorra per vedere il principe nella parata, con quale gioia, con quale felicità, onori, cerimonie e gratitudine l'intera città, la comunità, nobili, i mercanti stranieri da tutto il mondo, abbiano ricevuto il principe, padre di Don Carlos.

*susceptione Philippi Hispaniae Principis, Divi Caroli V Caesaris...mirificus apparatus*, G. van Diest, 1550, fol. K5). Bussels, per spiegare questa discrepanza tra testo e immagine, ipotizza che lo scritto di Grapheus miri a evidenziare le peculiarità (quali vestiario e relativi accessori) che contraddistinguono le tre fanciulle, mentre l'immagine di Coecke van Aelst punti a mettere in risalto «that the scene was a feast for the eye and would have stimulated the senses»<sup>177</sup>. Il trattamento del panneggio e la parziale nudità, si può aggiungere inoltre, contribuiscono ad aumentare il tono classico della piccola scena. Manca la personificazione del Nuovo Mondo, ricordato tuttavia da un'iscrizione dedicata alle terre recentemente raggiunte dalla fede. Va qui in scena un mondo dai confini ancora ristretti, un aspetto riaffermato anche dall'arco in cui Carlo e Filippo sono rappresentati nell'atto di sconfiggere e scacciare gli infedeli musulmani: anche in questo caso ci si riferisce a un mondo dai limitati riferimenti geografici, focalizzato sull'antico Mediterraneo<sup>178</sup>. Nel riquadro centrale Giulio Ascanio e Servio Tullio, con fiammelle che lambiscono i loro capi, fiancheggiano Filippo il cui capo è, invece, sorvolato da un'aquila. La presenza dell'animale è atta ad asserire, come le lingue di fuoco, il radioso destino che lo attende come imperatore del Sacro Romano Impero<sup>179</sup>. Il potere di Filippo, come scritto nello stendardo che viene recato da due angeli nell'arco degli Spagnoli, è destinato a estendersi senza fine su tutta la terra. L'anelito della sua casata a un potere assoluto si lega all'augurio che una nuova età dell'oro venga da lui ripristinata, correlando il suo regno alla pace e alla giustizia di quello augusteo<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup> Bussels, 2012, p. 63.

<sup>178</sup> Anche il globo sorretto da padre e figlio nell'*arcus publicus* mostra questa parte di emisfero centrata su Mediterraneo e Medio Oriente piuttosto che, come sarà successivamente di maggior consuetudine, l'Oceano Atlantico.

<sup>179</sup> Così è descritta l'immagine da Calvete de Estrella: «[L]os otros dos Principes niños erat, el vno el hermoso Iulio Ascanio hijo de Eneas, y el otro Seruio Tulio hijo de Publio Corniculano, que tenian los cabellos y cabeças cercadas de vnas llamas de fuego sin hazer les daño, que significauat los reynos y señoros, que los dos tuuieron, y assi les auia à entrambos acontecido siendo niños»; *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo desde España a sus tierras de la baxa Alemaña*, J. Cristóbal, Antwerpen 1552, vol. IV, fol. 242r.

<sup>180</sup> «Voerwaer tis een groot ende seker voerteecken dat ghi, o Prince, Coninck der Spaenscher Natien, sult wesen des werelts eenich Monarcha, gemerct dat uwe macht is toecomme so groot, dat sy haer sonder eynde strecken sal aan het hoochste tot onderste der eerden»; Grapheus, *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst den hoogmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden, Keyserssone*, G. van Diest, Antwerpen 1550, fol. Fr. (F4 nella versione latina). Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, l'evento è infuso di immaginario antico. Motivi trionfali compaiono nell'interpretazione visiva ma sono impiegati anche nelle descrizioni: Grapheus, infatti, fa un ripetuto uso dell'aggettivo *triumphelijck* e in un passaggio dell'introduzione fa riferimento ai trionfi, descritti dagli autori antichi, di un lontano passato (Bussels, 2012, p. 71). Corbet (1960, p. 309) precisa che il legame con l'antico è più forte ed evidente nei cosiddetti archi 'stranieri' (inglese, tedesco, spagnolo, genovese, fiorentino...), più italianeggianti («dans un style italianisant») di quelli della città, al contrario più fedeli alla tradizione locale, con qualche eccezione («Nous remarquons toutefois une différence de style entre les décorations communales et celles commandées

Questa speranza e il generale tenore pacifico delle immagini fin qui trattate sembrano infrangersi nella rappresentazione della fascia centrale del decimo *tableau* cittadino (fig. 41)<sup>181</sup>. Filippo è qui presentato in compagnia del padre nell'atto di cacciare un gruppo di infedeli identificati come turchi, mori, arabi, saraceni, agareni e mamelucchi - ciascuno, stando al resoconto, identificabile grazie al tipico abito - i quali, con le molte lance appoggiate sulle spalle, sono sospinti verso il margine destro della cornice e così virtualmente scacciati dalle province della Grecia, del Nord Africa e dell'Asia minore. Il testo ci aiuta nella decodifica specificando che la provincia di *Numidia* era caratterizzata dalla pelle scura, quella di *Aethiopia* dal *vultu nigro* e *Hierozolima* «*rubris suis illis crucibus signata*», mentre *Bithinia*, *Pamphilia*, *Graecia*, *Assyria*, *Palestina*, *Aegyptus*, *Phoenicia*, *Arabia*, *Costantinopolis* e *Damascus* apparivano come principesse levantine inginocchiate al di sotto di Carlo e di Filippo<sup>182</sup>. Queste figure, presumibilmente, venivano raffigurate utilizzando una grande varietà di fogge e costumi, nella stampa, tuttavia, gli uomini rappresentativi delle popolazioni combattute e le figure allegoriche femminili (le province liberate) sono indistinguibili nei loro turbanti. La speranza è che l'iniziativa qui propagandata, di liberare i 'sudditi' dall'occupazione pagana nel Mediterraneo e nelle aree di confine del sudest e dell'Europa centrale, si perpetui anche con Filippo, l'erede di Carlo, colui che sin dalla sua incoronazione a Bologna è stato investito dal Papa come difensore della fede strenuamente impegnato a combattere le eresie. Anche i genovesi, con il loro arco anch'esso dal tono guerresco, comunicano il desiderio che il futuro sovrano si impegni a intraprendere una spedizione punitiva contro i turchi. Secondo le sue immagini

---

par des particuliers, notamment par les nations étrangères - anglais, allemande, espagnole, gênoise, florentine). Sull'argomento si veda anche Kuyper, 1994.

<sup>181</sup> Filippo, al momento dell'entrata, aveva dichiarato da parte sua la speranza di essere riconosciuto come il ben disposto, affezionato e obbediente futuro sovrano di queste terre, determinato a mantenerne la prosperità e la sicurezza. La parata si era aperta con un *tableaux vivant* con *Antverpia*, personificazione della città in guisa di fanciulla, inginocchiata davanti a Filippo, per concludersi con l'immagine del principe che, a sua volta, si genuflette al cospetto di Dio. È negli interessi delle autorità organizzatrici e dei paesi internazionali che commerciano in città creare un'immagine edificante del futuro sovrano, in modo da prestare omaggio a un principe dipinto come misericordioso; Bussels, 2012, p. 127.

<sup>182</sup> Jacquot, 1960, p. 465. L'elenco di *Grapheus* è composto da designazioni, più o meno, contigue o sinonime: arabi è designazione generica delle popolazioni nordafricane, mentre Saraceni è il nome col quale nel Medioevo cristiano europeo, per sineddoche, sono designati genericamente tutti gli Arabi (la prima attestazione del termine, nella *Geografia* di Tolomeo, non designa tuttavia l'intera popolazione araba ma solo la parte di essa stanziata nella regione meridionale della penisola del Sinai); 'saraceni' è una denominazione spesso utilizzata in età tardoantica che passa a indicare i nuclei di Arabi, provenienti dall'Africa settentrionale, che, dopo l'occupazione della Sicilia a partire dal IX secolo, compiono spedizioni e si stabiliscono lungo le coste dell'Italia meridionale, della Liguria e della Provenza. Gli agareni sono gli stessi saraceni: il nome è coniato da san Girolamo, il quale suggerisce di sostituire la denominazione di Saraceni con quella di 'Agareni', in quanto discendenti di Agar. Il termine mori ('abitante della Mauretania'), invece, come il termine 'saraceno', comprende la maggior parte dei musulmani berberi che, a partire dall'VIII secolo, occupano penisola iberica e Sicilia. I mamelucchi, infine, sono soldati (di origine servile non musulmana) al servizio degli Ottomani.

Filippo, paragonato al mitico eroe Giasone, ha infatti il dovere di respingere la minaccia ottomana con ogni possibile mezzo<sup>183</sup>.

Si può, a questo punto, notare una certa scissione di intenti tra l'acclamata pace invocata città di Anversa, nonché quella patrocinata dall'arco degli Spagnoli dove Carlo e Filippo chiudono la furia della guerra dietro le porte del Tempio di Giano, e la brama di guerra espressa dalla città marinara, legittimata dalla tutela della fede cristiana ma animata dalla necessità di espandere e mantenere i propri contatti commerciali<sup>184</sup>. Viene, quindi, a più riprese propagandata, o anche solo evocata, l'idea di una guerra legittima, dove vecchio e nuovo monarca, impegnati nella difesa dei confini più esterni dell'Impero, vengono mostrati come liberatori degli oppressi<sup>185</sup>.

Anversa, da parte sua, afferma che, per poter perpetuare gli intensi commerci che la rendono un fondamentale polo mercantile, va preservata da guerre e tirannie. L'importanza degli scambi tra popolo e popolo sono enfatizzati nel secondo *tableau vivant* cittadino, dove nel riquadro inferiore la personificazione del fiume Scheldt conduce sui flutti una chiatta d'oro<sup>e, nel</sup> riquadro principale, cinque fanciulle rappresentano i cinque stati in rapporti commerciali con la città - Germania, Italia, Spagna, Portogallo e Inghilterra - assistite da *Negotiatio*, allegoria del commercio, e da Mercurio. Figurativamente il fiume costituisce il basamento in modo da mettere in evidenza il suo imprescindibile ruolo di

---

<sup>183</sup> Bussels, 2012, p. 98. Si veda M. Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London 1993, pp. 5-9, 134-139, 146-161.

<sup>184</sup> Si veda, sulla situazione politica di Genova al momento dell'evento, C. Bitossi, *A Republic in Search of Legitimation*, in *Europa Triumphans: court and civic festivals in Early Modern Europe*, a cura di J. R. Mulryne e H. Watanabe-O'Kelly, Aldershot 2004, pp. 236-241.

<sup>185</sup> L'impero ottomano può ben impersonare l'ingiusto oppressore per antonomasia senza rischiare di compromettere gli interessi commerciali della città, offendendo le nazioni straniere e i mercanti partecipanti. Altre guerre, infatti, seppur contemporanee e risonanti, come quelle contro i francesi o le continue minacce alla stabilità del regno scaturite dalla Riforma, non sono nemmeno accennate, così come la vittoria di Carlo del 1547 contro Giovanni Federico di Sassonia a Mühlberg o la battaglia di Pavia del 1525 contro re Francesco I che, stando agli archivi della città, era stata un soggetto molto popolare nella pittura fiamminga intorno al 1530 (si veda A. W. Lovett, *Early Habsburg Spain, 1517-1598*, Oxford, 1986, p. 41; M. Martens e N. Peeters, *Antwerp Painting before Iconoclasm: Considerations on the Quantification of Taste*, in *Economia e arte nei secoli XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, atti della 33<sup>a</sup> Settimana di Studi, 30 aprile-4 maggio 2001, Firenze 2002, pp. 875-894; Bussels, 2012, p. 125). Gli interessi commerciali di Anversa giocano, dunque, una parte imprescindibile nella selezione di cosa va messo in scena e come. In merito è interessante il paragone con la *joyeuse entrée* a Lille di qualche mese prima, evento descritto da Calvete de Estrella. In questo evento, infatti, non erano mancati espliciti riferimenti alla Riforma e ai nemici degli Asburgo. Anche le tensioni accentratrici della casata regnante sono messe in scena in maniera molto diversa tra le due città: «The program in Lille, in contrast to that in Antwerp, supported the expansionist policy of the Habsburgs and their power-centralising aspirations by illustrating Charles's martial exploits and referring to actual controversial, political issues»; Bussels, 2012, p. 138.

presupposto di queste relazioni e, di conseguenza, della prosperità della città. L'iscrizione auspica che il principe assicuri il proseguimento delle rigogliose attività della città<sup>186</sup>.

Questa idea la città la metterà in scena anche nelle processioni civiche successive, ma l'entusiasmo suscitato dal nuovo sovrano asburgico, perlomeno quello esplicitato da Grapheus, sarà destinato a spegnersi nel giro di un limitato torno di anni. Già un decennio dopo la gloriosa entrata di padre e figlio la fiducia in una produttiva simbiosi politica tra la città e gli Asburgo si rivela, infatti, un'illusione.

L'*Ommegang*, devozionale processione annuale dal percorso circolare, e l'occasionale *blijde inkomst* condividono, soprattutto dal punto di vista materiale, molti elementi. Entrambe comportano la periodica riaffermazione di promesse, patti o alleanze, nel primo caso offerti a Cristo e alla Vergine e nel secondo a un sovrano secolare, e sfruttano le potenzialità simboliche degli spazi civici, creando un determinato percorso che implica il posizionamento di strutture effimere negli spazi significativi della città<sup>187</sup>. Medesime figure o strutture possono, inoltre, essere originariamente concepite per una precisa occasione e poi essere riadattate per assolvere differenti intenti ideologici. Ad Anversa tutte le corporazioni importanti - vi prendono parte gli edili municipali, le confraternite religiose e le autorità ecclesiastiche - possiedono i propri carri (*puncten*), sui quali sono collocati i vari *tableaux* rappresentanti eventi biblici, soggetti allegorici ed elementi tratti dal folklore locale, solitamente conservati per essere spesso ripresentati di anno in anno<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> Bussels, 2012, p. 97. Come sottolineato da An Maria Kint nella sua analisi di alcuni spettacoli teatrali: «These plays taught audiences that the merchant was a positive force in Antwerp. [...] Without the merchant, artisans would have had no way to get their goods to a wide export market; without the merchant peasants would have found no buyer for their grain, and no one would have had access to money for loans or bail»; *The Community of Commerce: Social Relations in Sixteenth-Century Antwerp*, Michigan 1997, p. 364.

<sup>187</sup> Lo studio di queste manifestazioni potrebbe contribuire a chiarire i rapporti tra rivolgimenti politici e sociali e le forme della cultura popolare. Nel suo contributo, Cartwright (Cartwright, 1996, pp. 119-131) cerca di mostrare come nel corso di neanche un secolo molti vecchi spettacoli o *tableaux*, sia scritturale-aneddotici sia allegorico-esplicativi, vengano riadattati, e come i nuovi siano concepiti secondo le mutate necessità della classe mercantile di Anversa.

Carri originariamente creati per la celebrazione delle processioni, quali la Fanciulla di Anversa, il Gigante, l'Elefante, Nettuno sul mostro marino, il Parnaso, la Grotta della Discordia, appaiono nelle *Inkomst* di fine secolo. I contenuti eruditi e allegorici sono forniti dalla *rederijker kamers* (Bussels, 2012, p. 16 su queste gilde letterarie). Per l'uso dei *tableaux* nelle entrate si veda S. Bussels, *Making the Most of Theatre and Painting: the Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands*, in «Art History», 33, 2, 2010, pp. 236-247; nelle processioni: B. Ramakers, *Dutch Allegorical Theatre: Tradition and Conceptual Approach*, in «Urban Theatre in the Low Countries, 1400-1625», a cura di E. Strietman e P. Happé, Turnhout 2006, pp. 127-48.

<sup>188</sup> Sul ruolo delle autorità laiche ed ecclesiastiche nell'organizzazione di questi eventi si veda Marnef, 1996, p. 55 e J. Delumeau, *Rassurer et protéger*, Paris 1989, pp. 90-176.



È in questo contesto che possiamo trovare una delle prime attestazioni del nostro tema<sup>189</sup>. In occasione, infatti, dell'*ommegang* di Nostra Signora (*Onze Dame*, la domenica dopo l'Assunzione di Maria) del 1564 le Quattro Parti del Mondo aprono la processione sul carro denominato *Theatrum mundi*, a guisa di imperatrici, per veicolare un tema pervasivo nell'Anversa umanista e che costituirà anche il sostrato del progetto orteliano: la nozione del mondo come spettacolo aperto alla visione<sup>190</sup>. Ma soprattutto offrono un metaforico tributo agli ideali mercantili della città. Nel resoconto viene, infatti, spiegato che, per poter garantire la prosperità, è giunto il momento per tutti i paesi di trarre beneficio reciproco dallo scambio commerciale (*Ordinantie inhoudende de nieu Poincten van den Heyligen Besnijdenis Ommeganck, der stad Antwerpen, gheschiet inden Iare 1564*)<sup>191</sup>. L'Asia è denominata come *Keyserinne* e caratterizzata come *Turckijen*, mentre Africa è *Mooren landt*, descrizioni che suggeriscono, tuttavia, «a continuing association with the Mediterranean borders of these Continents», quindi la visione di un mondo dopotutto ancora ristretto<sup>192</sup>.

Non ci sono pervenute immagini di questo *Theatrum*, ma possiamo supporre che apparisse molto simile a un'incisione di Cornelis Cort probabilmente ispirata al *punct* dell'annuale processione della Circoncisione del 1561 (fig. 80). Le allegorie di questa processione (*Ordinancie, Inhoudende de Poincten vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck der Stadt van Antwerpen, geschiet inden Iare M. D. LXI*, H. de Laet, Antwerpen 1561) rappresentavano le principali preoccupazioni della città circa il suo futuro assetto sociale. I nuovi carri, concepiti da una delle due Camere di Retorica, mettevano in scena, per dirla con le parole dello stampatore Hans de Laet, l'intero corso del mondo, l'ascesa e il decadimento della buona sorte collettiva in un'iterazione apparentemente infinita, stabilendo un legame tra l'accumulo di beni e le motivazioni che animano le guerre. Il

---

<sup>189</sup> Un precedente è quello del 1558 nell'università di Alcalá de Henares. La processione funebre di Carlo V che vi ha luogo include, infatti, le personificazioni delle quattro parti del mondo come punto focale di un programma iconografico mirante a enfatizzare l'ideologia imperiale incarnata dal sovrano celebrato (M. Schraven, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham 2014, p. 66). Si veda *La Orden con que la Universidad de Alcalá de Henares celebró las obsequias de la Magestad del Emperador Don Carlos*, Biblioteca del Escorial, Madrid, A-IV-23, fols. 168-176, cit. in F. C. Cremades, *Un programa imperialista. El tumulto erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 82, 1979, pp. 369-379; F. Bouza Brey, *Las exequias del Emperador Carlos V en la Catedral de Santiago*, in «Quadernos de Estudios Gallegos», 14, 1959, pp. 267-276.

<sup>190</sup> McGrath, 2000, p. 52: «The notion of the world opened to view as spectacle». Sulla tematica mercantile di questa *ommegang* si rimanda a S. Williams, *Les Ommegangs d'Anvers*, in *Les fêtes de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot e M. Bataillon, Paris 1960, p. 352, e E. van den Boogaart, *The Empress Europe and Her Three Sisters*, in *America Bride of the Sun*, Ghent 1992, pp. 121-128, pp. 122-123.

<sup>191</sup> L'opuscolo è conservato presso la Koninklijke bibliotheek di Den Haag. Si veda Williams, 1960, pp. 351-352.

<sup>192</sup> McGrath, 2000, p. 68.

carro di apertura, in particolare, guidato dal Tempo in veste di cocchiere, era trainato da due cavalli, uno bianco e uno nero, denominati Giorno e Notte. Sul carro un globo girevole, intorno al quale nell'incisione di Cort soffiano i venti dai quattro punti cardinali, raffigurava i sette principali personaggi protagonisti dei sette carri seguenti: Ricchezza, Orgoglio, Invidia, Guerra, Povertà, Umiltà, Pace. Ai quattro angoli del carro sedevano gli elementi: il Fuoco, in rosso, con i fulmini di Giove e sulla testa una salamandra; la Terra, in verde, con una montagna ricoperta di castelli e una città sulla nuca; l'acqua, in blu, recante una nave e sulla testa un'aringa; l'Aria, in bianco, con un arcobaleno e una fenice sulla testa<sup>193</sup>. Su due stendardi una stanza di cinque righe osservava il perpetuo girare senza principio e fine del globo terrestre: «Hier mach elck den loop des weerelts aenmercken, / Hoe onghedurich si draeyt tot elcker spacie: / Dwonderste wonder bouen alle Godts wercken / Sonder beghin, eynde oft gheen fondaicie, / Vanden wijsen ghenoeft een zee vol turbatie». L'immagine si inserisce nella tradizione figurativa dei *Loop des Weerelts*, piuttosto popolari nella seconda metà del secolo. Composti in genere da sette o otto *tableaux* allegorici, mostravano, sinteticamente, il passaggio dalla ricchezza alla superbia, dall'invidia alla guerra e alla povertà, dalla povertà all'umiltà e da essa nuovamente alla pace e a una restaurata prosperità. Il messaggio finale di questi spettacoli allegorici invitava alla ricerca di una rigenerazione morale in grado di rompere questa fatale sequenza. È, presumibilmente, il medesimo globo girevole che sormontava il carro guidato dal Tempo quello che riappare, in una versione riadattata, nella processione del 1564, con le personificazioni dei continenti al posto di quelle degli elementi<sup>194</sup>.

Scene come l'Annunciazione, la Natività, i Sette dolori di Maria e il Giudizio universale componevano il complesso dei tradizionali 'vecchi' *puncten*, ma per l'occasione vengono allestiti anche sei nuovi *puncten*. Tra di essi, oltre al *Theatrum*, fa la sua comparsa il carro denominato 'La Fanciulla di Anversa', accompagnata dalla personificazione del fiume

---

<sup>193</sup> Williams, 1960, pp. 363-364. Il *punct* è di ispirazione alla serie (*Circulus vicissitudinis rerum humanarum*) di Cornelis Cort, disegnata da Maerten van Heemskerck e pubblicata ad Anversa da Hieronymus Cock tre anni dopo il corteo (Shamos, 2015, nota 402 e I. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Maarssen 1977, pp. 127-141). Una sola, tra queste immagini, reca la data del 1564. La serie non fa allusione diretta alla processione del 1561 ma l'immagine è perfettamente corrispondente con la descrizione. La Williams si domanda se proprio Heemskerck non possa avere concepito il tema o collaborato ai decori. Anche Maerten de Vos disegna una serie simile che viene pubblicata da Galle nel corso dei primi anni del nono decennio del secolo (si veda Neumann, 2009, nota 72).

<sup>194</sup> In questo caso sono assenti riferimenti alla mutabilità del mondo. I versi, infatti, accompagnatori del *Theatrum* recitano: «Deen lant sonder dander niet en mach / want elck heeft syn gave ... / welck behooren vry te syne, sonder tyt of dach, / tot ghemeynen orboor, met een redelyck verdrach»; Cartwright, 1996, pp. 125-126.

Scheldt, da quella dell'Abbondanza e da Mercurio in veste di dio del commercio<sup>195</sup>. Le strutture e gli apparati lungo la strada, come era accaduto anche in occasione della *blijde inkomst* del 1549, testimoniano l'ancora più cocente necessità di ribadire che la prosperità della città, fondata sui commerci internazionali, esige il perpetuarsi della pace. Il tentativo di Anversa, dopo la pace del 1559 e prima dell'inizio della feroce repressione del Duca d'Alba, inscritto nel messaggio dell'evento, è di recuperare il suo ruolo di «plaça d'el mundo», «riquissima y populosa», come l'aveva descritta Calvete de Estrella nel 1552, dalla quale tutte le «otras ciudades y pueblos dela Christianidad» partono per condurre i propri commerci verso i quattro angoli della terra<sup>196</sup>.

L'enfasi sulla libertà degli scambi, il desiderio di un commercio senza restrizioni e il tema della mutua collaborazione economica tra le nazioni sono presenti anche nel carro denominato *Het paleys der naciën*: Mercurio con il suo caduceo è circondato da dodici fanciulle rappresentanti i principali stati europei presenti con i loro archi e apparati all'evento: inglesi, scozzesi, tedeschi, spagnoli, baschi, francesi, austriaci, portoghesi, fiorentini, genovesi, milanesi e lucchesi. In un momento in cui la vita commerciale, a causa della turbolenta situazione politica, sta subendo una cruciale battuta d'arresto risulta quanto mai indispensabile rimarcare nell'iscrizione accompagnatrice quanto ciascuno di questi popoli possa contribuire al benessere reciproco<sup>197</sup>.

Il 18 agosto del 1566 (*Ordonantie inhoudende de nieuw Poincten vanden Ommeganck halff Oogt, Anno 1566 ghenaeempt den Tijt present*) la processione della Vergine si svolgerà in

---

<sup>195</sup> Cartwright, 1996, p. 125. Mercurio sarà, significativamente, raffigurato in atto di volare via dalla città nel corso dell'evento del 1635.

<sup>196</sup> 1552, IV, fol. 220r. Su uno dei carri della processione del 1559, il giubilo per la cessazione del conflitto fra Enrico II e Filippo e per la conseguente pace di Cateau-Cambrésis, era espresso allegoricamente tramite la cacciata di Marte dal paese. Insieme al dio della guerra respinto dalla Pace erano rappresentate anche alcune fanciulle recanti gli stemmi di Spagna, Francia, Inghilterra e Borgogna, finalmente riconciliate. Lo scopo era di figurare la sicurezza del commercio in tempo di pace. Si noti che Marte, nella già citata entrata di Lille (si veda il confronto delineato nella nota 19), compare nel primo *tableau*, dedicato alla battaglia del porto di Tunisi del 1535, in veste di protagonista vittorioso e guida di Carlo V. Ad Anversa, invece, nel 1549 come dieci anni dopo, è connotato negativamente come una forza maligna che può essere ridotta in catene insieme alla Violenza e alla Discordia; si veda a riguardo Bussels, 2012, pp. 135-136.

<sup>197</sup> Si fa menzione del *tableau* nell'inventario, datato 1571, degli accessori utilizzati nella processione; Antwerp Stadsarchief, Privilegekamer, 21, 94 (da Williams, 1960, p. 350, nota 6). Sempre nel contributo della Williams (p. 353), l'autrice evidenzia che anche a Londra, altro polo mercantile che intrattiene rapporti con tutte le regioni del globo, si presentano *tableaux* similari: per esempio in quello, concepito da Thomas Middleton, del 1617 dove un turco, un ebreo, un danese, un polacco, un barbaro e un russo sono seduti all'ombra di un albero i cui rami rappresentano la Pace, la Prosperità, l'Amore, l'Unità, l'Abbondanza e la Lealtà (T. Middleton, *Tryumphs of Honor and Industry*, sig. Bv-B3). Entrambe le città intrattengono un innegabile ruolo internazionale ed è logico, dunque, che questa peculiarità connoti queste occasioni. Per una panoramica di tutti i sei carri si veda Cartwright, 1996, p. 127. Ai sei carri segue il nocciolo religioso della processione con sette scene, dall'Annunciazione al Giudizio finale, qui piuttosto relegati in secondo piano (*Antwerp in the Age of Reformation*, p. 31). Le Quattro Parti del Mondo figurano anche a Londra su un'imbarcazione nel 1620 (J. Squire, *Triumphs of Peace*, sig. A8v), su un carro nel 1657 (J. Tatham, *London's Triumphs*, sig. B2) e in un *tableau* nel 1686 (M. Taubman, *London's Yearly Jubilee*, 1686, p. 12).

un'atmosfera considerevolmente più tesa politicamente (l'anno successivo la città sarà messa definitivamente in ginocchio con il sacco della città a opera delle truppe spagnole). Viene ripresentato il carro del *Theatrum mundi*, con le quattro imperatrici trasportate insieme a Oceano da altrettanti mostri marini, ma viene corredato da un differente messaggio. Il tema principale sono gli instabili tempi presenti (*Tijt Present*), e inquiete sono le quattro regioni del mondo, ciascuna nazione oppressa dal sospetto (*quade suspicie*): tre uomini a cavallo, rappresentanti l'invidia (*Aerdsche Ghiericheyt*), gli eccessi (*Ongheregelde Nature*) e la tirannia (*Tyrranighe Wreetheyt*), le precedono. La fiducia espressa dal carro del 1564 si è completamente dissolta «in the face of possible social and economic disruption, and Antwerp's anxious Coopliden ('tradespeople') have turned again to moral and religious idea [...] in order to impress upon their audience in the streets that social disorder is evil and unnatural»<sup>198</sup>.

Quello che si è fin qui tratteggiato ha lo scopo di restituire il contesto, figurativo ma anche sociale, nel quale trova collocazione una delle prime rappresentazioni del tema. I continenti, nella loro forma e funzione più genuina, sono espressione degli ideali di Anversa, offrendo l'opportunità di figurare le nazioni con cui la città può intrattenere un florido e proficuo commercio. Le personificazioni delle quattro parti del mondo sembrano trovare nella città sullo Scheldt un'iniziale fucina di elaborazione e diffusione, tese, perlopiù, fra due utilizzi: nelle processioni e nelle decorazioni organizzate dalle autorità cittadine, le quattro parti del mondo figurano i traffici che, grazie alla sua privilegiata posizione territoriale e apertura mentale, la rendono ancora il perno del commercio internazionale, e sono spesso accompagnate dall'augurio che gli ideali cosmopoliti di cui si fanno portavoce vengano perseguiti anche dal nuovo sovrano. Negli eventi che coinvolgono Carlo V e i suoi eredi i continenti sono, invece, assimilati al complesso retorico imperiale per mostrare l'estensione del *dominium mundi* - effettivo o desiderato, nonché delle sue relazioni - del sovrano asburgico. In questi casi è la dimensione geografica del potere che si vuole portare a visibilità. L'immagine si trova, quindi, in questo primo momento, a figurare sia la pace e la mutua collaborazione tra i popoli, sia universalistici aneliti alla conquista.

Il tema viene, quindi, progressivamente formulato, prima nella forma di personificazioni geografiche più regionali e successivamente più propriamente 'continentali', intorno alle

---

<sup>198</sup> Cartwright, 1996, p. 127.

strategie comunicative dell'impero di Carlo V<sup>199</sup>. Anversa, come bacino di risonanza culturale, ne elabora una versione più compiuta e la rende depositaria di aspirazioni di mutua collaborazione ecumenica (un'ideale al quale è tributario, secondo la chiave interpretativa qui utilizzata, anche il *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio). Quest'ultima istanza è presente nell'entrata del 1549, la speranza riposta nel futuro sovrano e nell'assetto politico di cui si farà promotore è espressa nella forma allegorica di un mondo dai limiti piuttosto circoscritti (del resto tutta la prima metà del Cinquecento, in qualsiasi contesto, vede la messa in scena di un mondo ancora tripartito)<sup>200</sup>. In un contesto politico ed economico mutato verrà ribadita nella processione del 1564, una speranza ormai illusoria che si infrange completamente due anni dopo, quando il medesimo *Theatrum mundi* viene utilizzato per manifestare l'angoscia scaturita dalla turbolenta situazione attuale (*Tijt Present*). Le medesime preoccupazioni circa l'assetto politico del mondo ritornano nella serie di Philip Galle, mentre l'utilizzo dell'iconografia nella propaganda asburgica, per testimoniare le ambizioni globali degli eredi di Carlo, sono oggetto della seconda parte della ricerca.

La serie di personificazioni su carri attribuite a Gerard van Groeningen (figg. 45-48) può aver forse tratto ispirazione dal carro *Theatrum mundi* della processione del 1564, testimoniando così l'influenza del formato processionale su una sequenza allegorica: la rappresentazione dei continenti in vesti trionfali e l'enfasi accordata alle loro risorse

---

<sup>199</sup> Vediamo qualche esempio, ampliando lo sguardo su scala europea, di alcune precedenti occasioni festive nelle quali analoghe personificazioni geografiche fanno la loro apparizione: nel 1526, a Siviglia, sull'arco trionfale eretto per il matrimonio di Carlo V con Isabella di Portogallo, la Gloria incorona i due imperatori omaggiati ai loro piedi da un gruppo di figure rappresentanti italiani, spagnoli, tedeschi, fiamminghi, mori e indiani; nel 1539 a Firenze, invece, Carlo V è rappresentato tra le personificazioni di Spagna, Messico, Perù, Germania, Italia e Africa sull'arco di benvenuto eretto per l'ingresso di Eleonora di Toledo (Strong, 1987, p. 127 e, soprattutto, Oliveira, 2014, p. 30). Pierfrancesco Giambullari descrive questi apparati nel suo *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo signor duca di Firenze e della duchessa sua consorte* (B. Giunta, 1539). La propaganda medicea comunicava così, rendendo omaggio a Carlo V, il nuovo legame con l'impero asburgico, il proprio potere locale e le conoscenze acquisite riguardo le terre oltreoceano, percepite «as a counterpart under the Holy Roman Empire's domain» e integrate nel proprio complesso retorico nonostante l'assenza di tangibili rapporti tra le due parti: «By representing Charles peacefully surrounded by his expanded empire, Cosimo and Eleonora connected themselves to Charles and also affirmed the Holy Roman Empire's control over both Florence and the New World» (L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania 2016, p. 21). Due anni più tardi a Milano, per il secondo ingresso in città dell'imperatore, Giulio Romano concepisce un arco trionfale (fig. 42) dove un abitante delle Indie (Nuovo Mondo), uno della Mauretania (Africa) e un turco (Asia) soccombono sotto gli zoccoli del cavallo di Carlo, qui simboleggiante l'Europa (si veda Strong, 1987, p. 145) illustrato in Giovanni Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, A. Caluum, Milano 1541). Altre manifestazioni in cui compaiono personificazioni delle Indie Occidentali o qualche altra personificazione geografica in Spagna sono illustrate in R. López Torrijos, *Imágenes de Europa en la España Moderna*, in *Europa: historia, imagen y mito*, a cura di P. Barceló e J. J. Ferrer Maestro, Castelló de la Plana, 2008, pp. 413-446, in particolare nota 24 e pp. 426-427.

<sup>200</sup> Si veda il cap. dedicato a Palazzo Farnese.

naturali sembrano connettere, infatti, la serie con la tematica mercantile promossa dall'evento.

Realizzate presumibilmente prima del 1575, queste immagini rappresentano ciascun continente in guisa di imperatrice alla guida di un carro<sup>201</sup>. Ogni carro è tirato da una coppia di animali rappresentativi della corrispettiva parte del mondo: cavalli per Europa, cammelli per Asia, elefanti per Africa e giganteschi opossum per America. Sfondo e iscrizioni fanno riferimento alle risorse che si possono trovare in quella porzione di terra, mentre le ruote, caratteristica fondamentale della serie, simboleggiano i maggiori stati e regioni che compongono quella parte del mondo. Le ruote del carro di Europa (fig. 45), quindi, abbigliata come una regina e accompagnata da due aquile, sono contrassegnate come *Hispania*, *Italia*, quelle più visibili, e *Germania* e *Gallia* quelle interne, mentre l'iscrizione recita: «Europa meos verbo dei instruo artesque doceo».

Asia (fig. 46) regge uno scettro e un filo di perle, è famosa, ci dice l'iscrizione, per le sue pietre preziose («Asia meos margaritis lapillisque adorno»). Vediamo sulle uniche due ruote visibili le iscrizioni *Arabia* e *Persia*. È accompagnata, al posto delle aquile di Europa, da due fenici<sup>202</sup>. Lo schienale di Africa (fig. 47) è sormontato da un sole con volto. Le spezie, tradizionalmente associate ad Asia, sono qui identificate come la risorsa primaria di Africa («Africa meis exterisque aromata suppedito»). Un piccolo leone appare al suo fianco e le ruote recano *Libia* e *Aethiopia*. Infine, America (fig. 48) seminuda con un copricapo di piume, è l'unica a non reggere con la destra uno scettro (sostenuta con la sinistra nel caso di Europa) ma un arco, con la sinistra una rielaborazione della lancia rituale *iwera penna*. Le sacche appese al suo carro, le cui ruote recano le scritte *Perù*, *Cuba*, *Hispaniola* e *Brasilia*, sono colme d'oro e d'argento («America auro et argento meos repleo»)<sup>203</sup>. I particolari sullo sfondo, che ritroveremo anche nell'America incisa da Adriaen Collaert, sembrano puntuali riprese di alcune illustrazioni di Hans Staden prima e Theodor de Bry dopo (l'idolo pagano al centro, il circolo rituale intorno, la cinta quadrata - riferimento anche alla celebre mappa di Tenochtitlan del 1524 - le innumerevoli scene di

---

<sup>201</sup> The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints Collection, The New York Public Library, collocazione: MEZZB. C. Schuckman, *Gerard van Groeningen in New Hollstein Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam 1997, 199-202. Potrebbero essere immediatamente posteriori al frontespizio di Ortelio, con il quale condividono qualche particolare, come il piccolo sole che sovrasta Africa e la lancia *tupinamba* di America, e similarità nell'abbigliamento e acconciatura di Europa e Asia

<sup>202</sup> Nell'angolo inferiore destro compare *G. Inven.*. L'incisore è anonimo.

<sup>203</sup> Harvard Art Museum; *New Hollstein Dutch*, 202 [copia].

cannibalismo)<sup>204</sup>. La serie trae contenuti figurativi propri dei contemporanei spettacoli civici nella sua rappresentazione dei Quattro Continenti, sfruttando le potenzialità dello schema processionale per mettere in risalto il simbolismo trionfale del soggetto<sup>205</sup>.

Nella serie non datata di Maerten de Vos (figg. 49-52), incisa da Julius Goltzius, l'impostazione è la medesima con alcune differenze: rispetto alla precedente Asia, Africa e America appaiono meno regali e più esotiche. Africa e America (figg. 51-52) sono parzialmente nude, la prima tiene un ombrello e un tamburino ed è trainata da due leoni, mentre la seconda un'ascia e un arco ed è tirata, sorprendentemente, da due unicorni, compare anche un piccolo armadillo. Rispetto alla relativa uguaglianza figurativa tra le Parti rappresentata nel *Theatrum mundi* del 1564, nelle immagini di quest'ultime c'è un decisivo scarto tra Europa e le sue sorelle<sup>206</sup>.

È interessante citare anche una serie di tele con i continenti su carri, uno dei pochi esempi pittorici che hanno per soggetto il tema, che condivide con le precedenti alcune strategie figurative, quali gli animali rappresentativi trainanti e le regioni ancillari. Le tele, realizzate intorno al 1584-1586, sono commissionate dal facoltoso Hans Fugger a Paolo Fiammingo (figg. 53-56). Ciascun trionfo è costituito dalla personificazione principale, un cartiglio identificativo e un gruppetto di figure in abiti tipici con le bandiere dei paesi associati a quella parte del mondo. Il carro di Europa (fig. 55) è anche qui trainato da cavalli ed è accompagnato da Germania, Italia, Spagna e Francia. Sullo sfondo un paesaggio con il castello. Quello di Asia (fig. 54), tra turbanti, incensieri e scrigni, è trainato da dromedari e su di esso trovano spazio alcuni personaggi indiani, persiani, arabi e medi. Carovane solcano il paesaggio sullo sfondo. Africa e America, a differenza delle altre due di profilo, sono colte di tre quarti e appaiono più arretrate nello spazio rappresentativo della tela. La prima (fig. 52), eccezionalmente riccamente vestita, è accompagnata da abitanti della

---

<sup>204</sup> Si veda la fig. 95 e le illustrazioni raccolte in S. Lorant, *The New World. The First Pictures of America*, New York 1965, in particolare le pp. 65, 67 e 111 e I. Luzzana Caraci *La scoperta dell'America secondo Theodore de Bry*, Genova 1991. L'edizione di de Bry con queste illustrazioni (tratte dagli acquarelli di Jacques le Moyne realizzati a seguito della sua spedizione in Florida nel 1564-1565), tuttavia, è del 1591, data in disaccordo con la supposta elaborazione di questa serie. Alcune incisioni simili erano già state proposte nel 1588 (la prima versione dell'America di de Vos che vedremo è infatti del 1589), mentre immagini di cannibalismo circolavano già grazie alla *Relación* di Las Casas e al resoconto di Staden. Si può anche supporre che alcuni di questi particolari siano stati aggiunti posteriormente (l'incisione illustrata qui, nei *New Hollstein* come nell'inventario del Rijksmuseum, è identificata come una copia).

<sup>205</sup> Shamos, 2015, p. 253. Ogni continente in alto è contrassegnato da un'altra iscrizione, quella di America recita: «America agresti ignorantia, in Occidente». Anche nelle altre il riferimento è all'orientamento cardinale della parte del mondo rappresentata (*In Septentrione* per Europa, *Oriente* per Asia, *Ad austrum*, verso l'austro, il vento del sud, per Africa).

<sup>206</sup> La serie è stampata da J. B. Vrients, come attestato dall'iscrizione. Mancano, però, le iscrizioni descrittive ed esplicative. The Elisha Whittelsey Collection. *Maerten de Vos*, in A. Diels, M. Leesberg, a cura di, *The Collaert Dynasty (The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700)* Ouderkerk aan den IJssel 2005-2006, 1400-1403.

Libia, Numidia, Egitto ed Etiopia. Davanti alle ruote del suo carro sono deposte alcune zanne di elefante, mentre lo scenario presenta un paesaggio con città e palme. Sul carro di America (fig. 56), trainato da giaguari, la figura principale è nuda e quella in primo piano a sinistra sembra, nella posa e nel modo di incedere, piuttosto simile alla figura acquarellata da John White e poi ripresa da Philip Galle per l'*America* contenuta nella sua *Prosopographia*<sup>207</sup>. È accompagnata dai rappresentanti di Ferdinando e Isabella, con lo stemma asburgico e la croce cristiana sulla bandiera, e da quelli di Brasile e Perù. Le immagini, insieme ad altre allegorie quali gli elementi, le stagioni e i pianeti, fanno parte del programma cosmologico, concepito per il castello di Kirchheim con lo scopo di mostrare la ricchezza e l'estensione degli interessi della potente famiglia Fugger.

Il Tuscaloosa Museum of Art ascrive a Fiammingo anche una tela che ha per soggetto l'allegoria di America e che è la stessa che Federica Ambrosini identifica come di scuola veneta del primo ventennio del XVII secolo (fig. 58). Quest'opera, la cui reale autografia non è stata ancora definita ma che non sembra accettabile retrodatare a Fiammingo, è stata battuta nell'aprile del 1976 a un'asta di Sotheby's a Firenze insieme alle altre tre - *Europa*, *Asia* e *Africa*, come attesta l'iscrizione su ciascuna tela in basso a sinistra - con le quali forma una serie (figg. 57-60)<sup>208</sup>. Sono rintracciabili le seguenti ascendenze: Europa (fig. 59) è realizzata sulla falsariga di quella di de Vos-Collaert che sarà analizzata fra poche pagine, con tralcio di vite in una mano e scettro nell'altra, non mancano gli animali da pascolo a sinistra e la scena di battaglia a destra «fra truppe imperiali e altri soldati», come è scritto nel catalogo di vendita. Asia (fig. 60) ne trae il castello sulla sinistra e il cammello sulla destra, equipaggiato da un uomo arabo. Africa (fig. 57) sembra corrispondere *in toto* alla sua controparte della serie di Barendsz-Sadeler, analizzata nel prossimo capitolo (ne differisce per l'arco roccioso e il coccodrillo alla sua sinistra). Il corpo di America (fig. 58), infine, riprende quello disegnato da Barendsz, ma sono presenti anche altre influenze nelle scene antropofaghe sulla sinistra, morfologicamente simili alle illustrazioni di de Bry, all'*America svelata* di Stradano, allo scenario di van Groeningen e a quello di Collaert.

---

<sup>207</sup> Cfr. nota 288 e 318 del capitolo corrispondente.

<sup>208</sup> È stato possibile rintracciare questo catalogo nella Fondazione Zeri di Bologna (*Catalogo di dipinti e disegni dal secolo XV al XIX provenienti da varie collezioni private*, (Sotheby's London) Giorni di vendita: Martedì 6 e Mercoledì 7 Aprile, Firenze 1976). Queste le iscrizioni su ciascuna tela: 'Europa 1', 'Asia 2', 'Africa 3' e 'America 4', secondo un'ordinata progressione tradizionale che rispecchia il grado di civilizzazione o di conoscenza con cui ciascun continente era identificato (è lo stesso ordine che ritroviamo, per esempio, nella *Prosopographia* di Galle). Secondo il parere del prof. Rearick, riportato da Federica Ambrosini nel suo articolo, è inaccettabile anche l'attribuzione ad Antonio Vasilecchi l'Aliense con cui sono state vendute all'asta.



## I disegni di Maerten de Vos e le incisioni di Adriaen Collaert

Dopo questo inciso dedicato ai continenti su carri di Groeningen e Goltzius e al loro formato processionale, è possibile finalmente approfondire l'evento del 1594 e i suoi possibili modelli. Nel 1594, Ernesto d'Austria, figlio dell'imperatore Massimiliano II e Maria di Spagna, nipote, quindi, di Filippo II (e fratello dell'imperatore del sacro Romano impero Rodolfo II) è inviato da Madrid ad Anversa in veste di Governatore dei Paesi Bassi, carica che manterrà fino alla sua morte nel 1595<sup>209</sup>. Decorazioni e iscrizioni dell'evento sono riprodotte nel resoconto, riccamente illustrato dalle incisioni di Pieter van der Borcht, di Joannes Bochius (*Descriptio publicae gratulationis*), pubblicato da Plantin l'anno seguente<sup>210</sup>. Mettendo in scena un evento di questa portata la città dimostra di avere ancora la possibilità di realizzare spettacoli sfarzosi e memorabili, ripristinando in questo modo la sua immagine di prosperità e propagandando nuovamente il suo ruolo mercantile, attestato dalla presenza degli archi, profusamente decorati di meraviglie del vecchio e del nuovo mondo, dei mercanti stranieri. Per i commercianti forestieri, a loro volta, gli archi rappresentano una pubblica manifestazione di importanza, contribuire alla realizzazione della festa significa, infatti, affermare davanti a un ampio pubblico il proprio ruolo vitale in città<sup>211</sup>.

Anche in questo caso si può notare l'utilizzo di un linguaggio e di un immaginario trionfale nell'evento e nel libro che ne consegue. In qualità di figlio di Massimiliano II e di Maria di Spagna, nonché fratello dell'imperatore Rodolfo II, Ernesto viene scelto per governare i

---

<sup>209</sup> Non si tratta esattamente di una *blijde inkomst* in quanto Ernesto non è né un sovrano né un viceré, ma l'elaborazione di questa occasione festiva è in linea con la tradizione; Mulryne, Watanabe-O'Kelly, 2004, p. 465. I libri che documentano queste occasioni hanno lo scopo di enfatizzare e amplificare lo splendore della festa e il lavoro collettivo che l'ha resa possibile (E. J. Peters, *Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francoys...d'Anjou*, in «Renaissance Quarterly», LXI, 2, 2008, pp. 370-413, p. 395). L'analogo stampato, pagina dopo pagina, si pone come uno spazio di definizione in cui confluiscono gli ideali e gli sforzi di tutta la comunità, costituendo, più che una semplice trasposizione scritta, una sorta di estensione dell'evento che stanno descrivendo e un modello per occasioni a venire. Il resoconto, nella sua doppia componente testuale e figurativa, fornendo una versione conchiusa e non ambigua dell'evento - «Festival books present the festival already pre-packaged, already interpreted» (J. R. Mulryne, E. Goldring, a cura di, *Court festivals of the European Renaissance*, Aldershot 2002, p. 23, Twycross, 1996, pp. 13-14) - agisce attivamente nel legittimare quanto l'evento si era prefigurato di sancire.

<sup>210</sup> Il volume è dedicato ad Alberto d'Austria, arcivescovo di Toledo. Resoconti precedentemente pubblicati da Plantin sono il volume relativo al funerale di Carlo V (*La magnifique et sumptueuse pompe funébre*, edito in latino, italiano, spagnolo e tedesco nel 1559), il primo di questo tipo, seguito da quello relativo all'entrata di William d'Orange a Bruxelles nel 1578 e a quella dell'arciduca Matthias nel 1579, infine l'arrivo del Duca d'Anjou ad Anversa nel 1582 che lo vede anche nelle vesti ufficiali di *stadsdrukker* (stampatore della città). L'ultima di cui si occuperà sarà quella del 5 dicembre 1599 di Alberto e Isabella (pubblicata, però, solo nel 1602; Mulryne, Watanabe-O'Kelly, 2004, p. 465 e Peters, 2008, pp. 370-413).

<sup>211</sup> Bussels, 2012, p. 97.

Paesi Bassi<sup>212</sup>. I cittadini di Anversa sperano che il nuovo governatore possa restaurare il prestigio della città, attualmente in declino, dopo i drammatici rivolgimenti delle ultime decadi e l'interruzione del commercio marittimo a causa della rivolta olandese delle Province Unite<sup>213</sup>. Nonostante il non determinante peso di Ernesto nelle dinamiche politiche imperiali, le decorazioni e le iscrizioni riprodotte nel volume, pubblicato da Plantin nel 1595, dimostrano il desiderio di lusingare il nuovo governatore tramite formule e allusioni anticheggianti. Un pannello del cosiddetto *Keizerspoort*, per esempio, include una preghiera encomiastica al nobile visitatore, appellato come discendente di Cesare e auspicato vendicatore dei danni che da ormai trent'anni opprimono la regione. La lode, o la supplica, a Ernesto comprende quindi numerosi riferimenti al suo lignaggio imperiale e al legame storico tra Sacro Romano Impero e Impero romano<sup>214</sup>.

Le descrizioni di Bochijs mostrano alcune similitudini con le sessantasei personificazioni muliebri disegnate da Maerten de Vos (penna, acquarellata con bistro) e conservate al Prentenkabinet di Anversa<sup>215</sup>. È lui, infatti, insieme ad Ambrosius Francken, che avrebbe

---

<sup>212</sup> Il resoconto è indice di un desiderio di «flatter the new governor to allusions to antiquity» (Shamos, 2015, p. 232). Le lodi a Ernesto includono numerosi riferimenti al legame del suo lignaggio con gli imperatori dell'antica Roma. Una volta entrato in città, inoltre, l'onorato ospite avrebbe incontrato un *currus triumphalis* recante la personificazione dei Paesi Bassi in forma di fanciulla, la quale, come rileva Peters, in virtù del suo stato virginale, avrebbe sancito il matrimonio simbolico tra il governatore e la città (E. J. Peters, *Printing Ritual: the Performance of Community in Christopher Plantin's 'La Joyeuse & Magnifique Entrée De Monseigneur Francois...D'anjou'*, in «Renaissance Quarterly», 61, 2, 2008, p. 377). Sul carro erano presenti altre personificazioni: Religione, Obbedienza, Riverenza, Fedeltà, Benevolenza, tutte qualità tramite le quali si intendevano rafforzare i reciproci doveri tra la città e il suo governatore. Sul mutuo accordo sancito («negotiation between princes and the cities») da queste celebrazioni si veda Thøfner, 2014, p. 195.

<sup>213</sup> In città c'è un denso circolo di appelli alla pace dedicati a Ernesto e, successivamente, ad Alberto e Isabella (1598-1600). Con l'occasione, infatti, aumenta con rinnovato impeto la pubblicazione di *pamphlet* celebratori inneggianti alla pace che Dio avrebbe il nuovo governatore a perseguire; P. Arblaster, *From Ghent to Aix*, pp. 60-61. Anche tra le decorazioni, il *Theatrum Pacis*, la più larga costruzione dell'evento, ospita una serie di figure allegoriche rappresentanti i benefici della pace. Ernesto ricorderà il profondo impatto lasciategli dal desiderio dei cittadini di liberarsi, grazie al suo intervento, dalle afflizioni di quei tumultuosi decenni; E. McGrath, *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerck*, in *Rubens and His World: Bijdragen - Etudes - Studies - Beiträge*, Antwerp 1985, pp. 77-86, p. 86.

<sup>214</sup> Si fa riferimento, per esempio, ai «Trionfi di Pannonia», la corrispondente provincia romana di cui parte dell'Ungheria, del quale Ernesto è Duca, faceva parte (Mulryne, Watanabe-O'Kelly, 2004, pp. 505-507).

<sup>215</sup> Il contributo di Antoinette Doutrepoint (*Martin de Vos et l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, XVIII, 1937, pp. 125-197) è fondamentale per chiarire attribuzione e finalità della serie. L'attribuzione a de Vos da parte del Gabinetto delle stampe è condotta sulla base di analisi stilistiche e comparazioni con sue opere firmate: la *Geometria* è, per esempio, paragonata con un'incisione di Crispijn de Passe nella quale de Vos è designato come l'inventore («Crispian de Passe excud. Martin de Vos Inv.»). Il gruppo dei disegni è citato da M. Rooses (*De teekeningen der vlaamsche meesters. De romanisten*, in «Onze Kunst», II, 1903, pp. 51-57, pp. 52-53), J. de Bosschere (*La technique des dessinateurs anversois. Quelques dessins du Musée Plantin-Moretus*, in «L'art flamand et hollandais», XIV, 1910, pp. 5-20), D. Zuntz (*Frans Floris. Ein Beitrag zur geschichte der niederländische Kunst im XVI. Jahrhundert*, Strassburg 1929, pp. 90-91). I tre studiosi li attribuiscono a Frans o Cornelis Floris per via della sigla - CF e FF - che compare sui volumi sorretti dalla *Lex* e che vengono ritenute alternativamente le iniziali dell'uno o dell'altro artista. De Bosschere, in particolare, li relaziona alla visita di Filippo II ad Anversa nel 1556 o per i dipinti che Frans Floris esegue per una delle sale del suo palazzo (dove figurano *Diligentia, Usus, Poesis, Architectura, Labor, Experientia, Industria*). Come,

concepito e disegnato i progetti per *tableaux vivants*, carri, archi trionfali, teatri e altre decorazioni di vario genere lungo le strade di Anversa<sup>216</sup>. Il ruolo di De Vos, probabilmente, si è limitato tuttavia all'individuazione dei temi principali e alla redazione di una prima versione delle figure, le cui esecuzioni definitive erano poi toccate ad altri pittori<sup>217</sup>.

Nella serie le personificazioni, perlopiù isolate e per la maggior parte profane, sono accompagnate da numerose annotazioni latine e fiamminghe, il primo in un aggrovigliato corsivo umanistico, il secondo nella scrittura corrente del XVI secolo, mentre il nome latino che le identifica è messo a nuovo sulla maggior parte dei disegni, in caratteri capitali inclinate, con un segno fermo e regolare (le stesse capitali sono utilizzate per le sentenze latine scritte su alcune di esse). I temi, oltre ai Quattro Continenti (figg. 61-64) sono: le Quattro Età del Mondo (*Aetas aurea, Aetas argentea, Aetas aenea, Aetas ferrea*); le Arti Liberali (*Grammatica, Rhetorica, Dialectica, Arithmetica, Geometria, Musica, Astronomia*); alcune allegorie religiose, quali *Fides, Spes, Charitas* e *Religio*; le virtù (*Αδοροδοκια*, l'unica identificata con il nome greco, e altre trentotto); un gruppo di allegorie che sono accompagnate e definite da una sentenza; un trofeo, infine, senza iscrizione. Tutti i disegni sono più o meno dello stesso formato (circa 32 per 18,5 centimetri) e, come sottolinea McGrath, l'impostazione e la procedura esecutiva simile fa pensare che siano stati assemblati nel laboratorio di de Vos come repertorio di figure simboliche, una collezione destinata alla realizzazione di decorazioni cittadine e a un uso

---

tuttavia, messo in evidenza da Doutrepoint, le due sigle prese in considerazione costituirebbero due abbreviazioni giuridiche (A. Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine*, Milano 1929 e Doutrepoint, 1937, pp. 126-129), non forniscono, pertanto, indicazioni utili sull'identità dell'autore.

<sup>216</sup> Le informazioni fornite dagli archivi, i nomi degli edili della città scritti su alcuni disegni insieme alla dedica al Margravio e al *binnen-buergemester*, nonché la similitudine che esiste tra molte di queste immagini e le figure descritte da Bochijs avvalorano, se non confermano, l'idea che i disegni del Gabinetto delle Stampe siano stati ideati su richiesta dei magistrati della città per l'evento del 1594; si vedano in particolare la *Lex, Fidelitas, Integritas, Vigilantia, Virtus Bellica, Felicitas* che recano, rispettivamente, riferimenti a Charles Malineus, «voer heere maleueus» (scrivano e segretario di Carlo V, dal 1 maggio 1594 *binnen-burgemeester* di Anversa, come riportato da Bochijs) nel primo caso, Jacques Dassa nelle seguenti tre personificazioni, Henri van Halmale e Antoine von Havre (si suppone che nelle ultime due personificazioni appena citate vi sia un riferimento alla sua persona, si veda in merito Doutrepoint, 1937, pp. 135-136). Questi elementi «attestent qu'il ne s'agit pas d'une simple commande de particuliers, mais d'un travail de grande envergure, entrepris pour le compte et l'embellissement de la ville, lors d'une inauguration princière» (Idem, p. 131). Per quanto riguarda le varianti tra le allegorie di de Vos e gli attributi descritti nel resoconto di Bochijs si possono generalmente spiegarsi in questi termini: le descrizioni di Bochijs sono meno particolareggiate rispetto a quelle che erano state fornite, per esempio, da Grapheus e, soprattutto, le immagini non riproducono fedelmente i modelli forniti da de Vos ma la versione che di questi modelli fanno i pittori impegnati nella realizzazione finale degli apparati.

<sup>217</sup> Si veda Doutrepoint, 1937, pp. 132-133 per quanto riguarda la disamina di altri eventi nei quali de Vos può aver preso parte attiva.

più personale di quella pubblicata, probabilmente in precedenza, da Philip Galle (cfr. cap. sulla *Prosopographia*)<sup>218</sup>.

*Europa* (fig. 61) è assisa su un globo, ha uno scettro nella mano destra e un grappolo di uva in quella sinistra, riferimento alla fertilità delle sue terre. È riccamente abbigliata con un vestito damascato corredato di monili una corona cinge la tipica capigliatura ricciuta di de Vos. Vestiario e accessori ricalcano grossomodo la sua controparte orteliana, con alcune eccezioni: il turgido grappolo d'uva che dal pergolato passa alla sua mano sinistra e il globo che, da attributo al suo fianco, diventa la sua seduta. L'enorme croce, che nel frontespizio del *Theatrum* sormonta a mo' di timone il globo, viene inoltre notevolmente ridotta e, quasi invisibile, la ritroviamo sulla sommità del sua diadema<sup>219</sup>. Sono aggiunti anche altri attributi, come la bussola, il libro aperto sulle ginocchia e l'orologio alle sue spalle, tutti segni del suo sapere (il libro), del suo dominio intellettuale sul tempo (l'orologio) e sullo spazio (la bussola). Derivano dal *Theatrum orbis terrarum* anche *Africa* e *Asia*. La prima (fig. 63), seduta su un coccodrillo con le gambe incrociate, ne conserva sul capo e intorno alla vita il drappo e il ramo di balsamo, ma non i tratti somatici; la seconda (fig. 62), invece, l'incensiere e il ricco abito ma entrambi in fogge differenti, del tutto simili alla controparte su carro di van Groeningen. Oltre al corpetto impreziosito di pietre, sandali come Europa, collana e bracciali, indossa un piccolo *hennin* («la forme rappelle le toit d'une pagode»), tipico delle versioni nordiche del continente. Siede su un cammello accovacciato e porta vezzosamente la mano al fianco<sup>220</sup>. *America* (fig. 64), seduta *maladroitement* (Doutrepoint, p. 155) su un grande armadillo, ricalca più van Groeningen che Ortelio: non è completamente nuda, i capelli sono raccolti e il copricapo è formato da prominenti piume ma, soprattutto, gli elementi antropofagi sono relegati nello sfondo e nessuna membra umana correda la figura principale<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> McGrath, 2000, p. 50.

<sup>219</sup> Per quanto riguarda l'orbe cristiano e l'utilizzo nell'iconografia politica del globo si veda K. Lippincott, *Power and Politics: The Use of the Globe in the Renaissance Portraiture*, in «Globe Studies», 49-50, 2002, pp. 121-138, p. 122: «The image combines the charged iconography of the globe with that of the cross, forming a powerful symbol of legitimacy».

<sup>220</sup> Doutrepoint, 1937, p. 153.

<sup>221</sup> La Doutrepoint si domanda se la prima edizione non illustrata dell'*Iconologia* potesse essere capitata tra le mani di de Vos. Supporre una derivazione, limitatamente ai continenti, è impossibile dal momento che faranno la loro comparsa in Ripa solo nell'edizione del 1603. Sembra comunque plausibile ritenere che, guidati da medesime tendenze antiquarie e sistematiche, de Vos e Ripa abbiano condiviso stesse ispirazioni e fonti, quali Orapollo, Valeriano e Alciati, che era stato pubblicato ad Anversa nel 1581 («Ne serait-ce pas chez ces auteurs, pour la plupart italiens ou italianisés que Martin de Vos aurait trouvé le type de la majorité de ses allégories?»); Doutrepoint, 1937, p. 146). Tra le fonti la studiosa inserisce anche Galle, non essendo ancora stati pubblicati, nel momento in cui scrive, lo studio di Sellink riguardo la datazione della *Prosopographia*.

Le feroci bestie diventate mansuete e rassegnate cavalcature costituiscono l'elemento della serie destinato a più durevole fortuna nelle future formulazioni, soprattutto nordiche. Già Hubert Goltzius, tuttavia, nel frontespizio della sua raccolta di riproduzioni di monete antiche (*Caesar Augustussive historiae...ex antiquis numismatibus restitutae liber secundus*, pubblicata a Bruges nel 1574, fig. 22) aveva inserito un animale come seduta per ciascuna delle tre parti del mondo raffigurate. Europa, Africa e Asia, sedute, afflitte e dall'aspetto scarmigliato, appaiono di fronte al basamento che sostiene le due colonne corinzie tra le quali campeggia il titolo dell'opera, circondate dalle armi che, grazie alla pace universale garantita da Roma sotto l'egida dell'Impero - la *pax orbis terrarum* che viene donata, sotto forma di globo, a Cesare sul timpano - sono state deposte. Lo schema compositivo della personificazione colta in atteggiamento di sconfitta, dal capo chino mestamente sorretto dalla mano, era ampiamente adottato nella monetazione imperiale per raffigurare terre e popoli assoggettati alla potenza romana, ed è a essa che Goltzius guarda per costruire l'immagine d'apertura della sua opera<sup>222</sup>. Anche Europa è equiparata alle altre terre sottomesse: la figura muliebre che la rappresenta si sostiene, infatti, pensierosamente la testa cinta dalla corona murale, mentre il toro sul quale siede si dimena sgraziatamente sotto di lei. Alla sua sinistra, al centro delle tre, vediamo Asia col berretto frigio rannicchiata sul cammello e con un serpente tra le mani, al suo fianco Africa è adagiata su un cocodrillo e accompagnata da una sfinge. Quest'ultima indossa l'*exuvia elephantis*, l'attributo inizialmente indossato da Alessandro Magno su antiche monete emesse sotto Tolomeo I che sarà impiegato come copricapo delle personificazioni di Alessandria, Mauretania e Numidia e, infine, Africa in coniazioni successive (cfr. capitolo dedicato a Palazzo Farnese). Il fervido studio di antichità romane di Goltzius si rivela anche nella scelta del cocodrillo, ispirato alla celebre scultura del Nilo in Vaticano, e della sfinge come suoi attributi zoologici<sup>223</sup>.

È la necessità di comporre un gruppo omogeneo, controbilanciando visivamente Europa seduta sul tradizionale toro, che conduce plausibilmente Goltzius all'inserimento delle altre bestie. De Vos, da parte sua, potrebbe avere tratto l'idea delle cavalcature da Goltzius,

---

<sup>222</sup> Perassi, 2004, p. 90. Sull'argomento si veda anche I. Östenberg, *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, New York 2009.

<sup>223</sup> McGrath, 2000, p. 56. Nella monetazione romana il cocodrillo giaceva ai piedi della personificazione di *Alexandria* e di *Nilus*; si veda Toynbee, *The Hadrianic*, tav. II, nn. 15-18; VII, nn. 7-8; I, nn. 11-22. Il riferimento è di duplice valenza: alla fauna locale, al paesaggio nilotico e alle divinità locali, nella fattispecie egizie; per approfondire quest'ultimo aspetto si veda Perassi, 2004, nota 305 p. 228.

riadattandole sulla base delle proprie esigenze e della destinazione della propria serie: ripete quindi il coccodrillo e il cammello, aggiunge America e soprattutto, trovando probabilmente inappropriata la scelta del toro, assegna a Europa un enorme globo - simbolo di tutto ciò che è stabile, definito e conosciuto - in luogo della capricciosa bestia. Amalgamando questi elementi zoologici con quanto estrapolato dal frontespizio di Ortelio, per esempio la scelta di omettere l'*exuvia*, il pittore tesse immagini più elaborate e complesse in cui trovano spazio elementi di reminiscenza antica, come il coccodrillo, ed elementi moderni, come l'armadillo.

I suoi continenti non sono da considerarsi preliminari alle incisioni eseguite da Adriaen Collaert che saranno trattate nel prossimo capitolo. I disegni preparatori per le stampe, infatti, sono da considerarsi a buon diritto quelli conservati nel Landesmuseum di Darmstadt: America, firmata e datata 1589, e Asia, datata 1587, uniche due purtroppo pervenuteci (fig. 79)<sup>224</sup>. Dalle incisioni o anche dai suoi propri disegni di Darmstadt, come illustrato efficacemente da Elizabeth McGrath, de Vos avrebbe ricavato in un secondo momento le personificazioni del gruppo per l'ingresso del 1594, estrapolando ciascuna figura femminile dal paesaggio con lo scopo di eliminare le estensioni semantiche e costruire una singola personificazione con attributi allineata alle altre sessantacinque.

Nessuna diretta derivazione di queste quattro personificazioni, a differenza di altre appartenenti alla serie del Prentenkabinet, sembra, inoltre, a prima vista apparire nelle illustrazioni dell'evento del 1594. I Quattro Continenti sono tuttavia citati da Bochijs. Dalle sue parole veniamo, infatti, a sapere che le *quatuor orbis partibus* comparivano come ornamento della veste indossata dalla personificazione di Spagna nella fascia figurativa principale dell'arco dei Genovesi (fig. 43). L'immagine non è sufficientemente rifinita per permettere di cogliere questo sofisticato particolare né Bochijs approfondisce il trattamento iconografico: «Hispaniam nimirum, quae cum diademate e ornatu reginae sumptuosissimo, aureum dextra sceptrum protendebat, cum quatuor orbis partibus ceu Phrygio opere vestimento intextis»<sup>225</sup>. Insieme a Spagna con lo scettro troviamo raffigurata Austria, sul cui orlo della veste è ricamata l'aquila imperiale, un cupido che reca lo stemma della prima («alatus Cupidinis in morem puer») e infine, di fronte, la personificazione muliebre del Belgio (*Tertia Belgicam*), il cui abito è invece significativamente decorato dalle sette Arti Liberali. Quest'ultima sostiene due scudi, quello a destra dipinto con gli

---

<sup>224</sup> Inventario: AE 440-AE 441.

<sup>225</sup> Bochijs, 1595, p. 88.

stemmi delle dieci province rimaste sotto l'impero (Brabante, Limbourg, Luxembourg, Fiandre, Artois, Hannover e Namur e i ducati di Mechelen e Groningen) e quello a sinistra con le rimanenti sette (Gelderland, Olanda, Zelanda, Zutphen, Frisia, Utrecht e Overijssel). Entrambi, tenuti insieme da nastri bianchi e rossi, sono offerti ad Austria la quale, legandoli tra loro con il più solido dei nodi, a sua volta li porge a Spagna («haec illa vicinae sibi Austriae porrigebat, quae vittis in nodu arcissimum constrictis, Belgica insignia Hispaniae tradebat, vultu benigno ea recipienti»). I medesimi diciassette personaggi, impersonati da altrettante fanciulle, erano presenti in tal medesima guisa, come sottolinea lo stesso Bochius, anche nel *Theatrum* che aveva preceduto l'arco.

L'abbigliamento di ciascuna figura, con il suo peculiare ricamo, è un elemento fondante dell'immagine: Spagna è letteralmente presentata dai mercanti genovesi nella sua 'veste globale', nonostante le sue aspirazioni universalistiche, ancora celebrate tramite le effigi dei passati imperatori raffigurati negli altri comparti dell'arco, debbano fare i conti con un impero in progressivo indebolimento<sup>226</sup>.

Morfologicamente vicine allo spunto offerto da de Vos sono anche le personificazioni geografiche dell'arco dei Lusitani (fig. 44). Statue rappresentanti Ethiopia, Mauretania, Brasilia e India a 'cavallo', rispettivamente, di un leone, un elefante, un armadillo e un rinoceronte sormontano, insieme a Nettuno al centro, l'arco. *Mauretania*, «Iunximus Herculeis quod defuit ante columnis», è descritta nel testo come possesso spagnolo sorto grazie alla potenza portoghese, l'animale di *Brasilia* - l'armadillo, unico animale presente anche in de Vos - è descritto come simile a un cocodrillo ma non più grande di un maiale<sup>227</sup>. L'iscrizione che l'accompagna, diversamente da quella che vedremo

---

<sup>226</sup> «Ex quo apparebat, quod non solum de structura, eiusque ornatu solliciti fuerint, verum etiam de historiae veritate, e argumenti dignitate», commenta Bochius alla fine della descrizione di queste decorazioni (Bochius, 1595, p. 89) I mercanti genovesi, da parte loro, sono invece forti di un crescente potere finanziario, visto il fondamentale ruolo della città nella gestione delle materie, quali l'argento, provenienti dai possedimenti spagnoli nelle Americhe. In merito si rimanda a R. S. López, *Il predominio economico dei genovesi nella monarchia spagnola*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», 12, 2, 1936, pp. 65-74; F. R. Martín, *Lettres marchandes échangées entre Florence et Medina del Campo*, «Affaires et gens d'affaires», 27, Paris 1965, pp. 152-485.

<sup>227</sup> Il rinoceronte associato al continente asiatico è meno frequente di quanto si possa pensare. Un esempio che risale ad appena tre anni dopo questo evento, al 1596-1597, è rappresentato dal frontespizio della quinta parte del *Civitates orbis terrarum* di Georg Braun e Frans Hogenberg (fig. 26). Si tratta di una raccolta di panoramiche di città, pubblicato come complemento del *Theatrum* di Ortelio, il cui primo volume è pubblicato a Colonia nel 1572 e l'ultimo nel 1617. Similmente all'India dei Lusitani anche questa Asia non è riccamente vestita, indica a Europa un braciere fumante appoggiato per terra e alle sue spalle spunta il busto approssimativo del rinoceronte. Il cammello è traslato in Africa (come anche avverrà in raffigurazioni molto posteriori), America da un cocodrillo, Europa dal globo (cristianità presente solo grazie a una piccolissima croce sul diadema). La parte più interessante di questo frontespizio è senza dubbio quella inferiore, dove troviamo sei uomini, probabilmente mercanti, seduti a semicerchio. Sono tutti vestiti all'europea tranne il penultimo, abbigliato alla turca e colto in una fervida negoziazione con l'uomo alla sua sinistra: va in scena

nell'incisione di Collaert, si limita a descrivere un Nuovo Mondo dai costumi selvaggi e violenti («pedem in manum cum parte cruris a recenti truncatione sanguinolentum, mordicus attrectabat») salvato e progressivamente condotto verso la civilizzazione<sup>228</sup>. A proposito del rinoceronte Bochius aggiunge che l'animale, solamente grazie alla Lusitania «post collapsam Romani populi maiestatem, orbi Christiano spectandum exhibuit». Le personificazioni rappresentano ed esaltano il contributo dei lusitani al dominio spagnolo, compongono l'allegoria della potenza commerciale globale dei mercanti portoghesi, «but have a more precise force in the context of the blockaded port of Antwerp»<sup>229</sup>. Nessuna di queste figure rispecchia l'aura erudita e il condiviso trattamento trionfale che caratterizza la serie di de Vos, con la quale è accomunata solo per l'espedito della cavalcatura e, volendo, qualche posa simile (quella di *Mauretania* ed *Ethiopia* in particolare, mentre la fanciulla rappresentante India sembra tratta dalla serie di Burgkmair per Massimiliano I). Possiamo quindi solo immaginare che la Spagna dei genovesi possa aver beneficiato di quei modelli, come vagamente lascia intuire l'illustrazione e le cavalcature che si intravedono tra le pieghe della gonna.

Dai disegni di de Vos di Darmstadt, Adriaen Collaert ricava una serie di stampe, pubblicati nell'ultimo decennio del Cinquecento (fig. 65-68)<sup>230</sup>. Ogni incisione si pone come una sorta di epitome grafica dell'immaginario intessuto intorno a quella specifica parte del mondo, visualizzato tramite una figura femminile principale, un animale rappresentativo in primo piano e altre bestie sullo sfondo, unitamente a una ristretta selezione di vegetazione esotica e a una battaglia campale. Il codice espressivo trionfale, con una peculiare cavalcatura per ognuna delle quattro personificazioni, è, anche in questo caso, esteso ad Africa e America. Al posto delle vestigia antiche che caratterizzavano il frontespizio di Hubert Goltzius troviamo qui un'aura da *wunderkammer*, sia nello scenario - probabilmente ispirato alla serie di Groeningen (si veda la battaglia sullo sfondo, comparando l'Europa su carro del primo all'Asia di Collaert) - sia nell'apparato di indumenti e attributi. I caratteri delle figure principali rimangono sostanzialmente i medesimi di quelle 'solitarie' di de Vos,

---

anche in questa immagine la celebrazione del commercio, del libero scambio tra comunità e comunità e tra le diverse parti del mondo.

<sup>228</sup> Bochius, 1595, p. 72.

<sup>229</sup> Mulryne, Watanabe-O'Kelly, 2004, p. 519.

<sup>230</sup> Hollstein 1951, IV, p. 205, 471-474; Hollstein 1996, XLIV, 1, pp. 277-278, 1396-1399; *New Hollstein, Collaert Dynasty*, XV, 6, Amsterdam 2005-2006, pp. 35-38, 1314-1317.



McGrath inverte convincentemente l'ordine di realizzazione imputato fino a quel momento a questi fogli: ritiene, dunque, che i disegni conservati a Darmstadt siano da considerarsi preparatori all'incisione di Collaert. Dalle incisioni, o di nuovo dai suoi propri disegni, de Vos ricava in un secondo momento le immagini del Prentenkabinet, di gran lunga meno elaborate e dai caratteri più etnografici 'smussati'. Esempio, in proposito, è il profilo moresco di Africa, qui di tre quarti con i tratti somatici 'europeizzati', a differenza di quanto invece avviene nell'incisione sul solco della controparte orteliana.

Sullo sfondo di *Asia* (fig. 67) ha luogo uno scontro tra una fazione di uomini a cavallo con berretto frigio e un gruppo di guerrieri con turbante, in mezzo lance e alcuni cavalli riversi. Le tende di un accampamento ottomano, note per la loro opulenza ai commentatori europei, sono visibili sullo sfondo, lambite dal corposo fumo diffuso dall'incensiere. Nonostante tutte le personificazioni siano figure muliebri, la femminilità di Asia è l'unica a essere messa in risalto, in senso dispregiativo, dalla didascalia: «Nympha potens spatiis terrarum et divite censu, / Hirti Asiae dorso residet spectanda cameli, / Quae, virtute velut Europa virisque triumphat, / Femineis merito palmam fert unica formis». In seno all'innegabile gusto naturalistico dell'immagine si possono ravvisare alcune distorsioni: la giraffa è dotata di corna, di piedi caprini e di una muscolatura più vigorosa di quella raffigurata da Ciriaco d'Ancona, da Von Breydenbach e da Hieronymus Bosch; gli zoccoli, le labbra, le narici e, in generale, tutto il muso del cammello sono inoltre da considerarsi decisamente equini. Se si paragona l'animale con i cavalli nell'incisione *Il Trionfo di Cesare* (1612, *Collaert Dynasty, New Hollstein* 1191), sempre di Collaert su disegno di Giovanni Stradano, ci si può rendere conto di quanto questi artisti fossero usi nel riutilizzare animali familiari, basati magari su rigorose osservazioni dal vero, per la realizzazione di bestie esotiche, secondo una strategia analogica, dalla quale scaturiscono bizzarri assemblaggi, che Peter Mason definisce 'composizione metonimica'<sup>231</sup>. Come indagato da Margócsy, intorno a queste bestie composite non mancano di fiorire una

---

<sup>231</sup> P. Mason, *Before Disenchantment. Images of Exotic Plants and Animals in the Early Modern World*, London 2009, pp. 87-123. Si veda Dániel Margócsy (*The camel's head. Representing unseen animals in sixteenth-century Europe*, in *Art and Science in the Early Modern Netherlands / Kunst en wetenschap in de vroegmoderne Nederlanden*, Leiden 2011, pp. 61-85, pp. 74-76) per altri casi di animali composti secondo questi criteri, cioè quando «The metonymic composition trumped firsthand observation», in testi di storia naturale. Si veda il tricheco di Gesner con la testa tratta da un disegno di Dürer eseguito dal vivo e un corpo realizzato secondo i racconti, o la balena incisa da Jacob Matham, su disegno di Hendrick Goltzius, che apparirà nell'*Exoticorum libri decem* di Carolus Clusius di qualche anno dopo. Per quanto riguarda altri casi pittorici e coevi di cammelli dalla testa equina e finanche canina si veda, nello stesso articolo, la nota 9. La più naturalistica versione del rinoceronte di Burgkmair non sarà soggetta alla medesima durevole fortuna di quella di Dürer, per citare un altro esempio rappresentativo.

pletora di congetture animate da prospettive naturalistiche<sup>232</sup>. Lo storico naturale Edward Topsell, per esempio, offre una serie di curiose descrizioni di animali simili al cammello della nostra stampa, affermando di aver sentito parlare di una bestia chiamata *Nabim*, dal collo di cavallo e dalla testa di cammello, e di una denominata *allocamelus*, derivata dall'incrocio tra un mulo e un cammello, con testa, collo e orecchie del primo e corpo del secondo<sup>233</sup>. Topsell sceglierà di non utilizzare il modello di cammello dell'*Asia* di Collaert per illustrare il suo *Historie of four-footed beasts*, ma nel 1652 John Jonstonus, nel suo *Historiae naturalis de quadrupetibus*, per rendere conto delle numerose varietà di cammelli esistenti sulla terra, offre dieci diverse illustrazioni dell'animale tra le quali ritroviamo la versione di de Vos-Collaert, con qualche piccola variazione: una criniera meno vaporosa ed elaborata, la linea delle labbra più corta, e le orecchie, piccole e appuntite proprio come quelle di un cavallo, visibili sulla testa. Vista la varietà di razze che distinguono i cammelli, Jonstonus non deve aver trovato alcuna buona ragione per escludere un fonte artistica, «even though its credibility was not established»<sup>234</sup>.

Se Africa esige la visione di profilo al fine di mostrare i propri tipici tratti somatici, *America* (fig. 66) offre solo metà del suo volto all'osservatore per puntare il proprio sguardo, e di conseguenza condurre anche il nostro, sulla scena di battaglia alla sua sinistra dove *conquistadores* e nativi si stanno affrontando sanguinosamente con abbondanti perdite da parte di quest'ultimi. L'arco da lei sorretto inquadra invece la scena alla sua destra divisa trasversalmente tra un idilliaco episodio di caccia al cervo e un più cruento banchetto antropofago, i cui due elementi principali, il busto arrostito allo spiedo e l'uomo di schiena che imbraccia l'ascia per affettare le membra umane disposte su un tavolo,

---

<sup>232</sup> Questi animali, concepiti da disegnatori e incisori, affollano anche i primi libri di storia naturale. Conrad Gessner nel suo *Historiae animalium* incorpora alcune illustrazioni dalla credibilità naturalmente ancora incerta - ed è egli stesso ad ammettere che «Et aliqua nobis incognita non nisi ex coniectura qualicumque pingi possunt (C. Gessner, *Epistolarium medicinalium libri IV*, Zürich 1577, p. 22) - e sovente non esita, per esempio per quanto riguarda l'unicorno, a trarre le sue fonti dal regno delle arti («Figura haec talis est, qualis a pictoribus fere hodie pingitur, de qua certi nihil habeo»; C. Gessner, *Historiae animalium*, C. Froschauer, Zürich 1551-1558, I, p. 781).

<sup>233</sup> E. Topsell, *Historie of four-footed beasts*, E. Cotes, London 1607, p. 92 e p.101 e Mason, 2009, pp. 173-196 per l'*allocamelus*.

<sup>234</sup> J. Jonstonus, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri*, Merian, Frankfurt am Main 1652, pp. 28 e 101, tav. XLIV e, per i leoni, LI; Margócsy, 2011, p. 78. L'opera di Jonstonus è solitamente considerata l'ultimo lavoro enciclopedico sulla scia di Gessner e Aldrovandi e il primo volume di storia naturale a essere pubblicato con incisioni, opera di Matthias Merian, in luogo delle xilografie. Nella prefazione Jonstonus avvisa i suoi lettori che «In reliquis omnibus multiplex et incomprehensa occurit varietas, quae tibi, si bene perpendis, stuporem iniicere poterit» (1652, p. 4). Questa varietà, a causa dell'estesa area geografica in cui sono presenti, è ben visibile nei cammelli: il cammello cosiddetto battriano, il caspio e l'arabo popolano l'Asia, mentre l'*Hugium*, il *Becheti* e il *Ragvahil* l'Africa. Anche Jonstonus menziona l'*allocamelus*, collocandolo nella Terra dei Giganti (*An History of the Wonderful Things of Nature*, trad. di J. Rowland, J. Streeter, London 1657, p. 210) e descrivendolo con corpo di cammello, testa di un mulo e coda di un cavallo.

comparivano già in van Groeningen. Sopra la coda dell'armadillo, in secondo piano, pascolano due pecore, un altro armadillo e due bizzarre bestie dalle orecchie canine, plausibilmente *opossum*. L'iscrizione traccia la figura di un America guerriera, sebbene sopraffatta dalla terribile conquista e dalla spoliazione delle sue ricchezze: «Illa quidem nostris dudum non cognita terris, / Facta brevi auriferis late celeberrima venis, / Visceribus scelerata suis humana recondens, / Viscera feralem praetendit America clavam»<sup>235</sup>.

Nelle composizioni non compaiono particolari in grado di descrivere peculiarmente l'orografia della regione allegorizzata ma è genericamente messo in risalto l'aspetto montuoso di ciascuna parte del mondo. La definizione ambientale di *Africa* (fig. 68), tuttavia, è resa più puntuale dall'inserimento di un obelisco - «Tertia, sed rerum praestans novitate stupenda, / Primas pyramidum fert molibus aeternarum» recita in proposito la didascali - e, soprattutto, di due acquedotti romani<sup>236</sup>. Un campionario di creature reali (gli elefanti, il leone, i dromedari, il groviglio di serpenti, le capre), verisimili (gli struzzi, il camaleonte, la leonessa) e fantastiche (il draghi) popola l'immagine, «in order to create a stylistically refined, alternate mode of viewing the natural world that appeals to the imagination»<sup>237</sup>. Alcuni di questi particolari, come il draghetto con le ali spiegate che fronteggia la leonessa a sinistra, la giraffa vista in Asia e il camaleonte, Collaert li riutilizzerà qualche anno dopo nel suo *Piscium vivae icones* e nel suo *Animalium quadrupedum omnis generis verae et artificiosissimae delineationes*, serie dedicate ad animali di ogni tipo - uccelli, quadrupedi, pesci - che si ispirano all'*Historiae animalium* di Conrad Gesner, ma anche ad alcune incisioni di Philip Galle, Jacob Matham e all'*Animalium* di Marcus Gheeraerts (quest'ultimo aveva riprodotto il medesimo camaleonte nella sua incisione dedicata ad America, cfr. cap. dedicato alla *Prosopographia*)<sup>238</sup>. Nell'incisione il profilo della figura conserva i tratti somatici mori che risultano assenti nella versione estrapolata dal contesto disegnata da de Vos.

L'iscrizione sotto *Europa* (fig. 65) fa riferimento alla corona e al globo sul quale è seduta, ma anche, nonostante non possa prevalere sulle altre parti del mondo per popolosità o

---

<sup>235</sup> La versione incisa dal tedesco Gregorius Fentzel nella metà del Seicento, conservata al Pretenkabinet, recherà una diversa iscrizione: «Europa machte mich der Welt, Gott mir bekandt / Gold, das sonst Herren macht, liess mich zur Sclavin werden / Ich bin bey Reichthum arm in meinem eignen Land / weil meine Erde wird geführt auf andre Erden». Parole tutt'altro che pacificate ma piuttosto volte a mettere in luce gli effetti negativi della colonizzazione, cfr. cap. su Galle.

<sup>236</sup> «Tertia, terga premens crocodili, decolor aestu, / Perpete, balsameum dextra tenet Africa ramum, / Tertia, sed rerum praestans novitate stupenda, / Primas pyramidum fert molibus aeternarum».

<sup>237</sup> S. Dackerman, *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge-New Haven 2011, p. 404.

<sup>238</sup> *New Hollstein*, 1446-1479, Rijksmuseum Amsterdam (1597-1598).

naturale ricchezza d'oro - caratteristiche per le quali eccelle invece Asia - alla sua supremazia militare: «Induperatrici decorata Europa corona / Orbem quo sedet ut solio regina superbo / Cum numero populi haud posset superare vel auro / Viribus et valido sibi subdidit inelyta ferro». A sinistra e a destra, in secondo piano, compaiono a coppie quelli che sono considerati i suoi animali più rappresentativi, quindi il toro, il cavallo e l'orso. Più in lontananza, a digradare verso il castello arroccato sullo sfondo, sono rappresentati altri animali, quali numerose pecore, un cervo e finanche, piccolo intruso esotico che fa capolino tra i due cavalli impennati, una giraffa. Dall'altra parte uno schieramento europeo di fanteria e cavalleria sta fronteggiando un esercito apparentemente ottomano, «then synonymous with the encroachment of the Orient into Christian Europe»<sup>239</sup>. Oltre ai quasi del tutto azzerati riferimenti al cristianesimo, vediamo anche qui solo la piccola croce sul diadema, non compaiono gli attributi che nel disegno di de Vos rimandano alla superiorità intellettuale del continente.

Le figure sedute sulle rispettive cavalcature sono d'ispirazione per tappezzerie, opere di oreficeria (Caspar Enderlein), stucchi (abbazia di Geras) e frontespizi di atlanti olandesi e fiamminghi del secolo seguente<sup>240</sup>. In un contesto celebrativo le troviamo, invece, reimpiegate per l'entrata a Lille di Alberto e Isabella nel 1600. Nella struttura eretta nella *Grand Place*, infatti, ciascuna è inserita in un suo compartimento e in un contesto paesaggistico semplificato intorno a Carlo V nella nicchia centrale sormontato dai suoi emblemi<sup>241</sup>. Una breve allusione alle quattro figure viene fatta nel resoconto di Bochiuss, *Historica Narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*<sup>242</sup>.

In ambito cartografico, infine, questi modelli sono spesso ripresi nei *marginalia*. In tale 'territorio di confine', dimora di un codice figurativo differente, allegorico e sintetico, rispetto al linguaggio scientifico e descrittivo presentato dall'immagine cartografica centrale, ritroviamo molti dei modelli codificati nel secolo precedente. Claes Janszoon Visscher, per esempio, li ripete nella sua *Nova totius terrarum orbis* intorno alla metà del XVII secolo, affiancandovi rappresentazioni di abitanti in costumi tipici e di celebri condottieri romani (fig. 88).

---

<sup>239</sup> Dackerman, 2011, p. 404.

<sup>240</sup> E. von Birk, *Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, II, A. Holzhausen, Wien 1884, pp. 208-209.

<sup>241</sup> Si veda anche J. Houdoy, *Joyeuse entrée d'Albert et Isabelle. Lille au XVI siècle*, L. Danel, Lille 1873, pp. 83-85.

<sup>242</sup> Officina Plantiniana, Antwerpen 1602, p. 368.

I medesimi animali cavalcati dalle tre figure 'esotiche' di de Vos e Collaert compaiono anche a Venezia il 26 luglio del 1598, in occasione dei festeggiamenti per la siglata pace di Vervins. Un gruppo analogo era già comparso ventisette anni prima, nella celebrazione per la pubblicazione della Lega antiturca che ha luogo il 2 luglio 1571. Nel caso anteriore si può parlare di una serie di quattro *tableaux vivants* più che di vere e proprie personificazioni, mentre le immagini descritte da Giustiniano Martinioni per la seconda occasione si pongono più in linea con quanto si è visto elaborato nelle arti grafiche: giovani donne diversamente abbigliate e addobbate, ciascuna accompagnata da un particolare animale e da un motto<sup>243</sup>. L'Europa, così, «una giovane bellissima sopra un toro finto di legno, ma coperto d'una pelle taurina con le corna tratte dal vino», *exultat* per la raggiunta pace; l'Asia, in groppa a un cammello, *pavet*; Africa, «che era una donna nera sopra un coccodrillo sedente», *sperat*. Infine, *Laetatur* America, «figura di donna viva» in groppa a quello che, probabilmente erroneamente, viene riportato sulle cronache veneziane essere un rinoceronte<sup>244</sup>. Tutte, sempre secondo quanto riportato dal Martinioni, sono caratterizzate come «al modo che tal figura è rappresentata dal pennello de' pittori de' nostri tempi». Le parti del mondo erano precedute dai due sovrani riappacificati e dal papa che

in habito papale con la sua mitra bellissima in testa, il quale teneva, stando in una sede ben addobbata di seta e oro, le mani giunte, ringraziando Iddio che l'haveva esaudito di questa Santa Pace, tra essi i potentissimi Re di Francia e Spagna, quali avanti sua Santità inginocchiati, erano figurati da due giovani con le corone regali in testa, e armati d'arme bianche che, e havendo un mondo in mezzo, si abbracciavano come fatti amici.<sup>245</sup>

Per quanto riguarda America, l'immagine sembra scostarsi dall'aura che le è conferita nelle serie fiamminghe. Secondo Federica Ambrosini l'allestimento curato dalla Scuola di San Rocco può essersi ispirato alla serie di de Vos-Collaert nei suoi tratti esteriori, ma non

---

<sup>243</sup> Il manoscritto dell'evento del 1571 si trova alla Marciana, ms. It. VIII. 519 (8438), *Cronaca veneta dalle origini al 1585*, c. 331r.

<sup>244</sup> Al proposito, appare poco verosimile, che l'America cavalchi un animale a lei così iconograficamente estraneo come il rinoceronte. Risulta pertinente quello che l'Ambrosini, su suggerimento della prof. Dal Canton, propone, e cioè, che il riconoscimento dell'animale si sia basato su un equivoco dovuto alla, seppur lontana, somiglianza con l'esotico armadillo; Ambrosini, 1980, p. 68. F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, S. Curti, Venezia 1663 (rist. anast. Venezia 1968), pp. 434-435. Si veda anche L. Padoan Urban, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte veneta», 23, 1969, pp. 145-155, p. 145 e 154; E. Muir, *Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice*, in «The American Historical Review», 84, 1979, pp. 16-52, p. 47.

<sup>245</sup> Sansovino, Martinioni, 1663, p. 434.

ne condivide, tuttavia, il medesimo trattamento ‘trionfante’. La Repubblica, sebbene meno coinvolta nella colonizzazione che si era aperta a ovest, non era rimasta estranea alle novità e alle ispirazioni provenienti dai territori americani, intraprendendo, anzi, un fondamentale ruolo di mediazione culturale. È grazie, infatti, alle stamperie di Venezia e dei suoi domini di terraferma che le preziose testimonianze sulle Indie occidentali sono estensivamente divulgate: basti pensare all’edizione del *Mundus Novus* del 1507 inserita nella raccolta di relazioni di viaggi oceanici *Paesi novamente ritrovati* pubblicata a Vicenza da Fracanzio da Montalboddo o, pubblicata tra il 1550 e il 1559, la raccolta *Delle navigationi et viaggi* del Ramusio che, con i suoi criteri di scelta e di organizzazione, conferisce una nuova dimensione strutturale al genere e dedica al Nuovo Mondo il terzo dei tre volumi di cui è composta (il primo è su Africa e Asia meridionale, il secondo su Asia centrale, Russia ed estremo Nord)<sup>246</sup>. La maggior parte delle fonti sulle nuove terre - letterarie, scientifiche, diplomatiche - circolanti nell’ambiente culturale veneto, nota la Ambrosini, denotano una certa tendenza ‘ispanocentrica’, comprensibile alla luce del fatto che i testi più diffusi sono i resoconti di autori spagnoli<sup>247</sup>. A Venezia, tuttavia, nel 1565 viene anche stampata un’opera come l’*Historia del Mondo Nuovo* di Girolamo Benzoni, un testo di deciso taglio antispagnolo. Di questo fermento letterario l’America che sfilava a Venezia reca, a differenza di altre immagini appena delineate, solo un pallido riflesso e una scarsa caratterizzazione al di fuori di un’opulenta esibizione di ricchezze atta «a ferir gl’occhi» degli spettatori<sup>248</sup>. Sembra, anzi, paradossalmente porsi in linea con la propaganda asburgica nel presentare lei come una terra selvaggia da evangelizzare e auspicando, come accadeva per l’arco dei genovesi eretto ad Anversa nel 1549, la ripresa della crociata contro i musulmani nel Mediterraneo da parte della monarchia asburgica al quale fanno riferimento i due motti che accompagnano Asia e Africa: la paura espressa della prima e la speranza della seconda in un’imminente liberazione.

---

<sup>246</sup> Luzzana Caraci, 1991, p. 14.

<sup>247</sup> Ambrosini, 1980, p. 63. Nel contributo la studiosa rileva due tipologie rappresentative riguardanti America da contrapporre: quella di de Vos e quella di Ripa (cfr. nota 120 “Il *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio”). Sarà quest’ultima a essere prediletta dai committenti veneziani. Secondo l’autrice, infatti, un’interpretazione del tema iconografico - la cui presenza nelle ville è da ricercare in ragioni di carattere prettamente pratico (la funzionale quadripartizione lo rende ideale per ambienti quali atri e porteghi) - non in linea con i dettami imperanti non sarebbe stata gradita: «Le personificazioni dei paesi extra-europei, e America in particolare, dovevano pertanto essere tali da non suscitare nello spettatore alcuna forma di reazione all’ideologia dominante» (Idem, p. 78).

<sup>248</sup> ASV. Miscellanea Codici, 1, *Storia veneta*, 79, N. Contarini, *Delle istorie venetiane, et altre a loro annesse, cominciando dall’anno 1597 et successivamente*, I, c. 162r. e v.

## Altre personificazioni in paesaggio

Nel caso della serie incisa da Collaert, al contrario di molte delle personificazioni prese qui in considerazione che si stagliano su un fondo neutro o ridotto a pochi elementi paesaggistici, lo scenario intorno alla principale figura femminile è fittamente cosparso di scene minori e di qualche aspetto naturale caratteristico del territorio (le palme in Asia e in Africa) tanto da trasformare il foglio in una piccola *wunderkammer*. Piccoli personaggi si affastellano, così, intenti a darsi battaglia, ad arrostitire membra, insieme a curiose o familiari bestie, una moltitudine di piccoli nuclei figurativi tra loro sconnessi che contribuiscono a edificare l'aura allegorica dell'immagine.

I disegni di Dirk Barendsz del 1581 per i quattro continenti, incisi e pubblicati a Colonia da Jan Sadeler, secondo Judson costituiscono il primo esempio olandese di stampe dedicate al soggetto e presentano una nuova interpretazione iconografica del soggetto (figg. 69-72)<sup>249</sup>. L'enfasi accordata al paesaggio - e agli episodi che accoglie, recedendo in profondità su piani paralleli - segnala una diversa attitudine alla rappresentazione del tema: tali versioni, che precedono peraltro sia i disegni sia le incisioni di de Vos-Collaert, sono inserite in un ambiente dal carattere meno allegorico e più aneddótico. Le scenette comprese nello sfondo, infatti, funzionano come una sorta di commentario, direzionando l'interpretazione dell'osservatore più che fornendogli un'epitome enciclopedica di elementi. L'estensione semantica della figura principale o l'offerta di ulteriori elementi di circoscrizione topologica non avvengono qui tramite la campionatura di elementi rappresentativi, così come è operata da de Vos, ma grazie all'ausilio di piccole narrazioni sospese.

Barendsz assembla e amplia molteplici aspetti, annodando insieme la costellazione delle nuove conoscenze geografiche, le istanze rappresentative di questo genere di serie e il dibattito politico che dal 1560 scuote l'area (siamo d'altronde nel 1581, anno nel quale sono pubblicate le *Apologie* di Orange, nonché numerose altre opere polemiche e di condanna nei riguardi dell'avidità degli Asburgo e delle azioni cruente commesse in loro nome nelle Indie).

---

<sup>249</sup> *The Illustrated Bartsch. 70, Part 2. Johann Sadeler I*, a cura di I. de Ramaix, Norwalk 2001. La serie può essere connessa agli altri quartetti da lui eseguiti (le *Quattro stagioni*, i *Quattro elementi*, le *Quattro parti del giorno* (sulla «Neo-Platonic interrelationship between the prints» si veda R. Judson, *Dirck Barendsz*, Amsterdam 1970, pp. 86-87). Sadeler fa parte dell'ambiente di Ortelio, al quale dedicherà una serie di immagini allegoriche dedicate ai quattro principali stati d'Europa (l'*Allegoria dell'Italia* e *Allegoria della Germania*, conservate al Prentenkabinet, sono riprodotte in Mangani, 2006, figg. 9-10).

Ciascuna parte del mondo presenta notevoli scarti rispetto ai tradizionali complementi offerti dalle raccolte d'emblemi o dall'antica numismatica romana - mancano elementi mitologici, eruditi, simbolici - per trarre linfa, soprattutto nel caso di America, da altre fonti.

Nel caso di *Europa* (fig. 69) ci sono omissioni degne di interesse. Non compaiono riferimenti alla cristianità, non vi sono allusioni alla sua superiorità intellettuale, né alla sua supremazia in guerra o egemonia territoriale. Rimane un'allusione alla fonte del suo nome nei bovini al pascolo in secondo piano, in un paesaggio rurale marcato da una piccola casa, dalla guglia di una chiesa e da alcune caravelle che solcano il golfo che si apre sulla sinistra. Qualche arma, tra cui una spada e un elmo spagnolo, sono gettati in terra, più reliquie di cui si è appena spogliata che oggetti che possano testimoniare la sua potenza. Ha una piccola corona sul capo e un'enorme cornucopia ricolma che ostende davanti a sé. Sebbene l'immagine da questi punti di vista risulti muta, di religione, di arte, di armi e di domini se ne parla, tuttavia, nella didascalia: «Ingenia gignu ad quascunque artes, ad Rempub. gubernada, ad arma etia tractada peridonea. Hinc Plinius lib. 3 Ed altricé victoris omniú gentium populi, Terrarumque pulcherrima nominat». Senza eccessiva enfasi, in merito alla *christianitas*, è aggiunto: «Respub. opuletas, Regna ampla, Christiana religione culta; Atque adeo, Ro. Imperiu ambitu suo cóplectic. Insulis demu nobilissimis, ornata capitis corona, possidet».

L'esotica ricchezza del continente asiatico (fig. 70) è suggerita con semplicità e chiarezza: nello sfondo, infatti, sono visibili carovane in movimento con cammelli e, sulla destra, una spada abbandonata sopra una borsa allude ai prolifici scambi commerciali che hanno luogo sul suo suolo. Il copricapo, commistione tra un *hennin* e un turbante, è tipico delle versioni nordiche del tema. Le due figure che camminano immediatamente dietro ad Asia, le rovine sulla sinistra e il tempio circolare al centro, potrebbero alludere al ruolo del continente come luogo di propagazione della religione cristiana, punto di incontro tra Antico e Nuovo Testamento. La didascalia, del resto, la definisce: «pars orbis maxima [...] maxime prime orbis Monarchie comedat: tum uero quod utriusque Testamenti historia in ea scripta et copleta legatur».

La sottrazione di simboli continua anche in *Africa* (fig. 71)<sup>250</sup>. Barendsz allude all'estremo calore del continente tramite l'inserimento dello strano cappello indossato dalla donna, privilegiato sul più allegorico piccolo sole sul capo scelto da Ortelio per il suo frontespizio

---

<sup>250</sup> Judson, 1970, p. 88.



e sull'erudita e tradizionale *exuvia elephantis*: «This hat is a type used by eastern gypsies whom Barendsz could easily have seen in Venice or during his many travels», nota Judson, e lo si ritrova anche tra gli accessori raffigurati negli *Habiti Antichi e Moderni di tutto il Mondo* di Cesare Vecellio<sup>251</sup>. La didascalia evidenzia l'estensione del continente, *altera orbis pars*, tra il Nilo e le colonne di Ercole, e la fertile qualità del suo suolo: «Inter Nilum e Herculis columnas bene culta et amoena, armentis pecudibusque abundas, herbida, rerum quae victui conveniunt ferax».

Ciascuna incisione presenta in secondo piano una coppia in abbigliamenti tipici: un uomo e una donna che conversano in Europa e in America, che passeggiano, lui col turbante e lei completamente velata, in Asia, che accompagnano un bambino verso la riva del fiume in Africa.

Per il caso di *America* (fig. 72) sembrano avere rivestito particolare importanza fonti come lettere e taccuini di viaggio ed è in questa personificazione che l'enfasi accordata al paesaggio si fa ancora più pregnante. Le sue figure dominano, infatti, la scena tanto che «the landscape and its contents have been raised to a level of importance equal to that of the personification»<sup>252</sup>. Secondo Schmidt l'immagine è in consonanza con la sensibilità letteraria di raffigurazioni anteriori, come il paesaggio dipinto decenni prima da Jan Mostaert, pittore alla corte di Margherita d'Austria. Parimenti al maestro di Haarlem, anche Barendsz concepisce, infatti, la terra americana come un panorama arcadico abitato da uomini in uno stato pre-sociale di innocenza ma anche, e su questo punto i due si distanziano, non contaminato dalla conquista che incombe in secondo piano nel dipinto di Mostaert. Le due opere si differenziano, dunque, sul piano tematico per via di questo scarto, ma sono separate anche concettualmente da due particolari, uno esterno all'immagine di Barendsz - il breve testo accompagnatore che fa riferimento alle molte ricchezze del suolo - e uno interno a essa, nella fattispecie le tre piccole figure in secondo piano che sono colte nell'atto di dragare oro sulla sua riva. Ciò ci porta a concludere che «Barendsz, like Mostaert, has thus situated America in a golden age. Yet by 1581, the focus has shifted from the waning moments of the New World's idyll to the waxing opportunities of its gilded bounty»<sup>253</sup>. Nel rappresentare il continente l'accento si è cioè spostato, nel quasi mezzo secolo che separa Mostaert da Barendsz, da una terra che sembra

---

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>253</sup> Schmidt, 2001, p. 129.

vivere ancora in una sorta di rediviva età dell'oro a una terra che promette grandi quantità d'oro<sup>254</sup>.

La stampa non si pone perfettamente in linea con molte immagini coeve di area olandese: rispetto a esse e rispetto alle rappresentazioni cosiddette di prima generazione, la trasposizione visiva di America è rivisitata, tramite l'associazione di strategie pittoriche e testuali, con il fine di valorizzare soprattutto quanto è possibile trarre dalle sue viscere. Sembra che, in questo caso, la scelta di evidenziarne le ricchezze non abbia lo scopo precipuo di condannare la presenza spagnola aldilà dell'oceano e l'avidità dimostrata dalla casata asburgica, come era consuetudine in quegli anni e in quel contesto, quanto di promuovere auspicate buone relazioni commerciali con questo mondo, magari facilitate da popolazioni con le quali si presupponeva di poter condividere odi e battaglie (cfr. nota 293).

La didascalia, da parte sua, descrive America, «sive Bresilia, vel Novus, ob imíensam vastitatem orbis», come una terra fertile (*apricas et feracissimas*), piena di città di notevoli dimensioni che intrattengono fiorenti commerci e istruite nell'uso delle armi («urbes apas, artib. mercatura et armis nobiles»), lande collinose e terre ben irrigate dai corsi d'acqua, clima temperato e aria deliziosa. La terra non offre altri metalli se non l'oro che occorre a profusione nei letti dei fiumi e nelle montagne, come appunto è illustrato. Segue un piccolo resoconto su usanze (le armi sono formate anche da ossa) e abbigliamento: uomini e donne sono perlopiù nudi eccetto per lunghi mantelli costituiti da piume di pappagallo, indossano perle e la pelle è sovente decorata da pitture e pietre preziose. Similmente a quello che avviene in seno all'immagine, il ragguaglio sull'abbondante presenza di oro è l'unico particolare che può rimandare allo sfruttamento a cui questo 'edenico' mondo è soggetto nella crudele realtà al di fuori della stampa. A parte ciò l'accento è, soprattutto, posto su una terra florida, in pace e civilizzata, tanto che, eccezionalmente, non compare alcun accenno al cannibalismo.

La freccia ha la punta sul suolo, in maniera inversa alla lancia brandita dalla figura di Ortelio, sebbene entrambe la sorreggano tra l'indice e il medio della mano, ed è appoggiata morbidamente alla spalla destra. Rispetto al frontespizio del cartografo il carattere è

---

<sup>254</sup> Il *Paesaggio delle Indie occidentali* di Mostaert descrive una terra da età dell'oro, virginale e innocente - la «Golden Age way of life» raccontata in primo piano - messa a ferro e a fuoco dall'arrivo delle truppe in armatura spagnole, («the Spanish age of steel represented by armed men advancing into the peaceful landscape», si veda Honour, 1975). Anche secondo la Oliveira (2014, p. 52) nel corso del XVII secolo il discorso allegorico viene spesso abbandonato (o attenuato) per mostrare in modo esplicito quello che si può trarre dalle viscere della terra americana, siano esse ricchezze minerarie sia, ma non è questa la circostanza, si tratti del sostegno dei nativi all'attività catechizzatrice dei Gesuiti. Schmidt, 2001, pp. 123-129.

decisamente meno marziale: se a tutte e quattro le figure è accostata un'arma 'tipica' - l'elmo e la spada, la sciabola, l'arco e le frecce - quella di America, in linea con quanto appena delineato, è la meno minacciosa. Il pappagallo appollaiato sul ramo, verso il quale la donna punta lo sguardo (un altro spunta sulla destra con le ali leggermente più aperte), è associato al nuovo mondo sin dalla sua scoperta e dalle descrizioni dell'animale fornite nelle sue lettere da Vespucci. Sull'estremo margine sinistro un uomo con un arco e una donna con il capo coronato di piume conversano tra loro, novelli Adamo ed Eva. La lieve allusione alla coppia primigenia contribuisce a sottolineare la condizione edenica di queste genti ed è un *topos* che risale a Colombo. Il navigatore descriveva, infatti, nelle sue lettere gli scenari naturali in cui era approdato come una sorta di Eden redivivo, un giardino promesso abitato da figure adamitiche, paragonandoli alternativamente anche alle Isole Fortunate evocate dai poeti antichi, dove l'anno trascorre in una perenne primavera e gli uomini vivono senza fatiche e conflitti.

Le capanne strette sulla destra sono presenti con poche variazioni in molte delle xilografie di Hans Staden, e, stando a Vespucci, potevano ospitare sino a seicento persone. Un altro importante particolare che sappiamo grazie al navigatore fiorentino e al resoconto del suo terzo viaggio è che i nativi comunicavano grazie al fumo, segnali che nel suo racconto sono tra l'altro mal interpretati dagli europei: nell'incisione quattro fili di fumo si ergono, quindi, sulle montagne a sinistra. Questi particolari ci portano a concludere che Barendsz fosse familiare con questo genere di letteratura (le lettere di Vespucci sono del resto parafrasate anche nella didascalia) e che se ne sia servito ampiamente per questa composizione.

È possibile rintracciare dirette derivazioni del modello fornito da Barendsz e Sadeler, oltre che in opere di oreficeria e porcellane, nei *marginalia* di Plancius e Vrients dell'*Orbis terrae compendiosa descriptio* (Antwerpen 1596, fig. 85)<sup>255</sup>. Il modello lo si ritrova anche nella carta del mondo di Plancius del 1594 (vd. cap. Ortelio, fig. 86), questa volta con un'America suddivisa in *Magallanica*, *Peruana* e *Mexicana*<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Si veda il raffronto tra incisione e una serie di piatti del XVII secolo in Le Corbeiller, 1961, pp. 212-213. Ma anche le illustrazioni in Honour, 1975 (in particolare il piatto di Rintie Hans, fig. 111).

<sup>256</sup> La carta (*Orbis Terrarum Typus de Integro Multis in Locis Emendatus*) appare nell'*Itinerario* di Jan Huygen van Linschoten (C. Claesz, Amsterdam 1596), La commistione di allegoria e storia naturale va in scena lungo i bordi, con le personificazioni che si stagliano davanti ai loro corrispettivi paesaggi ai quattro angoli.

### **L'America di Giovanni Stradano nella serie *Nova Reperta***

La mancanza di elementi antropofaghi nell'America di Barendsz-Sadeler la pone in netto contrasto con tutte le immagini esaminate fino ad ora, nelle quali il particolare della figura intenta ad arrostitire membra umane allo spiedo è onnipresente. Giovanni Stradano è tra i primi a proporlo in un contesto allegorico nel disegno (fig. 77), successivamente inciso da Philip Galle (fig. 78) e inserito nella raccolta *Nova reperta*, rappresentante lo 'svelamento' del continente da parte di Vespucci - vediamo, quindi, in primo piano il navigatore che si erge davanti alla personificazione di America, nuda e semidistesa - un'immagine il cui contesto paesaggistico, tra l'altro, è proficuamente paragonabile all'attitudine mostrata da Barendsz nel trattarlo.

Tre alberi delimitano lo spazio rappresentativo dedicato al duo. Presso il margine sinistro e quello destro sono, invece, introdotti i due poli a partire dai quali si edifica il messaggio dell'immagine: da una parte la caravella, rappresentante il corso della storia e, dall'altra, il tapiro, simboleggiante lo stato di natura in cui giace America. Essi funzionano come elementi di supporto, rispettivamente, alla figura di Vespucci - l'individuo storicamente definito che porta a conoscenza la terra su cui è appena approdato - e America - l'entità geografica personificata dalla fanciulla adagiata sull'amaca<sup>257</sup>. Il trattamento iconografico di quest'ultima è il medesimo proposto da Ortelio, stesso copricapo ('kannitare') e stesso braccialetto al polpaccio ('maraka'), entrambi descritti da Hans Staden nel suo resoconto. Appoggiata al tronco di uno dei tre alberi troviamo anche l'*Iwera Pemma*, l'arma cerimoniale rappresentata anche da Barendsz, seppur capovolta e resa più simile a un'enorme freccia.

Nella relazione tra le due figure principali si instaurano una serie di dicotomie: tra l'abbigliamento dell'uomo, innanzi tutto, e la nudità della donna, ma anche intorno agli elementi accessori dei due interlocutori centrali. Vespucci, infatti, il navigatore e il cartografo civilizzato, scientificamente sapiente e cristiano, regge lo stendardo e l'astrolabio. Sul primo vi è la costellazione della croce del Sud, invisibile dall'emisfero settentrionale e quindi sconosciuta agli antichi. L'astrolabio, la spada che spunta al suo fianco e la caravella - strumenti di scoperta e conquista - sono tutti oggetti che testimoniano il suo grado di cultura e potere. America è circondata da tutt'altra tipologia di

---

<sup>257</sup> Per quanto riguarda amaca e cannibalismo valgono le medesime fonti illustrate nel capitolo su Ortelio, quindi lettera di Vespucci al Soderini per la prima e l'*Historia* di Hans Staden per quanto concerne il secondo aspetto. Cfr. nota 117 "Il *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio".

elementi, tutti riferentesi alla sua 'naturalità': animali, oggetti rudimentali e atti di cannibalismo.

L'indice di America è puntato verso Vespucci e, allo stesso tempo, costruendo lo scenario e lo spazio di tutta la rappresentazione nel suo digradare verso il punto di fuga, attira l'attenzione verso il banchetto antropofago che si sta svolgendo in secondo piano. Il suo corpo, inoltre, è assimilabile a una pagina bianca da 'costruire', «for the inscriptions and longings of a European imagination», non solo in virtù della sua nudità ma anche della gestualità che intercorre tra i due: Vespucci la sta svegliando e lei, semisdraiata e appena destata, sta indicando colui che la sta facendo emergere alla conoscenza<sup>258</sup>. Per Rabasa, il risveglio dal torpore, emanato sia dall'inserimento del bradipo sia dalla posa, segnala che il territorio non è solamente scoperto, ma 'costruito', un atto che è reso ancora più esplicito nel disegno preparatorio, dove la parola 'America' appare inscritta tra Vespucci e la stessa come se fosse appena stata pronunciata dal navigatore<sup>259</sup>. Nel passaggio all'incisione, in aggiunta alla costellazione della Croce del sud inserita nel vessillo, viene eliminata anche l'iscrizione sotto Vespucci che lo identifica come «Americus Vespucius / Florentinus 1497». Philip Galle sceglie di corredarla in basso, tuttavia, con un'altra didascalia già indicata da Stradano nel verso del suo disegno: «Americen Americus retexit / Semel vocavit inde semper excitam»<sup>260</sup>.

Rabasa puntualizza l'intento allegorico che giace dietro alla caratterizzazione di ciascun animale. Più che evidenziare, come fa Hugh Honour, il loro realismo, vale a dire il modo in cui sono assemblati a partire dai taccuini di viaggio e da un'ibridazione con animali

---

<sup>258</sup> Rabasa, 1993, p. 28.

<sup>259</sup> Molti studiosi si sono occupati di questa immagine, sviluppando le proprie riflessioni a partire da essa. Michael de Certeau (*L'écriture de l'histoire di de Certeau*, 1975) apre, per esempio, il suo testo con la descrizione dell'allegoria di Stradano, utilizzandola a supporto delle sue analisi storiografiche. Parimenti anche Rabasa, che nel suo testo del 1993 *Inventing America* esplora il processo della creazione di America tramite il linguaggio storiografico e, al contempo, il progressivo emergere di una soggettività europea tramite le imprese coloniali condotte nella prima età moderna. Lo studioso non si pone in accordo con la nozione di 'invenzione' di E. O'Gorman (1957), nonostante anch'egli non manchi di sostenere che più che di 'scoperta' si debba parlare di 'produzione' di un mondo. Il suo approccio, in particolare, si basa sulla ricerca degli strumenti retorici ed epistemologici - tratti da *relaciones*, lettere personali, atlanti ed enciclopedie - grazie ai quali la coscienza europea si è appropriata dei nuovi territori. La nascita di un «thesaurus of New World motifs», con riferimento al mito del buon selvaggio e al cannibalismo per citare i più resonanti, è il complesso di sintomi sui quali lavorare analiticamente al fine di rendere intellegibili queste procedure. Si veda anche J. Agustín Pastén, *The Semiotic Economy of Colonization*, in «The Semiotic Review of Books», 5 (3), 6-8, 1994, pp. 2-12.

<sup>260</sup> L'incisione, conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, è così firmata: «Joan Stradanus invent. Philip Galle (e Hans Collaert) excudit.». L'intera frase contenuta nel disegno e decurtata nell'incisione recita: «Americen Americus retexit / Semel vocavit, inde semper excitam / Tua sectus orbis nomina ducet. Hor. us Ode 17 Ib. 3 / parque tuum terrae tertia nonem habet. Ovidus Fastores». Il disegno è conservato al Metropolitan Museum di New York. Per quanto concerne i rapporti tra Galle e Stradano si veda Sellink, 1997, p. 115.

familiari, lo studioso si sofferma sulle implicazioni simboliche. Un approccio, quindi, differente da quanti si sono preoccupati dell'argomento inseguendo il coagulo di oggettività e fantasia insito nella rappresentazione «without questioning wheter the fantastic traits of the fauna bear a symbolic import; as with the sloth they would be preoccupied with its realism and not with the symbolic effect (a generalized state of enervation in the American motifs) its attributes infuse into the tableau»<sup>261</sup>.

Nelle modalità di trattamento dello scenario naturale, con i suoi abitanti, tra l'immagine proposta da Barendsz e quella di Stradano emergono alcune differenze e alcune similarità. Entrambe si discostano dalla logica enciclopedica di de Vos a favore dell'istituzione di una narrazione. Nel costruire il suo racconto, tuttavia, Stradano non si affida agli aneddoti creati dall'olandese, preferendo edificare un organismo precipuamente organico e simbolico in ogni sua parte, in linea con il potente messaggio che la commissione gli richiede di figurare. Lo scopo della *Nova reperta*, commissionata a Stradano dal fiorentino Luigi Alamanni, infatti, è quello di celebrare i radicali mutamenti scientifici dell'epoca e le più recenti invenzioni dell'essere umano in «un'apologia dell'uomo dell'era copernicana che con la sua intelligenza e audacia è riuscito nell'intento di controllare la Natura»<sup>262</sup>. Nella serie sono raccolte diciannove scoperte - la cui novità (è il caso della staffa per esempio) è talvolta opinabile - già visualizzate sul frontespizio della raccolta, nel quale è conferita particolare importanza all'America, alla stampa e al compasso<sup>263</sup>. Ai margini

---

<sup>261</sup> Honour, 1975, pp. 40-41; Rabasa, 1993, p. 41.

<sup>262</sup> Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma 1997, pp. 397-398. Per la famiglia, tra il 1587 e il 1589, Stradano esegue numerose opere, tra cui le quattro incisioni della serie *America relectio*, tematicamente connessa alla *Nova reperta*. Quest'altra più breve serie è concepita per celebrare il centenario della scoperta del nuovo mondo, commemorando le successive imprese di Colombo, Vespucci, e Magellano. Il frontespizio presenta un globo affiancato da una parte dall'allegorica figura di Flora (rappresentante Firenze) e, dall'altra, Janus (Genova). A esse si abbinano i medaglioni con i ritratti di Vespucci e Colombo, in mezzo ai quali svetta il titolo della serie e la colomba che con il becco 'svela' il mondo, nuovo e vecchio. Il profilo costiero della Liguria, nella parte inferiore, cinge il tutto. Le dediche sono a Luigi e Ludovico Alamanni, mentre l'iscrizione in latino esalta gli straordinari eventi che hanno per protagonisti i due scopritori. I tre navigatori compaiono a bordo delle loro rispettive navi, lodati nei loro successi da iscrizioni, nei tre fogli successivi. Colombo in armatura si erge sul ponte della sua caravella sotto il vessillo della Castiglia, stringendo l'insegna papale. Il terzo foglio reca invece l'immagine di Vespucci sempre sul ponte della sua nave con un quadrante in mano. Infine, Magellano - colui che, come dice l'iscrizione, ha emulato il passaggio del sole sulla terra per circumnavigare l'intero globo - si erge sotto la bandiera di Carlo V. Tutti i mari intorno ai personaggi sono popolati di figure mitologiche e creature fantastiche, quali sirene e tritoni, e accenni alle coste delle terre da loro esplorate.

<sup>263</sup> Nell'ordine (numerate ai margini da 1 a 19, più il frontespizio): la scoperta di America, il magnete, la polvere pirica, la stampa, gli orologi in ferro, guaiaco e sifilide, la distillazione, il baco da seta, le staffe o poggiatesta, il mulino ad acqua, il mulino a vento, l'olio di oliva, lo zucchero, il colore ad olio, gli occhiali, le longitudini terrestri grazie alla declinazione del magnete dal polo, la lucidatura delle armi, l'astrolabio, l'incisione su rame. Alcune di queste invenzioni non sono europee, come l'industria della seta, l'astrolabio, e la distillazione: ciò che conta per Stradano è la celebrazione della novità in sé, dell'apertura, della conoscenza. Del resto, come scrive Girolamo Cardano nel celebrare le acquisizioni dei moderni, Stradano vive nel secolo nel quale tutta la terra è stata resa conosciuta, laddove gli antichi ne conoscevano a malapena

sono collocate due diverse personificazioni del Tempo: una che entra nello scenario in prossimità dell'angolo superiore sinistro nei panni di un giovane, con un serpente avvolto su se stesso in una mano (tradizionale emblema dell'eternità) e una bacchetta che punta su una cartina dell'America nell'altra, e una che esce presso l'angolo destro nei panni di un vecchio barbuto. Questa compiuta allegoria del progresso riprende la dicotomia già delineata nell'immagine dello 'svelamento': il nuovo continente richiama il passato primitivo di Europa ed Europa, nel suo ruolo di garante dello sviluppo tecnologico e della civilizzazione del Nuovo Mondo, rappresenta il futuro di America<sup>264</sup>.

Per quanto riguarda la datazione della serie sul verso del disegno è contenuta una preziosa indicazione. Stradano vi annota, infatti, il titolo dell'opera di Pietro Maffei, l'*Historia indicarum*, che sappiamo essere stata pubblicata a Firenze nel 1588 e ha costituito una preziosa fonte di ispirazione per la raffigurazione degli animali. Sappiamo anche che uno dei disegni dell'*America relectio* è datato 1589. I disegni della *Nova Reperta* dovrebbero dunque risalire al 1588-1589 circa<sup>265</sup>.

Theodor De Bry, nel riprodurre l'immagine dello 'svelamento' del continente da parte del navigatore fiorentino, elimina la didascalia di Galle e, dunque, in linea con le sue opinioni polemiche circa la colonizzazione del Nuovo Mondo e i suoi principali attori, anche le implicazioni ideologiche connesse a queste parole<sup>266</sup>. Nella sua *Collectiones peregrinationum*, la più celebre e imponente raccolta di relazioni di viaggio dell'epoca, l'allegoria viene allora giustapposta a una serie di illustrazioni delle lettere di Vespucci con lo scopo di evidenziare le atroci conseguenze della sua impresa. La produzione di queste immagini di violenza e sopraffazione, al fine di contestare il potere della corona spagnola paladina della Chiesa romana, era, come già visto, una pratica diffusa nei Paesi Bassi, alimentata e favorita dalle rivalità politiche e religiose.

Tali premesse sono alla base dell'opera di de Bry, tanto che Henry Keazor la definisce una sorta di *pendant* visivo della *Brevíssima Relacion de la destruyción de las Indias* di

---

un terzo. La serie è stata pubblicata prima da Philip Galle, una seconda edizione all'inizio del XVII secolo è stata reincisa da Matteo Florimi, la terza, invece, riprende gli originali ed è pubblicata da Joan Galle nel 1638.

<sup>264</sup> Non tutte le immagini della serie condividono questa forte componente allegorica, molte sono infatti rappresentate da scene descrittive (può essere mostrata una bottega, come la stamperia di Gutenberg, o le attività peculiari che accompagnano la preparazione di un prodotto, come lo zucchero e l'olio).

<sup>265</sup> Judson (1970, p. 89, nota 1), tuttavia, riporta che secondo Emil Reznicek il disegno potrebbe essere stato concepito intorno al 1550, mentre l'artista è a Lione e prima di arrivare a Firenze. Se questa circostanza fosse verificata e confermata, per ora mancano le adeguate conferme a supporto di questa ipotesi, sarebbe Ortelio ad aver tratto ispirazione da lui e non viceversa (le immagini sono visivamente imparentate).

<sup>266</sup> Luzzana Caraci, 1991, p. 11.

Bartolomé de las Casas<sup>267</sup>. Le immagini della *Collectiones*, costituita da venticinque volumi in folio, in virtù della loro estesa influenza sui secoli successivi nella formulazione della visione europea di America, meritano in questo discorso una breve finestra a parte<sup>268</sup>. Questo ampio corredo illustrativo, infatti, travalica la mera funzione ornamentale, rovesciando il tradizionale rapporto tra testo e immagini e guidando il lettore verso una più immediata comprensione dei contenuti. Un simile accostamento tra testo e illustrazione era già stato proposto, per citare a titolo di esempio alcuni casi, nell'edizione di Basilea della versione latina della lettera di Colombo a Luis de Santángel (*De insulis in mari Indico nuper inventis*, già pubblicata a Roma nel 1493) dove sette xilografie propongono al lettore la visione di alcuni salienti episodi del viaggio del genovese. Anche Oviedo accompagna il suo testo con immagini di flora, fauna, strumenti e usanze degli abitanti di quel mondo, e le ventuno immagini della sua *Historia* sono pubblicate anche nel terzo volume della raccolta del Ramusio. Nella seconda metà del secolo quarantadue incisioni sui Tupinamba corredano la *Warhaftige Historia* di Hans Staden, immagini dalle quali, poco dopo, vengono ricavate altre diciassette incisioni per illustrare *Les singularitez de la France antarctique* di André Thevet. Nessuno di questi *corpus* di illustrazioni può, però, vantare l'autonomia nei riguardi del testo raggiunta da quello di de Bry, né la sua capacità di informare e di fornire, allo stesso tempo, un'interpretazione delle nuove terre secondo le esigenze ideologiche dell'autore<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> Le *Collectiones peregrinationum*, iniziate nel 1590, comprendono i *Petits Voyages* e i *Grands Voyages*. I figli e gli eredi a partire dal 1598 compongono una raccolta di relazioni di viaggio relative all'Oriente denominata *Petits Voyages* per distinguerla dalla più celebre raccolta sulle Indie Occidentali (i *Grands Voyages*, l'ultima parte dei quali è pubblicata dal genero di Jean Theodore de Bry, Matthias Merian, nel 1634). Si veda H. Keazor, *Theodore de Bry's Images for America*, in «Print Quarterly», 15, 1998, pp. 131-148: il saggio propone analisi stilistiche volte a stabilire le fonti di de Bry, in particolare nelle pp. 148-149 si focalizza sul rapporto tra il tipo di immagini scelte, dal punto di vista morfologico, e le sue intenzioni anticattoliche. Si veda anche B. Bucher, *Icon and Conquest*, Chicago-London 1981.

<sup>268</sup> Inizialmente De Bry si reca a Londra nel 1586 per ottenere da Jacques le Moyne il permesso di pubblicare le sue immagini della spedizione di Laudonnière in Florida del 1564-65. Qui ha modo di incontrare anche Richard Hakluyt che gli propone, in linea con la sua politica di diffondere il più possibile i viaggi dei suoi connazionali, di pubblicare il resoconto di Richard Grenville in Virginia, illustrato con le incisioni ricavate dagli acquerelli di John White: nasce così a Francoforte nel 1590 l'*Americae descriptio*, primo volume dei sette che Theodor riesce a pubblicare prima della sua morte, stampato in latino, inglese, francese e tedesco.

<sup>269</sup> Alla base delle *Partes IV, V e VI*, c'è l'*Historia* di Gerolamo Benzoni, pubblicata per la prima volta nel 1565 in una città libera dall'influenza spagnola come Venezia, ideale per pubblicare la sua denuncia del disordine a cui erano soggette le terre aldilà dell'oceano. Per comporre la sua *Historia*, che copre l'arco temporale dallo sbarco di Colombo alla conquista del Perù, Benzoni si rifà alle versioni italiane (e abbreviate) del Ramusio, dell'*Historia general y natural de las Indias* di Oviedo e dell'*Historia general de las Indias* di Gómara. Il taglio degli scritti del Benzoni (de Bry arriva in contatto con la loro fedele traduzione latina a opera di Urbano Chauveton nel 1578), ben si adatta dunque al pensiero politico di de Bry.



## Il quartetto di Crijspin de Passe

Anche Crijspin de Passe realizza una sua versione dei continenti, da lui disegnata e incisa, inserita in un contesto paesaggistico (figg. 73-76). De Passe pubblica stampe con praticamente tutti i soggetti allegorici in voga nel secolo, disegnati da egli stesso o da de Vos: età dell'uomo (che riassumono l'essenza dell'esistenza umana in questo modo: la giovinezza è votata all'amore, l'età adulta al lavoro fisico o spirituale, la mezza età è quella in cui si realizzano onori e gloria, in vecchiaia l'uomo si confronta con il dolore e il sopraggiungere della fine), i cinque sensi (rappresentati come personificazione femminili inserite in un paesaggio nel quale sono inserite anche alcune scenette quotidiane e ogni senso è associato a uno specifico periodo dell'anno), i sette pianeti, i venti, i quattro elementi (la tradizionale iconografia della personificazione con attributi è qui accantonata in favore di scenette più aneddotiche, con coppie di amanti in abiti contemporanei, come il pescatore e sua moglie scelti per l'elemento acqua), le quattro stagioni (ognuna rappresentata da una divinità classica e da un'elaborata cornice con motivi floreali, questa e la precedente su disegno di de Vos), le Quattro Parti del Giorno (Mattino, Pomeriggio, Sera, Notte), i mesi dell'anno (anche in questo caso ogni mese è rappresentato con scene di vita quotidiana) e, naturalmente, i nostri continenti, tutte corredate con appositi dettagli ancillari nello sfondo. La *suite* dei Quattro Continenti si ispira all'iconografia del tema già di de Vos, ricalcandone la strategia allegorica della personificazione principale e quella enciclopedica dello scenario paesaggistico, ma presenta in ognuna una coppia di figure: due fanciulle (Europa e Asia), una femminile e una maschile (America) o una muliebre e una fantastica (Africa). Tra gli elementi più degni di nota il quasi fiabesco abbigliamento di Asia, con *hennin* a punta e un attorcigliato dragone che incombe sotto i suoi piedi, e la figura satiresca che porge un cesto di coralli ad Africa, anch'essa seduta su una bizzarra bestia che si presenta come un incrocio tra un leone, un rettile e un cinghiale<sup>270</sup>. Ciascun continente, a parte Europa, presenta sullo sfondo una pira infuocata sulla quale si può star consumando tanto un rito pagano quanto la cottura di un pasto antropofago<sup>271</sup>.

---

<sup>270</sup> Nella serie, di circa due decenni anteriore, di Etienne Delaune (1575) è inserito un dragone in Africa dalle caratteristiche morfologiche simili a quello di de Passe. Anche il quartetto di Delaune, inoltre, era probabilmente stato concepito insieme ad altri 'quartetti', quali le stagioni, i momenti della giornata, le età del mondo. Questa serie, qui citata per completezza più che per istituire reali connessioni aldilà di qualche comunanza visiva, è brevemente trattata da Mason, 1998, p. 107, che ne analizza le pose, e da Oliveira, 2014, pp. 40-41.

<sup>271</sup> De Passe ripropone i continenti anche in una serie in piccolo formato e probabilmente ad uso preparatorio di opere di oreficeria, per la quale si rimanda a Veldman, 2001, p. 134.

## 4. Le quattro parti del mondo nella *Prosopographia* di Philip Galle

Delle circa 2500 stampe che Philip Galle immette sul mercato durante la sua quarantennale carriera come editore circa la metà possono essere classificate come immagini religiose<sup>272</sup>. La natura di questa tipologia di stampe muta sensibilmente tra il 1563 e il 1600: da un complesso immaginario etico che reca, probabilmente, riflesso delle sue eterodosse opinioni in materia di fede cristiana si passa a un'iconografia più lineare e didattica, distintamente influenzata dalla Controriforma<sup>273</sup>. Dopo otto anni di contro calvinista della città, nel 1585 Alessandro Farnese riconquista Anversa per conto della corona spagnola, è in questa delicata fase che, cronologicamente, si inserisce la *Prosopographia*. La dedica, nella copia della serie conservata al Prentenkabinet di Anversa, a Marie de Meleun contessa di Ligne stabilisce un importante punto di partenza cronologico per la realizzazione: la contessa riceve, infatti, i titoli menzionati nella serie proprio nel 1585. Stilisticamente, invece, sembra che non si debba andare molto oltre il 1590<sup>274</sup>.

---

<sup>272</sup> Galle lavora ad Haarlem negli anni tra il 1563 e il 1570, per poi trasferirsi ad Anversa, una città in cui aveva già tessuto contatti commerciali, come attestato dal primo foglio della sua serie dedicata ai conti di Olanda e Zelanda (pubblicata nel 1569) che reca, a uso di potenziali acquirenti nella città fiamminga, l'indirizzo del laboratorio di Gerard de Jode, oltre all'*approbatio* ufficiale. La produzione del periodo olandese (1563-1570), scarsamente documentato, è composta per la maggior parte da soggetti religiosi dal profondo valore etico e istruttivo, incentrati, in linea con le opinioni del suo mentore spirituale Dirk Coornhert, sulle responsabilità dell'uomo nella ricerca della salvezza, ma anche da ritratti di studiosi o di nobili, qualche piccola serie sui quattro elementi e le quattro stagioni; M. Sellink, *Philips Galle (1537-1612)*, Amsterdam 1997, p. 18. La prima incisione firmata di suo pugno risale al 1557 ed è pubblicata nel laboratorio *Aux quatre vents* di Hieronymus Cock. Si mette in proprio dal 1563 ed è citato nella *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* di Lodovico Guicciardini qualche anno dopo, nel 1567. Tra il 1572 e il 1578 produce un enorme numero di stampe singole, serie - tra le quali le caccie su disegno di Stradano - e libri illustrati, di cui Sellink ci fornisce un dettagliato resoconto cronologico. A partire dal 1600 Galle abbandona progressivamente la sua attività lasciando il lavoro sempre più nelle mani del figlio più vecchio Theodoor. Un'analisi delle stampe prodotte da Galle e dal suo laboratorio nelle ultime decadi del secolo condurrebbe a una comprensione dei radicali mutamenti religiosi e politici che ricadono, in questo torno di anni, sul mercato, come spiegato da Sellink (1997, p. 87).

<sup>273</sup> «There is a striking shift from complex and moralizing imagery conveying an ethical, Erasmian ideal of Christianity towards a more outspoken didactic iconography»; Sellink, 1997, p. 77. Sulla relazione tra l'iconografia sacra nelle stampe di Galle e i drammatici rivolgimenti storici si veda Sellink, 1997, p. 12, 28-31, 52, 83, 97, 102 e *passim*. Per una generica panoramica sul tema si veda I. M. Veldman, *Religious Propaganda in Sixteenth Century Netherlandish Prints and Drawings*, in *The Education of a Christian Society*, a cura di S. Amos, Aldershot 1999, pp. 131-163. Maerten de Vos e Stradano lavorano per lui circa dal 1574. Questi anni sono lo spartiacque individuato da Sellink tra il primo periodo lavorativo di Galle ad Anversa e quello successivo, caratterizzato dalla collaborazione con i due celebri disegnatori ma anche con Cornelis Kiliaan, al lavoro già per Plantin, e, dal 1580, con Adriaen Collaert e il fratello.

<sup>274</sup> «Haute et tres illustre Dame Madame Marie de Meleun, Contesse de Ligne, et de Fauquemberghe, Princesse d'Espinoy, Seneschalle de Haynaut, Marquize de Roubais, Viscontesse de Gand, Baronne d'Antoing, Chysoing, Herselles, Connestable de Flandres, Prevoste de Donay, Chasteleine de Bapaulmes,

Il titolo della serie, a oggi non molto studiata, è mutuato dal greco *prosopopoiia* che, letteralmente, è la produzione di maschere teatrali, ed è composta da 43 figure numerate legate ad astratte qualità umane, eccezion fatta per l'*Ecclesia*, o decadimenti morali<sup>275</sup>. Si tratta, insieme al libro di disegni del 1589 *Instruction et fondements de bien pourtraire*, di una delle ultime opere firmate e incise da Galle (insieme al figlio Theodoor) e contiene solo, come scritto esplicitamente da lui stesso nella prefazione, un repertorio di immagini rare ciascuna accompagnata dai distici latini di Cornelis Kiliaan e rivolta, tra gli altri, a pittori, poeti, incisori e retori (*Rederijkers*)<sup>276</sup>. La scelta di orientarsi su personificazioni meno comuni e più sofisticate è parzialmente contraddetta dalla presenza dei Quattro Continenti in chiusura, un tema, come rilevato da Sellink, di già ampia diffusione: «Not only was this subject fairly common at the time, it is also far less abstract than the 39 preceding images. Of these personifications twelve are explicitly religious of nature, either as they represent notions directly related to religion or, in the case of more general

---

Dame du Byes, et Wyeres, Richebourg, et Sauty». Termine *ante quem* può essere considerato il 1601, anno in cui il marito, nel mese di gennaio, a sua volta eredita i titoli della moglie; Sellink, 1997, p. 134.

<sup>275</sup> Il contesto nel quale è prodotta la *Prosopographia* è approfondito da Sellink, 1997, pp. 132-135. Nel 1585 Galle è uno stampatore affermato, con una solida reputazione internazionale e membro influente della Gilde di San Luca. Dopo la morte di Plantin nel 1589 continua a intrattenere contatti con la famiglia Moretus, così come diffusi contatti con i più importanti artisti e umanisti in tutta Europa, come Stradano (in questi anni, fine del penultimo decennio, lavora anche alla serie *Nova reperta*) in Italia e Arias Montano in Spagna. Delen (*Catalogue des Dessins anciens du Cabinet des Estampes de la ville d'Anvers*, Bruxelles 1937) ha osservato che l'ultima tavola della copia conservata ad Aversa è, sul margine superiore, contrassegnata dall'*invenit* di Martin De Vos, dal *fecit* di Jan Sadeler e dalla data del 1579. L'incisione differisce, però, significativamente da tutte le altre per fattura e dimensioni. Tale riferimento non costituisce, dunque, in alcun modo una soluzione al problema della datazione; Doutrepoint, 1934, p. 149. Il 1579 è la data indicata da Poeschel, 1985, p. 362 (l'autrice si riferisce alla copia di Coburg).

<sup>275</sup> Mario Praz cita la *Prosopographia* nella sua bibliografia di libri d'emblemi redatta nella seconda parte di *Studies in seventeenth century imagery*, Roma 1975, p. 462. È citata anche da: J. Landwehr, *Emblems and Fable Books Printed in the Low Countries, 1542-1813. A Bibliography*, Utrecht 1988, p. 414; I. M. Veldman, *Philips Galle: een inventieve prentontwerper*, in «Oud Holland», 105, 1991, pp. 262-289, p. 285; M. Sellink, *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings. Engravings and Woodcut 1450-1700. Philips Galle, III*, Rotterdam 2001, pp. 5-32. In relazione a Cornelis Kiliaan: L. Van den Branden, *Bio-Bibliografie van Cornelis Kiliaan*, Nieuwkoop 1978, pp. 176-178; I. M. Veldman, *Images of Labor and Diligence in Sixteenth century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism?*, «Simiolus», 23, 1992, pp. 257-258.

<sup>276</sup> I distici sono in francese (forse tradotti dal latino dallo stesso Galle) nella copia conservata alla Bibliothèque nationale di Parigi, dotata di una postfazione sempre in francese al posto della prefazione in latino della copia a Bruxelles («Fort necessaires à tous peintres, graveurs, entailleurs, orfèvres, statuaires & mesmes aux Poètes rimeurs & rhetoriciens vulgaires, pour eux conseiller à ce livre qui leur furnira des moyens pour pouvoir imiter toutes sortes deffigies affin que lorsqu'il leur prendra fantasie de peindre ou feindre quelque chose, ilz n'ayent besoing d'avoir toufiours leur recours, à ceux qui font es arts les plus practiqués & experimentés. Si est-ce que i ay trouvé bon & vtil de ne grossir & combler ce livre d'un tas de figures qui sont en grand nombre: mais seulement de celles qui sont les plus rares & moins visitées»). Il libro è stato edito tre volte, le ultime due dal figlio di Philip, Theodoor Galle, nel 1636 (si tratta della copia conservata ad Ann Arbor), e dal nipote Johannes (oggi a Utrecht). Copie delle prime edizioni sono conservate, oltre che ad Anversa, Parigi, Bruxelles, anche ad Amsterdam, Coburg, Dijon, L'Aia, Leida, New York, Vienna e Los Angeles.

qualities, because the attributes and the verses undeniably relate the figure in question to Christian faith»<sup>277</sup>.

La serie viene spesso definita come la controparte nordica dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. In essa sono ravvisabili le caratteristiche che saranno proprie delle personificazioni di Ripa, quali la centralità della figura umana, il valore simbolico degli attributi, vesti e panneggi, l'espressività dei gesti, ma, a differenza della più celebre *Iconologia*, la raccolta di Galle mira a integrare il repertorio di immagini disponibile più che coprire tutto lo scibile figurativo in materia di figure allegoriche. Non è, inoltre, ordinata alfabeticamente e dal punto di vista grafico le sue incisioni, ad esempio nel chiaroscuro, risultano molto più elaborate, così come le iscrizioni che, decisamente meno descrittive di quelle di Ripa, si relazionano con l'immagine in modo più enigmatico<sup>278</sup>. Se condividono alcune soluzioni figurative è perché si rifanno a medesime fonti di ispirazione, quali le opere di Alciati, di Valeriano e di Cartari.

Alla fine del secolo, manuali come l'*Iconologia* offrono necessarie sistematizzazioni e sincretiche reinvenzioni di materiali antichi e di introduzioni moderne. La versione olandese sarà edita solo nel 1644, tuttavia a partire delle ultime decadi del Cinquecento la necessità di raccolte di questo tipo è colmata dalle serie di stampe prodotte in abbondanza nei laboratori di Anversa. In preparazione dell'entrata dell'arciduca Ernesto d'Austria ad Anversa nel 1594, ad esempio, Philip Galle e la vedova di Hieronymus Cock stampano una serie di possibili modelli di personificazioni che, come risulta dalle cronache dell'epoca, sono usati per i personaggi sia vivi sia dipinti dei cortei<sup>279</sup>. C'è sicuramente la tentazione di associare la *blijde inkomst* del 1594 con la pubblicazione della serie di Galle, ma non ci sono chiare evidenze a supporto di questa ipotesi. Anche Doutrepoint parla di una probabile connessione, rilevando, però, che è la serie di Marten De Vos quella che risulta essere più

---

<sup>277</sup> Sellink, 1997, p. 132. La prefazione in latino recita: «En habes, amice Lector, Patientiae, Poenitentiae, Experientiae, Humilitatis, Pietatis, et id genus alias Virtutum, Vitiorum quoque, atque aliorum, suis symbolis pulchre ornatas imagines; pictoribus, sculptoribus, caelatoribus, aurifabris, statuariis, phrygionibus, polymitariis, poetis etiam rhythmicis sive rhetoribus vernaculis, pluribusque aliis apprime necessarias; ut libellum hunc unde effigies quaslibet imitandi copia datur, consulant». Le figure più comuni, dunque, non compaiono: «Artes proinde septem liberales, Virtutes cardinales, Peccata capitalia, et plurima huius farinae nunc vulgatissima, variorum industria artificum formata, quibus officinae et tabernae venalibus abunde scatent, omisi». *Pazienza* è una personificazione di particolare interesse nelle evocazioni allegoriche dei conflitti religiosi in area nederlandese e dimostrerebbe la dichiarata intenzione di Galle di aprire la prefazione con una figura risonante; McGrath, 2000, p. 48 e nota 25.

<sup>278</sup> L. Arizzoli, *Allegorical Representation of the Continents in Northern European Prints: The Peculiarity of Philips Galle's Prosopographia (1585-1590)*, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 10, 2012, pp. 25-30, p. 23; Sellink (1997), nel titolo del paragrafo dedicatole, definisce l'opera come *precursor* dell'*Iconologia*. Sin dal suo esordio, Galle si dimostra uno *sculptor doctus*, ed è proprio per dimostrare ancora una volta la sua abilità come studioso e come editore che, secondo Sellink, idea la serie.

<sup>279</sup> Doutrepoint, 1937, nota 8, pp. 189-90. Modelli descritti come «gedruckte beeldekens of nymphen» e «gedruckte figueren»; Sellink, 1997, p. 134; McGrath, 2000, p. 48.

legata all'occasione<sup>280</sup>. Secondo McGrath si può solo supporre che l'ampia richiesta di materiale di questo tipo in previsione dell'evento abbia suggerito a Galle la necessità di ampliare il repertorio tradizionale di allegorie<sup>281</sup>. Durante il secolo, infatti, gli organizzatori di questi spettacoli fanno uso per l'ideazione degli svariati motivi trionfali di materiali già disponibili, rendendo tali forme fruibili da un ampio pubblico. Sellink si sbilancia di più nell'inserire le personificazioni della *Prosopographia* tra quelle probabilmente utilizzate per adornare la città, trovandole adeguate a mostrare la riguadagnata autorità asburgica sulla zona - sebbene anch'egli metta in luce più volte una certa avversione di Galle, con i suoi profondi ideali di tolleranza, verso l'autorità spagnola<sup>282</sup>. Lo studioso, inoltre, aveva ritenuto la serie una collezione casuale di personificazioni senza, almeno apparentemente, alcun principio di base, sia esso religioso sia esso profano. Secondo Louise Arizzoli, invece, la *Prosopographia* potrebbe recare riflesso della complessa situazione politica della zona, la mancanza di un ordine alfabetico, infatti, sembra piuttosto inusuale per un manuale di questo tipo e fa pensare che un'altra idea possa aver sovrinteso alla disposizione numerica<sup>283</sup>.

L'intero titolo recita: *Prosopographia, sive Virtutum, animi, corporis, Bonorum Externorum, Vitiorum, et Affectuum Variorum Delineatio, Imaginibus Accurate Expressa a Philippo Gallaeo, et Monocromate ab eodem Edita*<sup>284</sup>. Le figure sono suddivisibili in due principali gruppi: il primo, dopo *Natura* fino a *Foedus*, costituito da virtù e concetti positivi, il secondo, da *Tribulatio* a *Impudentia*, mostra, invece, il decadimento morale dell'individuo e della civiltà tra le pieghe di sentimenti negativi e di vizi, un decadimento nel quale *Impudentia* rappresenta l'ultimo stadio fuori dalla grazia di Dio (fig. 93)<sup>285</sup>.

---

<sup>280</sup> La *Prosopographia* e i 66 disegni di De Vos (cfr. cap. precedente) condividono 13 personificazioni, tra le quali *Experientia*, *Liberalitas*, *Potestas*, *Virtus* e i Quattro Continenti non differiscono che per minimi dettagli. Doutrepoint (1934, pp. 148-149) parla di un'inegabile influenza di un artista sull'altro. Doutrepoint, però, non tiene conto della datazione della *Prosopographia* suggerita dalla dedica. Gli aspetti iconografici, inoltre, che accomunerebbero, secondo lei, i due gruppi dei continenti fanno parte di un bagaglio già quasi codificato, mentre l'elemento più macroscopico, cioè le cavalcature che caratterizzano i disegni di De Vos, sono assenti in Galle.

<sup>281</sup> McGrath, 2000, p. 49.

<sup>282</sup> «One would expect that the religious images of the series were especially suitable in helping the secular and ecclesiastical authorities to show their new Habsburg ruler the newly gained dominant position of the Catholic Church in Counter-Reformation Antwerp»; Sellink, 1997, p. 134.

<sup>283</sup> Arizzoli, 2012, p. 21.

<sup>284</sup> Le personificazioni, in ordine, sono: *Natura*, *Virtus*, *Veritas*, *Gratia Dei*, *Ecclesia*, *Misericordia*, *Victoria*, *Constantia*, *Experientia*, *Sanitas*, *Obedientia*, *Pax*, *Concordia*, *Aeternitas*, *Timor Domini*, *Pietas*, *Poenitentia*, *Patientia*, *Honor*, *Labor*, *Diligentia*, *Liberalitas*, *Maiestas*, *Potestas*, *Ratio*, *Foedus*, *Tribulatio*, *Debilitas*, *Inquietudo*, *Negligentia*, *Pavor*, *Mensura*, *Pecunia*, *Periculum*, *Vis*, *Fraus*, *Discordia*, *Diffidentia Dei*, *Impudentia*, *Europa*, *Asia*, *Africa*, *America*.

<sup>285</sup> All'interno del primo gruppo delle virtù, come all'interno del secondo gruppo dei vizi, si possono riscontrare dei nuclei: la pratica della Virtù e della Verità permettono allo stato di *Natura* l'ingresso all'interno della Grazia divina (*Gratia Dei*, quarta personificazione), propedeutica alla manifestazione di Dio

Quest'ultima, che ostenta il proprio seno nudo e costituisce il *pendant* negativo di *Natura*, è seguita dalle quattro personificazioni delle principali parti del mondo - Europa, a seguire Asia, Africa e infine America - che costituiscono una sorta di seconda chiusura alla sequenza.

*Europa* (fig. 89), sulla falsariga di quella di Ortelio, è caratterizzata da corona, grappolo di uva e scettro, sul quale punta significativamente lo sguardo; *Asia* (fig. 90) dall'incensiere ed è riccamente abbigliata, come è consuetudine, in una mescolanza di fogge diverse; *Africa* (fig. 91) è la prima a essere quasi nuda, eccetto un drappo con cui si copre parzialmente, con l'usuale ramo di balsamo e il sole splendente sul capo. Lo scarto più significativo rispetto al frontespizio di Ortelio - frontespizio che è stato anche variamente attribuito a Galle - è la mancanza di allusioni al trionfo della cristianità nel caso di *Europa* e, nel caso di *Africa*, degli stereotipi fisici che caratterizzano l'immagine del *Theatrum* (per il resto l'iconografia di quest'ultima è sostanzialmente identica nelle due opere)<sup>286</sup>. *America* (fig. 92) è nuda, il suo polpaccio, come l'America nella *Nova Reperta* e nel *Theatrum*, è cinto da un braccialetto, è accompagnata da lancia, arco e frecce sparsi al suolo insieme ai resti di un pasto antropofago<sup>287</sup>. È l'unica a essere inserita in uno scenario naturale, anche se solo appena accennato e i distici sono gli unici, tra i quattro, a fare materialmente riferimento alla sua terra. A questa figura si può contrapporre un'altra immagine prodotta nello stesso torno di anni e nello stesso ambiente artistico: l'*America* di Stradano nella serie *Nova reperta* (anche questa incisa e pubblicata dallo stesso Galle, cfr. "Altre personificazioni in paesaggio"). L'evidente dicotomia ruota intorno alla mollezza e passività di quest'ultima - come l'*America* di Ortelio, alla quale somiglia molto, è sdraiata

---

sulla terra, l'*Ecclesia*, e all'esercizio, tra i fedeli, della sua *Misericordia*; segue *Victoria* che, se raggiunta grazie ai due modelli morali successivi (*Constantia*, ed *Experientia*) reca *Sanitas* e Pace, quest'ultima tra le due personificazioni che reggono la sua esistenza, *Obedentia* e *Concordia*; tramite di esse e grazie alle qualità che seguono la pace potrebbe divenire condizione imperitura dell'umanità (*Aeternitas*): il *Timor Domini* invita a praticare nel mondo mortale la Pietà, la Penitenza e la Pazienza; *Labor* è frutto di *Honor* e *Diligentia*. *Potestas* e *Maiestas*, le due forme del potere temporale (cfr. fig. 131), sono circondate dalle qualità che ne garantiscono il giusto esercizio (prima *Liberalitas* e, dopo, *Ratio* e, infine, l'imprescindibile *Foedus*. *Tribulatio*, con il quale si apre il nucleo negativo della serie, e *Inquietudo* implicano *Debilitas* e *Negligentia*; l'eccesso o la mancanza di Misura riguardo a questioni pecuniarie (*Pecunia*) generano sospetto e paura (*Pavor*) e, più concretamente, *Periculum*; il terrore reca con sé violenza (*Vis*), inganni (*Fraus*), *Discordia* e l'inevitabile *Diffidentia Dei*; infine, abbiamo *Impudentia* la cui nudità - in contrapposizione con l'innocente stato di *Natura* esente da corruzioni - come spiega la didascalia, è esibita *absque pudore*, e i nostri Quattro Continenti. Con pochissime varianti questa razionale sequenza concettuale è stata ipotizzata dalla Arizzoli nel suo contributo del 2012 già citato.

<sup>286</sup> Sulle possibilità che de Vos o Galle abbiano concepito e realizzato il frontespizio di Ortelio si veda Delen, 1969, p. 157 e Waterschoot, 1979, p. 45.

<sup>287</sup> «Sceptum Europa gerit, pars praestantissima mundi / Laetat fert vinum munus Iacche tuum»; «Dives, opima, potens Asia, amplo splendida luxu, / Dat Divorum aris mascula thura Sacris»; «Africa vi Solis monstrosa animalia gignit: / Et profert calido balsama odora solo».

- e all'audacia e vigore espressa dalla seconda. La stampa della *Nova reperta*, inoltre, punta a una descrizione alquanto minuziosa della flora e della fauna esotica relegando il *topos* del cannibalismo allo sfondo, nella *Prosopographia* questo tema è in primo piano: la donna incede in uno scenario ridotto all'osso, affiancata solo da un *macaw*, da una testa e da un braccio mozzato. Il trattamento dei capelli, la posa delle braccia e la torsione del busto sembrano decisamente ricalcare un'illustrazione di John White, incisa e pubblicata da de Bry, di una donna appartenente alla tribù dei Pitti (fig. 94)<sup>288</sup>. La data di pubblicazione di questa immagine, il 1590, non contraddice quella supposta per il manuale di Galle.

Dai distici si può rilevare che Europa sia identificata precipuamente da scettro e corona (dunque della sua nobiltà) e si distingue, rispetto alle altre parti del mondo, per la produzione di vino, Asia dalla sua ricchezza ed è soprattutto colei che fornisce l'incenso liturgico, Africa è la terra assolata e affollata di «monstrous animalia» per eccellenza (dunque una descrizione che, perlopiù, enfatizza l'alone di mistero che ancora la circonda) e produce profumato/odoroso balsamo, da America, che si nutre di carne umana, si può ricavare oro e argento in abbondanza. Dunque, in prima battuta, si celebra la primaria e generica qualità o condizione del continente (la nobile Europa, la ricca Asia, l'ignota e bizzarra Africa, l'America avvezza a pratiche abominevoli) e, in seconda, il distico è corredato dall'accenno a un prodotto peculiare (uva, incenso, balsamo, oro).

Come alle altre figure, anche a questa amazzone viene data voce tramite l'iscrizione che recita: «Estrix dira hominum scatet auro America: pollet Arcu: psittacum alit: plumea sarta gerit»<sup>289</sup>. Il tono della frase è simile a quello dell'incisione di Collaert in cui si delinea un'America guerriera: «Illa quidem nostris dudum non cognita terris, / Facta brevi auriferis late celeberrima venis, / Visceribus scelerata suis humana recondens, / Viscera feralem praetendit America clavam». L'accento sulle ricchezze che questa terra offre, e il suo conseguente sfruttamento da parte delle potenze imperiali europee è spesso, in area nederlandese, un espediente utilizzato per radicare e rafforzare idee antiastburgiche, ci si potrebbe quindi domandare se l'ampio uso di questo tipo di stampe e disegni sia da ricondurre proprio alle loro potenzialità di veicolare messaggi politici<sup>290</sup>.

---

<sup>288</sup> L'immagine di White risale, tuttavia, al 1577 (cfr. nota 319). De Bry incide questo gruppo di illustrazioni ad acquarello per la sua *Americae descriptio* edita a Francoforte nel 1590. Il fine è di mostrare come i popoli della grande Britannia «haue bin in times past as savage as those of Virginia»; Lorant, 1965, p. 183.

<sup>289</sup> «Je suis America comme voyéz à ma teste emplumee, qui me paists de chair humaine, & enrichis de mo or & arget les autres parties du monde».

<sup>290</sup> L'iscrizione più corrosiva, come già sottolineato nel capitolo precedente, è quella che accompagna la versione di metà seicento incisa da Fentzel.

Se anche nelle pieghe dell'opera di Galle si sviluppi un'attitudine tipica della regione e di quei tumultuosi decenni, non avendo lasciato Galle dichiarazioni più esplicite che possano aiutarci in questo senso, rimane oscuro, ma è vero che se confrontata con altre opere di artisti a lui coevi l'idea sembra poter avere qualche fondamento<sup>291</sup>. A giustificare la convergenza nelle figure di Galle di metafora geografica e generici pensieri antiegonici può contribuire l'appartenenza dell'editore olandese alla stessa *milieu* culturale e artistica di Plantin e Ortelio - illustri membri dell'ambiente 'familista' di Anversa - all'immaginario e agli affini sentieri spirituali orbitanti intorno al cenacolo del cartografo fiammingo<sup>292</sup>. La tesi della Arizzoli è che nella *Prosopographia* trovi dimora un messaggio di generale disapprovazione di ogni violenza, nelle proprie terre come in quelle recentemente scoperte<sup>293</sup>.

A supporto di questa sua idea, si può aggiungere un aspetto. Un tema, infatti, ampiamente ravvisabile nel repertorio metaforico di Ortelio e della sua cerchia è quello del bivio, il topos della «via larga e della via stretta», della Y pitagorica, della scelta tra il percorso periglioso della virtù o la via che conduce al vizio e alla perdizione. La struttura della *Prosopographia* sembra suggerire qualcosa di simile. È ragionevole ritenere che essa sia divisa in due: il primo gruppo che, tra virtù, condizioni di prosperità e di retto governo, è composto da ventisei personificazioni 'positive' e il secondo gruppo di tredici personificazioni 'negative', più i quattro continenti. All'interno del primo gruppo si

---

<sup>291</sup> «Whether, in the wake of the endeavours of his spiritual mentor Coornhert, Philips Galle had any hopes of spreading the ideals of an ethical, Erasmian Christianity to a larger public cannot be ascertained», nessuna serie contiene una dichiarazione introduttiva che possa aiutare in questo senso. Lo sfortunato fato della razza umana, la dicotomia tra essa e lo stato di natura che avvolge di grazia il mondo animale, è comunque un tema che attraversa molta sua produzione; Sellink p. 102.

<sup>292</sup> Come l'amico Ortelio, Galle poteva probabilmente fare parte dell'*Huis der Liefde*, o *Familia caritatis*, movimento spirituale diffuso nella cerchia di umanisti intorno a Plantin in cui si promuoveva una visione delle terre neerlandesi pacificata, tollerante e unita; al proposito si veda *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*, a cura di A. J. Gelderblom, J. L. de Jong, M. van Vaecck, Leiden - Boston 2004, p. 53; M. Bataillon, *Philippe Galle et Arias Montano. Matériaux pour l'iconographie des savants de la Renaissance*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 2, 1942, pp. 132-160, p. 154. I familisti si presentano come ferventi difensori della libertà e dell'avvento di un'armonia politica e unitaria oltre i confini nazionali e religiosi. La cosmopolita e multiconfessionale città di Anversa, e soprattutto la cerchia di Plantin, sono un terreno ideale per gli ideali irenici e conciliatori di questa multiforme corrente di pensiero; Hamilton, 1981, pp. 65-82; Sellink p. 25, 90-91. Cfr. al proposito cap. dedicato a Ortelio. Per approfondire la bibliografia fiorita intorno al credo familista e alla portata della sua influenza sui grandi intellettuali e commercianti di quel tempo si veda Mangani, 2006, pp. 86-88.

<sup>293</sup> L'idea di un certo tipo di visioni politiche sottese alla rappresentazione di America è, sviluppata da Schmidt (2001), è già stata delineata nel capitolo precedente dedicato a Barendsz («The Dutch discourse on America, finally, was never one of "empire" - let alone "conquest" - but always of "alliance", p. XXII). Le pubblicazioni olandesi della prima parte del XVI secolo sono costituite, perlopiù, da traduzioni di resoconti spagnoli. Si tratta di scritti tendenzialmente positivi e raramente critici, ma con l'inizio della rivolta olandese il panorama è destinato decisamente a cambiare: cominciano infatti a girare opuscoli della *Relación* di Las Casas, la cui diffusione sarà fondamentale nell'opera di propaganda. Lo scopo è di tratteggiare la dominazione asburgica come una tirannia, sviluppando parallelamente una certa empatia verso le popolazioni indie soggiogate dai conquistadores.



riscontrano dei piccoli nuclei tematici (i presupposti che reggono l'istituzione ecclesiastica e il suo ruolo tra gli uomini, le qualità che conducono a una giusta vittoria, le circostanze che determinano il perdurare della pace e via dicendo). Sebbene rimanga arduo, in mancanza di riscontri giustificativi, stabilire quanto un'analisi di questo tipo possa effettivamente aderire alle intenzioni di Galle, sottolineando, tuttavia, l'opposizione binaria, lo schema a Y che sembra sotteso alla disposizione sequenziale delle figure e grazie, in particolar modo, alle ultime quattro figure dei continenti a prima vista poco attinenti al tenore delle altre, si può azzardare una lettura unitaria della serie in cui anche tenere conto degli ideali profondamente umanistici di Galle e della sua cerchia<sup>294</sup>. Dalla doppia conclusione di *Impudentia* e di *America*, infatti, emergerebbe un messaggio piuttosto negativo: il perfetto stato di natura (*Natura*) condotto secondo i precetti di Dio offre la possibilità di agire secondo le virtù enumerate; diversamente, la società che si abbassa ai propri istinti è condannata a essere governata dalle funeste figure del secondo gruppo<sup>295</sup>. L'ammonimento è diretto verso Europa, a capo degli altri tre continenti designati nel titolo come *bonorum externorum* (definizione che, come evidenziato dalla Arizzoli, designa un'alterità più 'positiva' rispetto al tenore di altri gruppi di personificazioni). America, nuda come la *Veritas*, è ancora una pagina bianca, una terra vergine che, da un primigenio stato di natura, può essere condotta alla civilizzazione o, altrimenti, alle drammatiche conseguenze, effetti di una colonizzazione avida, simboleggiate da *Impudentia*. L'iscrizione di America si riferisce in primo luogo all'accessorio visivo che la caratterizza maggiormente, le piume che le ornano il capo, in seconda battuta alle sue esecrabili pratiche antropofaghe e, infine, all'oro e all'argento con i quali arricchisce le 'altre parti' del mondo, dunque, nei fatti, Europa e gli Asburgo. Ancora una volta, come si è già visto nel capitolo su Stradano e anche a proposito dell'affresco di Farinati, essa è, infatti, 'nemica' della civilizzazione, ma non di Dio<sup>296</sup>. È presentata come una figura attestata in una condizione che la rende simile a una belva, ma che può essere illuminata della grazia se guidata dalle leggi divine suggerite dal primo gruppo (come sembra voler raccontare il parallelismo visivo con *Veritas* e quello strutturale con *Natura* e *Impudentia*), in caso contrario è destinata a precipitare nella miseria spirituale e nelle tribolazioni evocate dal secondo.

---

<sup>294</sup> «To read into the configuration a secondary political message that bound the figures together as a coherent and unified whole»; Arizzoli, 2012, p. 23.

<sup>295</sup> *Natura* ha le sembianze dell'Artemide di Efeso; nella stele che sorregge il busto sono raffigurate otto teste di animali, ai suoi piedi un uccello, una torcia, una vanga e una giara simboleggiano i quattro elementi; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden 1974, p. 37.

<sup>296</sup> Cfr. cap. corrispondente; Arnold, 1996, p. 42.

Un'immagine legata alla cultura processionale, con una simile e più esplicita ciclicità, è il *Loop des Weerelts*: in questo caso la messa in scena delle due possibilità si ripropone, infatti, in maniera perpetua. La tematica delle 'vicissitudini dell'esistenza umana', trattata anche da Heemskerck e da de Vos, rappresenta il divenire di diverse situazioni, ciascuna delle quali è conseguenza di quella precedente (il lavoro porta ricchezza, la ricchezza orgoglio, l'orgoglio gelosie, le invidie conducono a sanguinosi conflitti, i conflitti alla povertà, la povertà all'umiltà dalla quale si genera nuovamente la pace)<sup>297</sup>. Si tratta di serie piuttosto popolari nella seconda metà del secolo, generalmente elaborate in successione di sette o otto *tableaux* allegorici<sup>298</sup>. In questi *Loop des Weerelts* sono esternate, sotto spoglie allegoriche, le preoccupazioni circa il futuro assetto sociale e le conseguenze di un accumulo di ricchezze incontrollato: l'invito di una messa in scena di questo tipo, rivolto a tutta la popolazione, è la rottura del circolo vizioso di guerre e prosperità, di ostensione della ricchezza e di umiltà, in cerca di un equo e distaccato giudizio che possa mettere fine ai rivolgimenti e condurre a una salda pace *aeterna*.

Questa tematica, pervasiva nelle festività civiche, secondo la Neumann aveva costituito anche il sostrato del frontespizio di Ortelio. Che il cartografo condividesse questa concezione riguardo i pericoli della ricchezza come principale causa di guerra è dimostrato da una lettera già citata del dicembre 1567 (vd. capitolo sul *Theatrum*): in un passaggio rimprovera la mancanza di umiltà dei ricchi cittadini della città, individuandovi una delle cause dei disordini civili e della repressione che ne era conseguita. Sul frontespizio il circolo, rispetto per esempio all'evento del 1561, sarebbe condensato da sette a quattro figure. Ciascun continente, con il proposito di prendere consapevolezza dei mali che rovinano la società, rifletterebbe in questo modo i possibili stadi: Europa la prosperità, Asia la superbia insita nella ricchezza, America la guerra, Africa la povertà e l'umiltà che permette di riguadagnare il primo stato.

Un eco di questa ciclicità, si domanda la Arizzoli parimenti come la Neumann se lo domanda al proposito di Ortelio, è forse ravvisabile anche nella serie di Galle, ovviamente nei margini permessi dalla scelta di Galle di orientarsi su figure più difficilmente reperibili? Nella *Prosopographia* le figure intorno a *Potestas* costituirebbero il virtuale punto di svolta: il potere, se non retto dalla fede e dalle altre virtuose figure che lo circondano, può provocare instabilità, inquietudini e discordia in una società civilizzata ma

---

<sup>297</sup> Sull'incisione di Cornelis Cort da Maerten van Heemskerck intitolata *Circulus vicissitudinis rerum humanarum*, probabilmente ispirata al *punct* realizzato per la processione del 1561, si veda Veldman, 1977, pp. 133-141.

<sup>298</sup> Neumann, 2009, pp. 436-437.

anche in una da condurre ancora in seno alla ‘civilizzazione’. Quest’ultima è, naturalmente, la nuova terra per antonomasia America, la cui nudità può riconnettersi concettualmente a quella di *Natura* come a quella di *Impudentia*.

La richiesta di modelli agli stampatori per gli innumerevoli personaggi destinati ai cortei civici - nel contesto dei quali uno dei temi più costanti era la vocazione del destino di ogni uomo, la scelta tra il vizio e la virtù, il dramma della salvezza o della dannazione, nella forma della *Y*, come da me proposto, o dell’infinito *Loop*, come delineato invece dalla Arizzoli - potrebbe aver allertato Galle, uno dei più prolifici stampatori di quegli anni, all’esigenza di espandere la gamma di figure personificate disponibili; dunque allo stesso modo, come per van Groeningen nel capitolo precedente, sembra logico supporre che anche alcuni temi e strategie visive delle processioni possano aver inciso sulla sua opera.

Si è profilata, quindi, una questione tuttora aperta concernente la concezione e destinazione della serie, nonché i significati a essa sottesi: che Galle abbia voluto impostare le sue figure - scelte sulla base della più difficile reperibilità e con un linguaggio visivo, secondo le sue dichiarazioni, adatto ad artisti meno esperti - in modo da suggerire due strade, una positiva e una negativa, sulle quali è possibile avviarsi, come singolo o come insieme di individui raccolti in una società, rielaborando un tema diffuso nella sua *milieu* culturale e nella cultura processionale dell’epoca? Ciascuna figura, così, potrebbe fornire sul piano figurativo e pratico un modello autonomo per gli artisti al quale ispirarsi e, sul piano concettuale, un più profondo significato rivolto a una cerchia ristrettissima di fruitori e depositato, in particolar modo, nella personificazione del Nuovo Mondo.

### **Personificazione di America e iconografia dell’Amazzone**

I *mirabilia* tracciati sulle carte geografiche, come sottolineato da Olschki, si spostano geograficamente quanto più procedono le conoscenze empiriche della terra<sup>299</sup>. Con la scoperta del Nuovo Mondo avviene una traslazione da est a ovest delle razze mostruose che erano solite abitare le estremità orientali delle mappe, producendo quello che Rojas Mix definisce come «un enorme desplazamiento de lo fantástico medieval, un resurgimiento del fantástico clásico e incluso un fantástico originario»<sup>300</sup>. Si sta parlando, dunque, di un vitale coagulo di diverse istanze favolose che, improvvisamente, sono dislocate per diverse ragioni dalle loro antiche sedi, quali l’Asia o l’Africa. Il nesso

---

<sup>299</sup> Olschki, 1937, p. 138.

<sup>300</sup> M. Rojas Mix, *Los Monstruos: mitos de legitimación de la conquista?*, in *América Latina, palabra, literatura e cultura*, I, São Paulo 1993.

primario che ha facilitato il trasferimento dei miti classici in America è, naturalmente, l'iniziale convinzione di aver trovato l'Asia per altra strada; in secondo luogo, l'immaginazione degli autori delle varie *relaciones* è condizionata a priori da *auctoritates* quali Plinio, Isidoro di Siviglia, Mandeville e Marco Polo, con i loro relativi inventari di prototipi teratologici: il 'mostro' si pone come alterità fisica o sociale e culturale, e l'ampliamento del mondo, l'impatto con l'ignoto, comporta necessariamente una ridefinizione e perpetuazione di tale elemento accompagnata a una nuova ubicazione. L'inesplorato, del resto, offre ancora intriganti possibilità di sentir parlare delle meraviglie elencate da questi autori.

La ripresa del mito delle Amazzoni inizia con Colombo. Il navigatore annota il 16 Novembre 1493: «Dijéronle los indios que por aquella via hallaría la isla de Martinino, que diz era poblada por mujeres sin hombres, lo cual el Almirante muchos quisiera (ver) por llevar diz que a los Reyes cinco o seis de ellas»<sup>301</sup>. Ci si potrebbe chiedere le ragioni di tale rinascita del mito dopo lo scarso interesse riservato al tema in età medievale. Secondo Rojas Mix l'immagine di una donna guerriera è perfetta per suggerire l'idea di un totale rovesciamento dell'ordine naturale: le Amazzoni non sono subordinate ai legami sociali europei e, inoltre, nella loro natura di donne indigene si pongono come emblematica fusione di mostruoso ed esotico e come punto focale della mediazione culturale tra vecchio e nuovo<sup>302</sup>. Per queste ragioni la loro iconografia viene a intersecarsi con quella allegorica di America.

L'idea che nelle nuove terre i miti possano costituire realtà è espressa nell'*Historia della Inventione delle diese isole di Canaria indiane* di Giuliano Dati, traduzione poetica della lettera di Colombo a Sanchez pubblicata nel 1493. Qui le Amazzoni sono identificate come le spose dei cannibali, coppia del sovvertimento per antonomasia<sup>303</sup>. Con il dislocamento

---

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> S. Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago 1991, p. 119.

<sup>303</sup> Una isola c'è detta Mattanino / nella qual le donne sole stanno / e questo iniquo popul gli è vicino / e a usar con queste spesso vanno; / ma questo popul tutto feminino / esercizio di donne mai non fanno / ma con gli archi traendo tuttavia / che par per certo una gran fantasia (*Historia*, 61); si veda M. Tomalin, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature*, Ravenna 1982, p. 225 e A. Guarino, *Il primo componimento italiano sulla scoperta di Colombo: "Storia della inventione delle nuove insule di Channaria indiane" di Giuliano Dati*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», 14, 1988, pp. 187-199.

Secondo Anna Bognolo (*Geografia mitica e geografia moderna*, Genova 1990, p. 7), una società governata dalle donne amplificava notevolmente il turbamento già rappresentato dalle popolazioni selvagge. Enrique de Gandía scrive che il tema amazzonico è il più autentico, rispetto a tutti i miti collegati al Nuovo Mondo, «no por lo que su nombre evocaba – mero ensueño de conquistadores –, sino por lo que su espejismo representaba»; E. de Gandía, *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*, Buenos Aires 1929, p. 72.

Sui cinocefali, altra celebre razza mostruosa, Colombo – a cui è familiare il libro di Mandeville - scrive, il 4 novembre 1492, di averne incontrati ad Haiti. Secondo Salamanca Ballesteros, la somiglianza linguistica tra

dell'alterità verso l'estremo occidentale del mondo l'antropofagia, ritenuta pratica diffusa già tra i popoli barbari ai margini della civiltà ellenica, diventa connotazione precipua delle popolazioni appena incontrate.

Gli incontri con le donne guerriere testimoniati dal domenicano Gaspar de Carvajal (*Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande*, pubblicata interamente nel 1895 da J. Toribio) sono fondamentali, in virtù del loro realismo, nell'ulteriore diffusione della storia. In occasione della scoperta del Rio Negro nel giugno del 1545 Carvajal è coinvolto, infatti, in un combattimento con la tribù femminile, così descritta: «Estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entrenzado y revuelto a la cabeza: son muy membrudas, andaban desnudas en cueros y atapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios». Una descrizione fisica decisamente simile all'amazzone di Galle<sup>304</sup>.

Pietro Martire d'Anghiera colloca le amazzoni in un'isola chiamata Madanina, in leggera consonanza con l'isola Martinino di cui aveva parlato Colombo. In tutti i suoi riferimenti al mitico popolo femminile l'influenza della mitologia classica è palese: il seno tagliato, l'abilità con l'arco, il ripudio dei figli maschi («Del mismo modo que los robustos tracios pasaban a ver a las amazonas de Lesbos, según refieren los antiguos, y que de igual manera ellas les envían los hijos destetados a sus padres, reteniendo consigo a las hembras»). Anche Pietro Martire propone, negli stessi passi, l'accostamento tra le combattenti e la 'mostruosa' usanza che più di ogni altra è venuta a connotare le società amerindie agli occhi dei repertori storiografici, cioè la pratica dell'antropofagia: «Se ha creído que los caníbales se acercan a aquellas mujeres [le amazzoni] en ciertos tiempos del año»<sup>305</sup>. Gonzalo Fernández de Oviedo e Lopez de Gómara si fanno portavoce di una diversa attitudine nei riguardi di queste storie, piuttosto polemica verso le spedizioni volte alla ricerca di fantasie inutili e dannose: «Para ellos eran odiosas fábulas que convenían afrentar pues perjudicaban la empresa imperial». Tuttavia, Oviedo, ad esempio, non esita - sapendo l'impatto che questo genere di stranezze può avere nel catturare l'attenzione del lettore - a dedicare diversi passi della sua *Historia general y natural de las Indias* a varie meraviglie, tra le quali la nascita di

---

*canib* (o *carib*) che è termine usato dagli stessi indigeni per denominare gli antropofagi (abitanti dell'area caraibica) e *canis*, ha contribuito a creare la connessione tra queste genti, i cani, e i cannibali: si crea così l'idea di una specie cannibale di cinocefali nell'area centroamericana; A. Salamanca Ballesteros, *Monstruos, ostentos y hermafroditas*, Granada 2007, p. 118. Sull'argomento si veda A. Flores de la Flor, *Los Monstruos en el Nuevo Mundo*, «Ubi sunt?», 26, 2011, pp. 40-48.

<sup>304</sup> Carvajal accompagna l'esploratore Francisco de Orellana nel viaggio lungo il fiume che prenderà il nome proprio dall'incontro con le guerriere: il Rio delle Amazzoni.

<sup>305</sup> Pedro Mártir de Angleria, *Décadas del Nuevo Mundo*, Década Primera, Madrid 1989, cap. II, p. 20.

fratelli siamesi, i giganti in Patagonia, le sirene e, appunto, le amazzoni<sup>306</sup>.

I casi qui citati dimostrano che nelle cronache queste tribù, probabilmente nella realtà solo comunità agricole composte unicamente da membri femminili, non mancano mai di evocare il mito classico, né le descrizioni possono fare a meno di ricondurle ad amazzoni guerriere. Nel descrivere questi incontri i viaggiatori non riescono a evitare di sovrapporre all'immagine osservata l'immagine mentale frutto del loro bagaglio culturale e di percepire l'altro, il nuovo e il diverso nel quadro di un sapere antichissimo<sup>307</sup>.

Per quanto riguarda l'iconografia dell'amazzone, una delle prime immagini appare nell'opera pubblicata a Strasburgo nel 1505 da Grüninger, traduttore in tedesco della lettera di Vespucci al Soderini, meglio conosciuta sotto il titolo di *Quattuor navigationes*: si tratta dell'illustrazione del passaggio della lettera dove si fa menzione di certe «hembras fieras» incrociate sulla costa del Brasile. Ne *Les singularitez de la France Antarctique* di Thevet (1557) si possono, invece, vedere un gruppo di donne nell'atto di colpire con arco e frecce uomini appesi a testa in giù su un albero. Infine, anche de Bry illustra una battaglia tra un gruppo di donne - che ci sia l'intenzione di identificarle con le amazzoni è attestato dal fatto che hanno un seno tagliato - e un'altra tribù. Con il passare degli anni, alla fine del XVI secolo, l'immagine dell'amazzone è identificata con la personificazione del continente americano, che diviene con il suo arco e le sue frecce, come appare nell'incisione di Galle, una rappresentazione più che un mito da localizzare<sup>308</sup>. Gli stilemi dell'immagine possono richiamare quella di Perseo con la testa di Medusa in una sorta di sovvertimento del mito classico se si considera che Pausania e Diodoro Siculo riconoscono in Medusa proprio la regina delle Amazzoni, un'identificazione che verrà ripresa anche da Thevet e Walter Raleigh<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> De la Flor, 2013, p. 43. Nella sua lettera a Pietro Bembo, pubblicata nel *Delle navigationi et viaggi* di Ramusio, si ricrede addirittura attestandone l'effettiva esistenza; Oviedo, *La navigazione del grandissimo fiume Maragnón*, «Delle navigazioni e viaggi», a cura di M. Milanese, Einaudi, Torino 1988, p. 867. Il termine *monstruo* è utilizzato da Oviedo in tre modi: per fare riferimento a un errore della natura (definizione di origine aristotelica), per riferirsi all'unicità e rarità di un elemento che si colloca al di fuori dell'ordinario, e per riferirsi a esseri ibridi, intermedi tra due specie. Gonzalo Fernández De Oviedo, *Historia general y natural de las indias*, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid 1852, vol. VI, Cap. XXXIII, p. 224.

<sup>307</sup> *Exploratorium. Cose dell'altro mondo*, a cura di I. Pezzini, Electa, Milano 1991, p. 14. Peloso, 1988, pp. 43-51.

<sup>308</sup> Prima di questo passaggio - dalla rappresentazione di un mito a quella di un continente - sembra dunque, come scrive Rojas Mix, che «el mito clásico sería respetado por completo y sólo la iconografía sería modificada»; 1993, p. 133; A. Flores de la Flor, *Las Amazonas en el Nuevo Mundo: un mito por conquistar*, in «Los mitos en la historia y en la cultura», 28, 2013, pp. 39-47.

<sup>309</sup> K. Schwarz, *Tough Love. Amazon Encounters in the English Renaissance*, Durham-London 2000, p. 29; *Periegesi della Grecia*, II, 21, 5; *Bibliotheca Historica*, 1, 287. C. Aloè, *Ippolita rinascimentale: le Amazzoni americane nell'epica italiana*, Wellington 2013. In quest'ultimo articolo, l'autrice analizza la presenza delle Amazzoni americane nei poemi cavallereschi rinascimentali. La Aloè si chiede perché un poeta come Ariosto

## Il quartetto di Marcus Gheeraerts

La serie dei Quattro Continenti di Marcus Gheeraerts, incisa dal laboratorio di Galle, è caratterizzata da una pervadente decorazione, delicata - non compaiono, ad esempio, membra umane ad accompagnare America - e stravagante che si estende per tutto il foglio, «playing on nudity both as symptom of high art and as symbol of barbarism»<sup>310</sup>. Gli accessori e i particolari che circondano le personificazioni centrali indicano l'esotismo e la totale alterità dei continenti più sconosciuti, ma la nudità (tradizionale prerogativa di Africa e di America) permette l'assimilazione con pose e proporzioni della tradizione classica. Rispetto al brulichio di forme, le personificazioni in sé sono piuttosto 'spoglie' nel vestiario e nella gestualità<sup>311</sup>. I fogli non sono accompagnati da alcuna didascalia esplicativa<sup>312</sup>. L'interesse per la serie risiede nella precoce datazione che è possibile assegnarle, intorno al 1580, come nel caso di quella firmata Sadeler-Barenzsz, ma anche nella conflazione di forme antiche e iconografie moderne che esibisce: «It transforms classical antique-work into New World grotesque-work without promoting the interest of any specific European nation»<sup>313</sup>.

Il capo di *Africa* (fig. 83), a differenza di come appare nel frontespizio di Ortelio e nella *Prosopographia* di Galle, non è circondato di raggi dorati ma è cinto da perle e foglie e

---

- che scrive in una corte, quella estense, tra le più aggiornate riguardo alle recenti esplorazioni - scelga comunque di collocare le *femine omicide* del suo *Orlando furioso* in Medio Oriente e rimanere, così, fedele alla tradizione classica, nonostante il proliferare di nuovi resoconti sull'argomento. «Se la vicinanza temporale aveva infatti spinto i primi commentatori della scoperta a cedere a volte all'inesattezza delle informazioni pur di dare notizie che potessero catturare l'attenzione del lettore, i poeti, che pure potevano avvalersi della componente immaginativa, si mantengono cauti a riguardo»; Aloè, p. 8. Le Amazzoni, perpetuando la collocazione classica, rimangono velate da una confortante aura di mistero e incertezza: sembra che nella letteratura si voglia, così, marcare un distacco tra la realtà e il mito, perlomeno fino alla seconda metà del XVI secolo. Solo Torquato Tasso suggerirà la necessità di prendere come soggetto dei poemi i «paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole» (Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari 1964, p. 109).

<sup>310</sup> McGrath, 2000, p. 57; Sellink p. 29. E. Hodnett, *Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges*, London-Antwerpen-Utrecht 1971, p. 22. Dal 1590 non si hanno più tracce che aiutino a individuare l'esatto anno di morte, che potrebbe aggirarsi tra la fine dello stesso anno e i primi del XVII secolo. Carel van Mander, che in una breve nota biografica nel suo *Het schilder-boeck* (P. van Wesbusch, Haarlem, 1604 fol. 258r) definisce Gheeraerts come un buon artista e incisore, indica il 1604. Per quanto riguarda la data di realizzazione della serie, collocata perlopiù nel 1590 circa, secondo Hodnett (1971, p. 16, 71) è da anticipare, tenendo anche in considerazione il fatto che Philip Galle pubblica le stampe basate sui disegni di Gheeraerts ad Anversa, perlopiù intorno al 1578 e al 1582.

<sup>311</sup> «Like the Stradanus print, the Gheeraerts pastiche indicates the growing taste for the unfamiliar; unlike the Mostaert painting, it entices the viewer with configurations more curious than classical»; Schmidt, 2001, p. 133. Jan Mostaert è l'autore di una delle prime rappresentazioni di selvaggi nudi in «an Arcadian pastoral landscape», nel contesto, forse, della conquista di Cortés: un'età dell'oro destinata a decadere nell'età del ferro. Van den Boogaart, 1992, p. 301 e cfr. capitolo «Altre personificazioni in paesaggio».

<sup>312</sup> *Marc. Gerar. inven.* è scritto in basso a sinistra, al centro il nome del continente e a destra *Phls Galle excud.*

<sup>313</sup> Judson (1970) la colloca addirittura nel 1570, mentre Ambrosini (1980, nota 10) la data 1587. L. E. Semler, *Inventing and Possessing the World in Early-Modern England*, in *Travel and Travellers from Bede to Dampier*, a cura di G. Barnes e G. Singleton, Newcastle 2015, pp. 177-206, p. 202.

non è distinta da alcun tratto fisiognomico particolare<sup>314</sup>. Nella mano destra regge il tradizionale ramo di balsamo. Per quanto riguarda *America* (fig. 84), la celebrazione dell'alterità, del bizzarro e ancora ignoto, dominante nell'allegoria di Stradano (serie *Nova reperta*), cede il passo a un manierismo esasperato: uomini, animali, artefatti e motivi fitoformi si dispongono un po' sospesi un po' appoggiati intorno alla figura femminile, attorniata da una *simivulpa* e da una capra dalle orecchie lunghe<sup>315</sup>. Agli angoli i quattro nativi che completano il serraglio di Gheeraerts formalizzano, in un certo senso, la vastità del continente: in alto sono, infatti, due rappresentanti dell'area centromeridionale (probabilmente un tupinamba e un inca, indigeni sudamericani già codificati) e due di quella settentrionale in basso<sup>316</sup>. Le meraviglie digradanti in profondità nello scenario di Stradano, in Gheeraerts si disperdono in una pletora di combinazioni, ma in entrambi i casi lo spettatore è invitato a esplorare l'immagine per sognare le traboccanti misteriose ricchezze dei tre continenti cosiddetti 'esotici' (i *bonorum externorum* della serie di Galle). *Europa* (fig. 81), come quella del *Theatrum*, è inserita all'interno di un pergolato, in cima al quale Gheeraerts aggiunge un'aquila appollaiata dalle ali spiegate, affiancata da due cornucopie colme di frutti e, alla base, un orso e un cavallo, animale la cui predominanza rispetto al toro nell'accompagnare Europa sarà codificata definitivamente da Ripa: l'Europa del ratto di Zeus e la personificazione del continente conducono, infatti, perlopiù vite separate, salvo alcuni incontri con significati diversi a seconda dell'epoca storica e del campo in cui si attua la contaminazione.

*Europa* è, inoltre, incoronata, tiene lo scettro con la destra e con la sinistra regge il globo, in questo caso considerevolmente più piccolo. I due *landsknecht* e le panoplie fanno riferimento alla sua potenza militare, mentre, significativamente, l'unico accenno alla cristianità - la grande croce-timone che corredeva il globo del *Theatrum* è qui significativamente sostituita da quello che sembra essere solamente un timone - è la piccola croce che, come nell'*Europa* di de Vos e Collaert, le sormonta la corona. La cornice decorativa, il pergolato che secondo Gosselet costituisce un motivo anche spirituale, si fonda puramente sul modello fornito da Ortelio o la sua persistenza comprende un riferimento eucaristico? Sembra improbabile, in questo specifico caso, che il

---

<sup>314</sup> Gli attributi caratterizzanti la personificazione di Africa mutuati dall'iconografia delle province romane sono analizzati dalla Perassi, 2004, pp. 171-249.

<sup>315</sup> Il modello per la *simivulpa* sembra essere basato sulla versione dell'animale fornita da Conrad Gessner (*Icones animalium quadrupedum*, C. Froschauer, Zürich 1553, fol. 90). La prima apparizione dell'animale avviene sulla *Carta marina* di Martin Waldseemüller del 1516.

<sup>316</sup> «Randfiguren sind nord und südamerikanische Indianer»; Poeschel, 1985, p. 363.



riferimento alla cristianità sia affidato all'uva, simbolo eucaristico, visto il dibattito di cui era oggetto e le tendenze protestanti dell'autore.

*Asia* (fig. 82) è, naturalmente, l'unica altra figura a presentarsi riccamente abbigliata, con una sorta di *hennin* sul capo e l'incensiere nella mano destra. Il cammello e l'elefante indiano che l'accompagnano reggono un'elaborata sella sormontata da parrocchetti e da due erme in forma di asiatici<sup>317</sup>.

Gheeraerts utilizza stessi modelli per le figure accompagnatrici di nativi in tutti i continenti, fatta eccezione per *Europa*: l'indigeno in piedi in alto a sinistra di *Africa* è il medesimo inginocchiato a sinistra di *Asia*. Così come quello ai piedi di *Africa* a sinistra è lo stesso che si trova collocato nell'angolo sinistro superiore di *America*. Tra queste figure spicca la particolare raffigurazione, in questo contesto, di eschimesi *Inuit*, secondo alcuni una rielaborazione degli studi John White del 1577 oggi al British Museum (fig. 94: 'male and female eskimo')<sup>318</sup>. Entrambe le immagini di Gheeraerts sono anche molto simili alla raffigurazione di un eschimese di Lucas de Heere, conservata alla Universiteitsbibliotheek Universiteit di Ghent. Honour suggerisce che abbia potuto lui stesso vedere i membri di questa popolazione durante il suo soggiorno a Londra (1568-1576, con un secondo periodo dal 1586 alla morte, probabilmente nei primi anni del decennio successivo), tuttavia bisogna tenere in considerazione che è attestata la presenza di una giovane donna *Inuit* con sua figlia ad Anversa già nel 1566, si può pertanto ritenere che anche questo evento abbia potuto rappresentare un'occasione di contatto<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> Bethencourt, 2014, p. 70.

<sup>318</sup> V. Dickenson, *Drawn from Life: Science and Art in the Portrayal of the New World*, Toronto 1998, p. 43. «Created as the kind of documentary record that today would be supplied by the camera», scrive John Canaday (*New York Times*, marzo 1965, cit. in Lorant, 1965, pp. 2-3) commentando la qualità del gruppo di dodici acquerelli di White (riprodotti in Idem, p. 183). I disegni non sono collegati agli schizzi e alle illustrazioni eseguite da White durante la sua permanenza in Virginia per conto di Sir Walter Raleigh nel 1587. Queste ultime, invece, sono incise e pubblicate a Francoforte da Theodor de Bry nella sua monumentale *America* (quattordici volumi tra il 1590 e il 1634); H. Keazor, *Theodore de Bry's Images for America*, in «Print Quarterly», 15, 2, 1998, pp. 131-149.

<sup>319</sup> L'immagine reca la seguente iscrizione: «Homme sauuage amen, des pais Septentrionaux par M. Furbisher L'an 1576». De Heere si trova a Londra (ritornerà a Gand, dove è nato, l'anno successivo) quando Sir Martin Frobisher torna in città dopo una spedizione nei territori artici, in compagnia di un prigioniero eschimese. Sulla descrizione, da parte di un contemporaneo, dell'uomo si veda W. H. Oswalt, *Eskimos and Explorers*, London 1999, p. 27. Su tale viaggio e sulla serie di de Heere (195 immagini a colori con figure di diverse popolazioni e continenti) si veda K. Birket-Smith, *The Earliest Eskimo Portraits*, in «Folk: Dansk Etnografisk Tidsskrift», 1, 1959, pp. 5-13. Si può supporre che Gheeraerts possa avere visto direttamente l'eschimese ma anche che l'abbia mutuato da de Heere, che, tra l'altro, può essersi occupato dell'educazione artistica del figlio Marcus Gheeraerts il Giovane. L'immagine in quegli anni è, comunque, proposta più volte, gli esempi sono in C. F. Feest, a cura di, *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lincoln 1987, pp. 93-112. In merito alle xilografie che attestano la presenza dei due *Inuit* ad Anversa si veda O. P. Dickason, *The Myth of the Savage*, Edmonton 1984, p. 226.

«Gheeraerts was one of the first European artists to make a specialty of animals, birds, and other wild and domestic creatures. [...] His zoological range is encyclopedic»<sup>320</sup>. Questa destrezza nel rappresentare un ampio assortimento di creature, domestiche, selvagge ma anche immaginarie, in inedite pose e in realistici dettagli anatomici è particolarmente evidente sin dalle sue illustrazioni delle favole di Esopo e trova un terreno ideale di applicazione nel contesto figurativo dei Quattro Continenti. Gheeraerts, per esempio, riutilizza alcuni animali disegnati per la serie di Esopo, come il camaleonte di Africa che ricalca pedissequamente lo stesso animale della precedente serie ed è il medesimo che compare anche nell'*Africa* di Collaert<sup>321</sup>.

Sabine Poeschel nella classificazione che opera nel suo testo, tra la moltitudine di immagini dedicate alle quattro parti del mondo, etichetta questa serie come 'cosmologica', cioè parte di quell'insieme di raffigurazioni atte a fornire informazioni sulla parte del mondo rappresentata e sui suoi abitanti<sup>322</sup>. L'aspetto enciclopedico e quello allegorico sembrano qui soccombere a quello ornamentale, tuttavia la precisione etnografica e gli intenti informativi che qualificano e distinguono questa categoria di rappresentazioni si coagulano nella presenza, rara e relativamente accurata, dei due *Inuit*.

Ritroviamo i modelli di Gheeraerts rielaborati nei *marginalia* della *Nova universi orbis descriptio* di Jodocus Hondius del 1602 (fig. 87). Una ripresa ancora più puntuale avviene negli stucchi del soffitto, andato distrutto, della Canonica di Eggenburg, dove le quattro parti del mondo circondano lo stemma degli Asburgo e del quale ci rimangono solo alcuni frammenti<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> Hodnett, 1971, p. 35.

<sup>321</sup> Idem, ill. 12. L'edizione illustrata delle favole di Esopo (*De warachtighe fabulen der dieren*) è pubblicata per la prima volta a Bruges nel 1567 e, nel 1578, ad Anversa sempre da Galle (edizione francese).

<sup>322</sup> Poeschel, 1985, p. 363-364.

<sup>323</sup> H. Tietze, *Die Kunstdenkmale des Bezirkes Horn. Österreichische Kunsttopographie*, V, Wien 1911, p. 48, fig. 48.

# IL CONSOLIDAMENTO DEL TEMA E IL VOCABOLARIO ICONOGRAFICO NEL SEICENTO

In questa sezione si intende analizzare, prima di tutto, il caso di codificazione del tema da parte di Cesare Ripa, analizzandone le fonti e delineandone l'influenza, successivamente rari esempi di impiego dei Quattro Continenti nella pittura da cavalletto e la riproposizione di modelli già qui delineati in alcune serie di stampe - fiamminghe, tedesche e francesi - a scopo celebrativo, per dimostrare che la linea di continuità iconografica impostata nella seconda metà del XVI secolo si ripercuote anche in quello successivo, particolarmente in certi ambiti e supporti.

## 1. La codificazione dell'*Iconologia* di Ripa: fonti e influenza

La prima edizione dell'*Iconologia*, risalente al 1593, viene pubblicata a Roma priva di figure e dedicata al cardinale Antonio Maria Salviati. Di edizione in edizione, fino alla fine del Settecento, le voci sono progressivamente ampliate in numero, ma già nel 1603 il testo viene incrementato con le celebri quattro xilografie dei continenti<sup>324</sup>. Il successo dell'*Iconologia* si lega alle tendenze enciclopediche del Cinquecento ma riverbera quindi, con notevole fortuna, anche nei due secoli successivi, soprattutto in Italia, in Spagna e in parte del Sacro Romano Impero, in opere pubbliche o sulle pareti di dimore private<sup>325</sup>.

Nella premessa all'edizione padovana del 1630, lo stampatore Donato Pasquardi presenta l'opera come un «ragionamento d'Imagini», derivando dalle parole greche *Icon* e *Logos*<sup>326</sup>.

---

<sup>324</sup> Da questa edizione, edita da Lepido Facii (Roma 1603) sono tratte le citazioni che seguono nelle prossime pagine. L'intenzione efrastica del Ripa si rivela, soprattutto, nella prima edizione, sprovvista infatti della traduzione illustrata. È la descrizione scritta a costituire la componente imprescindibile del manuale, Maffei parla, in merito, di forza delle immagini mentali; si veda l'introduzione all'*Iconologia* curata da Sonia Maffei (Torino 2012, p. XXVIII).

<sup>325</sup> Per l'analisi degli elementi che rendono conto del suo successo editoriale nel tempo e nello spazio si veda Maffei, 2012, p. LVI.

<sup>326</sup> Per quanto riguarda i destinatari: prima edizione, Romana, aniconica, solo 'poeti, pittori e scultori'; si aggiunge un generico 'altri' nella seconda, sempre romana; ma le categorie si ampliano sensibilmente solo con le edizioni padovane: nel 1611 si parla di «oratori, predicatori», «formatori d'emblemi e d'imprese», «disegnatori, rappresentatori, architetti e divisatori d'apparati». Il repertorio di destinatari nel 1618 comprende «ogni studioso», «per inventar concetti, emblemi ed imprese, per divisare qualsivoglia apparato nuptiale, funerale, trionfale, per rappresentar poemi drammatici, e per figurare co' suoi proprii simboli ciò, che può cadere in pensiero humano» (G. Zappella, *L'iconologia di Cesare Ripa: notizie, confronti e nuove ricerche*, Salerno 2009, pp. 43-44). A partire dal 1611 compare anche il nutrito apparato di indice; L.

In questo organismo articolato e plastico - il testo nel passaggio da una edizione all'altra è sottoposto spesso a modifiche e rilavorazioni - ma anche concluso ed esemplare - la lista delle personificazioni scorre compresa tra *Abbondanza* e *Zelo* in un ordine rigorosamente alfabetico - si crea, infatti, «un linguaggio allegorico omogeneo e universale», che formalizza la tendenza del secolo, diffusa in tutta Europa, di radunare, razionalizzare e ordinare cose e pensieri astratti trasmutati in figure in manuali iconografici a uso di dotti consiglieri e artisti<sup>327</sup>.

Ogni figura dell'*Iconologia*, con il suo bagaglio di attributi, è codificata secondo combinazioni razionali e arbitrarie<sup>328</sup>. Ciascun elemento del linguaggio erudito messo insieme da Ripa è un universo a sé stante, un 'geroglifico' costituito dalla figura principale e da un intricato reticolo di oggetti simbolici non personificati, interscambiabili, ma profondamente caratterizzanti: «The relation between identity and identifiable attribute is made lexically and visually stable by the images and explanatory texts in Ripa's iconological dictionary of personification»<sup>329</sup>.

Nella selva di simboli e figure tramate da Ripa assistiamo a un dislocamento degli attributi sul corpo della personificazione secondo le modalità dell'arte della memoria. Il sostrato mnemotecnico (o la «meccanica mnemotecnica», come viene definita da Gabriele) dell'*Iconologia* si rivela anche nella differenziazione tra l'elemento fisso, cioè la figura umana, con le sue posture o gestualità peculiari, e l'elemento mobile, vale a dire gli attributi che la qualificano e la distinguono, selezionati in base alla loro pertinenza e

---

Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995, pp. 189 e 195. Cinque sono le edizioni pubblicate mentre Ripa è ancora vivo, diciotto nel Seicento, quindici nel Settecento. L'ultima edizione a recare ancora riflesso degli ultimi ampliamenti di Ripa stesso è quella curata da Giovanni Zarattino Castellini, A Padova, nel 1624-25 (Ripa muore però, A Roma, il 22 gennaio 1622). In nota: Sul contributo del Castellini a questa edizione (e a quella successiva del 1630) si veda G. M. Fara, *L'Iconologia di Cesare Ripa e la letteratura scientifica del suo tempo*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al rinascimento*, atti del convegno, Firenze 2013, pp. 65-82, p. 70; G. Arbizzoni, *Dopo Ripa: altre Iconologie*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, atti del convegno, Napoli 2010, pp. 209-303; Maffei, 2012, pp. XI-XII.

<sup>327</sup> *Iconologia*, 2012, pp. VIII-XIV. L'ordine di pensiero reificante dell'inventario (G. Cherchi, *Tra animato e inanimato: gli animali in Cesare Ripa*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa*, atti del convegno, Firenze 2013, pp. 83-95, p. 83) è alla base di quello che Quondam definisce un 'universo di racconti' (A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna 2010, pp. 116-117). La necessità di far funzionare le narrazioni allegoriche così composte come un dizionario determina la scelta dell'ordinamento alfabetico.

<sup>328</sup> Lo stesso Ripa nel proemio all'*Iconologia* (precisamente nella nota al lettore, messa in rilievo da Gombrich: E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 163-192), afferma che la teoria aristotelica della metafora costituisce l'*auctoritas* intorno alla quale è imbastito il suo linguaggio simbolico. Elizabeth McGrath invita, tuttavia, a non vedere nell'opera un impiego coerente di tali teorie (*Personifying Ideals*, recensione a A. G. Werner, *Ripa's Iconologia, Quellen, Methode, Ziele* (Utrecht 1977), in «Art History», VI, 3, 1983, pp. 363-368).

<sup>329</sup> W. S. Melion, B. Ramakers, *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden-Boston 2016, p. 38.

capacità espressiva<sup>330</sup>.

La narrazione dipinta è sempre accompagnata da un testo scritto composto da una prima parte, comprendente la descrizione puntuale dell'allegoria, che è sempre priva di fonti, e una seconda parte dedicata, invece, alla spiegazione degli elementi e alla citazione dei testi da cui sono estrapolati. Nelle intenzioni dell'autore è dalla conformazione alle istruzioni scritte che prende successivamente vita, o meglio corpo, l'immagine allegorica<sup>331</sup>.

È Mandowsky a indagare la genesi sullo sfondo di ciascuna ideazione allegorica, ricercando le possibili fonti letterarie e visive, sovente criptate, nella cultura geroglifica (Valeriano), in quella emblematica (Alciati) e nei manuali mitografici (Cartari)<sup>332</sup>. Come fa notare Sonia Maffei, l'opera sottintende anche una profonda conoscenza della letteratura classica, greca e latina, sebbene spesso Ripa non abbia consultato direttamente i testi antichi ma si sia avvalso della mediazione di repertori cinquecenteschi, non sempre facilmente identificabili<sup>333</sup>. La studiosa si sofferma, quindi, sull'influenza esercitata dai *compendia* (quali le raccolte di Sebastiano Erizzo, Antonio Agostini, Hubert Goltzius) di antiche monete romane, il cui verso era usualmente corredato da personificazioni, e che costituiscono un'altra fondamentale tipologia di riferimento (sono, infatti, più di novanta i brani dell'*Iconologia* che descrivono monete)<sup>334</sup>.

---

<sup>330</sup> Tale binomio, nelle regole basilari della mnemotecnica classica, equivale alla relazione *loci/imagines*: i primi sono le sedi fisiche (le membra di un edificio, le stanze di una casa, le parti di un colonnato) ordinatamente disposte e nelle quali vanno inserite le seconde, i simboli di ciò che si intende tenere a mente. Forme e distribuzione spaziale sono le due chiavi di volta di questo sistema. I luoghi architettonici dell'arte della memoria classica possono essere trasmutati anche in un corpo umano: al posto dell'atrio, del vestibolo e della sala potremmo avere, ad esempio, il capo, la mano destra, e il piede sinistro. Ciascuna fisionomia e ciascun particolare possono, così, ricostruire un intero contesto storico o concettuale, come insegnato nell'*Ad Herennium* (M. Gabriele, *L'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze 2013, pp. XII-XIII).

<sup>331</sup> C. Galassi, *L'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze 2013, p. XXI. Laddove la mnemotecnica offre un utile sussidio enciclopedico per la pratica della memoria, l'*Iconologia* lo offre per la pratica artistica. Le parole che completano le personificazioni raccolte da Ripa hanno, infatti, lo scopo di aiutare l'artista nell'ideazione di un'immagine, così come la mnemotecnica aiuta a edificare immagini atte a fissare nella mente cose o concetti. Sulle relazioni tra il manuale e i repertori mnemotecnici, dal punto di vista di fonti e destinatari, si veda Bolzoni, 1995, pp. 189-195.

<sup>332</sup> S. Maffei, *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, atti del convegno (Bergamo, 9-10 settembre 2009), Napoli 2010, p. 9. Sul reperimento delle fonti si veda il lavoro di E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze 1939.

<sup>333</sup> L'intenzione di Ripa è tutt'altro che antiquaria. La pulsione 'protosemiotica' che anima l'assemblaggio di Ripa non privilegia, infatti, una ricostruzione accurata dell'antichità e delle sue derivazioni - tali spunti, spesso appunto rimasti tra le pieghe, si possono offrire a un nostro lavoro filologico per portare alla luce quanto soggiace all'ideazione di ogni singola voce (e i poderosi studi della Mandowsky prima e della Maffei dopo si sono concentrati proprio su questo) - ma non sono la base dell'opera di Ripa che «rimane concentrata e isolata nel segno, nel mondo dell'immagine intesa come un linguaggio comunicativo» (Maffei, 2010, p. 13).

<sup>334</sup> Erizzo si occupa delle monete di età imperiale, Ripa consulta probabilmente le edizioni ampliate successive al 1559 (Bottega Valgrisiana, Venezia), quindi quelle del 1568 e del 1571; S. Erizzo, *Discorso de M. Sebastiano Erizzo sopra le Medaglie de gli Antichi*, G. Varisco e Paganini, Venezia 1571. Antonio Agostini, *Discorsi sopra le medaglie*, A. e G. Donangeli, Roma 1592; si veda A. Stahl, *The Rebirth of*

Il vocabolario simbolico dispiegato nei rovesci monetali, reso accessibile grazie a questa fioritura di letteratura antiquaria, fornisce, infatti, un contenuto visivo e concettuale molto appropriato ai concetti simbolici che l'*Iconologia* intendeva veicolare e un considerevole serbatoio di modelli, come le province di Asia e Africa, per gli umanisti impegnati nell'elaborazione di personificazioni geografiche. I repertori classici antichi si presentano, però, mancanti dei prototipi idonei per la figurazione di tutto ciò che riguarda le *nova reperta*. Ecco allora che, alla fine del secolo, manuali come quello del Ripa offrono necessarie sistematizzazioni e sincretiche rielaborazioni di materiali antichi e moderni.

Il risultato è un'intelaiatura corale e aperta, un'opera fondata sull'utilità del repertorio, sull'immediatezza della consultazione e, soprattutto, sulla possibilità del riuso della «lussureggiante massa di citazioni classiche, di *loci communes*» in nuove combinazioni e contesti, in modo che dall'imitazione creativa scaturiscano inedite variazioni dei modelli<sup>335</sup>.

In questo sistema vasto e composito, espansosi notevolmente nei decenni, e ricco di voci connesse a realtà geografiche, ci si limita qui alle immagini dei quattro continenti, personificati, come tutte le altre figure, in corpi rivestiti di attributi simbolici e raccolti nella sezione "Mondo" (figg. 96-99)<sup>336</sup>. Come Ortelio, anche Ripa non affolla l'immagine di accessori iconografici e non la appesantisce con eccessivo allegorismo<sup>337</sup>.

È possibile indicare le allegorie dei continenti nelle carte geografiche di Fausto Rughesi, dedicate al duca di Mantova e Monferrato Vincenzo Gonzaga e oggi conservate nella Biblioteca Vaticana, come probabile fonte delle corrispondenti figure elaborate da Ripa

---

*Antiquity: Numismatics, Archeology, and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*, Princeton 2009, pp. 48–65.

<sup>335</sup> Maffei, 2012, p. 6. L'autorevolezza accordata all'*Iconologia* trova un'esemplificazione visiva nell'autoritratto seicentesco di Lucrezia Maria Scarfaglia, conservato nella Galleria Pallavicini a Roma. Nel dipinto non vi è una ripresa puntuale di uno dei lemmi del testo ma è riprodotta l'opera stessa, accanto alla pittrice in atto di dipingere una Madonna con bambino: la sua rilevanza nel processo ideativo di un artista non può trovare migliore incarnazione pittorica.

<sup>336</sup> Per quanto riguarda le allegorie geografiche, Ripa attinge da Alberti, *Descrizione di tutta Italia* (1581), integrato da trattati specifici come l'operetta latina di Giovanni Maria Cattaneo *Genua*; Maffei, 2012, p. LXII, nota 212.

<sup>337</sup> Pierfrancesco Guidi, nel suo contributo su Ripa e Danti apparso su «Arte Cristiana», illustra i rapporti del perugino con Giovanni e Cherubino Alberti, autori delle lunette con i tre continenti di Palazzo Ruggeri a Roma (cfr. cap. dedicato a Palazzo Farnese). Ci si potrebbe, quindi, domandare se queste raffigurazioni possano avere ispirato la realizzazione delle corrispondenti codificazioni di Ripa, ma il trattamento delle lunette romane, di chiara matrice ortaliana, non sembra avere punti di contatto con le controparti dell'*Iconologia*.

(figg. 100-103)<sup>338</sup>. Ripa avrebbe avuto l'occasione di vederle nel 1597 e deciso di inserirle nella successiva edizione illustrata<sup>339</sup>. Scrive, infatti, nell'*Iconologia* del 1603 a proposito di America: «Di molto profitto mi è stata la viva voce del Signor Fausto Rughesi, al quale per benignità, et cortesia gli è piaciuto darmi di questo paese pieno ragguaglio, come Gentil'uomo peritissimo, che d'Historia, et di Cosmografia nuovamente ha mandato in luce le tavole di tutte le quattro parti del Mondo, con gli elogi dottissimi a ciascuna di esse»<sup>340</sup>.

L'America che decora la *cartouche* di Rughesi, a parte il differente copricapo e la lancia (l'*iwera pemma*) retta al contrario, con la parte piumata in alto, è dotata degli attributi che già la distinguevano in Ortelio (fig. 101). Le sue figure ancillari reggono un piccolo armadillo e due pesci, probabile riferimento, presente anche nel testo, alle navigazioni che hanno condotto alla sua scoperta<sup>341</sup>.

Per Ripa America è una fanciulla dal volto feroce e dalla carnagione «fosca, di giallo color mista» (fig. 99), coperta da un velo multicolore che dalla spalla le attraversa il corpo per cingerle i fianchi e da un «vago et artificioso ornamento di penne di varii colori», con i quali sono soliti «impennarsi il corpo in certo tempo». È accompagnata da una gigantesca lucertola, probabile riferimento al più grosso caimano, le cui illustrazioni non mancano di corredare in quegli anni i resoconti delle esplorazioni («animali molto notabili in quei paesi, perciocché sono così grandi et fieri che devorono non solo li altri animali, ma gl'huomini ancora»). La donna trattiene tra le mani un arco e una freccia, armi tipiche utilizzate sia dagli uomini sia dalle donne di queste 'Provincie', tra i suoi piedi è incastonata una testa umana trafitta da una freccia. Essendo da poco stata scoperta, scrive Ripa, non si può contare su alcuna fonte antica, tuttavia «i migliori Historici moderni ne hanno referto, cioè il Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, il Botero, i Padri Giesuiti»,

---

<sup>338</sup> L'argomento è affrontato da R. Almagià, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 1944-1955, pp. 69-73; McGrath, 2000, p. 71; Maffei, 2012, p. 759 nota 9.

<sup>339</sup> M. Fiorini, *Il mappamondo di Fausto Rughesi*, Società geografica italiana, Roma 1891. Le molto scarse notizie che abbiamo riguardo la sua figura si desumono dalle lettere, conservate nell'Archivio storico Gonzaga di Mantova, in merito alla dedica di queste cinque carte (quattro per ciascuna parte del mondo e una onnicomprensiva) al duca Vincenzo del quale sperava di assicurarsi la protezione artistica, e da quanto scrive Ripa nell'*Iconologia* (Fiorini, pp. 11-13 e appendici). L'interesse del duca per la geografia, tra l'altro, è provato da una lettera «in data di Venezia 7 maggio 1593» dell'ambasciatore mantovano al segretario ducale in cui si propone, per settanta ducati, l'acquisto del *Theatrum* «legato in Anversa e colorito» di Ortelio, spedito poi dall'ambasciatore il 28 dello stesso mese (Fiorini 1891, p. 6).

<sup>340</sup> Nelle edizioni di Padova del 1618 e del 1625, da lui stesso ampliate, in quella di Roma del 1630 (curata da Zaratino Castellini) e in quella perugina dell'abate Cesare Orlandi (1764-67), riguardo a Rughesi ritroviamo queste stesse indicazioni (Fiorini, 1891, p. 11).

<sup>341</sup> Nel testo in *cartouche* abbiamo riferimenti al suo nome («ab Amer. Vesp. [...] quorum alterum Novam Hispaniam, alterum Peruviam vocant») alla dominazione spagnola e alle ricchezze delle sue terre («inexhaustis argentis atq. Auri metallis et smaragdus excelit»).

infine, Ripa dichiara la propria riconoscenza a Fausto Rughesi da Montepulciano e ai suoi eruditi ragguagli sulle «Tavole di tutte quattro le parti del Mondo» dedicate al Gonzaga. Rispetto al suo riferimento Ripa copre parzialmente la totale nudità della figura, sceglie di non traslare gli elementi meno immediatamente intellegibili ma al contempo amplia sottilmente la sua aura di pericolosità trasformando la lancia rituale brandita da America in una più nota freccia e facendole impugnare con l'altra mano l'arco che in Rughesi era depositato sulle sue spalle, suggerendo in tal modo che da essa sia stata appena scoccata la freccia che trafigge sulla fronte la testa che giace a terra.

L'Africa indossa una collana di coralli e l'*exuvia elephantis*, come la sua controparte del frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* reca un ramo fiorito (fig. 100). La figura a sinistra, e anche qui si può supporre una diretta derivazione da Ortelio vista la completa similarità, ha il capo coronato di fiamme, capelli crespi e profilo moro, e porge alla figura centrale un piccolo leone. La figura a lei speculare, raffigurante il Nilo secondo la sua classica iconografia (si vedano gli infanti che si arrampicano sul suo corpo), offre invece un cocodrillo<sup>342</sup>. Rughesi, le cui carte sono rivolte a un pubblico colto e in grado di decifrarne i riferimenti, riunisce nella sua raffigurazione entrambe le figure, distinte dal copricapo, che si sono sin qui esaminate: quella di derivazione classica (la prominente) e quella che appare nelle stampe nordiche del soggetto che, nonostante il modello di Hubert Goltzius, non utilizzano mai l'*exuvia* per caratterizzare il continente. Non dimentica, inoltre, quasi volesse comprendere tutte le possibili versioni, di riferirsi all'iconografia della celebre statua del Nilo in Vaticano.

La sua Asia siede a braccia aperte, con un turibolo in una mano e un vassoio colmo di collane e di qualche ramo fiorito nell'altra (fig. 102)<sup>343</sup>. Anche in questo caso, le due figure maschili ai lati sorreggono due tipici animali del continente miniaturizzati: il dromedario e il rinoceronte, posizionati, tra l'altro, ciascuno in prossimità della propria regione di provenienza sulla carta, vale a dire penisola arabica e India rispettivamente. Mancando la

---

<sup>342</sup> Il ruolo di fonte della fertilità e della prosperità economica della regione egiziana, rivestito dal fiume, si rafforza nell'immagine dei bambini che solcano la sua personificazione. Per la questione amorini/quattro stagioni si veda Perassi, 2004, p. 222. Spicer identifica nella prima figura il fiume Niger, descrivendolo come un giovane uomo «from the Land of the Blacks through which the Niger runs, with a sunburst halo and holding up a lion» (J. Spicer, *The Personification of Africa with an Elephant-head Crest in Cesare Ripa's Iconologia 1603*, in *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, a cura di W. S. Melion e B. Ramakers, Leiden-Boston 2016, pp. 677-715, p. 704).

<sup>343</sup> Almagià (1955, II) osserva che Rughesi nel realizzare queste carte doveva aver avuto accesso a nuove e più aggiornate informazioni. Lach (1970) ipotizza che la raffigurazione della Corea come una penisola si basi sulle lettere che i Gesuiti spedivano a Roma. Come sottolinea la descrizione di queste carte nella Kraus Collection dell'University of Texas: «While no definite direct source to the [set of 5 maps] can be established, it is evident that Rughesi used the most up-to-date information then available».



consueta iconografia, nessuna delle due figure è identificabile con una qualche divinità fluviale.

Ripa illustra Asia (fig. 97) come una donna coronata «di una bellissima ghirlanda di vaghi fiori et di diversi frutti», dalla veste sontuosa intessuta d'oro, di perle e di altre pietre preziose («gioie di stima») che testimonia l'usanza di uomini e donne di indossare «ornamenti, collane, maniglie, pendenti» e svariate tipologie di abbigliamento, ma anche «la copia grande che ha di essa questa felicissima parte del mondo». In una mano innalza alcuni ramoscelli di cassia, pepe e garofani, «le cui forme si potranno vedere nel Matthiolo», mentre nell'altra regge un «bellissimo e artificioso» incenso dal quale si diffondono fumi aromatici. Dietro di lei riposa un «camelo», animale utilissimo per gli abitanti di queste terre e che viene privilegiato al più esotico e puntuale rinoceronte indiano (entrambi gli animali erano presenti in Rughesi). Ripa lo raffigura accovacciato ma consiglia che ciascun pittore lo posizioni nel modo più opportuno («come meglio parerà all'accorto et discreto pittore»). La ghirlanda rappresenta il clima temperato di queste terre, come riferito da Boemo, «onde produce non solo tutto quel che fa mestiero al vivere humano» ma anche ogni sorta di delizie. Ripa riporta poi, al proposito, alcuni versi di Bembo che «così di lei cantò: 'Nell'odorato et lucido Oriente / Là sotto il lago, e temperato Cielo, / Vive una lieta e riposata gente, / Che non l'offende mai caldo, né gelo'». Incenso e piante ricordano che Asia esporta e produce spezie aromatiche, gomme, legni e resine, «laonde Luigi Tansillo dolcemente cantò: 'Et spiravan soavi Arabi odori'». L'incenso, aggiunge, è prodotto così abbondantemente da bastare per i sacrifici di tutto il mondo<sup>344</sup>.

Ripa spiega che l'Asia è tanto estesa da comprendere metà dell'ecumene ma che, secondo la divisione della Cosmografia, essa costituisce 'solo' una delle tre parti del mondo. L'origine del nome deriva forse dalla ninfa figlia di Teti e Oceano, «la qual vogliono che tenesse l'Imperio, sì dell'Asia maggiore, come della minore». Ripa omette molti degli elementi principali che la caratterizzavano sulle monete romane, come il timone, di cui comunque dimostra di essere a conoscenza<sup>345</sup>. Nel testo sono assenti anche i riferimenti

---

<sup>344</sup> Arabia, nella monetazione traiana e adrianea, «tiene nelle mani due diversi tipi di vegetali, che caratterizzavano così fortemente il paesaggio locale e i traffici commerciali della popolazione araba, da marcare la rappresentazione letteraria di Arabia quale terra degli *aromata*»; Perassi, 2004, p. 231. Plinio (*Storia naturale*, XII, 48) aveva parlato dei *calami odorati* che inondavano di profumi l'aria in Arabia. L'*Arabia* traiana e adrianea era, inoltre, sovente accompagnata dal dromedario.

<sup>345</sup> Scrive Ripa alla fine del paragrafo dedicate che, «in una medaglia di Adriano disegnata da Occone ab urbe condita 876», essa è rappresentata come una donna in piedi con un serpente nella mano destra, nella sinistra un timone (*gubernaculum*) e «sotto i piedi una prora, colla parola Asia». Adolfo Occone, *Imp. Romanorum Numismata*, C. Plantin, Antwerpen 1579, p. 159 (oltre ad Asia, nella medesima pagina sono descritte, nell'ordine, le personificazioni di *Germania, Italia, Africa, Nilus, Alexandria, Aegyptos, Dacia*,

alle monarchie storiche del continente, citate invece nella *cartouche* di Rughesi («Monarchiis veteribus celeberrima modo vero Cinae, Cataiae, Bramorum, Mogorum, Persarum, amplissima imperi continet») e quelli, anch'essi piuttosto tradizionali, che descrivono il continente come culla del cristianesimo.

Africa è l'unica tra le quattro personificazioni, così come vengono codificate nel corso degli ultimi decenni del secolo, a possedere un'iconografia contigua alla sua controparte antica. È descritta da Ripa (fig. 98) come una donna dalla pelle bruna, capelli scuri e crespi, dall'abbigliamento semplice, agghindata con due pendenti e un filo di coralli al collo (tipici ornamenti 'moreschi'). Con la mano sinistra regge una cornucopia ricolma di spighe di grano che sottolinea la feracità del suo suolo, la sua abbondanza frumentaria, ricalcando le intenzioni di questi attributi nella numismatica romana. Per quanto riguarda la scelta degli attributi che la corredano risulta, dunque, particolarmente importante il paragone con il verso delle monete coniate dopo la visita di Adriano nel 128 nella corrispondente provincia. Quest'ultima (coincidente con la parte nordoccidentale e costiera del continente africano, grossomodo dalla Mauretania all'Egitto) veniva, infatti, rappresentata come *Africa fertilis*: una figura femminile con copricapo elefantino, cornucopia, scorpione e un cesto di grano, suo tributo in qualità di 'granaio dell'Urbe' a Roma<sup>346</sup>. A questo ruolo fanno riferimento i versi che Ripa riporta nel commento all'immagine di Ovidio (*Metamorfosi*, IV, 78) - «Cumque super Libycas victor penderet arenas / Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae. / Quas humus excerptas varios animavit in angues; / Unde frequens illa est, infestaque terra colubris» - e di Orazio (*Odi*, I, 10) - «Quicquid de Libycis verritur areis». Cita anche l'usanza degli Africani, ricavata da Boemo, di mietere le biade due volte l'anno, «havendo medesimamente due volte nell'anno l'estate»<sup>347</sup>.

---

*Hispania, Iudea, Mauretania*); sull'autore si veda J. Cunnally, *Images of the Illustrious: the Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999, pp. 202-203.

Si può supporre che il timone, attributo della Fortuna e dell'idea di giusto governo, non sia stato percepito come appropriato ad Asia e per questo eliminato dalla sua definizione visiva? Ripa, in realtà, non immette nell'immagine nessuno di quegli elementi tratti dalla monetazione romana che caratterizzavano il continente nella Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese. Per questa scelta valgono le stesse considerazioni fatte nel capitolo dedicato a Caprarola, e cioè che l'accento sui traffici marittimi delle antiche province asiatiche declina a favore di elementi che ne suggeriscano i commerci terrestri, un passaggio che è sintomatico di due concezioni geografiche e cartografiche differenti.

<sup>346</sup> Il cesto di grano è il tipico tributo della corrispondente personificazione nell'antica monetazione romana. Monete del 191-192 ca., emesse sotto Commodo, mostrano per esempio Africa nell'atto di porgere all'imperatore un fascio di spighe (Perassi, 2004, p. 192, cfr. cap. su Palazzo Farnese).

<sup>347</sup> *Storia naturale*, libro V, cap. VII. Circa dieci anni prima della codificazione di Ripa, anche Agostini nel terzo dialogo dei suoi *Discorsi*, aveva dedicato un paragrafo ciascuno alle province di Africa, Mauretania ed Egitto, nonché uno alla città Alessandria e al fiume Nilo; Agostini, 1592, p. 45.

Nei suoi *Hieroglyphica* Valeriano aveva consigliato agli artisti di modellare Africa sulla base dell'immagine offerta dalla numismatica antica<sup>348</sup>. Nell'opera l'umanista cercava di illustrare le motivazioni e le molteplici categorie semantiche pertinenti a un medesimo elemento. Nello scorpione (inserito, insieme ai serpenti, tra gli animali velenosi) vi vedeva per esempio il simbolo della sconfitta Cartagine, mentre considerava l'elefante l'animale più rappresentativo del continente africano e giustificava il copricapo con lo scalpo della bestia sulla sua personificazione avanzando l'ipotesi che questo particolare potesse costituire un trofeo di guerra, da collegare, quindi, a vittoriose campagne romane condotte in Africa<sup>349</sup>.

Valeriano aveva anche descritto una personificazione di Africa piuttosto simile all'incisione di Abraham de Bruyn in copertina al manuale di abiti da tutto il mondo *Omnium poene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus* (fig. 105): una donna con spighe nei capelli, allegorizzazione della copiosa produzione di grano delle provincie di Africa ed Egitto, adagiata su un cuscino formato dai due mari che bagnano le sue terre, l'Oceano e il Mediterraneo, con un ventaglio per difendersi dal caldo e un melograno che richiama a città di Cartagine<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> Pierio Valeriano, *Hieroglyphicorum ex sacris Aegyptiorum literis libri octo*, L. Torrentino, Firenze 1556. Sull'argomento si veda C. Balavoine, *Dès Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut su signe iconique*, in P. Barocchi, L. Bolzoni, *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, Pisa 1997, pp. 50-97, in particolare p. 49.

<sup>349</sup> Valeriano (1556, p. 18), nella sezione di Africa sotto la voce dedicata all'elefante, cita monete emesse sotto Q. C. Mario, Pompeo Magno, e Scipione "Imper.". Descrive una moneta con una figura femminile, recante copricapo elefantino e grano, con l'iscrizione *Q. Metellus*. Scipione "Imper." è stato spesso identificato con Scipione l'Africano, ma la moneta, citata anche da Ripa, è di un altro Scipione: Quinto Cecilio Metello Pio Scipione Nasica, comandante dell'esercito in Africa nel 47-46 a. C. Agostini (1592, pp. 48-49) ipotizza che il copricapo elefantino sulla moneta di Metello onori il trionfo del suo antenato, Lucio Cecilio Metello, su Asdrubale. Sullo scorpione si veda Valeriano, 1556, p. 119. Molto di quanto i romani erano a conoscenza circa l'elefante non manca di essere descritto da Plinio nella sua *Storia naturale* (VIII, 1-34): si tratterebbe di bestie intelligentissime, sollecite a comprendere gli ordini e ad assolvere ai propri doveri, per questo vengono accostati all'onestà, alla saggezza, alla giustizia e alla modestia. Asserisce - a torto - che l'elefante indiano sia più grande di quello africano e che possano vivere intorno ai duecento, finanche trecento, anni. Si veda in merito Lach, 1970, p. 128.

<sup>350</sup> Valeriano, 1556, p. 398. Valeriano sembra che abbia tratto questa immagine dall'Africa «ipsam muliebri specie» vista nel Palazzo Pazzi, *apud pactios*, a Firenze: «in cuius manu altera, laeva quippe, quae decumbentis molliter capiti sustinendo subiecta est, malum Punicum habetur. In altera flabellum, ad regionis ardores indicandos. Pro pullulo undae duae, utrumque mare significant, Oceanum & Mediterraneum, quorum circa se ambitum ut ostenderet, annulos etiam duos in extremos digitos induxit».

Del 1577 è la prima edizione, stampata a Colonia, dell'*Omnium poene gentium imagines* (Rutus, Köln 1577), incentrato soprattutto sui costumi europei, di Jean-Jacques Boissard e Abraham de Bruyn. Molto più estesa sarà la seconda edizione, pubblicata da Plantin quattro anni più tardi con il titolo, anch'esso ampliato, *Omnium poene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus* o *Habitus variarum orbis gentium* (Antwerpen 1581). La schiera di personaggi asiatici, americani, africani e mori presentata da de Bruyn ci testimonia come gli europei concepissero questi popoli e il loro abbigliamento. Gli abiti delle popolazioni orientali sono probabilmente ispirati a quelli ritratti durante il suo viaggio da Coecke van Aelst (libro di xilografie pubblicato dalla vedova nel 1553, intitolato *Les moeurs et fachons de faire des Turcs*, Lach, 1570, pp. 89-90).

Vale la pena, a questo punto, fare una digressione per descrivere brevemente questo interessante frontespizio e la sua versione dei Quattro Continenti. Europa vi figura nell'angolo inferiore destro, seduta all'amazzone sul toro, con una mano ben salda sulle sua corna e il manto gonfiato dal vento. Ha fiori nei capelli e una ghirlanda di alloro le pende dalla mano destra. Un piccolo cavallo rampante spunta in secondo piano. America e Africa, rispettivamente sopra e di fronte a Europa, sono seminude. Asia, invece, indossa un elaborato abito e un *hennin* bicorni (copricapi simili a questo compaiono innumerevoli volte all'interno del volume)<sup>351</sup>. Sulla mano sinistra sorregge un pappagallo. Ciascuna personificazione è dotata di una peculiare seduta - il toro per Europa, un manto di piume per America, i cuscini di due mari per Africa e un soffice e sontuoso cuscino per Asia - e da un animale, in forma miniaturizzata: il cavallo e l'elefante sul plinto in basso e l'opossum e il cammello in cima a una piccola colonna più in alto<sup>352</sup>.

Nonostante la popolarità del libro di de Bruyn e degli *Hieroglyphica* di Valeriano, la versione di Africa con spighe nei capelli e melograno non sembra aver avuto seguito, troppo complessa doveva apparire l'elaborazione figurativa di una donna adagiata su un giaciglio composto da due mari e circondata da elementi anch'essi non immediatamente

---

<sup>351</sup> Per il quale si veda C. Jirousek, *Ottoman Influences in Western Dress*, in *Ottoman Costumes: From Textile to Identity* di S. Faroqi e C. Neumann, Istanbul 2005. I mamelucchi al comando dell'Egitto nel XV secolo usavano indossare un prominente copricapo simile a quello bicorni in voga nell'Europa del secolo precedente.

<sup>352</sup> L'iscrizione dell'emblema in alto, rappresentante un uomo a cavallo una donna volante che si libra sopra di lui, recita «C'est en vain»: il riferimento è alla volatilità e incostanza della moda, il cui linguaggio e la cui 'civiltà' sono stabiliti nel corso di questo secolo; F. Bethencourt, *Racisms: from the crusades to the twentieth century*, Princeton 2014.

Negli ultimi quattro decenni del Cinquecento non meno di dodici libri di questo tipo vengono pubblicati in Europa, soprattutto a Venezia, Parigi e Anversa. Tra di essi anche il volume *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio: pubblicato a Venezia nel 1590 e riedita otto anni dopo (420 xilografie, ampliate fino a 522 nella seconda edizione) con un frontespizio spesso considerato derivato da Ripa, nonostante i continenti nell'*Iconologia* compaiano solo nel 1603 (fig. 104). Gli abiti di Vecellio, rispetto a quelli presentati da de Bruyn, sono più realistici, rappresentando anche diversi strati sociali, ed elaborati. I quattro continenti appaiono agli angoli dell'immagine. L'andamento dello sguardo, secondo uno sviluppo evidentemente gerarchico che traccia, utilizzando le parole di Botta, «la cornice concettuale simbolica dell'intero progetto», è condotto da Europa (angolo sinistro superiore, con scettro e cornucopia) ad Asia (angolo destro, con piccola palma e cammello), ad Africa (angolo destro inferiore, solo nella prima edizione è accompagnata da un elefante) e infine America (angolo sinistro, sotto Europa, con lancia in una mano e mais nell'altra). Il volume, nota Botta, da un lato anticipa lo «sguardo etnografico e antropologico» che vede nel vestiario e nelle sue strategie (J. Guérin-Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio: abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria 1998, p. 242) un fondamentale luogo di comunicazione ed espressione, dall'altro lato «mette in scena un vero e proprio gabinetto delle curiosità», un repertorio la cui finalità principale è di restituire una visione ordinata delle diversità che abitano il mondo; S. Botta, *America indigena*, Roma 2007, pp. 124-128. L'*habitus* è la griglia grazie alla quale classificare la varietà di un ecumene ormai vastissimo. C'è da individuare un aspetto molto importante nell'opera di Vecellio: l'aspetto pedagogico che investe la sua esposizione di abiti indigeni, «Il corpo "dell'altro" vestito e adorno come si vede nei libri di costumi era anche rappresentato nelle mappe soddisfacendo così il desiderio e il bisogno degli europei di identificare e inventare per contrasto i tratti della loro stessa cultura e identità» (E. Paulicelli, *Geografia del vestire tra vecchio e nuovo mondo nel libro di costumi di Cesare Vecellio*, in *Moda e moderno: dal Medioevo al Rinascimento*, Roma 2006, pp. 129-155, p. 134).

intelleggibili. Non sorprende, quindi, che abbia avuto maggior diffusione la versione *all'antica* più accessibile, quella con l'*exuvia elephantis*<sup>353</sup>.

Anche Ripa, da parte sua, giustifica questo bizzarro copricapo, tenuto in capo «come per cimiero», spiegando ai lettori che l'elefante è l'animale più caratteristico del continente, portato dai popoli nativi in guerra per suscitare terrore e meraviglia nei romani, e in questa guisa lo si trova ritratto sulle monete emesse sotto Adriano descritte da Erizzo nel suo *Discorso di M. Sebastiano Erizzo sopra le medaglie de gli antichi* del 1571 («La testa dell'elefante si pone perché così sta fatta nella Medaglia dell'imperatore Adriano, essendo questi animali propri dell'Africa», scrive Ripa).

La moneta di cui parla Ripa è così descritta da Erizzo (fig. 106, a sinistra): «la figura inginocchiata è la provincia dell'Africa; l'altra figura in piedi, che porge la destra all'inginocchiata, è l'Imperatore Adriano. Onde noi abbiamo a notare che in capo della provincia dell'Africa si vede un segno della testa dell'elefante, con la sua proboscide, che ci dimostra la detta provincia; si come ancora le spiche del frumento in sua mano e dinanzi ci dimostrano la fertilità di quel paese [...] Noi diremo, che in capo di Africa provincia si vede la pelle dell'Elefante, con la proboscide, perché l'Africa abonda di Elefanti». Erizzo, poche pagine dopo, illustra anche un'altra moneta che «Ha per reverso una figura di una provincia giacente, con un corno di dovitia nell'una delle mani, e con uno scorpione nell'altra, e uno cestone ai piedi, pieno di spiche di frumento con lettere tali: AFRICA & SC di sotto» (fig. 106, a destra)<sup>354</sup>. Con l'ausilio di entrambe Ripa completa il suo bagaglio di attributi. Nell'edizione del 1613 Ripa aggiunge che la proboscide di elefante sulla testa è possibile vederla nella pubblicazione di Fulvio Orsini sulle famiglie Cestia, Eppia e Norbana e in una medaglia di Quinto Cecilio Metello Pio<sup>355</sup>.

Dai complessi passaggi brevemente illustrati nel capitolo dedicato a Caprarola, si evince che l'*exuvia* è di fatto lo scalpo di un elefante indiano, concepito, all'inizio della sua intrecciata storia iconografica, dai Diadochi alessandrini come trofeo-simbolo della

---

<sup>353</sup> McGrath, 2000, p. 55.

<sup>354</sup> Erizzo, 1571, p. 347 e pp. 350-351. Questa iconografia è ripresa anche dall'interessante figura nella seconda lunetta (parete est) della Camera di San Paolo, E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London 1961, p. 84. Claudio Claudiano, *De secundu consulatu Stilichonis*, in *Opera omnia*, Londra, A. J. Valpy 1821, 275.

<sup>355</sup> Nella medesima aggiunta, oltre alla seconda medaglia di Adriano illustrata da Erizzo, cita anche un denaro di Settimio Severo descritto in Adolfo Occone (1579, p. 236), dove Africa è rappresentata insieme a un leone tenuto al guinzaglio.

campagna di Alessandro contro Poro, trasmesso ai re ellenistici emuli del condottiero ed ereditato da Roma per mezzo della monetazione di sovrani numidi, mauretani e punici<sup>356</sup>.

Lo scorpione che Africa eleva, invece, con la mano destra rappresenta l'animale pericoloso per eccellenza, definito da Plinio *dirum animal Africae*, così come parimenti pericolosi e feroci sono gli altri animali che l'accompagnano: il leone al suo fianco e, dall'altra parte, un groviglio di vipere e altri serpenti, «Onde sopra di ciò» scrive Ripa «così disse Claudiano: Namque feras aliis tellus Maurusia donum / Praebuit, huic soli debet ceu victa tributum»<sup>357</sup>.

Il riferimento alle temperature estremamente calde di questa terra giace nell'immagine («Si rappresenta mora, essendo l'Africa sottoposta al mezodì et parte di essa anco alla zona torrida») e nel nome: è, infatti, ci dice Ripa, chiamata Africa, «quasi aprica, cioè vaga del Sole, perché è priva del freddo, ovvero è detta da Afro, uno dei discendenti d'Abraham, come dice Giosefo». Per suggerire questo aspetto nell'edizione del 1613, con xilografie ridisegnate, la pelle di Africa viene colorata di inchiostro nero, una soluzione che nelle edizioni successive non sarà più riproposta.

Europa, infine, «prima e principale parte del mondo», è rappresentata come una prospera regina la cui veste regale è intessuta di vari colori per via della «ricchezza che è in essa et per essere (come dice Strabone nel secondo libro) di forma più varia de l'altra parte del Mondo» (fig. 96). In essa ha sede la Chiesa, la «perfetta et verissima Religione et superiore a tutte le altre», simboleggiata dal modellino, che ha la forma del tempietto del Bramante, che sorregge sulla mano destra<sup>358</sup>. Siede su due cornucopie incrociate, entrambe copiosamente cariche di frutti, «grani, migli, panichi risi et simili, come anco uve bianche et negre». Un libro, sul quale poggia la civetta simbolo di sapienza, strumenti musicali, squadra e scalpelli, tavolozza, lance e alabarde, contornano la figura, a dimostrare che questa parte del mondo eccelle nelle lettere, nelle arti e nelle armi. I vari simboli del potere

---

<sup>356</sup> Spicer (2016), inoltre, individua la prima occorrenza cinquecentesca del copricapo in un disegno di Alessandro Allori; cfr. cap. su Palazzo Farnese.

<sup>357</sup> Anche Erizzo aveva riportato la descrizione completa della provincia fatta da Claudiano, oltre ai versi di Orazio anch'essi riproposti nell'*Iconologia*. Per quanto riguarda lo scorpione riporta la testimonianza di Plinio (libro V, cap. VII e libro XI, cap. XXX, 25) e conclude: «Da i quali luoghi di Plinio noi vediamo questo animale scorpione nascere crudelissimo in quel paese. E perciòché dall'immagine di quelle cose, che abbondano in una provincia, noi essa provincia intendiamo; però per lo segno dello scorpione, che si vede in mano di questa provincia, ci viene l'Africa significata» (1571, p. 352).

<sup>358</sup> Cfr. con Père Henry Castela, *La Guide et adresse pour ceux qui veulent faire le S. Voyage de Hiérusalem*, citato da Gosselet, 1998, a fine p. 174. Si veda anche con la traduzione francese di Jean Baudouin del 1644 dove si insiste chiaramente sulla cristianità della figura, «l'orientation résolument catholique et romaine de la figure», Gosselet, 1998, pp. 173-182.

che giacciono ai suoi piedi mostrano che essa è composta da numerosi regni, governati dai «più potenti Principi del mondo, come la Maestà Cesarea et il Sommo Pontefice Romano, la cui auttorità si stende per tutto dove ha luochò la Santissima et Cattholica Fede Christiana, la quale per gratia del Signor Iddio hoggi è pervenuta fin al novo mondo».

Tra le «corone diverse», citate nel testo e puntate dall'indice della sua mano sinistra, spicca la tiara papale. È accompagnata dal cavallo, più degno sostituto, in questo contesto, del celebre toro<sup>359</sup>. La vicenda di quest'ultimo rimane esclusa dall'immagine ma non dal testo: Ripa non manca di segnalare che il nome del continente proviene dalla figlia di Antenore, re dei Fenici, condotta sull'Isola di Candia dal Giove-toro<sup>360</sup>. Il ruolo egemonico di Europa rispetto agli altri continenti è qui esplicitamente dichiarato (è definita, in più punti, «prima», «principale» e «superiore» parte del mondo, regina dell'ecumene, «sopra tutte le altre feconda et abondante»). Anche a corredo di questa immagine non mancano i riferimenti a Strabone e Pierio Valeriano<sup>361</sup>. Tutte le qualità imputate a Europa sono, quindi, espresse per mezzo dei suoi attributi, raffigurati o solo descritti: ricca di varietà (abbigliamento, colori, corone), dal suolo fertile (cornucopia, frutti), dimora della cristianità (tempio e tiara), delle lettere e delle arti (libri, strumenti musicali, pennelli e scalpelli).

Le norme codificate da Ripa per i Quattro Continenti sono rintracciabili in numerosi contesti. L'ascendenza dei modelli da lui delineati è, infatti, visibile in Italia, nelle ville venete come nelle opere di scuola napoletana di fine secolo, ma ha ampia diffusione anche su scala europea<sup>362</sup>. Riverbera in opere scultoree, nella decorazione parietale e, come rilevato nei prossimi capitoli, in frontespizi e celebrazioni civiche, apparendo sovente in pose e atteggiamenti diversi ma rispettando la sua selezione di attributi.

Pier Francesco Mola, per esempio, affresca con continenti a lui ispirati l'omonimo Camerino a Palazzo Doria Pamphilj di Valmontone. Anche Luca Giordano si cimenta, sul finire del secolo, con il tema: il particolare, da lui raffigurato, della donazione alla personificazione di Europa della tiara papale riappare in un bozzetto di Francesco

---

<sup>359</sup> Valeriano, da parte sua, aveva illustrato che il cavallo può significare, tra le altre cose, il sole, la fama, l'*imperium* e, anche, qualsiasi parte o città dell'Italia, come Roma; Valeriano, 1556, p. 32.

<sup>360</sup> Ripa inserisce, inoltre, nell'edizione del 1613 poche righe finali per citare una medaglia di Lucio Volteo Strabone dove è figurata la fanciulla mentre viene rapita dal toro. Questo riferimento sarà notevolmente ampliato nell'edizione del 1645 con l'aggiunta del capitolo «Europa da medaglie» a cura di Giovanni Zarattino Castellini.

<sup>361</sup> Si veda Mandowsky, 1939, pp. 7-27, 111-124, 204-235 e 279-327.

<sup>362</sup> La Repubblica di Venezia è animata da un'innumerabile presenza del tema nelle ville dell'entroterra dove il modello dell'*Iconologia* è decisamente prevalente.

Solimena (lì era la Chiesa a recargliela mentre in quest'ultimo caso viene offerta alla figura principale da un gruppetto di putti svolazzanti)<sup>363</sup>. A Napoli, infatti, Solimena nei pressi della camera di Carlo III di Borbone nel Palazzo Reale, secondo le fonti, dipinge le Quattro Parti del Mondo sulla volta oggi perduta del gabinetto, parte del ciclo decorativo atto a celebrare il matrimonio di Carlo con Maria Amalia di Sassonia nel 1737. Erano qui rappresentate insieme al carro di Apollo, come è visibile nel bozzetto pervenutoci conservato all'Indiana University Art Museum (fig. 109)<sup>364</sup>. Sempre suoi sono i bozzetti nella Galleria Doria Pamphili, modelli che daranno luogo a diverse riprese<sup>365</sup>. Anche le rappresentazioni di Francesco De Mura per Carlo (1738) trovano sostegno nell'*Iconologia*: sue le *grisaille* con i continenti intorno alla scena centrale del soffitto nella Sala Diplomatica che figurano l'ideale autorità borbonica sul mondo (fig. 107).

Le quattro tele di Francesco Trevisani conservate a Palazzo Barberini seguono il modello ripano, unico elemento aggiunto il puma nell'allegoria di America<sup>366</sup>. Sono preparatorie per i suoi pennacchi con i continenti del vestibolo della cappella del Battesimo in San Pietro, realizzati tra il 1724 e il 1726 (fig. 108). Anche qui le iconografie sono ripane, eccezion fatta per la testa di drago che spunta dietro il torso di Africa e il suo capo sprovvisto di *exuvia*. Questo contesto di utilizzo anticipa quello che sarà il soggetto del primo capitolo della terza parte, dedicato all'inserimento del tema in programmi pittorici sacri.

---

<sup>363</sup> Le allegorie dei quattro continenti, che risultano conservate oggi nella Reggia di Caserta, compongono con altri dipinti di soggetto mitologico un gruppo di tele da mettere in relazione con alcuni dipinti degli stessi soggetti dispersi in varie residenze reali spagnole e realizzati nel 1687 per Maria Ludovica di Borbone, regina di Spagna e prima moglie di Carlo II d'Asburgo (quelli di Caserta sarebbero delle repliche di bottega). Copie delle quattro allegorie sono conservate presso la collezione della fondazione Banco Santander.

<sup>364</sup> «Ond'egli vi dipinse a fresco la volta del gabinetto, ove rappresentò le quattro parti del mondo, con il carro di Apollo al di sopra»; B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-44, III, p. 609. Sempre di Solimena è la tela del 1692 con *Il trionfo di sant'Ignazio*: «Anche nella chiesa del Gesù Vecchio èvvi un bel quadro grande situato nel cappellone di Sant'Ignazio, ove con bella idea rappresentò l'istesso santo con le quattro parti del mondo, illustrate dalla sua religione e dal suo santo istituto, e questo anche ritiene molto della sua prima maniera»; B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, F. e C. Ricciardo, 1742-44, III, p. 589. Si veda anche N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Napoli 1986, p. 118 n. 59, 118, 119.

<sup>365</sup> Copie di bottega sono conservate anche nella Temple Newsam House di Leeds. B. De Dominicis, *Vite dei pittori ed architetti napoletani*, Napoli ed. 1840-46, IV, p. 449 e F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 273 e 286. Corrado Giaquinto guarderà a queste tele per la realizzazione delle sue nella metà del XVIII, per le quali si veda F. Bologna, *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 61-62, figg. 13-15.

<sup>366</sup> Il particolare è probabilmente mutuato dall'*America* di Andrea Pozzo a Sant'Ignazio. Si vedano le schede di E. Capretti, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente*, Firenze 2002, p. 295.



## Farinati e Ligozzi: singolarità iconografiche venete

Il territorio veronese offre l'occasione di prendere in considerazione alcune immagini 'eccezionali', figure la cui singolarità, per via di fantasiose rielaborazioni e inusuali dislocamenti, le esclude dal bagaglio tradizionale di attributi dei continenti. Tre sono, in particolare, le versioni del tema dei Quattro Continenti su cui porre l'attenzione: quella di Paolo Farinati a Villa della Torre a Mezzane di Sotto (figg. 112-115), di Paolo Ligozzi a Villa Saibante Monga a San Pietro in Cariano (figg. 110-111) e, sempre attribuita a quest'ultimo ma secondo Alessandra Zamperini da imputare ad altra mano, la versione di Villa Pellegrini a Isola della Scala<sup>367</sup>. L'America della prima e l'Asia della seconda sono iconograficamente molto interessanti e stimolano innumerevoli associazioni.

America, nella Saletta delle Quattro Parti del Mondo di Villa della Torre, è l'unica a presentarsi con un personaggio maschile come protagonista centrale della composizione (fig. 114 - disegno)<sup>368</sup>. L'uomo indossa una sorta di berretto frigio, regge con una mano un arco e con la destra innalza un crocifisso verso il quale si protende e punta significativamente lo sguardo. La parte sinistra del riquadro è occupata da una visione fantastica di caccia marittima e quella destra da un putto intento a rosolare un torso umano infilzato nello spiedo. Una tartaruga campeggia al centro ai piedi dell'uomo, offrendo il suo guscio come sostegno al crocifisso. Come nella raffigurazione di Galle, anche qui vediamo in scena un'America nemica della civilizzazione, ma non di Dio<sup>369</sup>.

---

<sup>367</sup> A. Zamperini, *Cosmo e milizia: la decorazione parietale di villa Pellegrini tra Sei e Settecento*, «Quaderni della Bassa», 3, 2010, pp. 97-110. Gli affreschi, risalenti al 1620-1630, sono inseriti in una decorazione a mosaico. Si veda anche S. D'Aumiller, *Villa Pellegrini a Pellegrina*, in «Isola della Scala. Territorio e società rurale nella media pianura veronese», a cura di B. Chiappa, Comune di Isola della Scala, 2002, pp. 218-222. L'Europa di Isola della Scala, nella parete sinistra, è una donna vestita di rosso e oro adagiata su una giovenca bianca, è circondata da svariati simboli di potere e sapere (tiara papale, corona, strumenti musicali, alcuni libri e anche una sfera armillare). A sinistra, grazie all'iscrizione, riconosciamo la personificazione del Tevere. Allo stesso modo, è identificato il Nilo nella raffigurazione dedicata ad Africa, sulla parete opposta, dove compare anche in primo piano sulla destra una sfinge. Asia è pressoché identica al disegno di Farinati della Royal Library (vd. note successive) e anche America conserva i principali stilemi di quella affrescata a Mezzane.

<sup>368</sup> Risalenti al 1595, affrescate all'incirca tra il mese di giugno e ottobre. La decorazione è commissionata da Alvise della Torre. Alla decorazione collaborano in larga parte i figli di Paolo, Orazio e Giambattista. Si veda in merito L. Puppi, *Appunti su Paolo Farinati*, in «Arte Veneta», 17, 1963, pp. 106-118; F. Dal Forno, *Paolo Farinati 1524-1606*, Verona 1965; L. Puppi, a cura di, *Giornale 1573-1606. Paolo Farinati*, Olschki, Firenze 1968; L. Crosato, *Villa della Torre, ora Stegagno*, in *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962, pp. 43-44, 151-152; G. Baldissin Molli, *Villa della Torre*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Marsilio, Venezia 2008, pp. 350-355.

<sup>369</sup> Simbolicamente, allontanandosi dal suo mostruoso pasto cannibale alla sua sinistra per volgere l'attenzione verso l'oggetto sacro, non casualmente alla sua destra, l'uomo sta per entrare nella dimensione cristiana della salvezza: «Farinati represents what had been present in New World history as early as

L’Africa di Farinati è una donna dalla carnagione chiara che cavalca un immaginifico crostaceo ed è accompagnata da un Ercole con la clava (fig. 115 - disegno)<sup>370</sup>. Per quanto riguarda il bizzarro animale può trattarsi di un’elaborazione fantasiosa del tradizionale scorpione, sin dall’età romana attributo della corrispondente provincia, oppure un gigantesco gambero. Non è inusuale, soprattutto in alcune chiese dell’arco alpino centro-orientale, trovare il crostaceo dipinto, in vivido rosso, sulla tavola di un’*Ultima cena*. La sua presenza in questi contesti figurativi può avere due giustificazioni: per via della valenza simbolica attribuibile al suo colore, prefiguratore del sangue versato da Cristo, o, secondo una diversa interpretazione, per il suo modo di incedere a ritroso. In quest’ultimo caso costituirebbe un riferimento a coloro che procedono in senso inverso ai fedeli, allontanandosi ineluttabilmente dalla parola divina, ed è eventualmente questa interpretazione la più calzante nella nostra circostanza<sup>371</sup>. Desta, invece, meno stupore la presenza dell’eroe mitico, colui che ha dato il nome alle celebri Colonne confine estremo del continente africano, tipicamente abbigliato con la pelle di un leone, altro animale rappresentativo di questa parte del mondo. La fanciulla, inoltre, regge con la sinistra una croce e con la destra un’asta sormontata da un turbante con mezzaluna, da esso si diparte una catena d’oro che la tiene avvinta appena sotto la spalla. Questo particolare sembra voler accentuare la sua natura ‘contesa’: una terra che si erge tra il mondo cristiano della croce, appoggiata sulla spalla, e il mondo musulmano che a sé la incatena. Dall’angolo

---

Columbus’s memorandum to Torres, perhaps even as early as his first observations of the Indians during his first voyage. For Farinati, then, the process of evangelization was a process of incorporation within the family of man and Christian church; colonization and conquest promised eternal salvation». A. J. Arnold, *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, Charlottesville-London 1996, p. 42. L’affresco di Farinati è, infatti, spesso utilizzato nella storiografia relativa al Nuovo Mondo nel XVI secolo per illustrare, facendo appello a un immaginario figurativo, le modalità di integrazione degli *indios* in seno alla comunità cristiana. In questi testi viene sovente messo in risalto che la contrapposizione tra lo spiedo coricato e il crocifisso che sta per essere innalzato esemplifica visivamente quanto scritto da Las Casas, cioè che il corpo di Cristo consumato nell’Eucarestia possa vittoriosamente soppiantare le pratiche antropofaghe dei nativi, sostituendo, in questo modo, la loro idolatria con la vera e spirituale conoscenza di Dio proposta dal rito cristiano (Las Casas, *Apologética*, II, 244-245, cit. in R. Bauer, J. A. Mazzotti, a cura di, *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities*, Williamsburg 2009, pp. 79-80, p. 222). Da Nasheli Jiménez del Val viene perfino definito «a piece of spiritual propaganda», e un’allegoria dell’evangelizzazione’ (*Seeing Cannibals: European Colonial Discourses on the Latin American Other*, PhD thesis, Cardiff University, 2009-2010, digitalizzata).

<sup>370</sup> Di Farinati è il disegno, realizzato originariamente per Palazzo Miniscalchi (affreschi che sono andati perduti), che ripropone il medesimo soggetto (conservato oggi, tra altri, nella Royal Library del Castello di Windsor). Il disegno rappresenta Africa sull’enorme crostaceo (tra le zampe si vede l’iscrizione ‘Africa’, fig. 115), Ercole alle sue spalle, ben visibile è la pelle del leone che gli copre il capo e scende sulle spalle, e, di fianco, un amorino che nell’affresco non compare. Il disegno preparatorio per America (fig. 114), invece, si trova presso la C. R. Rudolf Collection a Londra (riprodotto come *plate 39* in T. Mullaly, *Paolo Farinati by Federico dal Forno*, «Master Drawings», VI, 3, 1968, pp. 286-288 e 333-335).

<sup>371</sup> S. Sibille Sizia, *Il significato simbolico dei gamberi sulla tavola dell’Ultima Cena negli affreschi delle chiese campestri delle Alpi e Prealpi orientali fra XIII e XVII secolo*, in «Vultus ecclesiae», 8, 2007, pp. 7-39.

sinistro e da quello destro paiono sopraggiungere rinforzi nella forma di elmi e armature occidentali recate dagli onnipresenti putti, insieme a una torre e a due alabarde, richiamo all'insegna dei Della Torre.

L'enorme crostaceo-scorpione ed Ercole li ritroviamo nel riquadro dedicato ad Asia a San Pietro in Cariano e nella medesima controparte di quest'ultima nella Pellegrini<sup>372</sup>. L'Asia di Farinati (fig. 113) ha, invece, similitudini con l'Africa di Ligozzi: entrambe hanno le gambe avvolte intorno al dorso di un coccodrillo e sono accompagnate da una vigorosa divinità fluviale abbracciata a un otre ricolmo d'acqua corrente. È la personificazione di Farinati a essere più atipica: fatta eccezione per i puttini con turbante e scimitarra e la prua con vela che si intravede sulla destra, altri attributi - quali il coccodrillo e, soprattutto, la divinità fluviale tradizionalmente più diffusa come figura ancillare di Africa - non le competono<sup>373</sup>. Ligozzi sceglie, infatti, un'iconografia di ascendenza più antica per Africa, ma nel contempo trasla elementi dell'Africa di Mezzane nella sua Asia, dislocandoli impropriamente. Se, quindi, l'intrusione di Ercole era motivabile in un contesto africano, non trova spiegazione alcuna in quello asiatico di Villa Saibante, dove vicino alla figura muliebre principale ci ritroviamo sia particolari pertinenti come il turbante con mezzaluna che a Villa della Torre corredeva Africa, sia personaggi e animali 'fuori luogo', come l'eroe mitico, con clava e pelle di leone, e il gambero a mo' di cavalcatura.

Possiamo supporre, in conclusione, che l'assemblaggio degli elementi nelle tre ville sia frutto di integrazioni creative ed errori attributivi che hanno dato luogo al gioco di scambi tra le figurazioni, permutate che si sono perpetuate da maestro ad allievo, e da allievo alla sua bottega. In questo modo Farinati ha conferito ad Asia alcuni attributi caratteristici di Africa (nella fattispecie, giova ripeterlo, coccodrillo e divinità fluviale), e Ligozzi e bottega, invece, hanno dipinto, una trentina di anni dopo, la loro Asia seguendo l'esempio

---

<sup>372</sup> La decorazione, nelle sovrapporte del salone del piano nobile, risale al 1629. Firma e datazione si trovano ('PAVLVS LIGOCIVS PINCXIT. M D CXXIX') nella personificazione di America, sulla parete settentrionale. Si veda A. Zamperini, *L'elogio della virtù: i Cavalieri di Paolo Ligozzi e la committenza dei Saibante a San Pietro in Cariano*, in «Annuario Storico della Valpolicella», Vago di Lavagno (VR), 2012-2013, pp. 107-132. Anche D. Zumiani, *San Pietro in Cariano*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Marsilio 2009, p. 372 (descrizione apparato faunistico di Ligozzi), D. Zumiani, *Villa Saibante, Monga*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Marsilio 2009, pp. 369-373; L. Rognini, *Paolo Ligozzi a Villa Saibante*, in *La Valpolicella nella prima età moderna: 1500c.-1630*, a cura di G. M. Varanini, Vago di Lavagno 1987, pp. 278-279; G. Castiglioni, S. D'Aumiller, *Villa Saibante Monga a San Pietro in Cariano: un progetto irrealizzato?*, in «Annuario storico della Valpolicella», 15, 1998-1999, pp. 255-268; P. de Landerset Marchiori, *Villa Saibante Monga*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di R. Pallucchini, Alfieri, Venezia 1978, p. 231.

<sup>373</sup> A Isola della Scala, per esempio, Africa, nel solco della tradizione, è accompagnata da una divinità fluviale inequivocabilmente identificata come il Nilo grazie all'iscrizione che compare sull'otre.

dell’Africa di Farinati. La situazione è un po’ ingarbugliata, ma a giustificare questa ‘correzione’ operata su Africa può, probabilmente, aver inciso la decisione di accostarla al coccodrillo sulla falsariga della tradizione figurativa classica e poi fiamminga. Di Ripa, già in circolazione quando Ligozzi è al lavoro, mancano gli elementi essenziali.

Per quanto riguarda Europa, il mito della principessa rapita da Zeus si immette nella rappresentazione dell’omonimo continente a Villa Saibante e alla Pellegrina, due casi dove la figura muliebre protagonista si trova assisa sul toro piuttosto che sul più diffuso cavallo (come appare, rimanendo in territorio veneto, a Villa Barbarigo di Noventa Vicentina e a Palazzo Erbisti di Verona, tutte composizioni più ripane) o, ancora meglio, al globo.

La presenza dell’animale esotico, infine, a Villa Saibante non si limita solamente a questi riquadri: un ghepardo, un babbuino, uno struzzo, una gru, un orso e un leone animano il basamento dipinto dal quale si dipartono le erme e l’intera decorazione. Tale attenzione naturalistica era la cifra precipua già del fratellastro di Paolo, il più celebre Jacopo. Quest’ultimo illustra, nel 1592, Bonifacio VIII che, nel 1295, riceve gli ambasciatori fiorentini in un dipinto su lavagna destinato al Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio. In particolare intende figurare il momento in cui il papa esclama che i cittadini di Firenze sono il quinto elemento della terra. Vediamo così, nel suo disegno oggi conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 117), il papa sulla destra e, appesa alla parete come immagine nell’immagine, l’illustrazione delle sue parole: la personificazione di Firenze è al centro attorniata da ambo i lati da quelle dei continenti. L’inserimento anacronistico di America è atto a rinforzare il valore che si intende profetico dell’affermazione di Bonifacio. Il tempo effimero e impalpabile della sua dichiarazione è, quindi, incarnato e commemorato da questa immagine. Nel bozzetto preparatorio le didascalie, sebbene l’immagine definitiva non costituisca problemi in questo senso, identificano le varie figure: Firenze ha, quindi, alla sua destra le parti del mondo più ricche e potenti, Europa e Asia, e le altre due a sinistra, Africa con elefante e America con clava e un armadillo ai suoi piedi, qui nelle sue normali piccole dimensioni<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> Inv. 1370 S. M. E. De Luca, M. Faietti, *Jacopo Ligozzi altro Apelle*, Firenze 2014, p. 62 e A. Cecchi, L. Conigliello, M. Faietti, *Jacopo Ligozzi pittore universalissimo*, Firenze 2014. Un altro disegno di Jacopo è illustrato in nota nel prossimo capitolo.

## 2. Temi grafici, codificazioni pittoriche e utilizzo politico dei continenti

Nel Seicento le personificazioni dei Quattro Continenti diventano un soggetto estremamente popolare. Il pensiero dell'età barocca sul mondo, sul suo ordine politico, sociale e spirituale, vi trova infatti una congeniale manifestazione visiva. Nel capitolo sono delineate le modalità di riproposizione di modelli precedenti, evidenziando prima di tutto la penetrazione del tema, visto fino a ora preminentemente nelle arti grafiche, nella pittura da cavalletto e tracciando, successivamente, un itinerario attraverso alcune esemplificative declinazioni politiche.

Queste personificazioni non trovano, soprattutto agli inizi, un grande spazio nella pittura. Come sottolinea Elizabeth McGrath, la primigenia elaborazione di idee e strategie visive a loro connesse avviene in altri contesti, quali illustrazioni di resoconti, serie stampate, decorazioni di feste cittadine, riverberando eventualmente nella grande decorazione parietale, soprattutto italiana. Anche se il ruolo dei dipinti rimane marginale, si possono nondimeno rintracciare e delineare tre importanti casi realizzati nel corso del secolo. Nel primo, il più significativo, assistiamo all'utilizzo del soggetto in seno a una tematica familiare, nella fattispecie l'omaggio al sovrano del Sacro Romano Impero Carlo V. Il secondo caso, opera di Rubens, è in realtà di più ambigua interpretazione e, probabilmente, non è da inserirsi nel novero di opere a esso dedicate. Il terzo caso, invece, è rappresentato da quattro oli a loro volta circondati da sedici più piccole tavole dipinte, un assemblaggio complesso e affascinante che ci conduce in un territorio tuttavia non esattamente centrato nei suoi intenti con il filo rosso che guida la presente ricerca.

L'abdicazione di Carlo V è il soggetto di una tavola di Frans Francken il giovane, datata circa 1635 e conservata al Rijkmuseum di Amsterdam (fig. 118)<sup>375</sup>. L'opera figura il momento in cui l'imperatore decreta la suddivisione dei suoi domini tra il fratello Ferdinando e il figlio Filippo, abbandonando tutto il potere riunito per passare il resto della vita nel monastero di San Jerónimo in Estremadura. Tale scissione pone le premesse per lo

---

<sup>375</sup> Carlo V abdica tra il 1555 e il 1556. La tavola, in particolare, figura l'abdicazione di Bruxelles del 1555, come attestato dall'iscrizione: «S.R. Imperii spontanea resignatio a Carolo V Imp. in Ferd. I Fr. regnorumq. haered. in Phlm. II Hisp. Regem Fil. Facta Brux. Ae 1555. Ex inven. D. Petri. de Hannicart». Pieter Hannicaert è, come si evince, quindi in parte responsabile dell'iconografia proposta.

sfaldamento dell'Impero, nonché dell'anelito universalistico - una nozione che Frances Yates definisce «transitoire et irréal» - sul quale era stato edificato<sup>376</sup>.

L'ossequio dei popoli della terra, con lo scopo di manifestare ed esaltare l'autorità globale del sovrano, è un tema iconografico utilizzato già dai primi imperatori del Sacro Romano Impero - come Ottone I, II e III - ma è nel contesto delle parate cittadine analizzate nella parte precedente di questa ricerca, in seno al complesso propagandistico di Carlo V, che le popolazioni in omaggio sono metamorfosate nelle personificazioni ecumeniche<sup>377</sup>. Francken, coinvolgendole nella sua tavola, tramuta il *Theatrum mundi* di fine Cinquecento in un tema pittorico. Nel fare ciò attua un processo di minimizzazione dello stravagante e restringe lo spazio dedicato agli attributi di ciascuna figura, fauna esotica compresa. D'altronde, come rileva McGrath, non doveva essere semplice tradurre «literary and humanist inventions made for books, print series or pageants into the common currency of painting»<sup>378</sup>.

L'immagine, così come il frontespizio della *Cosmographia* di Matthias Merian e tutte le immagini simili che saranno prese in considerazione nelle prossime pagine, è teatrale nella disposizione: Carlo è seduto al centro con le braccia spalancate, le mani guidano lo sguardo dell'osservatore sulle due ali che lo fiancheggiano, con i suoi attori mitologici a sinistra e le terre sottomesse a destra<sup>379</sup>. In particolare, in primo piano, troviamo

---

<sup>376</sup> Si veda Frances Yates, *Charles Quint et l'idée d'empire*, in Jacquot, 1960, p. 57: la studiosa si interroga sulla natura transitoria e irreal di questa nozione di universalità tracciando, parallelamente, l'incalcolabile importanza dell'impero di Carlo e la presenza in tutta Europa dei simboli della sua propaganda. Yates parte dall'idea di impero medievale per comprendere i mutamenti apportativi nel corso del Quattrocento, ripercorrendo le tappe del suo sfaldamento sotto l'influenza del nuovo pensiero storico e politico e indagando la sua successiva 'resurrezione' sotto Carlo. In ultimo, si sofferma sul contributo del suo impero alla creazione delle nascenti monarchie nazionali. L'analisi della Yates prende le mosse, quindi, da Romolo Augusto, passa per Carlo Magno, Federico II e Massimiliano I, percorre la contrapposizione e compenetrazione tra *civitas Dei* e *civitas terrena* agostiniana, la definizione dantesca di impero nel *De Monarchia*, la teoria della continuità dell'impero espressa da Petrarca, si sofferma sulle idee a riguardo di Leonardo Bruni, Machiavelli, Erasmo per approdare, infine, alla glorificazione di Carlo V come novello Carlo Magno così come è espressa tra le righe dell'*Orlando Furioso*.

<sup>377</sup> Una miniatura, per esempio, contenuta nei Vangeli di Ottone III mostra quattro donne rappresentanti la popolazione italiana, quella gallica, la germanica e la slava genuflesse presso il trono dell'imperatore. In altri esempi troviamo, a fiancheggiare il trono dell'imperatore per rendergli omaggio, le personificazioni delle principali nazioni sotto il suo dominio.

<sup>378</sup> McGrath, 2000, p. 46. Si veda Hendrik Horn, *The Allegory of the Abdication of the Emperor Charles V by Frans Francken II: Some Observations in the Iconography of Antwerp's Plight in the Early Seventeenth Century*, in «Art Canadian Review-Revue d'art canadienne», XIII, 1986, pp. 23-30.

<sup>379</sup> Secondo McGrath (2000, p. 60) le connessioni con l'immagine di Merian non si fermano alla sola impaginazione. Anche le offerte presentano consonanze, quali il corallo poggiato sul piatto retto da Africa e il forziere che Asia tiene davanti alle sue ginocchia. Tuttavia, si può anche notare che le due immagini differiscono per un fondamentale elemento: sul frontespizio America, infatti, porge 'solo' della frutta e non gli ori e gli argenti esposti dalla sua controparte pittorica. Gli oggetti sembrano, in effetti, presentare, in un caso e nell'altro, diverse connotazioni: se nella *Cosmographia* assurgono al ruolo di attributi, Francken pone

inginocchiate, quasi fossero dei novelli Magi, Africa, una giovane dalla pelle bruna al centro del terzetto che stringe in mano un corallo e alcuni fili di perle, una variopinta America, che non tradisce neanche in questo caso la sua natura di forziere di ricchezze dell'impero spagnolo presentando una cassetta colma di ori e di argenti, e Asia, con turbante ottomano e un cofanetto di gioielli, che volge lo sguardo fuori dal quadro (fig. 120). Nello spazio del dipinto incorniciato dalle loro mani in profferta si scorge il muso di un coccodrillo, evidentemente associato ad Africa come nella serie di de Vos-Collaert, e un armadillo di proporzioni questa volta non gigantesche. Quanto al cammello sembra assente. Una miriade di tessuti ricamati e sontuosamente dipinti, di accessori, di piatti, di vasi finemente decorati e un incensiere fumante, chiaramente associato ad Asia, sono accatastati ai loro piedi.

Un po' scostata si erge una fanciulla bionda che guarda lo spettatore direttamente negli occhi: ha un mantello con la doppia aquila degli Asburgo (una su ciascuna spalla), la corona, la spada in una mano e il globo crucigero nell'altra. Al suo fianco troviamo una figura a lei molto simile, con la medesima corona, sebbene in verde invece che in rosso, e con lo scettro in luogo della spada. Dietro alla coppia tre fanciulle reggono altrettante bandiere recanti gli stemmi dei possedimenti asburgici nei Paesi Bassi, in Spagna e in Italia. Le due figure potrebbero rappresentare la *Potestas imperialis* e la *Maiestas imperialis*, come nell'*Allegoria in onore di Filippo III* incisa da Adriaen Collaert su disegno di Stradano (cfr. fig. 131), sebbene i caratteri della presunta *Potestas* differiscano dagli elementi solitamente assegnateli nella tradizione figurativa (si veda la corrispondente allegoria così come è presentata da Philip Galle nella sua *Prosopographia*). Ad ogni modo la presenza di questo ambiguo 'doppio' conduce a pensare che la personificazione di Europa, come la tradizione ha abituato fino a questo punto a pensarla, sia sostanzialmente assente, e che si sia scelto di frammentare il continente nelle tre figure con gli stemmi.

L'impaginazione dell'*Abdicazione* era già stata utilizzata dal pittore in una sua opera di poco anteriore (1629): l'*Omaggio ad Apollo* (fig. 122)<sup>380</sup>. Anche qui le divinità marine sulla sinistra e le creature terrestri sulla destra sono colte nell'atto di porgere i loro doni al dio che si erge al centro. Tra le seconde figurano Europa - in questo caso inequivocabile - Asia, Africa e America, le prime tre in piedi e quest'ultima inginocchiata davanti a un enorme globo che, quasi ci fosse bisogno di conferirle ulteriore definizione, mostra la

---

l'accento sulla loro qualità di 'doni', splendidamente preziosi, destinati al sovrano, più che sul loro aspetto caratterizzante e rappresentativo di quella parte del mondo.

<sup>380</sup> J. Deuter, *Frans Francken II. "Die Welt huldigt Apollo"*, in «Jahrbuch Oldenburg», 2001, p. 72-74.

faccia con il suo continente e l'iscrizione *Brasilia* (fig. 121). America sta porgendo oro e gioielli, Asia un fumante incensiere, Europa delle armi e alcuni oggetti d'artigianato, Africa dei coralli e un vaso. Il contesto scervo di stravaganze esotiche, fatta eccezione per un piccolo e quasi riluttante armadillo che compare in primo piano in prossimità del piede della sua 'padrona', e l'accento sui doni offerti sono gli elementi che vengono puntualmente ripresi nell'opera posteriore. McGrath espone l'ipotesi, per via del Cancro - segno precedente al Leone, 'casa' del sole - che appare al di sopra di Apollo, della posa e del trattamento esteriore del dio, che il dipinto sia una rappresentazione simbolica del potere di Filippo IV<sup>381</sup>. Quale che sia il reale significato allegorico di quest'altra tavola, l'associazione tra il monarca asburgico e il sole costituisce il punto focale delle analisi che seguono.

Come preannunciato nelle righe introduttive, è doveroso citare in conclusione altre due opere. Per quanto riguarda la celebre tela di Pieter Paul Rubens comunemente nota come *Le quattro parti del mondo* (fig. 119), si rimanda al contributo di Elizabeth McGrath del 1993: l'iconografia delle quattro figure, accompagnate da altrettante ninfe - secondo la studiosa, con la quale si concorda, erroneamente interpretate come le personificazioni del Nilo (Africa) e del Gange (Asia), in primo piano insieme al coccodrillo e alla tigre, del Danubio (Europa) e del Rio de la Plata (America) in secondo piano, ciascuna in rappresentanza del continente nella quale il corso del fiume si snoda - sembra condurci, infatti, a considerare l'immagine come un'allegoria dei quattro fiumi paradisiaci. Avremmo, quindi, più precisamente, il Tigri in luogo del Gange, l'Eufrate in luogo del Danubio, il Gange (il *Phison* biblico) in luogo del Rio de la Plata e il Nilo (*Geon*), unico a rimanere il medesimo per via degli inequivocabili attributi che lo accompagnano (la ninfa dalla pelle scura, l'urna e, soprattutto, il coccodrillo solcato da putti)<sup>382</sup>.

Un caso particolare, molto interessante nella sua intelaiatura compositiva ma che esula dalla tematica principale proposta dalla ricerca, è costituito dalle quattro tavole di Jan van

---

<sup>381</sup> 2000, p. 61.

<sup>382</sup> E. McGrath, *River-Gods, Sources and the Mystery of the Nile. Rubens's Four Rivers in Vienna*, in «Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen», Internationales Kolloquium (Wien 1993), Köln 1994, pp. 73-82 (p. 75 per quanto riguarda l'identificazione di Nilo e Tigri, i due fiumi che guidano la studiosa in questa interpretazione). Questa conclusione prende le mosse da alcune constatazioni: appare, per esempio, incongruo che l'unica fanciulla dalla pelle e dai capelli chiari sia scelta per accompagnare la supposta Asia ma, soprattutto, mancano del tutto gli elementi propri della tradizione figurativa dei continenti utilizzati da Rubens stesso in altre opere, come *Le conseguenze della guerra*, e contesti, come l'ingresso di Ferdinando ad Anversa nel 1635 (né il Danubio né il Rio de la Plata concepiti per questa occasione assomigliano ai presunti corrispettivi della tela).



Kessel risalenti alla seconda metà del Seicento (figg. 123-126)<sup>383</sup>. Il titolo di ciascuna, *Europa, Asia, Africa e America*, è iscritto nella cornice in alto<sup>384</sup>. Il pannello centrale è accompagnato dal nome della città più rappresentativa del continente, secondo una strategia già medievale - rispettivamente Roma, Gerusalemme, il ‘Tempio degli Idoli’ e ‘Paraíba in Brasil’ - ed è cinto da sedici più piccoli riquadri con paesaggi, identificati da piccole iscrizioni come vedute di città o di porti di quella parte del mondo<sup>385</sup>. Nel riquadro più ampio vediamo, invece, una sorta di *cabinet de curiosités*: una panoplia pressoché infinita di manufatti, di esemplari floreali e di animali che, appesi sulle pareti, gettati sul pavimento o appoggiati nelle nicchie, attorniano alcune figure umane, come un uomo che sta presentando a una fanciulla un quadro con un repertorio di insetti nella tavola dedicata a Europa (fig. 123). Qualche elemento di questa tavola, nella sua zona centrale, richiama Ripa (la tiara, il cappello cardinalizio e le chiavi del pontefice). In questo caso, come testimonia la scelta della città centrale, in risalto è la cristianità del continente piuttosto che il potere imperiale ivi dominante.

Anche nel caso di *Asia* (fig. 125) abbiamo una figura maschile e una femminile - vicino a lei è appoggiato un Corano aperto - circondate da putti e da oggetti peculiari, islamici come cinesi (la statua di Buddha sullo sfondo), nonché dai medesimi quadri dipinti anche in Europa<sup>386</sup>. In *Africa* (fig. 126) i due personaggi non sono vicini, la figura muliebre principale è, infatti, sulla destra adagiata su un leone. Una scena di idolatria, come d'altronde suggerisce l'iscrizione che dà il titolo all'immagine, si intravede sullo sfondo. La norma della doppia figura non è rispettata in *America* (fig. 125), dove numerosi personaggi sono semisdraiati sia in primo piano sia presso la porta centrale sullo sfondo<sup>387</sup>. L'accumulo di *naturalia* quali insetti, piante, pesci, conchiglie, uccelli, e *artificialia* quali ceramiche, vetri, tessuti, opere di oreficeria, statue e rilievi, dovrebbe esemplificare e illustrare le specificità e le interne diversità religiose e naturalistiche di ciascuna parte ma

---

<sup>383</sup> Conservati alla Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Le opere sono oggetto dell'approfondita analisi di Dante Martins Texeira nel suo volume dal titolo *The Allegory of the Continents by Jan van Kessel (1626-1679)*, Rio de Janeiro 2002.

<sup>384</sup> Tutti i pannelli centrali tranne quello di Africa recano la firma dell'artista. Europa e America sono anche datate, rispettivamente, 1664 e 1666.

<sup>385</sup> I pannelli più piccoli recano in basso una numerazione in oro che, nel caso di Europa, comincia dal riquadro in alto destra procedendo in senso orario. Negli altri tre continenti, invece, inizia in alto a sinistra.

<sup>386</sup> Texeira (2002, p. 36) rileva come la selezione degli animali nei piccoli pannelli dedicati a Betlemme e alla Mecca risponda a esigenze di ordine simbolico: nel primo caso, infatti, sono dipinti quadrupedi tradizionalmente legati a Cristo, mentre nel secondo caso sono presenti solo bestie mostruose o pericolose.

<sup>387</sup> Spicca la riproduzione di alcuni paesaggi del Brasile di Frans Post e di alcuni ritratti di nativi eseguiti da Albert Eckhout. Quest'ultimo è tra i primi a delineare le proprie figure di nativi americani tramite un'osservazione oggettiva, rompendo con le convenzioni rappresentative e lo stereotipo classicizzato del secolo precedente. Altri dipinti attaccati sulle pareti ritraggono pratiche antropofaghe.

in realtà celebra mondi saturi di oggetti («consumable goods» li definisce Benjamin Schmidt), spesso attraversati dai medesimi elementi, specialmente per quanto riguarda i tre continenti ‘esotici’ i cui particolari sono fluidi e interscambiabili, o da altri giocosamente dislocati, come la porcellana Ming in Africa e l’armatura di un samurai in America.

Queste quattro opere sono stratificate e ibride sin nelle loro componenti materiali: olio su pannelli di rame, con vistose incorniciature che sono parte integrante di ognuna e iscrizioni dall’elaborata calligrafia dorata. Abbiamo, quindi, una commistione di visivo, testuale, grafico e anche plastico. Si tratta di immagini di difficile classificazione, «as an intricate complex of panel paintings, as pictorial and inter-textual geographies, as allegorical cartographical *tableaux*, or even as a form of decorative art»<sup>388</sup>. Nonostante questa moltitudine di elementi, la serie ha una propria coerenza e organicità interna grazie alla condivisa strategia compositiva che replica una formula propria della cartografia, dove lo spazio centrale occupato da una mappa si trova spesso a essere circondato da piccole scene periferali ritraenti gli abitanti del luogo in questione o vedute di città (si vedano i diagrammi illustrativi, figg. 127-130)<sup>389</sup>. Allo stesso tempo, si può anche notare, questa strategia è altresì invertita: rispetto ai tradizionali *marginalia* cartografici, si vedano per esempio quelli di Plancius e Vrients ma anche la Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese, le allegorie dei continenti invece di decorare i margini della rappresentazione sono racchiuse nel mezzo, demandando al contorno il compito di collocare geograficamente quanto è sinteticamente raffigurato al centro.

---

<sup>388</sup> B. Schmidt, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe’s Early Modern World*, Philadelphia 2015, p. 270. I modelli sono tratti da un’ampia gamma di opere e artisti (i cavalli, per esempio, da Jan Brueghel il Vecchio, altri animali da Ulisse Aldrovandi, da Carolus Clusius e da Konrad Gesner). A riguardo si veda Texeira, 2002, pp. 95-97, e il nutrito apparato iconografico che accompagna il capitolo dedicato alle fonti, ma anche Schmidt, 2001, p. 125 e K. A. E. Enenkel, P. J. Smith, *Early Modern Zoology: the construction of animals in science, literature and the visual arts*, Leiden 2007, pp. 147-175.

<sup>389</sup> Schmidt, 2015, pp. 259-262. Tale strategia diventa popolare dopo la pubblicazione delle carte dedicate a ciascun continente di Willem Blaeu nel 1608: anche in quel caso sedici scene dedicate alla raffigurazione degli abitanti del luogo affiancavano la cartografia centrale e, al di sotto dodici, vedute di città e porti.

## L'omaggio al sovrano dagli Asburgo ai Borbone

I continenti dell'*Allegoria in onore di Filippo III*, incisa da Adriaen Collaert su disegno di Stradano (fig. 131), riprendono piuttosto puntualmente quelli del frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio<sup>390</sup>. Africa è colta di profilo, come avveniva nel *Theatrum*, in modo da esibire il suo profilo moro e il capo sormontato da un piccolo sole. Anche Europa, la prima da sinistra (ciascuna è identificata da un'iscrizione), è di profilo, la tipologia di corona e il vestiario sono sostanzialmente simili alla sua controparte del *Theatrum* ma al posto dello scettro esibisce, appoggiata sul braccio destro, una spada, mentre sembra quasi sostenersi con il ginocchio sul globo crucigero appoggiato a terra davanti a lei. America differisce solo per la mancanza della testa recisa, sostituita da un'ascia e da alcuni monili poggiati a terra. Essendo il disegno di Stradano questa America è figurativamente imparentata anche con la sua versione nel *Nova reperta*, ma l'influsso del *Theatrum* è più evidente per via del motivo dei capelli che coprono con una circonvoluzione le parti intime. I quattro continenti sono inginocchiati sotto al grande stemma di Filippo III di Spagna, sorretto da *Potestas* e *Maiestas* ai lati e poggiante su Oceano che sdraiato lo scruta da sotto in su. Anche la disposizione ricalca il modello orteliano, con Europa e America rigorosamente una di fronte all'altra (guardando l'immagine e le reciproche collocazioni sembra che sia stata proprio questa esigenza, un caposaldo nel trattamento del soggetto in tutta la sua storia iconografica, a determinare l'ordine con cui si susseguono le figure) e Africa alla sua sinistra. La dedica del Segretario di Anversa Johann Bochijs paragona Filippo al dio del sole: «Cum Phoebus imperium comuni sorte Philippus / Tertius Austriacus gloria gentis habet», inaugurando un tema che sarà la costante di tutta la seconda parte della tesi: il paragone del monarca con l'astro maggiore. Lo sguardo che ciascuna delle quattro figure innalza verso lo stemma costituisce l'unico particolare che le coinvolge e le integra nell'allegoria del potere asburgico che si sta svolgendo al di sopra dell'enorme piedistallo di pietra<sup>391</sup>.

---

<sup>390</sup> Datata 1600, firmata: *Joan Stradano inven. Adrian. Collaert sculp. Carel Collat excudit.*, pubblicata da Philip Galle e una versione posteriore da Jan Galle. Conservata all'Albertina di Vienna.

<sup>391</sup> In due disegni conservati al Gabinetto delle Stampe di Firenze, l'omaggio si tramuta in tributo e il monarca da elemento grafico diventa viva presenza fisica. Nello schizzo attribuito a Blas de Prado (fig. 116) l'intento, più che di figurare il potere globale di Filippo, è di presentare il sovrano come destinatario delle ricchezze del Nuovo Mondo, dei carichi d'oro, d'argento di pietre preziose, paragonati da Gregorio López Madera (*Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*, D. F. de Cordova, Madrid 1597, fol. 74) alla flotta di Salomone, condotti in patria dalle navi del re (si può trattare di un bozzetto per qualche apparato

I medesimi quattro continenti dell'incisione di Stradano e Collaert sono traslati in un'altra immagine che testimonia, in particolar modo, uno dei primi esempi di appropriazione del tema iconografico da parte dei sovrani borbonici, segnando uno spartiacque importante nella presente ricerca e l'inizio di una battaglia condotta sul sottile suolo della pagina stampata. A seguito della pace di Vervins, infatti, grazie alla politica matrimoniale viene sancito un avvicinamento tra le due potenze. Una stampa del 1615 (fig. 132), firmata *Pierre Firens exc.*, celebra dunque le nozze di Luigi XIII con l'infanta Anna d'Austria e quelle di Filippo IV con Elisabetta di Francia, insieme a Europa, Africa, Asia e America inginocchiate al di sotto delle due coppie<sup>392</sup>. Oltre all'immagine anche il testo, in francese e spagnolo disposto su due colonne laterali, decanta la benedizione celeste di questo legame. Il doppio matrimonio, soprattutto, offre alla Francia l'occasione di affermare le proprie pretese universali. Alcuni dettagli si rivelano, al proposito, particolarmente incisivi. Se, infatti, nell'immagine il re di Francia, identificato dalla didascalia superiore come «Ludovicus XIII Dei gratia Franciae et Navarrae. Rex Christi», indossa la corona imperiale e si fregia dell'appellativo *Auguste Monarque* nel titolo, il rango inferiore di Filippo, in quanto ancora principe, non manca di essere sottolineato dalla tipologia della sua corona e dalla didascalia («Philippus de Austria Princeps Hispaniarum»). Nel testo, inoltre, Luigi promette di conquistare il dominio sul mondo con la spada retta dalla personificazione di Europa, mentre nella parte di scritto dedicata all'*altissimo y poderosissimo* Filippo ci si limita 'solamente' a mettere in risalto la vendetta sui nemici perseguita dal futuro sovrano

---

scenografico realizzato in occasione della salita al trono di Filippo, celebrata nel 1598 a Toledo, o per il suo matrimonio con l'arciduchessa Margherita l'anno successivo a Madrid). Se a sinistra si può con certezza scorgere Europa accompagnata dal toro e, alle sue spalle, un africano piumato con elefante, le due figure a destra sono di più problematica identificazione. In primo piano con globo e faretra sulle spalle, è Asia che sta offrendo un cesto di frutta o gioielli oppure America, come sembra suggerire di primo acchito la sua apparenza? E quella alle sue spalle che innalza una caravella? Anche se la prua appare talvolta, soprattutto in ambito erudito, come accessorio di Asia, le due figure del bozzetto risultano troppo indefinite. Il riferimento al trasferimento di risorse dal nuovo al vecchio mondo asburgico sono invece, forse consapevolmente, evitati nella tempera coeva di Jacopo Ligozzi. La sua tela del 1598 (Galleria degli Uffizi, Inv. n. 7843) rappresenta *Filippo II riceve gli emissari del Nuovo Mondo* ed è parte del programma iconografico dell'apparato decorativo allestito a San Lorenzo per la morte di Filippo II avvenuta due mesi prima. Come nota Lucilla Conigliello, l'allestimento è dettato da precise esigenze politiche, «entrando in competizione con le cerimonie allestite in altre città italiane» (Cecchi, Conigliello, Faietti, 2014, p. 115). La tela di Ligozzi rientra nel complesso di ventiquattro dipinti in chiaroscuro descritto da Vincenzo Pitti e illustrato da Giovan Battista Mossi. Ne sopravvivono tredici e il programma iconografico è stato reso noto da Eve Borsook nel 1969 (*Art and Politics at the Medici Court*, Scandicci 1969). Significativo che in questo caso siano omesse le offerte al sovrano: le posizioni di Ligozzi in merito possono forse farsi più chiare grazie al disegno sempre di sua mano oggi alla National Gallery di Ottawa, dove la Morte, accompagnata dal motto *Respice finem*, squarcia in due il mondo all'altezza delle Americhe (M. E. De Luca, M. Faietti, *Jacopo Ligozzi, altro Apelle*, Firenze-Milano 2014, p. 62).

<sup>392</sup> «Im Gefolge dieser Heiratspolitik läßt sich eine direkte Übernahme der spanischen Erdteilsikonographie in die französische Propaganda nachweisen»; Polleross, 1992, p. 57. Copie conservate alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Inv. NB 536.917).

spagnolo («L'Europe en vous offrant son espée» e con essa promette «la conquiste e l'Empire du monde»; nell'altra colonna, invece, «ofrece su espada para tomar vengança»). L'America fornisce alla Francia le ricchezze per finanziare le sue imprese e a Filippo spetta, quindi, un ruolo precipuamente difensivo. L'immagine rivela chiaramente le intenzioni dei francesi di minare la supremazia spagnola e, con questa unione matrimoniale, come testimoniato anche dalla diretta acquisizione dell'iconografia, di appropriarsi del suo dominio globale<sup>393</sup>.

Lo scenario si ripete nell'incisione di Crispijn de Passe il giovane realizzata per il frontespizio della descrizione del mondo di Pierre d'Avity, *Les Estats, Empires, Royavmes et Principavtés dv Monde par Le S<sup>r</sup> D.T.V.Y...de la chambre du Roy* (edizione del 1643, conservato alla Bibliothèque nationale de France, fig. 133)<sup>394</sup>. I continenti sono elevati e integrati nella fascia figurativa contenente il monarca, in modo da porre più esplicitamente l'accento sul tributo materiale offerto da ciascuna parte del mondo. Nella profferta di doni al sovrano non sono coinvolti, tuttavia, solo le quattro personificazioni ma anche i principali monarchi suoi rivali: Ferdinando II, Filippo IV di Spagna, il Sultano e il Khan dei Tartari (*Empereurs de Romanis e Empereurs des Turcs*, recitano due delle iscrizioni ai loro piedi) sono, infatti, rappresentati a lui subordinati, a figura intera, nella fascia mediana<sup>395</sup>.

Questa immagine, e il suo provocatorio messaggio, non potevano passare inosservati tra gli opuscoli che circolavano nella prima fase della Guerra dei Trent'anni. Sul frontespizio di Matthias Merian della *Cosmographia* (S. Henricpetri, Basel 1628, fig. 134) di Sebastian Münster, il ritratto del cartografo e cosmografo tedesco appare nella *cartouche* in basso, va in scena una diretta parafrasi del foglio francese, con il medesimo omaggio rivolto, questa volta, alla personificazione del Sacro Romano Impero in sostituzione di Luigi<sup>396</sup>. L'Impero è rappresentato come successore dei grandi quattro imperi che hanno dominato il mondo nel passato, rappresentati nel fregio mediano tramite i loro rappresentanti - Nino, Ciro,

---

<sup>393</sup> Un buon esempio di quanto nel regno di Enrico IV fosse diffuso l'utilizzo dell'arte «und vor allem der "Massenmedien" Druckgraphik, Medaille und Fest zur innen und außenpolitischen Propaganda», aggiunge al proposito Polleross (Friedrich Polleross, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl, *Federschmuck und Kaiserkrone: das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Wien 1992, p. 58).

<sup>394</sup> Prima edizione con questo frontespizio: O. de Varenne, Paris 1625. Unica differenza tra i due frontespizi è il volto di Luigi, in questo primo caso con il capo cinto di alloro. I continenti appaiono già nella prima edizione del 1613, ricalcati in questo caso su quelli di Collaert e Stradano.

<sup>395</sup> Firmato: *Crisp. De Pas. in[venit]*. Si veda F. Bardon, *Le Portrait Mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1975, p. 143.

<sup>396</sup> Firmata: *M. Merian fecit* (si tratta dell'ultima edizione tedesca, e contiene anche l'Europa regina antropomorfizzata (cfr. capitolo "Ratto di Europa, Europa regina") sul verso del fol. E3. Conservata a Vienna alla Graphische Sammlung Albertina (HB 86 p. 115 n. 328).

Alessandro e Cesare - in sostituzione dei quattro sovrani contemporanei, come per affermare che l'eredità divina di questo enorme potere non ha bisogno di citare i propri nemici per dimostrare la propria supremazia. In evidenza è, dunque, il tema della *translatio imperii*: dagli antichi regni, cioè assiro, persiano, macedone, romano, sino agli Asburgo e al loro *plus ultra*. Il foglio tedesco mira a sottolineare, dunque, non solo l'egemonia sul mondo contemporaneo, come già l'immagine di de Passe per i francesi, ma anche l'eredità storica della casata, l'unica il cui dominio è in grado di rivaleggiare per estensione con gli illustri predecessori.

Anche il successore di Ferdinando II, Ferdinando III, farà utilizzo della medesima politica figurativa. Circa alla fine del quinto decennio del XVII secolo viene, infatti, realizzata nell'oreficeria di corte di Praga la cosiddetta 'Coppa imperiale di Lobkowitz', in oro, smalto e avorio (fig. 135): l'aquila imperiale, con le ali spiegate e il globo saldamente afferrato con gli artigli della zampa destra, si erge sui quattro continenti rappresentati nei cammei più grandi che decorano la base della coppa, affermando in questo modo le proprie pretese universalistiche. Il corpo della coppa è composto da centoquarantaquattro raffigurazioni di imperatori romani da Cesare a Ferdinando II. Il coperchio, con i quattro imperatori degli antichi nei cammei, è coronato da una statuetta dell'imperatore regnante. In questo modo, mentre l'aquila poggia sulle principali parti che compongono il mondo, l'imperatore poggia i suoi piedi su coloro che considera i suoi precursori, sancendo un'ideale linea di continuità tra il loro leggendario passato e il proprio glorioso presente<sup>397</sup>. Il simbolismo associato a ciascun continente nelle immagini di de Passe e di Merian, secondo Polleross, ha un diretto legame con le personificazioni delle doppie nozze di Spagna, ma sembrano piuttosto, se si vogliono rintracciare delle possibili similitudini, una commistione tra una versione semplificata dei continenti nella scena dell'abdicazione di Francken (per quanto riguarda l'Asia di entrambe, l'America di Merian e il corallo offerto da Africa) e la serie di Barendsz (per via del copricapo-parasole traslato in America nell'immagine di de Passe e per l'America di Merian). Per quanto riguarda Africa, Merian sembrerà nuovamente rifarsi a Barendsz nel frontespizio della sua *Archontologia Cosmica* (fig. 144)<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> Si veda Gehrard Bott, *Der Lobkowitzsche Kaiserpokal und verwandte Arbeiten des Goldschmieds Hanns Reinhardt Taravell vom Prager Hof Ferdinands III*, in *Festschrift für Harald Keller*, a cura di H. M. von Erffa, E. Herget, Darmstadt 1963, pp. 301-334.

<sup>398</sup> *Archontologia cosmica*, edizione del 1638 (Frankfurt, frontespizio inciso da Joachim Sandrart). Europa è seduta su un enorme globo geografico, accompagnata da un putto con un libro aperto recante la scritta «Religio Christiana» e da uno con il caduceo, simbolo di Mercurio e delle attività commerciali che il dio è chiamato a proteggere. Africa, di profilo e con lo sguardo posato su America, è seduta su un cocodrillo sul

L'incisione di Hugues Picart (fig. 136) conservata alla Bibliothèque Nationale raffigura l'omaggio dei continenti a Luigi XIV, a seguito del Trattato di Münster<sup>399</sup>. L'immagine reca in alto, immediatamente al di sopra di una scena di guerra raffigurante «La defaicté des Espagnol», l'iscrizione: «L'Hommage rendu au Roy par les quatre parties du monde après les victoires obtenues sur ses ennemis et la paix conclue avec ses alliez». Ciascun continente e personaggio è identificato da una scritta: abbiamo tra gli altri, così, *Le Roy*, *M. les Prince*, *Asie* con l'hennin e un elmo e spada tra le mani, *Amerique* piumata e addobbata abbastanza sontuosamente e *Afrique* con una tipica berretta occidentale arricchita da corpose piume e il tipico ramo di balsamo. L'incoronata Europa in testa alla sfilata, bardata in una cappa magna sostenuta da un paggetto e mozzetta di pelliccia, si inginocchia davanti al re porgendogli il globo terrestre. In basso in primo piano, è poggiata con noncuranza una cornucopia colma di ricchezze e insegne imperiali. Nella didascalia è dichiarato che Luigi possiederà il mondo intero e i gigli verranno, così, piantati quattro angoli della terra, l'Asia che geme sotto la legge della mezzaluna incita America e Africa a liberarsi della miserabile tirannia della Spagna a favore di un re in fiore<sup>400</sup>. Si tratta di un'altra espressione della battaglia che imperversa sul piano figurativo tra la Francia e la casata composta dai rivali di Madrid e Vienna, animata da una sete di potere così grande che nemmeno la conquista dell'universo intero la appagherebbe (così sono apostrofati gli Asburgo, rispettivamente, in un *pamphlet* pubblicato nel 1649 e in uno scritto, dall'ideologia messianica, pubblicato nel 1641)<sup>401</sup>.

---

quale poggia entrambe le mani, una delle quali regge una conchiglia; America è accompagnata da un pappagallo e guarda, ricambiata, Europa; Asia è, eccezionalmente, accompagnata da un leone (come America lo è da un elefante) e stringe nella mano destra un arco sagomato associabile alle tribù mongole. Non fosse per le iscrizioni l'identificazione di Asia, Africa e America non sarebbe così automatica, viste le associazioni non tradizionali scelte e il trattamento di Asia, livellata alla nudità primitiva delle altre due, simili negli attributi alle corrispondenti personificazioni della serie di Barendsz. Viene meno l'impostazione architettonica dei frontespizi come il *Theatrum orbis terrarum* a favore di una configurazione più libera e pittorica.

<sup>399</sup> Collezione Michel Hennin, Estampes relatives à l'Histoire de France, tome 39, Pièces 3479-3573, periodo 1646-1649.

<sup>400</sup> «Louys possedera le Globe tout Entier / Les Lis seront plantez aux quatre coins du Monde / [...] L'Asie qui gemit soubz la loy du Croissant / Vient animer encor l'Amerique et l'Affrique / A quitter désormais pour un Roy florissant / Du fascheux Espagnol le pouvoir tirannique». Luigi impersonerà il toro che insidia l'Europa, in un altro esempio di declinazione propagandistica del tema. In occasione dell'ingresso trionfale di Guglielmo a L'Aia nel 1691, infatti, l'animale che minaccia continente è assimilato al sovrano francese. L'aggressione di Luigi alle Province era stato il soggetto anche di una incisione di Romeyn de Hooghe del 1674 che mostra i tempi idilliaci prima dell'invasione francese dei Paesi Bassi: le Sette Province siedono a proprio agio sulla destra, i quattro continenti sono al centro, in pace l'uno con l'altro grazie alla Triplice Alleanza del 1668; si veda Wintle, 1996, pp. 132 e 264; H. van Nierop, *Romeyn de Hooghe and the Imagination of Dutch Foreign Policy*, in *Ideology and Foreign Policy in Early Modern Europe (1650-1750)*, a cura di G. Rommelse, D. Onnekink, Farnham 2011, pp. 197-214.

<sup>401</sup> L'opera del 1641 è dedicata al primo ministro francese Richelieu, qui lodato come uomo cosmopolita e *Ameriquain*, poiché ha insediato in quel continente una popolazione francese liberandolo dalla paura di

La raffigurazione dei quattro continenti è, in questo contesto, un fondale, uno scenario privilegiato in cui ambientare lo spettacolo del potere, legittimandolo e conferendogli sostanza, con una fondamentale differenza che diventerà più visibile nel capitolo successivo: nella sua propaganda Luigi non viene celebrato in quanto sovrano di un dominio territorialmente esteso, ‘universale’ nel senso asburgico del termine, ma in quanto centro glorioso del mondo.

La contesa figurativa che anima le due potenze dominanti si focalizza soprattutto sul simbolismo legato al sole. Abbiamo, infatti, da una parte i propositi del primo ministro di Filippo IV, il *conde-duque* de Olivares, di fare del sovrano spagnolo, tramite una mirata politica artistica, il *rey planeta*. Sarà con lui e con il suo successore Carlo che si ritrova la maggior incidenza di utilizzo della simbologia solare<sup>402</sup>. Juan de Caramuel Lobkowitz scrive, al proposito, che il sole simboleggia sia la Spagna sia la Sua Maestà Cattolica «*que alumbra distantes Emispherios. Illuminat et fovet, dize su blasón*»<sup>403</sup>. Dall’altra parte abbiamo, invece, l’impiego del simbolismo solare da parte della corona francese, connotato, perlomeno fino alla metà del XVII secolo, da una prevalente tendenza anti-asburgica<sup>404</sup>. Luigi XIV adotterà ufficialmente il sole sopra il globo, accompagnato dal motto *Nec pluribus impar* - di qui la pretesa di governare anche su altri regni, come il sole

---

diventare interamente spagnolo; Gabriel du Bois-Hus, *La nuit des nuit et le jour des jours ou la naissance des deux Dauphins du Ciel et de la terre*, J. Paslé, Paris 1641, p. 58; si veda anche Polleross, 1992, p. 60. Anonimo, *Discours d’Estat ou véritable déclaration des Motifs, qui obligèrent Louis le Juste, Roi de France et de Navarre, à rompre la paix qui fut faite, en 1596, entre Henry IV, son très honoré père, et Philippe II, roi des Espagnes, où se voit le nombre des places et des principautés que les Espagnols ont, devant ce temps-là et du depuis, usurpées à cette couronne...*, F. Noël, Paris 1649, p. 3.

<sup>402</sup> Sull’argomento si veda V. Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló 2001.

<sup>403</sup> Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Declaracion mystica de las armas de España invictamente belicosas*, L. de Meerbeque, Brussels 1636, pp. 56-58.

<sup>404</sup> Come scrive Polleross (1992, p. 60 e fig. 6.9): «die französische Sonnensymbolik schon vor Ludwig XIV eine antihabsburgische Tendenz besaß». I rappresentanti di Oriente e Occidente renderanno omaggio a entrambi gli stati congiunti nel 1660. A seguito della Pace dei Pirenei e in occasione delle nozze di Luigi XIV con Maria Teresa d’Asburgo è, infatti, eretta ad Anversa, di fronte al municipio, una struttura celebrativa (l’intero apparato scenografico è concepito da Caspar Gevartius), successivamente pubblicata nel volume commemorativo dell’evento e denominata *Hymenaeus pacifer, sive Theatrum Pacis Hispano-Gallicae a S.P.Q. Antwerpiensi ante curiam erectum* (Officina Plantiniana Balthasaris Moreti 1661, è firmata ‘C. Gevar’ e ‘E. Quellinus pinxit / Richard Collin sculpsit et / excudit cum Privilegio’; conservata alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Inv. 66.B.27). Il riquadro inferiore centrale ospita i ritratti a grandezza naturale degli sposi, del re di Spagna a sinistra e della sua prima moglie Isabella a destra, madre della sposa e zia dello sposo. Al centro, inquadrata dalla struttura a tempio, la Pace scaccia la Guerra, mentre ai lati sveltano le statue dei santi Giacomo e Luigi, patroni di Spagna e Francia. Il tutto è coronato da un baldacchino fiancheggiato dalle celebri colonne d’Ercole, emblema di Carlo V, le cui tende, sorrette da putti, sono spalancate sulla camera nuziale con la dea Imene. I rappresentanti delle regioni orientali e occidentali del mondo rendono omaggio alla coppia offrendo i propri tesori, mentre America, a sinistra, è rappresentata dalle personificazioni di Messico e Perù che recano oro e argento.



che illumina sia il 'vecchio' mondo sia quello 'nuovo' - come emblema solo nel 1662<sup>405</sup>. Intorno a questo riferimento solare si pianificherà l'intera politica artistica destinata alla corte nei successivi decenni e anche gli arredi dei castelli reali saranno sintonizzati con questo intento. Già a partire dal 1663 al Louvre viene creata una *Gallerie d'Apollon* che reca dipinta sulla volta il carro del sole colto nell'atto di diffondere la sua benefica luce sui quattro continenti.

L'impiego di metodi di rappresentazione più magnificenti e monumentali nell'affermazione figurativa della propria supremazia si fa evidente nella celebrazione dell'ingresso dell'infante Ferdinando ad Anversa nel 1635. Per l'occasione viene eretto sopra al *Porticus Caesareo-Austriaca*, o Portico degli Imperatori, un obelisco coronato da un sole (disegnato da Theodoor van Thulden, fig. 137). Sul piedistallo leggiamo il motto *Orbi sufficit unus*, mentre intorno al portico scorrono le statue degli ultimi dodici imperatori, ciascuno associato a una divinità classica (C. Gevartius, *Pompa Introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis*, J. Meursius, Antwerpen 1641)<sup>406</sup>.

Sul frontespizio, conservato a Vienna, dello *Scenos principales dela Monarquia de España* (Madrid, Imprenta Real 1640, fig. 138) di Virgilio Malvezzi, si trova il simbolismo del sole combinato a quello dei continenti. Il testo era stato pubblicato per la prima volta a Roma l'anno precedente con il titolo di *Successi principali della monarchia di Spagna* e lo scopo di raccontare le gesta del più potente re della terra. Al medaglione con l'effigie dell'imperatore in alto, tra Europa e Asia, ne corrisponde uno in basso, tra Africa e America, con il dio del sole sulla sua quadriga. Il re di Spagna e di America Filippo il grande viene, quindi, presentato come nuovo dio del sole tra i quattro continenti: Europa con scettro, armi e corona spagnola, Asia nelle vesti di un turco, Africa mezza nuda e America associata alla personificazione del Perù, con lama e il modello in miniatura del monte Potosì sul palmo della mano<sup>407</sup>.

---

<sup>405</sup> Riccardo Pacciani, *Heliaca. Simbologia del sole nella politica culturale di Luigi XIV*, in «Psicon», 1, 1974, pp. 68-86. Mínguez (2001, p. 55) propone un piccolo *excursus* sull'utilizzo della simbologia solare operata presso la corte francese sin sotto Enrico III, con relativa bibliografia (per citarne una a titolo di esempio: A. López Castán, «Versalles, el triunfo del Sol», in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», II, 1990, pp. 191-192). Si veda anche P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992 e, più in generale, per quanto riguarda un'analisi della simbologia solare nella Roma imperiale e nella tradizione cristiana, E. H. Kantorowicz, *Oriens augusti-lever du roi*, in «Dumbarton Oaks Papers Number Seventeen», XVII, 1963, pp. 117-177.

<sup>406</sup> A. C. Knaap, M. C. J. Putnam, *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens*, London 2013. Associato ad Apollo troviamo Rodolfo I.

<sup>407</sup> M. C. García Saiz, *La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro*, in *La imagen del indio en la Europa moderna*, a cura di J. Pérez, Madrid 1990, pp. 417-432, fig. 6.

Nel 1649 la nuova regina sposa di Filippo IV, Marianna d'Austria, è celebrata a Madrid con quattro archi, ciascuno dedicato a una delle «Las quatro partes d'el mundo, en que nuestro Rey felizmente goza dilatatos Imperios» (fol. 16) e, sull'altra facciata, a un elemento<sup>408</sup>. Il primo si trovava all'entrata della città, tra la calle del Prado e la carrera de San Jerónimo, ed era dedicato all'Europa (la facciata immediatamente visibile) e all'Aria. Europa («la parte dominante nuestra»), dice il resoconto, era accompagnata dal toro e, tra altre, dalle allegorie di Castiglia (con corona), Italia (con tiara) e Germania (con corona imperiale). Sull'arco appariva anche il sole, ma anche su quello eretto alla Puerta del Sol e sulla loggia nella Gradas de San Felipe. Gli attributi di Asia, associata all'elemento Terra, sono invece uno scettro con mezzaluna e un modelletto dell'arca di Noè, un ramo di palma e uno di ulivo e il classico incensiere. Africa («al Asia tan vezina, que el Nilo nuestras margenes divide», fol. 59), insieme al Fuoco (che a lei si addice «por su abrasado e ardiente clima», fol. 60), indossa un turbante e America, con l'Acqua, ha la mano su un globo coronato, allusione, riporta il resoconto, al nuovo mondo che rappresenta, ed è corredata dal monte Potosì, dal quale veniva estratto l'argento che poi raggiungeva la Spagna<sup>409</sup>.

Nelle tre immagini che seguono, incise per la morte del monarca (la prima in occasione delle esequie a Madrid, le altre due per la celebrazione a Roma presso San Giacomo degli Spagnoli), assistiamo all'impiego di due codici figurativi e a una progressiva aderenza all'*Iconologia*. Sono, infatti, le due illustrazioni romane, e soprattutto la terza qui presa in considerazione, a rispondere maggiormente ai dettami di Ripa, mentre la prima se ne discosta *in toto* (rettile associato ad Africa, secondo la tradizione fiamminga di de Vos, Asia dall'accentuato carattere musulmano, iconografia di Europa assimilata a quella del mitologico Ratto).

Sul frontespizio di Pedro de Villafranca del testo che descrive le esequie, presso il Convento de la Encarnación a Madrid, di Filippo IV nel 1665 (Pedro Rodriguez de Monforte, *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Mag. de D. Phellipe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo...*, F. Nieto, Madrid 1666, fig. 140) il

---

<sup>408</sup> Il programma è elaborato da Francisco Rizi. Un'iconografia molto semplificata dei continenti viene utilizzata anche a Milano lo stesso anno, sempre in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio; si veda López Torrijos, 2008, pp. 413-446, p. 431.

<sup>409</sup> Per la descrizione completa delle decorazioni di ciascuna facciata si veda Lorenzo Ramírez de Prado, *Noticia del recibimiento i entrada dela Reyna nuestra Señora doña Maria Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid*, Madrid 1650, Europa fol. 17, Asia fol. 45, Africa fol. 54, America fol. 83.

dolore per la morte del monarca reca l'oscurità sul mondo intero<sup>410</sup>. Il ritratto del sovrano, circondato da rami di palma e alloro, poggia sul globo del mondo, sostenuto da Europa, sotto alla quale spunta l'immagine di un toro più prostrato che regale - il gruppo ricalca la posa e la gestualità del Ratto di Europa di Tiziano, presente nella Collezione Reale Spagnola - Africa su un animale di cui intravediamo solo la coda (plausibilmente un cocodrillo), Asia con entrambe le braccia levate in alto, scettro sormontato da mezzaluna e turibolo dal quale si levano copiosi fumi (due elementi che, tra l'altro, hanno una inspiegabile centralità, collocati nel mezzo del globo), America con pappagallo, arco e corona di piume. Ogni figura mostra la propria contrizione e disperazione per la perdita del monarca. Un cartiglio con un verso dell'*Ecclesiaste* 2, 16 («Vae His Quia Perdiderunt Sustinentiam») separa il gruppo dalla fascia inferiore, con l'affranta personificazione della città di Madrid che, lasciata in ombra insieme al leone spagnolo e all'aquila asburgica dal tramonto del sole a sinistra, piange anch'essa sui simboli del potere regale. Nel gruppo non vi è predominanza di un continente sugli altri, tutte sono abbigliate piuttosto regalmente e, anzi, l'unica ad apparire senza copricapi o corone è proprio Europa che, come di consueto quando viene rappresentata nella veste della figlia di Agenore rapita, porta in testa solo una ghirlanda di fiori<sup>411</sup>. Il continente appare quindi sopra al suo toro, senza alcuna caratteristica che la distingua dalle altre: questo tipo di immagini, prevalentemente, non sembrano puntare a esaltarla sulle altre parti del mondo ma è il sovrano, o la

---

<sup>410</sup> Disegno di Sebastián de Herrera Barnuevo. Incisione firmata e datata «P. a Villafranca sculp. Matriti anno 1666», oggi alla Biblioteca Nacional, Sign. R. 4830. Anche gli epitaffi dell'apparato decorativo dispiegato nel convento esprimono il dolore dei suoi possedimenti terrieri alla notizia dell'illustre decesso: «Si doles Europa, Africa, Assia / America, quod talem, / Actantum dominatorem perdidit, / Sortem tuam doleas. / Regiae foelicitati non inuideas, / Regnare non desijut, sed incaepit, qui / sceptrum mutauit / In melius. / Pro terreno coeleste: pro atemporalis / aeternum apprehendes. / Quid dubitas?». Si vedano Torrijos, 2008, pp. 434-435 e S. N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia 1989.

<sup>411</sup> Anche nel Palazzo del Viceré e nella Cattedrale di Città del Messico viene commemorato il sovrano. Nel 1666, infatti, Isidro Sariñana y Cuenca pubblica uno scritto (*Llanto del occidente en el ocaseo del mas claro Sol de las Españas*, B. Calderon, Mexico 1666, rist. anast. Mexico City 1997) contenente, oltre alla descrizione delle esequie, sedici immagini che riproducono alcuni dipinti che erano stati pubblicamente esposti in occasione del funerale reale. Una di esse (fol. 42v.-43r., fig. 139), in particolare, mostra le figure muliebri di Europa e America ai lati di una struttura architettonica che si apre sulla visione centrale di un mare solcato da una caravella. Come spiega Sariñana la struttura, divisa in due, rappresenta la tomba del sovrano, ciascuna metà metaforicamente posseduta dalla parte del mondo personificata a fianco: «Se pintaron en este Geroglífico la Europa, y la America, dedicando cada uno medio tumulo à su grandezo, como eran necessario dos Mundos para integrar uno decente a su memoria, como que en las que celebrò España, estaba erigida la mitad, que avia de añadir para su complemento la Nueva España». L'interesse per questa immagine risiede nel fatto che non solo Europa ma anche America è rappresentata in veste regale, con il *quexquemiltl*, un ampio ventaglio di piume a un diadema reale sulla testa. Si veda M. J. Schreffler, *Vespucci rediscovers America: the Pictorial Rethoric of Cannibalism in Early Modern Culture*, in «Art History», XXVIII, 3, 2005, pp. 295-310, pp. 306-307 e J. Cuadriello, *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, Mexico City, 1994, p. 91.

personificazione del suo potere, il reale elemento intorno al quale si articola il discorso figurativo<sup>412</sup>.

Rispetto a questa immagine, il cui scopo primario è di figurare la portata del lutto per l'impero spagnolo, nelle esequie di Filippo IV a Roma è più preponderante il riferimento alla sfera d'influenza del defunto sovrano. Il rinnovato vigore di questo richiamo è particolarmente visibile nel diverso trattamento destinato a Europa. I quattro continenti appaiono in ginocchio intorno al monarca nella facciata effimera, in legno e tela dipinta, costruita per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (fig. 142). È nel riquadro centrale, «pintado de bronce y oro, donde se miraba la Magestad del Rey difunto sentado en real trono, y a los lados estauan quatro figuras en ademan reuerente, que representaban a Europa, Asia, Africa y America» (fol. 37), che viene rappresentata l'estensione della sua influenza nel mondo<sup>413</sup>. Se nella precedente illustrazione il riferimento erudito era costituito dalla presenza del toro in questo caso, in aderenza con le immagini proposte dal Ripa, è la celebre *exuvia elephantis* a richiamarci antiche vestigia, mentre Europa è coronata e di gran lunga più regale della precedente.

Il programma iconografico della facciata della chiesa su Piazza Navona si focalizza anche sulla fede che, nel corso della sua vita, aveva sostenuto il monarca (fig. 141)<sup>414</sup>. Le immagini scelte per decorare la fascia inferiore, figurano l'impegno del monarca spagnolo nella propagazione (si veda il riquadro a sinistra con un gruppo di missionari pronti a imbarcarsi) e nella difesa (scena di battaglia a destra) del cristianesimo, un'impresa che lo conduce a superare in grandezza condottieri come Alessandro Magno e Cesare, ai quali è paragonato. I quattro continenti compaiono qui nelle due volute, ai lati dell'ovale centrale

---

<sup>412</sup> A proposito di questo discorso, si veda anche il caso dell'*Atlas Novus ad Usu Serenissimi Burgundiae Ducis*, di Alexis-Hubert Jaillot, cartografo di Luigi XIV, edito nell'ultimo decennio del XVII secolo: oltre a Marte e Minerva, Atlante e Fetonte, qui è la personificazione della monarchia francese che riceve l'omaggio dei continenti, Europa compresa. La dedica così recita: «J'apport aux pieds de Vostre Majesté le Monde entier comme le Theatre de sa gloire, en luy presentant un nouvel Atlas; où les quatre Parties du Monde, les Empires, leurs Royaumes & leurs Provinces représentées dans toute leur étenduë, ne font rien voir de si grand, que le Nom & la Personne Sacrée de Vostre Majesté, qui ont remply toute la terre d'admiration de terreur & de veneration, par la magnificence de son Regne, par ses grandes Conquestes & par la sagesse de sa conduite; C. Petto, *Mapping and Charting in Early Modern England and France: Power, Patronage, and Production*, London 2015, p. 43, fig. 116.

<sup>413</sup> Antonio Pérez de Rúa, *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago delos Españoles à 18. de Diciembre de 1665...*, I. Dragonelli, Roma 1666, fol. 35-37: «Se compuso la historia del quadro principal para significar la grandeza del Imperio del Rey difunto representado en las figuras de las quatro partes del universo puestas a vn lado y otro del solio, en que se via su Magestad sentado, que en todas ellas se estiende el dominio de la Monarquía Española, de la qual se verifica mas que de la Romana»). Facciata disegnata da Juan Francisco Grimaldi con pitture di Fabricio Quiari e interventi di Pedro del Po, la figlia del quale, Teresa, ha inciso la stampa. Si veda F. Dell' Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, Roma 1977, pp. 214-218.

<sup>414</sup> Rúa, 1666, fol. 45.

con l'Immacolata, della fascia superiore. L'aderenza ai dettami di Ripa diventa integrale (per Europa riappare il tempietto circolare, cavallo, lance e bandiere e, soprattutto, appoggiate in terra, corona, tiara e cappello cardinalizio; per America la testa mozzata e per Africa il copricapo elefantino). Completano l'immagine, alle estremità, le personificazioni di Oceano e Mediterraneo, allegorie del dominio marittimo raggiunto da Filippo, il cui ritratto è posizionato nel timpano<sup>415</sup>.

Così come è stato compianto il defunto re, anche il nuovo sovrano Carlo II viene celebrato insieme ai continenti nel panegirico di Gerónimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo christiano, aplauso panegirico en la publica y real aclamación de la magestad del Rey N. S. Carlos II* (fig. 143)<sup>416</sup>. Un piccolo Ercole in primo piano regge sulle spalle due globi rappresentanti Vecchio e Nuovo Mondo, emisfero orientale ed emisfero occidentale, sormontato dalla croce della fede cattolica ivi metaforicamente piantata<sup>417</sup>. Con il motto *Nomen est omen* sono commemorati gli illustri predecessori del giovane sovrano, la cui effigie nel medaglione centrale è incoronata da Europa, in guisa di Minerva, e da Asia sulla destra. Sedute in basso su due piedistalli America, con perle e coralli in mano, e Africa volgono verso di lui lo sguardo carico di speranza. I loro cartigli fanno riferimento alla gloria del suo nome. Tutte e quattro sono ispirate all'*Archontologia cosmica* di Merian (fig. 144)<sup>418</sup>.

Nel 1680 Carlo II celebra il suo matrimonio con María Luisa de Orleans e la città di Madrid si organizza per dare il benvenuto alla nuova regina. Due degli archi trionfali disposti per riceverla ospitano i continenti. Nella fascia superiore dell'arco del Prado, insieme a Giove e a Madrid, comparivano insieme in un'unica statua attorniate da armi e trofei<sup>419</sup>. Nell'arco della Puerta de Guadalajara, invece, erano separati ed erano

---

<sup>415</sup> L'illustrazione, di Nicolás Pinson su proprio disegno, con la partecipazione anche di Antonio del Grande, è conservata alla Nationalbibliothek (66. J. 13) di Vienna. L'intero programma è concepito da Nicolás Antonio.

<sup>416</sup> P. de Val, Madrid 1666, incisione anonima conservata alla Nationalbibliothek (60. F. 1). Il testo celebra la potenza dell'illustre casata sulle altre casate e sul mondo intero: con una mano essa governa sull'Oriente e con l'altra sull'Occidente, sulla maggior parte dell'Europa e sul Nuovo Mondo, sull'Africa e sulle coste dello stretto di Gibilterra, mentre in Asia sulle isole Molucche, Filippine, Borneo, Giappone e il ricco Catayo.

<sup>417</sup> Per quanto riguarda il piccolo Ercole-Atlante si veda T. Zapata Fernández de la Hoz, *Atlas-Hercules: Metáfora del poder y gobierno de los Austrias*, in *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, a cura di J. J. Azanza López, R. Zafra Molina, Pamplona 2011, pp. 785-797, p. 794. Per quanto riguarda il simbolismo del doppio globo si veda I. Rodríguez Moya, *Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América*, in «Sémata. Ciencias Sociales e Humanidades», XXIV, 2012, pp. 269-289, p. 278.

<sup>418</sup> V. Bozal, F. Checa Cremades, J. Carrete Parrondo, *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, Madrid 1987, p. 266, fig. 349.

<sup>419</sup> *Descripción verdadera y pvnal [sic] de la Real Magestvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon... año de 1680 con la explicación de los Arcos, y demas Adornos de su*

apparentemente identificati solo dagli attributi animali: «la Majestad sobre el Mundo, cercada de ángeles y trofeos; en las cuatro esquinas Marte, Mercurio, Júpiter y Venus, abajo en los lados correspondientes, sobre cuatro montes, las cuatro partes del Mundo significadas por los brutos que las representan: el caballo a Europa, el león a Africa, el elefante a Asia y el camello a América»<sup>420</sup>. In questo arco, come in quello della Puerta del Sol, ritroviamo anche il simbolo del sole. Per celebrare, dieci anni più tardi, il matrimonio con Marianna del Palatinato-Neuburg, il Consiglio delle Indie allestisce a Madrid invece una decorazione già incontrata in associazione a Filippo IV: i ritratti dei reali sopra un globo sorretto dai quattro continenti («un Globo, sobre él una Aguila elevada y asidas del Globo la quatro Partes del Mundo, y después los Retratos de los Reyes nuestros Señores»; Lucas Antonio de Bedmar, *La Real entrada en esta Corte, y magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg*, Imprenta del Reino, Madrid, 1690, fol. 33)<sup>421</sup>.

Nel 1696, infine, a Barcellona, Carlo II viene celebrato, in un'omelia di ringraziamento in occasione della sua guarigione, come il 'sole della monarchia cattolica' che, insieme alla Madre di Dio, illumina il mondo<sup>422</sup>. Anche il suo nome suggerisce questo augurio: *Carlos* è, secondo un gioco di parole caro al gusto dell'epoca, *Car Sol*, cioè Sole Amato. Inoltre, come Dio aveva esteso il dominio di Giacobbe sul mondo donandogli tanti discendenti quante sono le stelle, allo stesso modo benedirà la monarchia spagnola con un dominio diffuso su tutti e quattro i continenti e innumerevoli discendenti<sup>423</sup>.

---

*memorable Triunfo*, conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid, 3927 (14). Dei due archi non sono pervenute illustrazioni.

<sup>420</sup> Teresa Zapata nel suo contributo dedicato al trionfale ingresso di María Luisa (*La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid 2000, p. 160) segnala che una possibile giustificazione l'accostamento del cammello ad America potrebbe risiedere nell'*Historia General del Perú*, più precisamente dove Garcilaso de la Vega parla dei cammelli che erano stati portati in Perù da Francisco Hernández de Girón.

<sup>421</sup> R. López Torrijos, *Mitología y alegoría al servicio de la monarquía hispánica*, in *Historias inmortales*, a cura di M. Zugaza, Madrid 2002, pp. 195-209, p. 200.

<sup>422</sup> Carlo II commissiona a Luca Giordano nel 1697 la decorazione con i quattro continenti nei pennacchi dell'anticamera al salone del palazzo del Buen Retiro di Madrid (fatto edificare da Filippo IV, il ciclo pittorico è andato perduto), a dimostrazione dei «los dominios, que en todas ellas posee esta excelsa Monarquía» (A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, (Madrid 1724), Madrid 1947, p. 1108). In merito: J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid 1981.

<sup>423</sup> Pochi anni prima della sua morte, avvenuta nel 1700, l'ultimo Asburgo di Spagna Carlo II viene nuovamente celebrato come sovrano di un dominio globale, sul solco della tradizione della sua dinastia. In un'incisione di Romeyn de Hooghe appare nella veste di un antico imperatore romano, davanti a un arco di trionfo dedicato all'invincibile monarchia spagnola, accompagnato, di fronte a lui, dalla Sagesza politica (con corona turrata e, a mo' di scettro, una mano aperta rappresentante le cinque virtù con le quali domina sul mondo) e dalla Giustizia (bendata e con la bilancia). Un globo deposto ai loro piedi mostra l'emisfero occidentale. A protezione del suo trono, sulle nuvole appaiono Filippo IV e Carlo V. Sul rilievo nel basamento è raffigurato Ercole. Completano l'immagine l'allegoria del mare in primo piano e alcuni indiani

Nel frattempo i continenti continuano a comparire anche nel complesso iconografico del Sacro Romano Impero, declinati in modalità familiari. Nell'arco eretto dai mercanti stranieri a Vienna nel 1658, dopo l'incoronazione di Francoforte di Leopoldo I, troviamo al centro non l'imperatore, la cui statua è invece posta sulla cima, ma Mercurio in bilico sul globo affiancato da due caravelle e da due divinità fluviali, Danubio e Reno. Il dio riappare nella sua versione di nume tutelare del commercio insieme ai quattro medaglioni, incastonati nelle due ali di porticato, recanti Europa e America da una parte e Asia e Africa dall'altra. Le statue sulla balaustra, agli angoli, con cornucopia, torcia, uccello e tridente, simboleggiano i quattro elementi, le fondamentali componenti del cosmo in cui si svolge il commercio globale protetto dall'imperatore<sup>424</sup>.

A Leopoldo I, «größten Haupt der gantzen Weldt», è dedicato un manoscritto emblematico-storico-celebrativo, realizzato subito prima la battaglia di Vienna, contenente una biografia dell'illustre antenato Carlo V. Il testo inizia con la storia degli Asburgo e della Bassa Austria, mentre nel capitolo finale, dal titolo latino "De quatuor mundi partibus ejusdem quatuor Monarchiis", viene brevemente descritto ciascun continente. Riguardo l'America si apprende, quindi, che è divisa in due parti, una settentrionale e una meridionale, composta da regioni, come Messico e Perù, di predominanza spagnola a sud e da California, Florida, Virginia e Nuova Francia a nord. A questo capitolo è associata l'illustrazione con Carlo V circondato dai quattro continenti (fig. 145): Europa insieme al toro, Asia con l'elefante, Africa con leone e America con un caimano e un pappagallo circondano Carlo V che appare nel ruolo di Atlante, con un grande globo da sostenere sulla schiena<sup>425</sup>. La composizione intende simboleggiare non solo l'enorme peso, a cui fa riferimento anche l'iscrizione, della responsabilità di un potere globale, ma anche rivendicare, sul solco delle aspirazioni universalistiche di Carlo V, una cristianità universale sotto l'egida degli Asburgo<sup>426</sup>.

---

carichi di doni (1704, conservata alla Graphische Sammlung Albertina di Vienna, si veda Hollstein III/43 p. 36; J. Landwehr, *Romeyn de Hooghe the etcher. Contemporary portrayal of Europe 1662-1707*, Leiden 1973, p. 237). Durante la guerra di successione spagnola, l'immagine viene ristampata, ma i tratti del viso di Carlo II vengono significativamente sostituiti con quelli di Carlo VI del Sacro Romano Impero. La ripresa puntuale della grafica documenta in modo molto chiaro l'intenzione del futuro imperatore del Sacro Romano Impero di affermare la continuità con il precedente sovrano e di legittimare il proprio governo in Spagna, pretese evidenziate da una poesia tributo di accompagnamento di F. de Kaarsgieter, in fiammingo e francese. Per entrambe: Polleross, 1992, p. 79.

<sup>424</sup> Immagine conservata nell'Historisches Museum der Stadt di Vienna (Inv. n. 31. 458), firmata *Jacob Hertz fecit e Gerhaert Boultats Universitatis Vien sculp.*. Polleross, 1992, p. 267.

<sup>425</sup> Si veda al proposito Zapata Fernández de la Hoz, 2011.

<sup>426</sup> Johann Wenzel von Wallrabe, *Neue Historische Beschreibung deß Glorwürdigen Lebens deß Unüberwindlichsten Römischen Kayßers Caroli V auß der Lateinischen und Französischen Sprache kürzlich*

La simbologia solare, combinata con le parti del mondo e associata al sovrano, a testimonianza delle mai sopite pretese universalistiche della casata, è impiegata nell'arco trionfale dei mercanti stranieri eretto a Vienna per l'ingresso della famiglia imperiale nel 1690. Concepito espressamente come risposta alle dichiarazioni iconografiche del re francese dall'architetto Johann Bernhard Fischer von Erlach, rappresenta l'ideale trionfo dell'imperatore sui principali nemici degli Asburgo, i turchi e i francesi<sup>427</sup>. L'incisione (fig. 146), firmata *Joh. Bernard Fischer invenit et delineavit*, mostra il figlio di Leopoldo, Giuseppe I, presentato come dio del Sole, fluttua circondato di raggi davanti a un grande globo, sormontato dal padre e dalla terza consorte Eleonora del Palatinato-Neuburg, sorretto dalle personificazioni dei continenti e accompagnato dalla Fama<sup>428</sup>. Solo Africa, con il copricapo elefantino, e una figura maschile coperta da un solo perizoma (che potrebbe rappresentare un moro come un indiano), sono visibili nell'immagine. Le due statue che fiancheggiano il complesso mostrano Ercole nell'atto di sconfiggere l'idra da una parte e il leone di Nemea dall'altra.

In questo contesto, solitamente, lo scopo principale non è quello di asserire la preminenza del continente europeo sugli altri, colto, magari in veste più regale, nel medesimo spazio figurativo occupato dalle altre parti del mondo, ma affermare la potenza e il dominio del personaggio celebrato<sup>429</sup>. I continenti, nella narrazione figurativa, sono come pianeti orbitanti intorno al fuoco centrale, rappresentato dal sovrano al quale offrono un tributo

---

*zusammen getragen, in die Hoch-Teutsche Übersetzt...* conservato nella Österreichische Nationalbibliothek, Collezione di manoscritti, 7770, fol. 2.

<sup>427</sup> Anche la stampa di Bartholomeus Kilian (firmata *Burkhart Schramman delin. e Bartholome Kilian sculp., thesenblatt* del conte von Sprinzenstein, Università di Salisburgo, conservata presso l'Universitätsbibliothek . G1231 III) con Leopoldo I in trionfo, in cielo, terra e mare (le due personificazioni agli angoli in basso) figura, ancora una volta, l'auspicato dominio globale degli Asburgo e l'assimilazione del sovrano al sole, come dimostra la raffigurazione dell'astro maggiore sull'unica ruota visibile del carro su cui Leopoldo è raffigurato nell'atto di sostenere un globo. Tramite il corteo di pianeti che lo segue - Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno - sono rappresentate le sue virtù. Nella metà inferiore dell'immagine sopra al basamento con la dedica al sovrano la personificazione del Sacro Romano Impero, coronata dall'aquila asburgica, abbraccia la Spagna, con il globo, affiancata da due indiani a lei soggiogati, e Ungheria con un cappello francese sulla lancia e due prigionieri turchi. Il motto, 'tutto è unito dall'amore', si riferisce al fidanzamento tra il sovrano e la cugina spagnola Margherita nel 1660 (matrimonio che avverrà sei anni dopo).

<sup>428</sup> Conservata presso la Wiener Stadt und Landesbibliothek (5558 C.) e allegata a: *Arcus Triumphalis Leopoldo Magno, Eleonora Augustae, Josepho glorioso a Senatu Populoque Viennensi positus*, L. Voigt, Wien 1690. Si veda H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, pp. 56 e 246, fig. 4; Polleross, 1992, pp. 75 e 267; J. Schumann, *Die andere Sonne: Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I*, Berlin 2003, pp. 280-281.

<sup>429</sup> Fino ad ora sono stati, in particolare, affrontati due casi dove Europa non figura invece insieme agli tre continenti: nella *Weltallschale* di Johann Silber, per esempio, dove le personificazioni di Asia, Africa ed Europa nella base supportano in un qualche modo l'Europa antropomorfizzata raffigurata all'interno (cfr. cap. "Ratto di Europa, Europa regina"), e nell'*Abdicazione* di Francken, dove il continente è rappresentato in maniera più genericamente allegorica che personificato.



materiale o prestano semplicemente omaggio. Il sole, emblema favorito tanto dagli Asburgo del ramo spagnolo e di quello austriaco quanto, successivamente, dai Borboni francesi, con il mondo intorno che lo accerchia felice della sua venuta o in lutto per la sua eclisse, «será un símbolo de enorme aceptación popular», presente nelle architetture effimere erette per ingressi illustri e reali, nozze, feste di corte ed esequie reali<sup>430</sup>. Si vedrà nel prossimo capitolo l'utilizzo di questa iconografia in chiave monumentale, non solo vincolata alla manifestazione allegorica di un dominio territoriale materiale ma anche al desiderio di figurare l'impalpabile portata della propria fama.

---

<sup>430</sup> Per quanto riguarda il solo particolare del sole, tra Asburgo e Borbone è riscontrabile una centrale differenza, come rilevato da Miguel Morán: l'immagine del sole è una metafora tra le tante utilizzata dalla monarchia spagnola in età moderna, «no la imagen, como sucedía en el entorno de Luis XIV y la corte versallesca»; Miguel Morán, *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid 1990, p. 92.

## APOTEOSI CATTOLICO-MITOLOGICHE (1650-1770)

### 1. Evangelizzare i quattro angoli del mondo: l'*Historia della Compagnia di Gesù* di Daniello Bartoli e le commissioni gesuitiche

Nella chiesa, fatta erigere dai Chierici Regolari di San Paolo, di San Paolo Maggiore a Bologna ciascun pennacchio della cupola, eseguita da Giuseppe Antonio Caccioli nei primi anni del Settecento, è occupato da una monumentale personificazione (fig. 147). L'assetto, principalmente ripano, è soggetto ad alcune variazioni derivanti dalle esigenze comunicative del contesto di applicazione. Europa rispetta la codificazione dell'*Iconologia* nel tempio e nel cavallo, ma viene eliminata la raffigurazione delle «corone diverse» ai piedi della figura al fine di far risaltare la tiara papale abbracciata in basso dal putto. Segue Asia - l'ordine di lettura è dettato dalla frase composta da ciascuno dei quattro cartigli presenti nella parte inferiore del pennacchio - con cammello, incenso e mazzo di piante aromatiche. Un putto le porge le tavole della Legge per rimarcare che le sue terre sono state teatro della rivelazione divina. Africa, affiancata dal leone, abbraccia un fascio di spighe. America, infine, con arco e lucertola, si porta una mano al petto mentre l'onnipresente putto le solleva innanzi una grande croce di legno.

Il riferimento alla cristianità è, quindi, presente in ciascuno dei continenti: il tempio e la tiara, le tavole e la croce sono i più evidenti, ma anche Africa non ne è sprovvista. Il putto ai suoi piedi regge, infatti, un foglio sul quale svettano le parole: «Multis clara Augustino clarior». Il riferimento è ai natali del santo dottore, a Ippona, nella parte settentrionale del continente. La frase, composta dai cartigli, recita per intero «Doctor Gentium / Praedicator veritatis / In universo / Mundo». Nel raccordo tra personificazione, cartigli e volta è così sancita la gloria di san Paolo e anacronisticamente, per via dell'inserimento di America, esaltata la sua predicazione itinerante da Oriente a Occidente, fino ai confini del mondo, nonché il suo titolo di Apostolo e di *Doctor gentium*<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> Secondo le parole della *Lettera ai Romani* 15, 19 e segg.: «così da Gerusalemme e dintorni fino all'Illiria ho portato a termine la predicazione del vangelo di Cristo. Mi sono fatto un punto di onore di non annunziare il vangelo se non dove ancora non era giunto il nome di Cristo, per non costruire su un fondamento altrui, ma come sta scritto: *Lo vedranno coloro ai quali non era stato annunziato e coloro che non ne avevano udito*

Questa decorazione, che ha per soggetto principale la celebrazione dell'opera evangelizzatrice di san Paolo, ci introduce al presente capitolo. Nel Seicento le Quattro Parti del Mondo diventano un tema ricorrente e popolare, impiegato non solo nelle rappresentazioni profane ma anche in quelle sacre. Acquisisce, infatti, particolare importanza nei programmi figurativi dei Gesuiti e, successivamente, di altri ordini quali Benedettini, Domenicani e Francescani, con lo scopo figurare la diffusione su scala globale della fede cristiana e il suo rapporto con i mondi extra-europei, *America in primis*. Immagini allegoriche o aneddotiche riguardanti il Nuovo Mondo erano state utilizzate dalla propaganda olandese in chiave antispagnola, cioè con il fine di richiamare l'attenzione sulle atrocità commesse dall'impero asburgico sul suolo di queste terre, in questo contesto, invece, la sua figura diventa la più viva testimonianza della forza espansiva su tutto il mondo, vecchio e nuovo, della parola di Dio<sup>432</sup>. Il tema, infatti, si presenta congeniale per documentare il propagarsi nel mondo della Chiesa romana e il suo ideale ecumenico, nonché per illustrare alcuni passi delle *Scritture* come il *Salmo* 24, «Del Signore è la terra e quanto contiene», o, soprattutto, quanto richiesto in *Marco* (16, 15) riguardo la predicazione del Vangelo: «Poi Gesù disse loro: “Andate in tutto il mondo e portate il messaggio del Vangelo a tutte le creature”»<sup>433</sup>. La predicazione cristiana ai quattro angoli della terra, come suggerito dalle *Scritture*, era un tema presente nella cultura figurativa già in età medievale. I quattro angoli del mondo come altrettanti teatri dell'impresa evangelizzatrice trovano un'esemplificativa trasposizione pittorica nelle vele della basilica superiore di Assisi affrescate da Cimabue. L'evocazione di quattro contesti geografici è collegata a ciascuno degli Evangelisti: Marco all'Italia, Giovanni all'Asia, Luca alla Grecia, Matteo alla Giudea. Tramite il riferimento topografico ai quattro principali spaccati del mondo si testimonia la diffusione della predicazione cristiana agli angoli della terra. Il messaggio politico e propagandistico passa, quindi, attraverso la raffigurazione sintetica del territorio attribuito a ciascun apostolo<sup>434</sup>. Due strategie visive

---

*parlare, comprenderanno*». Sulla cupola si veda il *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (tomo III, M. Pagliarini, Roma 1769, pp. 121-122).

<sup>432</sup> La chiave di lettura antiasburgica è approfondita da Schmidt, 2001, cfr. capitolo “Le personificazioni in carta e in scena”.

<sup>433</sup> Nel Libro d'Ore di Massimiliano I (1515) troviamo questi passi accompagnati dall'illustrazione, opera di Dürer, di un indio americano, a testimoniare che anche le terre recentemente scoperte a Occidente rientravano nel piano della salvezza divina ed erano pronte per ricevere il messaggio cristiano.

<sup>434</sup> La considerazione degli emblemi topografici raffigurati da Cimabue come portatori di un messaggio ideologicamente potente - in linea con il discorso globale che si vuole affrontare in questo progetto - è sviluppata da Battisti (*Cimabue*, Milano 1963). L'autore li ritiene significativi per la missione universalistica dell'ordine francescano, relazionandoli alla necessità di sanare il Scisma d'Oriente e di penetrare con il verbo

lontane nel tempo che incarnano la globalità del messaggio evangelico in due differenti ecumene.

Il frontespizio dell'*Historia della Compagnia di Gesù* di Daniello Bartoli (1659, fig. 148) celebra il primo secolo di attività missionaria dei Gesuiti raffigurando le personificazioni dei quattro continenti intorno al globo in luogo degli antichi 'angoli del mondo', e Ignazio di Loyola, a rappresentanza del suo ordine e di tutti i suoi membri, in alto a reggere il sole con il trigramma cristologico. Europa e Asia sono sedute in primo piano con le braccia aperte, in piedi dietro di loro Africa e America, entrambe dalla pelle bruna, appoggiano il gomito sul grande globo in mezzo centrato sull'Oceano Atlantico.

L'immagine, molto lineare, è espressione di un preciso e rigoroso impegno che, sin dalla fondazione dell'Ordine, ha avuto come teatro il mondo intero. Per tenere unito il corpo di un'organizzazione dispersa in diverse parti del globo, la Compagnia si era fondata su un sistema di lettere circolari nelle quali le informazioni inviate dai luoghi lontani erano raccolte e rilanciate<sup>435</sup>. «Con il tempo» scrive Adriano Prosperi fu proprio «la curiosità per i racconti di genti e costumi diversi a garantire il successo delle lettere dei gesuiti»<sup>436</sup>. Su queste relazioni dai vari centri missionari, oltre che su cronache di viaggiatori e grandiose opere come i *Commentari della Cina* di padre Matteo Ricci, si basa anche la monumentale *Historia* di Bartoli, suddivisa in numerosi volumi e rimasta incompleta sia dal punto di vista geografico sia da quello temporale<sup>437</sup>. Nell'*Historia* i vari personaggi come Francesco

---

evangelico nell'Asia. A questo tipo di analisi si oppongono gli studi di Belting (*Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977) e di Bellosi (*Cimabue*, Milano 1998) che ritengono la presenza delle quinte architettoniche dettata da esigenze prettamente artistiche e non di programma. Battisti riferisce la presenza del motivo già nella basilica di San Marco a Venezia, nei quattro pennacchi sotto la calotta. In linea si pongono Demus (*Byzantine art and the west, Weidenfeld and Nicolson*, London 1970) e, successivamente Marchionibus (*L'evangelista Marco nella vela di Cimabue ad Assisi: immagine e realtà*, in «Arte medievale», 1, 2008, pp. 81-93), che propongono di ricercare nei codici miniati bizantini dei precedenti di queste figurazioni.

<sup>435</sup> M. Friedrich, *Circulating and Compiling the 'Litterae Annuae': Towards a History of the Jesuit System of Communication*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», 77, 2008, pp. 3-39.

<sup>436</sup> A. Prosperi, *La vocazione*, Torino 2016, p. 22. Le grandi potenzialità di diffusione di queste lettere erano state precocemente rilevate «grazie alla circolazione a stampa di quelle che Francesco Saverio e i suoi compagni mandavano dalle remote contrade dell'Oriente estremo»; Idem, p. 95.

<sup>437</sup> I primi cinque libri, intitolati *Della vita e dell'istituto di Sant'Ignazio Fondatore della Compagnia di Gesù*, appaiono nel 1650. Tre anni dopo segue la prima parte dedicata all'Asia, composta da otto libri che hanno per oggetto le missioni in India. Nel 1660 vengono pubblicati i cinque libri sul Giappone e tre anni dopo i quattro sulla Cina. Per quanto riguarda l'Europa vengono pubblicati nel 1667 sei libri sull'Inghilterra e quattro sull'Italia (1673). Solo questi due continenti sono stati dunque portati a termine, seppur parzialmente soprattutto per quanto riguarda la sezione di Europa, e i cento anni di storia risultano coperti solo per la Cina. Si vedano D. Bartoli, *La Cina*, a cura di Bice Garavelli Mortara, Milano 1975; Idem, *Il Giappone*, a cura di Nino Majellaro, Milano 1985; Idem, *Missione al Gran Mogòr del P. Ridolfo Aquaviva*, Roma 1998. Una prospettiva interessante da approfondire è il divario che, in maniera analoga a quanto già rilevato a proposito del *Theatrum orbis terrarum*, si viene a creare tra questo frontespizio - ancorato a una

Saverio, tramite gli occhi del quale è trasmesso all'Occidente il bagaglio spirituale di paesi come l'India, la Cina e il Giappone, testimoniano il loro ruolo di strumenti della provvidenza divina, tasselli nel grande mosaico che rappresenta il muoversi della milizia di Ignazio attraverso l'ecumene.

I membri della Compagnia si erano trovati a operare in una *christianitas* ormai irreparabilmente minata nella sua unità ma in un mondo dai confini geograficamente dilatati, nel quale si imponeva la necessità, come era stato annunciato agli albori della fondazione dell'Ordine nella bolla papale dell'*Exposcit debitum* del 1550, di portare a compimento l'opera apostolica di evangelizzazione. Per questo motivo si erano configurati come i nuovi Apostoli, «destinati a imitare e completare l'opera dei primi» in terre abitate da popolazioni che non avevano mai ascoltato prima la parola divina<sup>438</sup>.

Il concetto è illustrato dai particolari *marginalia* della carta del mondo, basata su una proiezione azimutale, inserita nell'*Atlas Novus* del gesuita Henri Scherer pubblicato tra il 1702 e il 1710 (fig. 154)<sup>439</sup>. Ogni angolo dell'immagine è occupato da un membro dell'Ordine identificato dai cartigli: il fondatore sant'Ignazio di Loyola, padre Joseph Anchieta, apostolo in Brasile, Andrea Oviedo, patriarca di Etiopia, e san Francesco Saverio, apostolo in India. Ciascuno è associato a un continente e attorniato da un gruppo di figure rappresentanti le genti evangelizzate di quella parte del mondo. Abbiamo così Ignazio per l'Europa nell'angolo inferiore sinistro, sopra di lui Anchieta per l'America, entrambi collocati grossomodo in prossimità della propria controparte cartografica, di fronte Oviedo per l'Africa, e Saverio per l'Asia in basso a destra (fig. 154).

Nell'*Historia* del Bartoli, che avrebbe dovuto comprendere anche Asia e America, si delinea così il disegno desiderato dall'Ordine, quanto mai sensibile al tema del trionfo dei suoi figli nei quattro angoli del globo. Tale soggetto sarà nuovamente commissionato, poco dopo, a padre Andrea Pozzo per decorare la chiesa di Sant'Ignazio a Roma, dove prende corpo una monumentale volta affrescata dedicata alla vita del santo.

Prima di riprendere le fila di questo itinerario, è doveroso aprire una breve finestra sul più poderoso monumento alla potenza internazionale della Chiesa qui trattato, precedente di

---

tradizione figurativa allegorica fondata su una netta dicotomia tra le civilizzate Europa e Asia, si noti il ricco vestiario e la luce 'rischiarante' che le investe, e le selvagge Africa e America, a seno nudo - e il contenuto dell'opera di Bartoli che tende talvolta a valicare i tradizionali confini tra civiltà, connotando l'opera di celebrazione dell'Ordine di nuove conoscenze e afflatti antropologici.

<sup>438</sup> Prosperi, 2016, pp. 4, 84, 90 e 207.

<sup>439</sup> L'obiettivo dell'opera è di raccontare, attraverso la cartografia, l'espansione spaziale della predicazione della Compagnia; si veda Gosselet, 1998, p. 175.

nove anni il frontespizio dell'*Historia*. Nella fontana dei Quattro Fiumi di Gian Lorenzo Bernini, realizzata sotto il pontificato di Innocenzo X immediatamente dopo la pace di Westfalia e inaugurata il 12 giugno 1651, i Continenti sono rappresentati dalle personificazioni in forma maschile dei principali corsi d'acqua di ciascuno ma il concetto figurativo è il medesimo: essi si srotolano, infatti, intorno al luminoso fulcro propagatore qui rappresentato dalla colomba che sormonta l'obelisco centrale.

Il Danubio, rappresentante Europa, ha la mano destra appoggiata sullo stemma papale e la sinistra tesa a fornirgli supporto. La gestualità è armoniosa e posata. Il carattere missionario del monumento si fa evidente nelle posture e nelle attitudini delle personificazioni: il Rio de la Plata, tra Danubio e Nilo, torce per esempio busto e collo verso il centro protendendo il braccio con la mano aperta, un gesto di difesa comunemente interpretato come conseguenza dell'abbagliamento procurato dai raggi luminosi, ovvero la luce divina che, attraverso le prime missioni e il papato di Innocenzo, fa emergere la sua terra dalle tenebre del paganesimo<sup>440</sup>.

Le statue di Gange e Nilo non sono, invece, volte verso il centro. Il Nilo «Landes des Obelisken», tuttavia, istituisce un legame con la *christianitas* sostenendo con la mano destra l'altro stemma papale. La sua testa è velata, probabilmente per suggerire che le sorgenti del fiume, in passato tanto ricercate, rimangono ancora sconosciute. Il Gange, alla destra di Europa, un placido ma vigoroso uomo barbuto con remo, offre completamente le spalle all'obelisco, un'attitudine che contrasta nettamente con quella del Danubio. Ciascuna parte del mondo mette in scena, con la sua peculiare attitudine e gestualità, la propria reazione alla luminosa benedizione che il papa sta diffondendo sull'intera ecumene. Secondo Sabine Poeschel, contemporaneamente all'abbraccio missionario che dal centro propagatore guida l'osservatore al mondo periferico intorno, si impone nel gruppo scultoreo anche il moto opposto, cioè l'omaggio alla regola di Roma e al potere onnicomprensivo della Chiesa da parte di ciascun angolo della terra: «Dieser Gedanke, der natürlich gleichzeitig auch eine Huldigung beinhaltet, sieht den Papst als Ausgangspunkt des Lichtes vor, das von ihm zu den Erdteilen hin vermittelt wird»; omaggio così restituito dalla poesia del gesuita Girolamo Petrucci: «Gemmifer hic Ganges, hic Romam Nilus

---

<sup>440</sup> Preimesberger paragona questo gesto a san Paolo nel momento della conversione (R. Preimesberger, *Obeliscus Pamphilius*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 78, 1974, pp. 77-162). Si veda M. G. D'Amelio, T. A. Marder, *La fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona: iconologia e costruzione*, in *Piazza Navona, ou Place Navone*, a cura di J. F. Bernard, Roma 2014, pp. 393-413.

adorat / Tigris et Euphrates sub juga nostra fluunt»<sup>441</sup>.

Non mancano, infine, i classici animali rappresentativi, quali il leone, il cavallo e l'armadillo con la sua tradizionale armatura di piastre ossee, altri più atipici come il dragone, e piante familiari ed esotiche, come la palma che si profila di fianco al Gange, che si addensano sul basamento roccioso a formare una sorta di camera delle meraviglie a cielo aperto. Questa digressione sull'opera del Bernini è atta a rendere conto dell'unico esempio monumentale, tra quelli qui trattati, in cui la formalizzazione del potere onnicomprensivo della Chiesa sia condotta tramite il simbolo del papa che effonde la luce sui quattro continenti.

I continenti compaiono anche in occasione del *possesso* di Innocenzo X del 1644. Per la processione inaugurale del papa dal Vaticano attraverso le vie di Roma viene infatti eretto, di fronte a Palazzo Borghese, un 'Gran Teatro del Mondo', composto da due imponenti stemmi, rappresentanti potere papale e potere temporale, e dai quattro continenti in veste pirotecnica (fig. 155)<sup>442</sup>. La colomba, infine, simbolo araldico di Innocenzo, sostituisce la croce che era stata stabilita sull'obelisco da Sisto V. Il medesimo animale irradia luce sulla Chiesa, rappresentata tra le statue di Pietro e Paolo e omaggiata dai quattro continenti, anche sul frontespizio di Dominique Barrière alla popolare guida di Fioravante Martinelli *Roma ricercata nel suo sito*, nella terza edizione ampliata del 1658<sup>443</sup>.

La soluzione esemplare elaborata dal frontespizio dell'*Historia* riverbera su scala monumentale nella volta della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma (fig. 149). Il confratello Andrea Pozzo mostra la gloria del fondatore della Compagnia del Gesù, rappresentato su una nuvola sorretta da alcuni angeli tra i quattro continenti che poggiano, quasi sospesi verso gli angoli della navata, sulla congiunzione tra i due ordini architettonici della quadratura con i rispettivi attributi e animali. Sono illustrati, così, storia e ideali dell'Ordine, l'apporto di Ignazio e dei suoi compagni nella diffusione della grazia divina e

---

<sup>441</sup> Poeschel, 1985, p. 244; A. Kircher, *Hauptwerke. Obeliscus Pamphilius*, a cura di F. Böhling, Hildesheim-Zürich-New York 2014, p. 23.

<sup>442</sup> La scelta degli animali ricalca Ripa, tranne nel caso di Europa, eccezionalmente accompagnata da un orso, animale che raramente le è associato (unico precedente, nel contesto del tema delle quattro personificazioni, tra tutti i casi trattati è Gheeraerts, cfr. cap. dedicato a Galle). In Laurentius Banck, *Roma triumphans: seu actus inaugurationum & coronationum Pontificum Romanorum...Innocentii X...additis*, J. Arcerii, Franekeræ 1656 [2 ed.], p. 283: «Ante eandem Romam, quatuor mundi partes Europa, Asia, Africa e America admirando e plane stupendo quodam artificio erant collocatae, eaeque innes pulvere nitrato ac pyrobolis forinsecus vestitae e intrinsecus oppletæ fuerant».

<sup>443</sup> La prima è edita da B. Tani a Roma nel 1644 ed è dedicata a Cassiano dal Pozzo. Ad essa seguono altre due edite in occasione del giubileo. Si veda E. Parlato, 'Per diporto o devotione'. *Curiosità, godimento dei monumenti ed erudizione nella Roma ricercata...di Fioravante Martinelli (1644)*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», anno 29, 1, 2014, pp. 54-65.

nell'instaurazione di una *christianitas* geograficamente estesa su tutto il globo. Il santo è presentato come colui che realizza il desiderio di Cristo espresso nei versetti di *Luca* 12, 49-53: «Sono venuto a portare il fuoco sulla terra; e come vorrei che fosse già acceso!». L'imperativo «Ite omnia incendite et inflammate» è incorporato anche dall'assetto geometrico delle linee: la luce divina che nel soffitto tocca sant'Ignazio è rappresentata con una serie di rette luminose tracciate dal pittore per raffigurare simbolicamente le linee della conversione e della fede<sup>444</sup>. Il fascio di luce promana quindi da Dio Padre a Cristo trionfante con la croce, centro della rappresentazione, e da egli a Ignazio<sup>445</sup>. Quattro raggi disposti a 'x' si dipanano a loro volta dal petto del santo per raggiungere i quattro angoli della terra. La salvezza si compie con la rappresentazione, tramite un moto inverso e concomitante rispetto a quello dei raggi, dell'ascesa di tutte e quattro le parti del mondo al cielo dei Gesuiti.

Africa (fig. 153), di fronte ad America e di fianco ad Asia, monta un cocodrillo - riferimento al Nilo, iconografia antica utilizzata perlopiù in ambito nordeuropeo - mentre un putto sta spingendo via una delle due figure dell'eresia con una torcia puntata verso il basso. Asia (fig. 152), a dorso di un cammello, con copricapo annodato, incenso fumante retto da un putto e cammello, si volge verso san Francesco Saverio nel cielo, sottolineando così il ruolo missionario svolto dal santo nelle sue terre. La vigorosa apparenza combattiva dell'amazzone America (fig. 151), accompagnata dal puma (già presente in raffigurazioni

---

<sup>444</sup> Si veda W. Oechslin, *La storia della salvezza «More Geometrico»: la volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo* (in «Atti Accademia Roveretana Agiati», serie IX, IV, 2014, pp. 155-202) per quanto riguarda alcune riflessioni sulla relazione analogica tra le leggi prospettiche utilizzate da Pozzo e la concezione religiosa che si incarna nelle linee rette dei fasci di luce e nel suo vincolante punto di osservazione (il 'punto stabile', contrassegnato da un disco, necessario per una corretta decifrazione visiva e teologica dell'affresco). Il simbolismo della costruzione prospettica, racconta Pozzo, gli risulta chiaro sin dalla prima idea («il primo lume») avuto per il soffitto. Solo la linea retta, scrive, è «tenace e incrollabile», si erge nella sua incorrubbilità visiva contro gli «intrighi delle linee occulte» e si associa, per *similitudo*, al *Lumen Dei* e all'*Ignis Dei*. Di qui l'esortazione: «Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur; ite omnia incendite et inflammate» (Idem, p. 184); si veda la lettera al Duca di Liechtenstein, 1694, citata da B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971, p. 70; A. Pozzo, *Significati delle pitture fatte nella volta della Chiesa di S. Ignazio di Roma*, Roma 1828, pp. 3-6; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, Scultori ed Architetti moderni*, A. de' Rossi, Roma 1736, pp. 246-275. Sul contenuto di quest'ultima dichiarazione, fondamentale per il significato della volta di Sant'Ignazio, e riguardo il nesso tra *Ignis* e Ignazio, si veda B. Kerber, «*Ignem veni mittere in terram*». *A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio*, in *Artifici della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma 2011, pp. 81-91. La diffusione della luce 'diritta', dunque divina come risulta nell'esegesi di ogni letteratura devozionale, è spesso raffigurata in via catottrica, come propone Pozzo nell'immagine dello specchio con il trigramma sorretto dall'angelo che compare sotto l'arco dipinto nella parte inferiore. Attraverso specchi ustori, parimenti, si possono rappresentare il miracolo dell'Immacolata Concezione e l'atto d'amore divino che si compie nell'incarnazione di Cristo, come per esempio avviene nell'incisione di Bartholomeus Killian o nel soffitto di Santa Maria della Vittoria a Ingolstadt citati nelle prossime pagine. Haskell, 1963, p. 90.

<sup>445</sup> Si veda O. Calabrese, *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano 2011, p. 155.



anteriori italiane e nordeuropee) è ora tutta rivolta alla difesa della fede nel continente<sup>446</sup>. Questa nuova presentazione del personaggio allegorico implica un esotismo presente ma tuttavia attenuato. Gli stereotipi più connessi alla barbarie sono ammorbiditi e il cannibalismo, qui e più in generale in questo genere di raffigurazione, non fa più parte della scena. Europa (fig. 150) è accompagnata dal cavallo, scettro, globo, cornucopia, elementi ripani sebbene manchino proprio i simboli del cristianesimo. Sono assenti sia i riferimenti mercantili sia quelli militari, non essendoci interesse a figurare la superiorità europea in questi campi<sup>447</sup>. Esse «indossano lo stesso tipo di costume sovente portato dagli attori o dalle statue durante le processioni in tutta l'Europa [...] ciò mette in luce, ancora una volta, il collegamento tra quest'ultima fase della decorazione gesuitica e gli "apparati" temporanei»<sup>448</sup>. I continenti erano, infatti, un *leitmotiv* anche degli apparati teatrali della Compagnia. In occasione, per esempio, della canonizzazione di Ignazio e di Francesco Saverio nel 1622 era stata rappresentata nel Collegio Romano una «Apotheose o consagratoe de' Santi» dove avevano sfilato anche i quattro continenti<sup>449</sup>.

Tutte e quattro sono infine insidiate da una coppia di figure demoniache in differenti attitudini, rappresentanti eresia e paganesimo, e sono affiancate ai lati da due stemmi contenenti sotto diverse guise innumerevoli riferimenti al fuoco, altri richiami al santo, al suo motto e al suo nome<sup>450</sup>.

I meriti e il ruolo missionario di Ignazio, zelantissimo nel «propagar la religione Cattolica, e la Luce dell'Evangelio per tutto il Mondo» come scrive Pozzo al principe di Liechtenstein, sono rappresentati in maniera più diretta nell'incisione a bulino di Benoit

---

<sup>446</sup> Si veda in Honour (1975) il bozzetto preliminare, modello che doveva essere approvato preliminarmente dal Generale dell'Ordine. Si tratta di un olio su tela conservato alla Galleria Nazionale di Roma. I cambiamenti da esso all'affresco sono minimi: per quanto riguarda America Pozzo sceglie, significativamente, di eliminare la corona piumata da una delle due figure, rappresentanti il paganesimo sconfitto, che capitolano ai piedi della personificazione principale, e aggiunge il *macaw* appollaiato dietro la sua spalla sinistra.

<sup>447</sup> Secondo la Oliveira (*America Alegorizada*, metà p. 52) nel corso del XVII secolo il discorso allegorico viene spesso abbandonato (o attenuato) a favore di rappresentazione che puntano a figurare in modo più concreto quello che le terre americane possono offrire non solo in termini materiali, ma anche dal punto di vista del sostegno dei nativi all'attività catechizzatrice dei Gesuiti.

<sup>448</sup> G. A. Bailey, *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, a cura di G. Sale, Milano 2003, p. 166.

<sup>449</sup> Al proposito si veda G. Gnerghi, *Il Teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma 1907, ma anche P. Bjurström, *Il teatro barocco e i gesuiti*, in R. Wittkower, I. B. Jaffe, *Architettura e arte dei Gesuiti*, Milano 1992, pp. 67-84, p. 75.

<sup>450</sup> Il frontespizio di Bartholomeus Kilian (*Die Weltmission der Gesellschaft Jesu*, Thesenblatt) inciso da lui nel 1664 su disegno di Johann Christoph Storer, veicola il medesimo concetto raffigurato sulla volta di Sant'Ignazio. Il fascio di luce che si diparte da Cristo punge, infatti, il cuore del santo e di lì si riverbera sulle genti riunite nella fascia inferiore: confratelli e rappresentanti dalle altre parti del globo. Vediamo, quindi, sulla destra, un uomo inginocchiato dalla pelle scura con corona, di fronte a lui, dall'altra parte, un uomo col turbante e immediatamente al di sopra, a torso nudo, un nativo americano con il capo adorno di piume. Una carta cordiforme campeggia al centro.

Thiboust da Pietro Lucatelli<sup>451</sup>. Ignazio, in piedi su una prostrata figura dell'eresia, sta qui presentando alle Quattro Parti del Mondo la regola dell'ordine, mentre nel cielo campeggia tra gli angeli il monogramma di Cristo. Sul libro aperto che il santo porge alle quattro figure inginocchiate si legge il motto gesuita *Ad maiorem Dei gloriam*. I raggi che ardono intorno allo stemma dei Gesuiti, con monogramma di Cristo e cuore, si propagano sino ai continenti, eccezionalmente impersonati da figure maschili (una forma che nei secoli diventa progressivamente meno inusuale): un vecchio con la barba, in abiti semplici e atteggiamento riverente, rappresenta Europa («Einflüsse der Petrus-Ikonographie»); Asia ha i baffi e il turbante, le mani congiunte, davanti i frammenti di un idolo distrutto; Africa, anch'esso in atteggiamento devoto, ha i capelli crespi, la barba e un orecchino<sup>452</sup>. America guarda in alto sorpreso dal fascio di luce: la sua giovane età, atta a sottolineare il recente ingresso in seno alla comunità cristiana, contrasta con quella di Europa, diagonalmente di fronte a lei. La logica dispositiva rispecchia quella di Bloemaert (Europa e Asia in primo piano, Africa e America dietro)<sup>453</sup>.

Prima del grandioso affresco di Roma, Pozzo si era già trovato a misurarsi con il tema nella Chiesa della Missione di San Francesco Saverio a Mondovì (1676). Qui, al centro della volta, Francesco si libra in cielo circondato da angeli, mentre i continenti nei pennacchi (fig. 156), il nome di ciascuno è specificato in *cartouche*, si volgono adoranti verso di lui<sup>454</sup>. Importante, come sempre in questo tipo di immagini, è l'atteggiamento che si instaura con il centro della composizione e la disposizione delle personificazioni: l'osservatore entrando nella chiesa vede, infatti, prima Europa e Asia, rispettivamente sede attuale e culla del cristianesimo, e all'uscita Africa e America, le parti del mondo recentemente portate in seno alla fede. Europa, vestita di bianco e azzurro con corona, cornucopia e scettro, conserva la gestualità più pacata e lo sguardo fisso sul santo, Africa,

---

<sup>451</sup> Kerber, 1971, p. 70. Pubblicata nel 1691, datata e firmata «Petrus Lucatellus invenit et delineavit B. Thiboust sculpsit».

<sup>452</sup> Poeschel, 1985, p. 419.

<sup>453</sup> Josef Kostlbäuer rileva che sulla base di questa incisione è stata composta sul finire del Settecento la pala con la Maria Immacolata, rappresentata come la signora apocalittica di *Ap* 12, 1-5, adorata dai quattro continenti disposti come in Thiboust e in medesimi atteggiamenti di adorazione, nella chiesa parrocchiale di Götzens (<http://erdtteilallegorien.univie.ac.at/orte/goetzens-pb-innsbruck-land>).

<sup>454</sup> La macchina illusionistica composta dagli elementi architettonici, dall'altare e dagli affreschi su volte e abside è modellata sul movimento dello spettatore. In «L'iconografia e il messaggio del San Francesco Saverio», contenuto nel volume *Andrea Pozzo a Mondovì* (Milano 2010), Pfeiffer indaga l'iconografia degli affreschi che ritraggono gli episodi della vita del santo per interpretarne il messaggio gesuita, e rilevando che le due scene alle quali è stato concesso maggior importanza, cioè l'*Apoteosi del santo* e il *Battesimo della regina asiatica Neachile*, sottolineano i meriti della Compagnia e comunicano al contempo la sua intenzione di creare una cultura globale. Walter Canavesio, invece, nel suo saggio «Il cantiere e l'architettura» ripercorre le vicende costruttive e decorative della chiesa, sino a facciata compiuta nel Settecento.

dalla pelle bruna, si porta la mano al petto, America ha le braccia spalancate e Asia innalza in alto la mano che regge l'incenso. Il trattamento è così conciso e sintetico da non poter suggerire alcuna fonte in particolare.

Sabine Poeschel opera una distinzione, in seno alle commissioni religiose, formulata sulla base della relazione che si crea tra il fulcro centrale, che può essere costituito dalla personificazione della Chiesa, da Cristo, dalla Vergine o da un santo intercessore, e le quattro personificazioni che solitamente gli girano intorno. Individua dunque due tipologie: il tipo-missione, dove le quattro parti del mondo sono destinatarie della luce evangelizzatrice che si propaga su di esse, e il tipo-omaggio, dove sono le personificazioni ad avvicinarsi alla persona oggetto della loro venerazione. Rispetto al tipo-missione, dove il cuore visivo e concettuale della rappresentazione è costituito dall'annuncio di salvezza portato a tutte le genti, il tipo-omaggio si fonda sulla loro avvenuta conversione, i popoli sono diventati ora i rappresentanti di Cristo pronti a rendere omaggio al principale intermediario rappresentato. Il movimento preminente procede, in questo caso, in maniera opposta rispetto alla precedente tipologia. Nella 'missione' il moto suggerito dall'immagine conduce l'osservatore dal centro propulsore della *christianitas* ai continenti, diversamente nell'omaggio sono le personificazioni dei continenti ad avvicinarsi alla figura centrale. In quest'ultima categoria la Poeschel fa rientrare la volta di Mondovì, dal momento che Pozzo «spielt mit Sicherheit auch der Gedanke an das Missionwerk des heiligen Franz Xaver eine Rolle», mentre nel *Mission-typus* include la versione nella Chiesa di Sant'Ignazio<sup>455</sup>. Più che il trattamento delle attitudini e della gestualità delle personificazioni, sostanzialmente simile - l'avvenuta conversione delle genti, inoltre, come prerequisito per definire l'appartenenza di un'immagine all'*huldigung-typus*, sembra più esplicita in quelle raffigurazioni che illustrano, come vedremo, i passi della lettera ai Filippesi - ciò che differenzia la versione di Pozzo in Mondovì da quella di Roma, è la presenza o meno dei raggi che si dipartono dalla figura centrale.

Questo capitolo non è strutturato intorno a questa categorizzazione ma l'accento è posto, piuttosto, sulle modalità di integrazione dei continenti nella rappresentazione centrale. Si può rilevare allora che, rispetto a immagini il cui soggetto primario è l'opera di evangelizzazione della Chiesa o di un suo intermediario, a Mondovì i continenti non occupano lo spazio centrale, sia dal punto visivo sia dal punto di vista concettuale, che ricoprono, invece, a Sant'Ignazio. Il fuoco centrale dell'immagine è l'assunzione del santo

---

<sup>455</sup> Poeschel, 1985, p. 253.

in cielo, di cui i continenti sono testimoni, mentre la celebrazione dell'attività missionaria è sospinta ai margini della raffigurazione.

Si sono rintracciati due casi in cui la parola divina è direttamente recata ai continenti da Cristo o dalla Chiesa e non per mezzo di intermediari o intercessori. Il primo è un disegno di Lazzaro Baldi della seconda metà del XVII secolo, incluso nel catalogo alfabetico di Sabine Poeschel (n. 16) con il titolo *Ecclesia und die vier Erdteile*. La studiosa così lo descrive: «Auf einer schwimmenden Muschel ist Ecclesia, die einen Tempietto umfaßt, mit den weiblichen Personifikationen der vier Erdteile dargestellt»<sup>456</sup>. La Chiesa sta per essere attaccata dal serpente ma è protetta dalla colomba con il ramo di ulivo. Europa è quella a lei più vicina, appoggia il capo sul tempietto, che diventa così attributo comune alle due, ed è in ginocchio; Asia con fiori nei capelli e incenso alza lo sguardo verso la colomba; Africa è la più lontana e America sembra si stia ritirando. Per il resto il trattamento degli attributi è fedele a Ripa. Il disegno, probabilmente concepito per un frontespizio, è indicato come conservato nel Gabinetto nazionale delle stampe di Roma, tuttavia non è stato possibile rintracciarlo nel catalogo dei suoi disegni<sup>457</sup>.

Un'incisione di Bernard Picart (1718), con didascalia in francese, raffigura invece Cristo in cielo seduto su un arcobaleno e circondato da angeli, mentre sulla terra una figura demoniaca sta fuggendo con alcuni idoli pagani sotto braccio<sup>458</sup>. Sempre nella fascia inferiore, le personificazioni dei continenti volgono lo sguardo verso il loro salvatore. Europa è raffigurata come il tipo-Minerva, con elmo e armatura, ai suoi piedi c'è un libro aperto, disegni e alcuni strumenti scientifici. Il cavallo, suo caratteristico accompagnatore, è riprodotto sotto forma di stemma. Gli attributi delle altre tre personificazioni sono tutti piuttosto convenzionali (incensiere e dromedario, *exuvia* e leone, piume e grande lucertola, significativa è l'influenza di Ripa). L'immagine è un'illustrazione di *Isaia* 45, 22-24, come scritto nel rotolo indicato da uno degli angeli: «Volgetevi a me e siate salvati, voi tutte le estremità della terra! Poiché io sono Dio, e non ve n'è alcun altro [...] Ogni ginocchio si piegherà davanti a me, ogni lingua mi presterà giuramento [...] a lui verranno, pieni di confusione, tutti quelli ch'erano accesi d'ira contro di lui»<sup>459</sup>.

Casi di gran lunga più diffusi vedono in luogo di Cristo il suo monogramma. Se a sostegno dell'opera missionaria troviamo i versetti di Marco, il tema dell'adorazione del nome si

---

<sup>456</sup> Idem, p. 328.

<sup>457</sup> A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto*, Roma 1980.

<sup>458</sup> Oltre alla didascalia: «B. Picart invenit et delin.» con data. Collezione d'arte di Veste Coburg.

<sup>459</sup> Sul rotolo è erroneamente indicato «Esaye, Chap. XLVI, V. 22».

fonda invece sulla *Lettera di Paolo ai Filippesi* (2, 10): «In nomine Jesu omnes genti flecantur, coelestium, terrestrium et inferiorum». Un rapporto del 1 giugno 1706 del rettore del Collegio dei Gesuiti di Breslavia sull'affresco di Johann Michael Rottmayr nella chiesa del Santo Nome di Gesù testimonia questa associazione (fig. 157)<sup>460</sup>: «Es Bestehet aber dieses wichtige und gar schöne Werck in folgenden Mahlereyen; Weillen diese Kirch mit dem Allerheyligsten Nahmen Jesu Benahmset worden; allso ist dass Haupt Concept der Mahlereyen auf folgenden Text gegründet ab ortu solis usque ad occasum laudabile nomen tuum (Philipperbrief 2, 10) undt zwar:

1 mo: Ueber dem Hohen Altar oder Prebyterio in ipso Tabulatu oder dem Gewölb der Kirchen, Befinden sich die Heyl. Väter des alten Testamentes in Lebengröße all fresco gemahlet, welche den Nahmen Jehowas adorieren. 2 mo: In der Mitten in dem großen Hauptfeld ist der allerheyligste Nahmen Jesu gemahlet, welcher von denen Heyligen des Neuen testamenti adorieret wirdt, dieses grosse feldt ist mit einer Gallery umbfasset, auf welcher auf vier ecken die vier Theil der Welt kunstreich und rahr (wass europa Belanget mit vielen der vornehmsten wahren conterfäitten) abgemahlet sindt.

3tio: Uber dem Chor»<sup>461</sup>.

Sui versetti della *Lettera* si basa, quindi, la connessione tra il soggetto centrale e le allegorie dei continenti: nel maestoso affresco, mentre apostoli e santi circondano il monogramma di Cristo su un carro, i popoli della terra si assiepano in gran copia dietro la balaustra dipinta, divisi dai motivi monocromi posti al centro di ogni lato (fig. 159). Per suggerire l'idea di questa moltitudine di genti riunite per adorare e acclamare il nome di Cristo, ogni continente è rappresentato da un consistente gruppo di persone, sfalsate in più file una dietro l'altra, con un protagonista maschile (non si tratta di una personificazione quanto di un illustre rappresentante della parte del mondo in questione). Troviamo, infatti, agli angoli, dove la balconata si fa convessa e sovrastata da un architrave sostenuto da quattro colonne corinzie, i sovrani e i governanti di ciascun continente accompagnati dal proprio seguito. Ignazio indica con una mano il monogramma e con l'altra il principale

---

<sup>460</sup> Rottmayr si occupa anche delle personificazioni dei quattro continenti nella Residenz di Salisburgo (Schöne Galerie). Le troviamo raggruppate a due a due sul cornicione nei lati corti, abbinata ai medaglioni in *grisaille* con gli animali rappresentativi agli angoli. La loro presenza contribuisce a celebrare il patrocinio globale del committente (cfr. prossimo capitolo), l'arcivescovo di Salisburgo Franz Anton von Harrach è immortalato in una *cartouche*. Firmato e datato *Rottmayr fecit 1711*. Pochi anni prima Rottmayr aveva eseguito anche le *grisaille* nella biblioteca del Gartenpalais Liechtenstein di Vienna, inserite in un programma mitologico che include le storie di Alessandro, Enea e Giasone.

<sup>461</sup> In *Acta Collegii Soc. Jesu Wratislaviensis*, IV, Breslau, Universitäts-Bibliothek, fol. 223b, documento completo riportato in B. Patzak, *Archivalische beiträge zu einer geschichte der deutschen barockmalerei*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», VII, 8, 1914, pp. 300-303, p. 302. Considerazioni sulla datazione in Hubala, 1981, p. 41.

personaggio di Europa, papa Clemente XI, che a sua volta guarda la Chiesa verso il basso e benedice la comunità cristiana che lì si raccoglie ogni giorno (fig. 158). Al suo fianco troviamo l'imperatore Leopoldo I e Giuseppe I, accompagnati dal principe vescovo Francesco Luigi del Palatinato-Neuburg, dal futuro Carlo VI e da Lothar Franz von Schönborn, oltre altri personaggi eminenti tutti con le insegne dei propri casati e domini<sup>462</sup>. Francesco Saverio, invece, si rivolge al sultano, con scettro e turbante ornato di mezzaluna, anche lui con lo sguardo rivolto in basso sulla parte anteriore della navata, verso il coro. In Asia appaiono anche un astrolabio, una tenda sormontata da mezzaluna, lance e vessilli. Grazie a questi sguardi e gestualità, anche la comunità reale riunita nella chiesa è chiamata a partecipare all'affollata visione che ha luogo sulla volta per venerare, insieme ai popoli dipinti che la stanno convocando, il nome di Cristo e la sua universalità.

Il missionario sopra Africa (Andrea Oviedo?) ostende un'effigie della Vergine con bambino<sup>463</sup>. Quasi tutti i personaggi del continente, compresa la figura principale, alzano con sorpresa e adorazione lo sguardo al cielo tra bandiere, tende, lance e archi, ma anche un incenso e un pappagallo qui dislocati in virtù della loro intrinseca esoticità. Come nella Residenz di Salisburgo quattro grandi medaglioni sotto la figura principale recano in *grisaille* gli animali rappresentativi, rispettivamente il cavallo, il dromedario e il leone per i tre appena descritti, e l'alligatore per America. Quest'ultima, dietro la balconata coperta da un drappo blu, punta il proprio scettro verso il miracolo della volta. Così tutta l'umanità, quella globale dipinta e quella locale, reale, partecipa della vita liturgica della chiesa, è testimone del culto di Cristo<sup>464</sup>.

Si può trovare una illustrazione meno articolata della *Lettera di Paolo* nella pala di Pozzo (1708) della chiesa gesuita di Bamberg, ultimata sotto il principe-vescovo Lothar Franz von Schönborn e oggi chiesa parrocchiale di San Martino, abbinata a una rappresentazione dei dannati tra le fiamme infernali (fig. 160)<sup>465</sup>. Nella parte superiore della grande tela il luminoso monogramma di Cristo appare mentre squarcia le nubi tra un semicerchio di creature angeliche, sulla terra le quattro personificazioni si aprono in due ali, lasciando intravedere sullo sfondo due figure, forse Paolo e Giovanni. Infine, una spessa fascia rocciosa divide la zona terrestre da quella infernale, dove alcuni dannati si dimenano

---

<sup>462</sup> E. Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien-München 1981, p. 41. Si vedano anche le pp. 147-152.

<sup>463</sup> Per alcune identificazioni si veda E. A. Maser, *Rottmayrs Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau*, in «Mitteilungen der Österreichischen Galerie in Wien», 18-62, 1974, pp. 5-17.

<sup>464</sup> In merito a un intervento di Pozzo nell'elaborazione del bozzetto preparatorio (del 1703 circa, conservato nell'Österreichische Galerie, Barockmuseum), si veda Hubala, 1981, pp. 42 e 149.

<sup>465</sup> La medesima associazione è presente anche sul soffitto di Joseph Ignaz Schilling nella cappella del Collegio dei Gesuiti di Dillingen an der Donau (1738).

vigorosamente tra le fiamme<sup>466</sup>. Europa, a destra con la veste azzurra e il manto oca, accoglie con le braccia spalancate il nome di Gesù e Asia con il turbante e manto rosso le raccoglie verso il petto. Africa, bruna, indossa alla destra di Europa un turbante con una piccola piuma al centro e una collana di perle, ha le mani giunte in preghiera. America al suo fianco è seminuda, porta i lunghi capelli sciolti e un pappagallo sul polso sinistro. La luce svolge un ruolo fondamentale: mentre Europa è pienamente investita dal chiarore della luce divina, i volti degli altri tre continenti rimangono in ombra. La rappresentazione illustra come ogni ginocchio, sulla terra (i continenti) e sotto di essa (i dannati), si piegherà davanti all'apparizione del nome di Cristo in cielo. Il monogramma è ripetuto sopra alla pala insieme allo stemma di Lothar Franz von Schönborn, committente dell'altare<sup>467</sup>. Anche in questo caso i continenti simboleggiano i reali fedeli radunati nella chiesa davanti al monogramma scolpito (fig. 161)<sup>468</sup>.

Sempre intorno al monogramma di Cristo, montato al centro della lanterna, ruota il programma pittorico di Cosmas Damian Asam nel coro del Santuario Herrgottsruh a Friedberg (figg. 162-164). Le raffigurazioni della cupola sono suddivise in otto spicchi di ampiezza variabile. Ognuno di essi rappresenta uno stadio verso la Redenzione in Cristo: la sequenza inizia con il *Peccato originale*, di dirimpetto allo spicchio con la *Cacciata dei progenitori*. A questi due eventi consequenziali segue la Caduta dell'umanità, rappresentata dagli spicchi laterali con i continenti: ai lati del *Peccato* sono le allegorie di *America* e *Asia*, mentre l'*Espulsione* è compresa tra le allegorie di *Europa* e *Africa*. Ogni Parte del Mondo si trova, così, tra uno di questi due episodi e una delle due raffigurazioni che occupano gli spicchi più ampi, cioè *San Michele scaccia gli angeli ribelli* e la *Redenzione* dell'umanità operata da Cristo. In questa alternanza compositiva si rivela la tematica finale dell'affresco: l'annuncio della salvezza da parte dell'angelo alle genti. Così mentre Asia è una figura maschile in abito tipico, inginocchiata di fronte a un braciere fumante di incenso sul quale si libra l'angelo annunciante, sullo sfondo un cammello, una piramide e in primo piano frutta e ortaggi che ne testimoniano la fertilità, America, separata da essa dalla visione edenica coi progenitori, è rappresentata da un nativo sommariamente bardato da un drappo rosso che alza speranzoso gli occhi verso il suo

---

<sup>466</sup> Poeschel, 1985, p. 397.

<sup>467</sup> Questo monogramma differisce dall'altro per la presenza del piccolo cuore ardente al posto dei tre chiodi. Non è noto fino a che punto Lothar Franz sia intervenuto nella pianificazione del programma o se questo sia spettato unicamente al rettore del collegio, tuttavia, come rilevato da Romberg e Sterba, «Da aber der Fürstbischof eine jesuitische Ausbildung durchlaufen hatte, ist davon auszugehen, dass er mit der jesuitischen Ikonografie sehr gut vertraut war» (M. Romberg, K. Sterba in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien/bamberg-bamberg-namen-jesu-heute-st-martin>).

<sup>468</sup> Kerber, Pozzo, 1971, ill. 17.

angelo, in riva a un mare tempesta dal quale spunta un minaccioso lucertolone. I gonfi riccioli d'acqua legano questa immagine alla seguente, dove assolvono al compito di trasportare i corpi degli angeli cacciati verso le viscere della terra. L'intenzione sembra quella di raffigurare America in una situazione precaria, divisa tra ciò che accade in alto e quello che la minaccia in basso, cioè il piccolo drago con le fauci spalancate che emerge dalla medesima acqua che successivamente avvolge i ribelli caduti<sup>469</sup>.

Ad Africa, il quarto spicchio seguendo l'ordine di lettura antiorario, vengono offerte le tavole dei comandamenti. La Terra Santa, quindi, a differenza del caso introduttivo qui illustrato dove le tavole erano offerte ad Asia (San Paolo Maggiore a Bologna), è qui compresa nel continente africano<sup>470</sup>. La figura principale è colta nell'atto di liberarsi della corona e degli idoli pagani rappresentati dalla statua rotta in primo piano sulla quale è appollaiato il pappagallo, per inginocchiarsi innanzi alle tavole e abbracciare il primo comandamento indicato dal dito dell'angelo. Segue l'Espulsione dal paradiso e, infine, tra quest'ultima e la Redenzione, Europa, unica a essere dipinta come una figura femminile (anche in Zimmermann, come si vedrà fra poco, le figure maschili sono utilizzate per i continenti considerati più sconosciuti e selvaggi) è benedetta dall'angelo sulla fronte, rappresentati quasi sullo stesso piano, circondata da attributi che ne testimoniano il grado di civiltà e di apprendimento del messaggio cristiano. La Redenzione dell'umanità, la salvezza ad opera di Cristo, lo stadio finale e l'ultimo spicchio nella sequenza narrativa, è interposta tra Europa e Asia. Un drappo verde intorno alla lanterna connette, dal punto di vista formale, ciascuna raffigurazione alla precedente e alla successiva, mentre, dal punto di vista narrativo, a fare da *trait d'union* è l'angelo annunciante. L'interesse per queste allegorie, seppur mancanti di una personificazione prominente, risiede nel fatto che costituiscono un mirabile esempio di integrazione dei continenti nella narrazione della storia cristiana della salvezza e nella manifestazione delle sue modalità di attuazione dalle origini agli ultimi atti.

---

<sup>469</sup> Asam affianca a ciascun continente un episodio in cui è protagonista il peccato o la condanna, marcando in questo modo il bivio che ogni parte del mondo raggiunta dalla parola divina si trova a dover affrontare e concatenando i rapporti di causa ed effetto in una ritmica alternanza tematica, inoltre «aus und lässt, wie Karl Kosel resümiert, „die Ereignisse des Erdenlebens Christi zurücktreten und eröffnet den Blick bis zum zeitlich unbestimmten, zukünftigen Abschluß der Heilsgeschichte»; (<http://erdteillallegorien.univie.ac.at/erdteillallegorien/friedberg-aichach-friedberg-herrgottsruh>).

<sup>470</sup> Secondo Marion Romberg la piramide, e si possono aggiungere nel medesimo discorso anche le tavole, più che dimostrare una differente percezione geografica andrebbero interpretati «sowohl als Zeichen der heidnischen und muslimischen Religionen als auch aus einem exegetischen Blickwinkel» (*Ibidem*). Anche nel *treppenhaus* della Residenz di Würzburg, protagonista del prossimo capitolo, intorno alla raffigurazione della piramide sembra manifestarsi la rinuncia al paganesimo e il volgersi alla vera fede.



La rappresentazione delle Parti del Mondo insieme a temi tradizionali, quali la gloria di un santo, l'Immacolata concezione, la venuta del regno di Cristo, mette in luce il riconoscimento internazionale della chiesa cristiana, figurando l'universalità della chiamata di Cristo alla salvezza.

Il tema dell'*Assunzione della Vergine* di Johann Baptist Zimmermann a Steinhausen nella Chiesa dei Santi Pietro e Paolo del 1731 (fig. 165), è la glorificazione di Maria come intercessore presso Dio dei quattro continenti. La Vergine fluttua al centro della volta circondata dai santi, tra i quali Francesco Saverio. Sul lato corto di sinistra, a ovest, è rappresentato il giardino di Eden, con Adamo ed Eva in atto di cogliere dall'albero il frutto proibito, e di fronte, a est, la fonte della vita nel nuovo Regno. Le iscrizioni, rispettivamente a est e a ovest, recitano: «Hortus conclusus es dei genitrix fons signatus» e «Aedificata post virginis partum MDCCXXXI». La prima, quindi, richiama il paragone tra Maria e il giardino recintato e la ricorda come madre della fontana della vita, la seconda, invece, si limita a indicare la data di esecuzione dell'opera (la firma, «Joh: Zimmermann Pinxit. Monac» si trova sul basamento su cui si erge Europa, vicino al globo crucigero con l'aquila).

Maria, di bianco vestita, è leggermente scostata verso il basso rispetto all'ideale segmento trasversale compreso tra l'albero della conoscenza e la *fons vitae*. Il suo volto e la luce dello spirito santo che si libra appena sopra costituiscono, rispettivamente, il punto di fuga della vegetazione e delle mezze colonne della raffigurazione orientale e il punto di fuga degli alberi del giardino edenico. Sui lati lunghi troviamo le allegorie dei continenti: da una parte Europa e America e dall'altra Asia e Africa. Ciascuna è composta dalla personificazione principale e da due a sei figure ancillari. Europa e Asia si fronteggiano più vicine al Paradiso, mentre America e Africa sono posizionate agli estremi dell'*hortus*. Tutta la composizione è marcata da un movimento spiraliforme che si dipana dal centro della superficie pittorica per perdere potenza nei gruppi ai margini, mentre le strutture architettoniche aumentano notevolmente la percezione della profondità della sala<sup>471</sup>.

Europa (fig. 167), incoronata e riccamente vestita, come tutte ha lo sguardo volto in alto, la mano indica la fonte della vita alla sua sinistra e il busto è rivolto verso la donna in abito

---

<sup>471</sup> Zimmermann decora col tema, negli anni immediatamente precedenti e nei decenni successivi, anche San Pietro a Monaco, Saint Blasius a Landshut, Donau-Ries, Sießen San Marco, Starnberg; si veda <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/personen/johann-baptist-zimmermann>. I temi sono rispettivamente: la Glorificazione della Trinità e di San Pietro dai quattro continenti; Glorificazione dell'Eucarestia dai quattro (simile a quella in San Marco); Maria come *Fons gratie* glorificata dai quattro; Donazione del rosario a san Domenico glorificato dai quattro continenti (America unica figura maschile); Glorificazione della Santa Trinità (qui sia America sia Africa sono maschili).

monacale al suo fianco, i cui attributi - croce, calice e ostia - rendono inequivocabile l'identificazione con la Chiesa. Alle sue spalle una giovane donna in preghiera volge le spalle a un uomo che conduce un cavallo per le briglie, mentre dall'altra parte un'altra fanciulla incoronata (personificazione della *potestas* o della *maiestas imperialis*) porge la catena dell'ordine cristiano a un soldato armato come un antico romano, riferimento, dunque, alla *romanitas* e alla *christianitas* del continente. L'idea di impero cristiano acquisisce, inoltre, ancora più forza grazie all'aquila imperiale accovacciata sul globo.

Asia (fig. 167), anch'essa sontuosamente abbigliata, indossa un *hennin* con velo impreziosito da pietre e perle, tipico dell'iconografia nordeuropea (si veda per esempio la controparte nella serie Barendsz-Sadeler), una mezzaluna è incastonata sul suo corpetto, con la sinistra offre in alto un ramo di ulivo e rimesta in un braciere l'incenso fumante. Il suo sguardo è puntato in alto, verso Francesco Saverio al quale tende il ramoscello. Un giovane con berretto frigio conduce un cammello. Completano la raffigurazione tre uomini col turbante, tra cui uno con le mani giunte in preghiera e un altro addirittura inginocchiato. Africa bruna (fig. 166), come tutte le figure che la circondano, ha l'abito colorato e un turbante appuntito. È adorna di perle ed è accompagnata da un elefante. È attorniata da una figura in preghiera e una con turbante, orecchino e faretra. America (fig. 166), con colorato copricapo piumato e una cintura composta da dischi metallici, ha le braccia giunte in basso. È attorniata da due figure, una con copricapo pure piumato, parasole e pappagallo, un'altra abbigliata all'«europea». Sullo sfondo un coccodrillo e una palma. Entrambe queste personificazioni hanno lo sguardo puntato sulla Vergine. Tra gli attributi non è presente nessun tipo di arma. Per quanto riguarda il parasole, la sua valenza come attributo esotico è iconica: inizialmente segno rappresentativo del continente asiatico, lo si può successivamente incontrare nel cuore dell'Africa o, appunto, in America. La sua iconicità e ubiquità rivela l'indistinta percezione esotica che connota gli attributi geografici di questo tipo<sup>472</sup>.

Nei contesti devozionali è sovente trascesa la distinzione tra civilizzazione e non civilizzazione, mancano i riferimenti eruditi o eccessivamente etnografici, così come l'abbondanza di attributi, ma è la personificazione di America a essere soggetta alla trasformazione più significativa. L'idea di una terra virginale è, infatti, di primaria importanza nel promuovere un'immagine positiva del quarto continente e della sua relazione con Europa. America è, dunque, sottoposta a una prodigiosa metamorfosi: da

---

<sup>472</sup> «When parasols move from Asian contexts to American ones, that is to say, they lose something in the process: a symbol of royal status can become a prop for colonial subjects»; Schmidt, 2001, p. 53.

bellicosa e fiera amazzone antropofaga diventa il campione della cristianità nella volta di Pozzo e un'umile e mansueta fanciulla, completamente abbigliata e con le mani giunte, in questo affresco di Zimmermann<sup>473</sup>.

Rispetto all'arte profana, tendenzialmente gli aspetti puramente informativi e quelli più elaborati e ornamentali sono evitati. La dovizia di particolari e l'enfasi esotica, quindi, sono generalmente più rare in questo tipo di immagini. Fa eccezione lo splendore colorato dispiegato da Cosmas Damian Asam nel 1735<sup>474</sup>. Il pittore rappresenta, infatti, insieme al nostro tema l'umanità condotta alla salvezza dall'incarnazione di Cristo sul soffitto della Kongregationsaal di Santa Maria della Vittoria a Ingolstadt (fig. 168). La composizione centrale è imbastita sul fascio luminoso che parte dal Padre, circondato dai cori angelici, colpisce il petto di Cristo e riverbera su Maria. Lungo quest'ultimo segmento si colloca anche l'Arcangelo Gabriele con il giglio. Una fontana, simbolo della guarigione e della salvezza, si erge sul lato corto sopra al monogramma IHS e sotto al Tempio di Salomone davanti al quale Maria, cinta di stelle e circondata da arcangeli, dalla Pace e dalla Giustizia, riceve la luce da Cristo.

La prima descrizione dell'immagine è fornita dagli stessi gesuiti nella loro annuale *Littera*:

Pictura Mysterium exhibet incarnationes dominicae. In medio igitur ingens assurgit fornix grato oculorum ludibrio, quo planes alias tholus arcuato velut in sinum recessu cogitur. Fornici incumbit nubes supremi numinis bajula, in qua divinus Amor exceptos a patre coelesti divinitatis Radios in matrem sub fornice nixam genibus, mater vero in genus humanem et quatuor orbis partes per quatuor tholi plagas dispersas diffundit. Europam viciniorum virgini Parnassus refert, ad cujus pedem prostratus in genua Apollo cum novem sororibus aut Plektra sua sanctiori Palladi dedicat aut locum cedit sacratori Apollini, Davidi nimirum regi psalti, qui verticem montis occupaverat, venturi Messiae et Magna Matris encomiastes. In extremum rejecti sunt angulum rebelles angeli Deo-homini negantes

---

<sup>473</sup> Pulpiti fiamminghi decorati con particolari personificazioni di America sono citati da Knipping, 1940, pp. 159-66. In merito si veda anche Honour, 1975, p. 133 e Wintle, 2009, p. 244.

<sup>474</sup> Anche il programma redatto per Straubing pochi anni più tardi - l'affresco mostra scene di culto nei quattro continenti, tra allegorie della Fede e della Speranza, e culmina con la Gloria di sant'Orsola, la Trinità e Maria - mostra che l'abbondanza di particolari esotici era, in questo caso, stata esplicitamente richiesta dal programma redatto dal gesuita Franz Xaver Gump: «Undten auf der Erden werden die 4 Theil der Welt abgeteilt, welche ihren affect gegen der Mutter Gottes machen, undt jeder Welttheil mit ihrem gevolg, Trabanten, Tiger, Loeben, Elefanten, Straußen, Pfauen, Papageyen, Adler und Paradiesvögel in frembter schöneren Bewaffung, Kleidung, ziehrung undt stellung undter verschieden architecturi NB gebeyen undt verdieffung von Säulen, von Portalen, von egyptischen Pyramiden, von Pharos und Meerporten, Gebürgen, Landschaften undt perspectionen» (cit. in K. Tyroller, *Neue Nachrichten über die Beziehung der Gebrüder Asam zu Kloster und Kirche der Ursulinen*, Straubing 1978, p. 36). Gli affreschi sono stati ultimati dal fratello di Cosmas, Egid Quirin. Si veda H. Hanfstaengl, *Cosmas Damian Asam*, München 1939, pp. 140-143.

homagium. Reliquum in tholum divisi sunt tum progenitores virginis Adam, Abraham tum mysterii huius vetere instrumento typi, Moyses rubi ardentis adorator atque alia ex parte capti Babylone Iudaei suspirantes libertatem venturumque Messiam<sup>475</sup>.

La composizione generale richiama molti passaggi profetici dell'Antico Testamento: *Isaia* 60, 5-6 e l'avvento di Sion ivi descritto, per esempio, ma anche *Ezechiele* 47, 1 («Mi condusse poi all'ingresso del tempio e vidi che sotto la soglia del tempio usciva acqua verso oriente, poiché la facciata del tempio era verso oriente. Quell'acqua scendeva sotto il lato destro del tempio, dalla parte meridionale dell'altare»). Come indicato da Cornelio a Lapide nel suo *Commentario a Ezechiele* (vol. VI, p. 1234):

Hae aquae...significabant Ecclesiam, et Evangelicam doctrinam parvo sumpto initio, ab Jerusalem per totem terrarum orbem longe lateque propagandam donec dominetur Christus a mari usque ad mare, et a flumine usque ad terminos orbis terrarum, omnesque gentes ad quas ea doctrina pervenerit, a corruptione morum, errorumque pravitate curandas.

Le acque che zampillano copiose sono da interpretarsi, quindi, come il principio della guarigione assicurata dagli insegnamenti di Cristo che, «die nach kleinem Anfang in Jerusalem», dovranno essere diffusi ovunque, «zum Meer und zu den Grenzen der Welt»<sup>476</sup>.

La fonte nutre direttamente le due parti del mondo a lei contigue, Europa e Asia (fig. 174 e fig. 173, rispettivamente), ma l'elemento acquatico è invero presente in forme diverse anche dall'altra parte: in Africa (fig. 170) appare come un prorompente torrente intorno al quale ruotano i gruppetti di figure, in America (fig. 171) è, invece, l'oceano grazie al quale i missionari sono potuti giungere e approdare su quella terra. Lungo i bordi sono raffigurate altre scene (quali il sacrificio di Isacco, Mosè e il rovetto ardente, la schiavitù degli Ebrei in Egitto) e figure bibliche (il vecchio Adamo presso l'albero, Davide con la cetra). In correlazione al tema principale, cioè l'incarnazione di Cristo e la successiva redenzione del genere umano, è quindi rappresentato anche il passaggio dalla Legge alla Grazia, per mezzo degli elementi (il Tempio di Salomone, epitome della fede giudaica e

---

<sup>475</sup> *Litterae annuae* 3-4, Jesuitica 126, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München; cit. in H. Bauer, F. Büttner, B. Rupprecht, *Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland*, XIV, München 2010, p. 94.

<sup>476</sup> Bauer, Büttner, Rupprecht, 2010, p. 69.

«Schauplatz der Inkarnation»), dei personaggi e degli episodi prefiguratori dell'Antico Testamento cosparsi in tutto l'affresco (fig. 169, 172)<sup>477</sup>.

I continenti, raffigurati in ciascun angolo, sono i destinatari della redenzione operata da Cristo per mezzo di Maria: è dal suo petto che si dipartono i sottili raggi che colpiscono la figura centrale di ogni angolo. Per Europa si tratta di una fanciulla in guisa di Minerva che si erge tra i simboli delle arti, delle scienze e dell'impero, insieme ai rappresentanti della casa reale di Wittelsbach (Karl Albrecht, con il figlio e il fratello, vescovo di Ratisbona e Frisinga, è rappresentato come un novello Apollo mentre suona la lira)<sup>478</sup>. L'Europa-Minerva regge con la sinistra una torcia con la quale 'incendia' il globo ai suoi piedi, trasmettendo così metaforicamente a tutto il mondo l'illuminazione appena ricevuta (mondo classico e passi evangelici si incontrano nuovamente: il gesto della Minerva si riferisce, ancora una volta, a *Luca* 12, 49-53). Tutto il continente è presentato come un Parnaso (secondo la *Littera* «Europam viciniorem virgini Parnassus refert», Cbdm p. 79), quindi un colle abitato dalle usuali divinità - Pegaso che con lo zoccolo fa sgorgare Ippocrene, le Muse, Apollo incarnato nella figura del Wittelsbach - che culmina a sua volta con un'altra piccola montagna, il monte di Sion, sulla quale il profeta David suona la sua cetra volgendo lo sguardo alla visione del Tempio.

Di fronte si trova il gruppo di Asia con tutti i personaggi volti in adorazione verso l'alto. È presente, alle sue spalle, anche un missionario che, mancando la fisionomia di Francesco Saverio, si può interpretare come una generica allusione agli sforzi missionari della Compagnia nella regione<sup>479</sup>. All'estrema destra in cima a un vessillo la mezzaluna sormonta la croce - il riferimento è all'islamizzazione del continente originariamente culla del cristianesimo - mentre in primo piano una vigorosa figura maschile cavalca un cammello. Si può anche identificare la figura principale con la regina di Saba circondata dalle offerte e dai doni per Salomone, quali oro, pietre preziose, balsamo, montagne di

---

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> Si possono individuare tre componenti: quella imperiale - simboleggiata dai riferimenti al Sacro Romano Impero, quali la corona, l'aquila e la presenza del principe elettore con la sua famiglia («Die von Minerva/Europa dem Hause Wittelsbach präsentierte Krone verweist darauf, dass die Kaiserkrone ein „erklärtes Ziel der bayerischen Politik“ war») - scientifica (si vedano gli innumerevoli simboli delle arti e delle scienze, nonché il Rettore e Diacono dell'Università di Ingolstadt e la bandiera della Congregazione studentesca, altri particolari in Bauer, Büttner, Rupprecht, 2010, p. 80, pp. 85-86) e la dimensione erudita dell'immaginario classico, fondamenta della cultura europea - Minerva, Pegaso che fa sgorgare la fonte sacra dell'Ippocrene e le Muse («allgemeiner Hinweis auf die Übung der schönen Künste an der Universität Ingolstadt zu sehen, in Entsprechung der im Bild weiter unten ausführlich gezeigten Wissenschaften»); Bauer, Büttner, Rupprecht, 2010, p. 82).

<sup>479</sup> Riguardo l'identificazione o meno con il santo si veda S. Hofmann, G. Treffer, *Cosmas Damian Asam. Maria de Victoria, Ingolstadt*, Ingolstadt 1986, p. 108, C. Schneider, *Kirche und Kolleg der Jesuiten in Dillingen an der Donau. Studien zu den Spätbarocken Bildprogrammen 'Ut in Nomine Iesu Omne Genu Flecitur'*, in «Jesuitica», XIX, 2014, pp. 106-110.

frutta, perle, vasi preziosi, coralli (vd. 1 *Re* 10, 2) che si estendono ai suoi piedi, e vedere nel corteo una prefigurazione dei Magi<sup>480</sup>. Tra Asia e America svetta una poderosa piramide attorniata da personaggi<sup>481</sup>.

America è una fanciulla con le mani giunte, la sua scena è delimitata a destra da una caravella scorciata dalla quale scendono alcuni missionari, il primo dei quali ha una croce nella destra e un monogramma fiammante di Gesù nella sinistra. Completano l'immagine in primo piano un'ancora (anche simbolo della speranza di salvezza rappresentata dai gesuiti, significato ribadito anche dal cane), un conquistador, una grande croce di legno e un giaguaro. Anche all'immagine della palla di cannone è attribuibile un significato positivo, essendo in connessione con il simbolismo del fuoco acceso da Ignazio per mezzo dell'amore divino e con la battaglia sostenuta da san Michele arcangelo lì vicino<sup>482</sup>.

Africa, nell'angolo sudorientale, è divisa in due parti da un impetuoso corso d'acqua: il fascio di luce colpisce la figura principale in sella a un elefante, una mostruosa lucertola si aggroviglia intorno a una delle due palme. Completa la fauna del continente un leone, un corposo groviglio di serpenti e un coccodrillo. È rappresentata come la parte del mondo più lontana dalla salvezza: nessun missionario o generica figura occidentale calpesta, infatti, il suo suolo. Nonostante sia presente un richiamo al serpente del peccato (la lucertola intorno alla palma), anch'essa è comunque raggiunta dalla luce divina e desiderosa di elevarsi: si vedano le figure che spalancano le braccia in adorazione con lo sguardo rivolto in alto e il filo di fumo, anch'esso segno di devozione, dell'incenso. Come già accadeva a Mondovì e a Steinhausen, anche in questo caso Europa e Asia sono dipinte sopra l'altare e Africa e America sopra l'ingresso, in modo che lo sguardo dei fedeli in preghiera ricada sui due

---

<sup>480</sup> Bauer, Büttner, Rupprecht, 2010, pp. 88-90.

<sup>481</sup> Anche in questo caso la piramide, più che assurgere al ruolo di marcatore geografico, ha un ruolo narrativo: rappresenta, infatti, il lavoro forzato degli Israeliti - si vedano gli schiavi ammanettati al lavoro che emergono dietro al blocco di pietra in primo piano - per il faraone egiziano. Intorno sono richiamati altri episodi biblici (si veda L. Kaute, *Cosmas Damian Asams Fresko im Kongregationssaal von Ingolstadt*, München 1966). Interessante notare che l'impianto del gruppo di Santa Maria della Vittoria (lo scorcio della piramide, la figura che si erge maestosa innanzi, le torce fumanti, il blocco di pietra che incombe sul cornicione, gli schiavi che si contorcono ammanettati) ha similitudini con quello elaborato da Tiepolo nel *treppenhaus*. Come fa notare Daniel Fulco (2016, p. 514), Tiepolo lungo il suo itinerario da Venezia a Würzburg avrebbe potuto, passando per Monaco, Eichstätt e Ansbach, fermarsi a Ingolstadt e ammirare l'affresco per trarne alcuni motivi figurativi,

<sup>482</sup> Per quanto riguarda il significato simbolico della lanterna sulla caravella si veda Bauer, Büttner, Rupprecht, 2010, pp. 91-92 (simbolo di Cristo nel grembo di Maria) e si veda anche P. Picinelli, *Mundus symbolicus in Emblematum Universitate formatus, explicatus, et tam sacris quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus...in Latinum traductus da R. D. Augustino Erath*, Demen, Köln 1681, XV, 103 (ristampa New York 1976): «Christum, etiamnum in Mariae Virginis utero delitescens, S. Joannes Baptista habuit penitissime exploratum; haud secus atque lumen splendore suam lanternam penetrans, omnium oculos incurrit».

continenti rispettivamente sede e originaria culla della cristianità, e all'uscita sulle due parti del mondo in cui si dispiega maggiormente l'opera evangelizzatrice dei missionari.

L'inizio della salvezza è determinato dall'Incarnazione, ma l'annuncio in tutto il mondo dell'avvento della grazia spetta all'opera missionaria. Questo tema, cioè la raffigurazione del riscatto dell'umanità insieme alla diffusione della parola divina, è il soggetto di un'immagine di Bartholomeus Kilian. L'incisione (fig. 176), su disegno di Johann Christoph Storer, rappresenta la venerazione dell'Immacolata e della Trinità da parte dei Gesuiti e dei continenti<sup>483</sup>. La Vergine poggia i piedi su un medaglione che, cinto dal serpente, contiene una piccola rappresentazione della Caduta, in luogo del più tradizionale, in questo contesto iconografico, globo con serpente e mela. È così simboleggiato il mondo del Peccato e il contributo della Vergine nel redimerlo. Il suo cuore è attraversato dalla luce dello Spirito Santo che, dalla colomba che spunta sotto l'incrocio dei due bracci della croce, si irradia riflettendosi sullo specchio che essa sostiene con la mano per poi rifrangersi sul suo petto. Inginocchiati in primo piano troviamo i santi Ignazio e Francesco Saverio, a seguire sullo sfondo Africa, a destra accompagnata da un elefante, Asia con il cammello e, dall'altra parte, Europa, di spalle e inginocchiata, con un cavallo, e America ritratta come un giovane di profilo (tutte le personificazioni, in questo caso, sono caratterizzate da un aspetto piuttosto mascolino) che sostiene sulla mano un pappagallo, l'unica figura delle quattro a non avere le mani giunte in preghiera, sebbene non manchi di alzare lo sguardo in venerazione<sup>484</sup>. L'iscrizione alla base, infine, recita: «Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes [Lvc. 2] etiam in Immaculata conceptione tua».

Il frontespizio sempre di Kilian (fig. 175), brevemente illustrato in una nota precedente, figura lo stesso concetto della volta di Sant'Ignazio a Roma. La sostanziale differenza è che, più di vere e proprie personificazioni, nel suo caso è più appropriato parlare di personaggi abbigliati secondo fogge provenienti da tutti gli angoli del globo. La rappresentazione allegorica declina a favore di un'illustrazione che potremmo definire 'analitica': cioè da una parte personaggi che nel vestiario richiamano il loro paese d'origine, dall'altra la carta cordiforme al centro. Queste due componenti suddivise sono le stesse che si trovano metaforicamente riunite nel *topos* delle personificazioni,

---

<sup>483</sup> Circa della seconda metà del XVII secolo, firmata *Storer delineavit e Kilian sculpsit*.

<sup>484</sup> Secondo Polleross (1992, p. 95) il giovane che indica il medaglione al centro reca nella mano la corona di san Luigi di Gonzaga, mentre l'attitudine di Africa, con le mani giunte ma che si ritrae spaventata, richiama l'attenzione sul lavoro missionario dell'Ordine.

personificazioni che sono presente nell'immagine dello stesso autore che raffigura l'Immacolata.

Mentre nel primo caso Kilian rappresenta il lavoro missionario dei gesuiti in tutti suoi elementi - Ignazio che riceve la luce da Cristo, popoli da terre lontane, confratelli, raffigurazione della carta a rinforzare l'idea dell'opera di evangelizzazione - in quest'ultimo caso l'umanità è riscattata dal Peccato grazie al sacrificio di Cristo incarnatosi, ma è ai gesuiti che spetta il compito di recare la parola divina a tutte le genti in modo che possano essere partecipi della Redenzione. Abbiamo da una parte, quindi, l'illustrazione dell'attività missionaria con tutti gli elementi che caratterizzano questo tipo di rappresentazione e dall'altra la scelta di comprendere il tema delle quattro personificazioni nell'illustrazione del riscatto dell'umanità - così come accade a Santa Maria della Vittoria, dove Asam associa nel medesimo spazio l'Incarnazione e l'allegoria delle parti del mondo per figurare l'inclusione di tutti i popoli in seno alla salvezza eterna. Maria, ci dice l'incisione di Kilian da Storer, ha riscattato l'umanità, umanità primigenia rappresentata nel medaglione e umanità attuale rappresentata dai quattro continenti, ma quest'ultima immagine ci informa anche che il riscatto finale è reso possibile grazie all'Ordine che reca quotidianamente la parola divina a tutte le genti della terra.



## Intorno al cielo degli altri Ordini

Il motivo della donazione della luce alle quattro parti della terra, inizialmente elaborato in seno all'immaginario visivo della compagnia del Gesù, non è riservato e limitato all'Ordine. Johann Jacob e Franz Anton Zeiller combinano, per esempio, nella chiesa benedettina di Ottobeuren - basilica dei Santi Alessandro e Teodoro, intorno alla metà del XVIII secolo - il tema dei Quattro Continenti con la Pentecoste (fig. 177). In questo caso è lo Spirito Santo a effondere di luce la cupola<sup>485</sup>.

Nel racconto degli *Atti degli Apostoli* (2, 1-11) l'universalità della Chiesa viene espressa attraverso l'elenco dei popoli d'oriente e occidente, dell'Asia e dell'Africa nord-occidentale, di Roma e di Giudea, delle isole e del continente, a cui appartengono le genti che esperiscono il miracolo della comprensione:

Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirene, stranieri di Roma, Ebrei e proseliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio.

Nell'immagine questa enumerazione di appartenenze geografiche è sinteticamente restituita all'osservatore tramite le allegorie dell'ecumene quadripartito che si svolgono intorno al margine, opposte alla raffigurazione degli apostoli. Questi ultimi sono rappresentati insieme alla Vergine ai piedi dell'imponente struttura architettonica. L'associazione è interessante in quanto si utilizza la suddivisione dell'ecumene per figurare l'unità pentecostale, il processo di superamento delle barriere, in questo caso linguistiche, e la riunificazione tra le parti della famiglia umana, divise e disperse innescato dal miracolo, rinnovandola con il fuoco divino e creando unità e comprensione tra le lacerazioni e l'estraneità.

In un altro complesso benedettino, l'abbazia di Seitenstetten, la presenza dei continenti sottolinea la risonanza globale del santo e del suo ordine. Al centro della volta dello

---

<sup>485</sup> Nell'abbazia di Ottobeuren vi aveva già lavorato anche lo stuccatore della Residenz di Würzburg Antonio Giuseppe Bossi, prima sua attività documentata. In un'altra opera di Franz Anton, a Scheer, troviamo i continenti in combinazione alla donazione del rosario a san Domenico, un tema particolarmente frequente nel sud della Germania (solitamente è presente anche santa Caterina da Siena). Si veda la corrispondente scheda in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien/scheer-sigmaringen-st-nikolaus-seitenaltar>.

scalone Bartolomeo Altomonte vi figura, infatti, san Benedetto condotto in trionfo su un carro, sospinto da un putto, trainato da due fanciulle e preceduto dalla Fama (1744, fig. 179). Su ciascun lato si ergono su nuvole rosate le personificazioni dei continenti circondate da amorini e attributi. Europa, al di sotto del carro, è accompagnata da un cavallo, i simboli del suo potere temporale e spirituale sono sparsi ai suoi piedi come in Ripa, insieme ad alcuni vessilli e insegne pontificie, dal quale trae, in forma leggermente più grande, anche il tempietto circolare che spunta nello sfondo e sulla destra la cornucopia ricolma sorretta un angelo. Il gruppo di Asia, a destra, è formato, oltre che dalla figura principale che reca un incenso sulla mano destra, da un dromedario, balle di merce, rotoli di tessuto, lance e *tui* dei *Pasha*; di fianco ad Africa - una fanciulla dalla pelle bruna con ventaglio di piume, adagiata su un leone, corredata da armi primitive, zanne di elefante, balle e alcuni piccoli scorpioni che zampettano sulla superficie della nuvola rosata - un putto innalza uno specchio con il quale cattura e riflette su di lei la luce divina. Questo particolare è presente, sempre vicino ad Africa, in tutte le rappresentazioni qui citate che coinvolgono san Benedetto. La spiegazione potrebbe risiedere nel fatto che Africa, diversamente dalle altre tre parti del mondo che innalzano lo sguardo verso la visione che le sovrasta, è capovolta rispetto al santo fondatore e partecipa della luce divina grazie al riflesso garantito dallo specchio retto dall'angioletto. Fissando lo sguardo sull'oggetto piuttosto che su Benedetto fa così in modo di attenuare l'impressione concettuale che il carro le sia sottoposto. La posizione dirimpetto a Europa fa anche pensare che Africa si sia appropriata di una collocazione tradizionalmente occupata da America (sin dai tempi di Ortelio Europa si trova solitamente sullo stesso asse di America e Africa su quello di Asia, quest'ultima alla destra di Europa). Da questo punto di vista sembra, quindi, che Altomonte abbia prediletto una disposizione geografica: Europa e Africa si fronteggiano, Asia è alla sua sinistra e America alla sua destra.

America è composta da alcuni attributi suoi precipui (le piume, il rettile, qui quasi un drago, e il pappagallo) e altri presi a prestito, in virtù del loro generico esotismo, da Africa e da Asia (il parasole, la scimmia al guinzaglio, la prua di una barca). Intorno a tutte e quattro le figure proliferano armi e merci, attributi molto comuni nelle rappresentazioni profane - dove, tra l'altro, America è solitamente raffigurata come la più bellicosa, mentre qui le è accostata solo un'esile lancia - ma più rare in quelle religiose<sup>486</sup>.

---

<sup>486</sup> Sempre di Altomonte va citato il bozzetto per il soffitto del transetto nord della chiesa di Wilhering (1741, fig. 180). La figura mostra una parte del bozzetto (il grande disegno è ora in possesso della Österreichische Galerie Belvedere) con tre delle quattro parti del mondo in adorazione del monogramma di Maria, splendente

Il medesimo motivo figurativo era precedentemente presente in una *thesenblatt* dell'Università Benedettina di Salisburgo e nell'abbazia di Melk. Nel *Trionfo dei benedettini nei quattro continenti* di Joseph Gottfried Prechler (versione del 1722, fig. 182), il fondatore, affiancato dagli araldi della sua gloria sempiterna, Fama e Tempo, incede trionfante su una quadriga scortata dai quattro continenti e trainata dai loro animali rappresentativi: il cavallo al centro è condotto da Europa, il cammello, riccamente bardato, da Asia, l'elefante da Africa, e il leone da America (si potrebbe anche vedere in quest'ultima figura Africa con il leone e all'estrema sinistra, dal colorito più scuro e con il tradizionale arco e frecce, America)<sup>487</sup>. Nel cielo, squarciando le nubi, appare la Trinità alla presenza di un gran numero di santi, patroni, fondatori e apologeti<sup>488</sup>. Nel regno terrestre l'ala di sinistra mostra il progetto di conversione operato dall'Ordine tra le popolazioni indigene, genericamente caratterizzate da copricapi e sottane piumate, in tre momenti principali: l'annuncio del Vangelo da parte di un frate che indica la croce a un gruppetto di nativi inginocchiati, il battesimo di una famiglia e la distruzione di un idolo dalle zampe caprine da parte di tre neofiti all'estrema sinistra della raffigurazione (fig. 183). Al centro, digradanti verso il fondo, sono illustrate le opere di misericordia dell'Ordine e a destra lo svolgimento delle sue attività nel continente europeo. Tra le fronde dell'albero che delimita la raffigurazione, irrorato dall'acqua che versa sulle sue radici la fanciulla inghirlandata in primo piano - e che fa da *pendant* all'esotica palma sulla sinistra - sono appese le insegne del potere ecclesiastico e di quello laico (tiara, galero, elmo e alcune corone). La personificazione vestita di rosso della Chiesa cattolica, *trait d'union* delle due ali, dispiega una grande carta del mondo (fig. 184): la scritta *Benedicto Monarcha* percorre il contorno superiore e *Omnia per unum* quello inferiore. Infine, in basso sono elencati i «Numeri indices Regionum per Benedictinos cultarum». L'apoteosi del santo fondatore è assimilata all'ascensione del profeta Elia, innalzato in cielo a bordo di un carro infuocato (2 Re 2, 11-12): in questo modo viene reso omaggio a Benedetto come fondatore, *Patriarcha Monachorum*, come *Elia redivivus* e celebrata l'opera

---

come un sole. Suoi continenti sono dipinti anche nei pennacchi della cupola della chiesa dei canonici agostiniani di Herzogenburg (1755 ca., Africa con il parasole e America con il ventaglio) e nel monastero di Fürstentzell, Passau, insieme alla *Glorificazione della Baviera*.

<sup>487</sup> Si tratta di una *gouache* su pergamena montata su legno, firmata e datata («Joseph Gottfried Prechler Pinxit in Gartsen 1722»), conservata nell'abbazia benedettina di Kremsmünster (Inv. n. 967). La prima versione è del 1701, incisa da Leonhard Heckenauer su disegno di Johann Carl von Reslfeld. Successivamente è riadattata più volte con varianti perlopiù concentrate nei cartigli.

<sup>488</sup> Tra di essi i santi Ruperto e Virgilio di Salisburgo, san Volfango, san Norberto, san Gregorio (nella zona centrale), san Domenico e sant'Ignazio; si veda Polleross, 1992, p. 297 e M. Romberg, W. Schmale, J. Köstlbauer, *Continent Allegories in Central Europe in the Baroque Age*, Stuttgart 2016, pp. 87-106.

missionaria del suo ordine, grazie al quale la parola di Dio è portata in tutto il mondo<sup>489</sup>.

San Benedetto è condotto in trionfo sul carro scortato dalle personificazioni dei quattro continenti anche nella volta dell'abbazia benedettina di Melk di Paul Troger (1739, fig. 181 e 178), tra i più importanti centri dell'Ordine nella Germania meridionale<sup>490</sup>.

L'affresco si trova nella Festsaal der Prälatur, anche in questo caso il prototipo è la *thesenblatt* dell'Università benedettina di Salisburgo, del quale riprende l'allusione a Elia<sup>491</sup>. In primo piano a destra è raffigurato, seduto su una roccia, papa san Gregorio Magno, autore della *Vita Benedicti*. Chiare le parole scritte nel libro che il padre dell'Ordine ostende aiutato da un putto, cioè «Ausculta o fili / praecepta magistri», prime parole della Regola benedettina mentre il cartiglio introdotto da Gregorio Magno recita: «Honor magni Patriarchae Benedikti» e annuncia il tema dell'affresco.

Europa tiene per le briglie un cavallo e ha avvolto intorno al braccio sinistro un manto di ermellino foderato d'oro, America, la figura più esterna piumata e con l'arco, si volta per guardare il santo fondatore, con al fianco un leone (animale solitamente associato ad Africa, le raffigurazioni che vedono America accompagnata da un felino prediligono perlopiù il giaguaro), Asia, dall'altro lato di Europa, indossa un turbante conico e reca un elefante riccamente bardato (Hackl e Weiss, autori della corrispondente scheda nel database dedicato alle allegorie dei continenti, la ritengono l'unica figura maschile del gruppo, probabilmente per via del vestiario costituito da braghe rosate e scarpe a punta), Africa, fanciulla di colore e con turbante, è accompagnato da un alto cammello, anch'esso condotto per le briglie, innalza una lancia con la destra che è afferrata all'altro capo dalla mano sinistra di Asia. Lo sguardo di Africa è volto verso Benedetto, mentre Europa e Asia divergono l'una dall'altra i propri volti. Dietro il carro vola Crono con la sua falce e la sua clessidra, simboleggiante l'effimera gloria terrena ed è preceduto dalla Fama che annuncia la gloria dei Benedettini. Un putto cattura la luce della Trinità con l'ausilio di uno specchio

---

<sup>489</sup> Il motivo del carro trionfale è utilizzato anche da altri ordini religiosi e in altre regioni. Nella chiesa gesuita di Lucerna, per esempio, dove i continenti guidano san Francesco Saverio sulla quadriga (eseguita da Giuseppe Antonio e Giovanni Antonio Torricelli nel 1749) o nel trionfo domenicano di san Tommaso d'Aquino nell'affresco in lunetta di San Esteban a Salamanca dipinto da Antonio Palomino nel 1705. Si veda la scheda di G. Hackl e J. Weiss in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien/melk-pb-melk-kloster-praelaturtrakt-bildersaal>.

<sup>490</sup> Ci sono due bozzetti: uno è conservato nell'Abbazia mentre il secondo, un po' più piccolo, al Niederösterreichischen Landesmuseums (D. Beales, *Prosperity and Plunder*, Cambridge 2003, p. 28). Hersche (2006, p. 370) ritiene che il tema sia stato originariamente concepito come *pendant*, mai realizzato, dell'affresco dello scalone di Göttweig (per il quale si rimanda al capitolo successivo) e successivamente riadattato.

<sup>491</sup> Si veda G. M. Lechner, *Der heilige Benedikt in der Ikonographie*, in *1500 Jahre St. Benedikt Patron Europas*, a cura di J. Neuhardt, Graz 1980, pp. 21-45, pp. 40-43.

per rifletterla sul globo che galleggia sopra il capo di Europa<sup>492</sup>. Le mitre e i diademi che fioriscono sull'albero di sinistra indicano la moltitudine di vescovi e papi provenienti dall'Ordine. I due elementi, l'albero dalla particolare fioritura e il piccolo globo fluttuante, simboleggiano la crescita e diffusione dell'Ordine del santo nella Chiesa e nel mondo.

Altre esemplificazioni simili ma commissionate da altri ordini religiosi si possono trovare nell'affresco della volta in San Gregorio al Celio di Placido Costanzi a Roma (1727, fig. 185), nella Cappella del Capitolo della Santissima Annunziata a Firenze, opera di Matteo Bonechi raffigurante la *Gloria di san Filippo Benizzi*, e nella volta della navata affrescata a San Bartolomeo a Bergamo dal bellunese Gaspare Diziani nel 1751 (fig. 186)<sup>493</sup>.

In San Gregorio il santo è inginocchiato sulle nuvole appena sotto la Trinità di fianco a lui troviamo san Romualdo, fondatore della congregazione camaldolese dell'Ordine di san Benedetto a San Gregorio, e al di sotto, sulla terra, Fede vestita di bianco in trono è omaggiata dai quattro continenti nella parte dell'affresco rivolta verso l'entrata. Europa ha il mantello blu ricamato con gigli d'oro e la corona, al suo fianco America, sullo sfondo si intravede l'antico copricapo elefantino di Africa e, in primo piano, una prostrata Asia di spalle e alla sua e nostra destra Eresia riversa e sconfitta. Europa ha lo sguardo rivolto verso i santi, Asia con la corona murale si inchina profondamente a Fede, mentre Africa ha lo sguardo rivolto in basso, forse verso la vinta Eresia, e le mani giunte. Appena dietro a Europa si erge America, eccezionalmente bionda e con il capo cinto da fiammelle, probabile contrassegno della nuova fede da cui è stata raggiunta, guarda i santi e raccoglie emozionata le mani al petto<sup>494</sup>.

In San Bartolomeo è, invece, rappresentato il 'Cielo Domenicano': la raffigurazione dei quattro continenti raggiunti dalla predicazione dei domenicani correda uno spazio dominato da santi, beati e pontefici domenicani, fra i quali san Domenico, Maria e, al culmine, la Santa Trinità<sup>495</sup>. È suddivisa in tre parti: sopra l'altare la Trinità, svelata dalla

---

<sup>492</sup> E. Burkhard lo interpreta come la grazia della benedizione, *Das Stift Melk*, Melk 2007, p. 348.

<sup>493</sup> Anche Giovanni Camillo Sagrestani, che il Lanzi (*Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin quasi alla fine del secolo XVIII*) indica come maestro di Bonechi, si era impegnato nel tema con quattro tele risalenti ai primi decenni del XVIII secolo (Fondazione Zeri: 1700-1731). Si veda Oliveira, 2014, pp. 110-112 per quanto riguarda alcuni esempi di commissioni francescane (risalenti però agli ultimi decenni del XVIII secolo).

<sup>494</sup> A. M. Clark, *An Introduction to Placido Costanzi*, in «Paragone», XIX, 219, 1968, pp. 39-54.

<sup>495</sup> Il bellunese Gaspare Diziani subentra a Mattia Bortoloni. Quest'ultimo aveva affrescato la volta del presbiterio con il *Trionfo del Santissimo Sacramento* e quella del coro con il *Sacrificio di Isacco* ma muore improvvisamente il 9 giugno 1750. Insieme all'artista cambia anche il soggetto dell'affresco centrale che prevedeva, inizialmente, «le Quattro Parti del mondo, come fece ancora P. Pozzi nella volta di S. Ignazio a

coltre di nubi da due putti sulla sinistra, Dio Padre con lo scettro, Cristo con la croce e la colomba dello Spirito Santo circonfusa di luce, un raggio della quale colpisce sul capo la Vergine Maria inginocchiata su una nuvola a un livello immediatamente inferiore; il centro, suddiviso dai nemi in due livelli, è occupato da san Domenico e dai santi del suo ordine, e, sottostanti, da pontefici e altre sante, infine, sopra la porta d'entrata, i quattro continenti<sup>496</sup>. La gloria dell'Ordine comincia, quindi, dal «dantesco abisso di luce» con la Trinità, per usare le parole di Venturino Alce per, continuare, seguendo un andamento a zig-zag, con le ventidue illustri personalità della fascia mediana e approdare all'umanità, partecipe della visione celeste e dell'opera evangelizzatrice dei frati predicatori, racchiusa nella rappresentazione delle quattro personificazioni<sup>497</sup>. La posizione della Vergine ne esalta il ruolo di prima mediatrice. Sotto all'ultimo strato di nubi due putti recano un giglio e un ramo di palma, elementi dello stemma domenicano. L'identificazione di Poeschel di Europa con la fanciulla di spalle, sopra la cornucopia, e Asia con quella affianco in piedi non è del tutto convincente: la studiosa rileva, infatti, una struttura del gruppo insolita, con Asia in posizione esposta ed Europa seduta di fianco poco partecipe (fig. 187)<sup>498</sup>. Può risultare allora opportuno, nonostante la collocazione fuorviante, tra America e la figura in piedi, dell'incenso, invertire l'identificazione a favore della lettura che segue. Europa con le mani giunte e Africa, con le mani al petto e l'*exuvia elephantis* sul capo, sono frontali ed

---

Roma», un tema, come scrive lo stesso Bortoloni nel medesimo estratto da una lettera al conte Giacomo Carrara il 13 marzo 1750, «bello, e dovrebbe riuscire strepitoso per la varietà degli abiti»; M. C. Rodeschini Galati, *Alcune considerazioni sulla venuta di Gaspare Diziani a Bergamo*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani*, Bergamo 1983, pp. 113-118, p. 114. Diziani si incarica «di dipingere la navata di questa Chiesa intieramente al di sopra del cornicione tenendo conto dell'architettura cioè delle cariatidi, dei putti ed altre figure singolarmente del quadro principale che deve rappresentare un Cielo Domenicano con altre figure secondo gli accordi orali», come recita il contratto, all'inizio del 1751 (A. Selva, *Fu dipinto nel 1751 il «cielo domenicano» di S. Bartolomeo*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani*, Bergamo 1983, pp. 99-111, p. 107), per completare l'opera prima dell'estate. I Quattro Continenti, così, previsti dal progetto originario e ispirati alla volta di Pozzo in Sant'Ignazio, vengono ritirati ai margini della rappresentazione, occupata centralmente dal 'cielo domenicano'.

<sup>496</sup> V. Alce, *Iconologia del «cielo domenicano» affrescato dal Diziani*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani*, Bergamo 1983, pp. 119-124, p. 119 per una panoramica completa delle identificazioni. Completano la rappresentazione le virtù dell'Ordine, rappresentate in *grisaille* in due medaglioni e otto statue intorno alla cornice architettonica. Il medaglione al centro, presso la Trinità, reca la raffigurazione della *Christianitas*, figura femminile in abito monacale che ostende il calice con l'ostia e sorregge una grande croce. Alla sua sinistra abbiamo la Mansuetudine con un agnello e a destra la Speranza; sul frontone di sinistra, all'altezza dei santi, sono la Pace, con un ramo d'ulivo e i simboli della guerra, un elmo e una freccia che giacciono inerti a terra, e una figura dall'incerta identificazione a causa della scarsità di attributi (la Prudenza?). Sulla cornice architettonica di fronte vediamo la Carità, con attaccato al seno un bambino e, più in alto, presso la Vergine una probabile Penitenza (piccola croce di legno, mano protesa verso il cielo, putto alle caviglie e, dietro, un lungo aculeo). Nel medaglione sotto i continenti, infine, abbiamo la Chiesa, illuminata dallo Spirito Santo, scettro in una mano e chiavi del Regno nell'altra, a sinistra un putto le sorregge le tavole della vecchia alleanza e a destra un altro le tiene aperto il libro della nuova, mentre sui due modiglioni, da sinistra a destra, la Fede, con un cuore stretto in mano, e la Giustizia, con spada e bilancia.

<sup>497</sup> *Ibidem*.

<sup>498</sup> Poeschel, 1985, p. 353.

entrambe in venerazione, mentre America, anch'essa in preghiera, e Asia sono di spalle. Questa foggia di Europa, con il capo inghirlandato e una veste rigata regale sebbene semplice, ricorda l'iconografia della fanciulla rapita da Giove più che la regina maggiormente utilizzata in questo tipo di rappresentazioni. Asia, con corona, monili d'oro e di perle, è di gran lunga più ricca, ma appare anche la più indifferente alla visione celeste. In questo modo tutte, con l'eccezione di quest'ultima, sono mostrate nell'atto di adorare la Trinità e il grandioso evento che ha luogo sulle loro teste e su quelle dei fedeli realmente riuniti nell'edificio sacro. Nell'oculo della campata adiacente al presbiterio, accanto alla simbolica evocazione della missione evangelizzatrice dell'ordine ai quattro angoli del globo, vi è un angelo che scaccia l'eresia. La rappresentazione del costante impegno esercitato dall'Ordine nel liberare l'umanità da ignoranza ed errori nel pensiero è così completa: «Il *cielo domenicano* è un imperativo per realizzare la sua missione qui sulla terra, fra tutte le genti»<sup>499</sup>.

Poeschel evidenzia che, generalmente, la postura delle personificazioni corrisponde a quella dei santi che solitamente assistono ad apoteosi, ascensioni, apparizioni miracolose o a qualsiasi tipo di visione celeste. Esse ne ricalcano i gesti ed esprimono il medesimo rispetto e stupore manifestato da questi abituali testimoni. In questo modo, dal punto di vista figurativo, i continenti vengono coinvolti nell'azione rappresentata, ed è proprio quanto sembra accadere sulla volta di Bergamo. Nei cieli dei Gesuiti, o in quelli dei Benedettini appena descritti, tuttavia, molto spesso l'integrazione avviene anche sul piano concettuale: essi non sono solo testimoni ancillari ma, assurgendo al ruolo di protagonisti della narrazione visiva sacra, sono il fulcro del messaggio che l'intera composizione intende veicolare, cioè che la parola divina si estende più o meno luminosa su ogni parte del globo e che questo corpo mistico, che raccoglie intorno all'Annuncio tutti i popoli della terra, è destinato progressivamente a propagarsi grazie all'imperituro lavoro dei membri dell'Ordine di volta in volta committente.

---

<sup>499</sup> Cit. di Alce, 1983, p. 124. Il particolare è presente anche nei *Santi domenicani in gloria* conservato all'Accademia Carrara, dello stesso anno (si veda nello stesso volume la p. 147).

## 2. Apollo e i quattro continenti nell'immaginario di Tiepolo

L'idea pittorica alla base delle rappresentazioni trattate nel capitolo precedente ha analoghe realizzazioni nell'impostazione delle monumentali apoteosi profane oggetto di quest'ultima parte. Il tema della diffusione della luce, nei capitoli precedenti connesso alla celebrazione del cattolicesimo trionfante, è in questi contesti riferito a un sovrano o all'esponente di una nobile famiglia e correlato al fasto e alla potenza dei regimi assoluti europei<sup>500</sup>. Il sole impersonato dal dio Apollo che, con benevolenza ed equità, diffonde la luce sul mondo che gli si srotola intorno è il *fil-rouge*, il principio regolatore e distintivo, di queste rappresentazioni.

Il culto di Elio-Apollo, già parte integrante del complesso retorico degli Asburgo, sia d'Austria sia di Spagna, era diventato nel corso del Seicento un modello di identificazione anche per i Borbone di Francia<sup>501</sup>. Le due casate dominanti propongono, quindi, la propria definizione di potere monarchico e il proprio ordine del mondo utilizzando diverse declinazioni della medesima iconografia. Dalle sale dei palazzi reali, come la reggia di Versailles, Apollo come *exemplum virtutis* - o qualsiasi figura accostata al potere vitale, nutritivo e intellettuale della luce - attorniato dalle Quattro Parti del Mondo fa presto il suo ingresso anche nei magnifici scenari celebrativi di dimore private nobiliari, come i Clerici dell'omonimo palazzo.

Prima di procedere con la versione più celebre e grandiosa del tema, vale a dire la volta del *treppenhaus* nella Residenz di Würzburg affrescata da Giambattista Tiepolo, è necessario rivolgere l'attenzione a quelli che possono essere considerati i modelli su scala monumentale per questo genere di rappresentazioni - lo *Escalier des Ambassadeurs* e lo *Salon de Apollon*, entrambi a Versailles e realizzati sotto la direzione di Charles Le Brun tra il 1672 e il 1679 - e, successivamente, alla soffitto del salone-galleria di Palazzo Clerici, nel suo ruolo di grande prodromo alle altre versioni dell'artista veneto.

Presso la corte di Luigi XIV estesi programmi decorativi incentrati sul simbolo del sole e sui continenti, perlopiù iconograficamente prossimi a quanto codificato da Cesare Ripa, contribuiscono a forgiare l'immagine del sovrano. Tre sono, in particolare, i luoghi di

---

<sup>500</sup> I prolegomeni a questa dinamica sono stati tracciati nella parte precedente, dedicata ad Asburgo e Borbone.

<sup>501</sup> Filippo II era già stato rappresentato come Apollo nel 1570, in occasione del suo ingresso a Madrid, nell'arco eretto in calle Mayor. Si veda F. J. Pizarro Gómez, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid 1999, p. 114.



Versailles che sono ora presi in considerazione: l'*Escalier des Ambassadeurs*, i giardini e il *Grand Appartement*. Il primo, uno degli scaloni più famosi di tutta l'arte imperiale iniziato nel 1674 ma distrutto durante il rinnovamento del 1752, esibiva il busto del re insieme alle personificazioni delle parti del mondo affrescate al di sopra, alla Fama, alla Gloria e a episodi storici<sup>502</sup>. Corredano la decorazione riquadri con la raffigurazione delle *Différentes Nations* del globo: come durante il *Grand Caroussel* del 1662 sono qui riuniti, dietro una balaustra, una serie di personaggi in rappresentanza della parte del mondo in questione<sup>503</sup>. Vediamo allora nel ruolo di spettatori gruppetti composti da mori, persiani, moscoviti, armeni e indiani, francesi, tedeschi, olandesi e italiani<sup>504</sup>.

Le Brun elabora, negli stessi anni, anche il *corpus* di disegni preparatori per le sculture della *Grande Commande* originariamente destinate al *Parterre d'eau*. Questo complesso di sette quartetti era stato immaginato come un *large commentaire* degli effetti del dio sole su un'ideale ordine del mondo fondato sull'armonia di uomo e natura, in un organico prolungamento tematico delle decorazioni dei sette saloni del cosiddetto 'grande appartamento'<sup>505</sup>. I temi sono, dunque, legati alla rappresentazione quaternaria di elementi e nozioni pertinenti alla dimensione cosmica (elementi, stagioni, parti del giorno e della notte) e a quella umana (i temperamenti, i generi poetici...), con figure ispirate all'*Iconologia* di Ripa<sup>506</sup>. Per quanto riguarda le Quattro Parti del Mondo, la statua di Europa di Peter Mazeline è rappresentata da una donna vestita in stile romano, con tanto di abito drappeggiato, elmetto e trofei di armi ai suoi piedi, che guarda verso l'orizzonte e si appoggia a uno scudo sul quale è raffigurato un cavallo<sup>8</sup>. A essere notevolmente messo in evidenza è, quindi, il suo valore militare, anche se alle spalle della statua non mancano anche i suoi caratteristici prodotti agricoli, quale l'onnipresente uva. L'Asia di Leonardo Roger regge l'incenso e ai suoi piedi è poggiato il turbante, mentre l'Africa di Georges Sibrayque e Jean Cornu ha un seno scoperto, l'*exuvia elephantis* sul capo e ai suoi piedi un leone. L'America di Gilles Guérin è molto canonica: è piumata, esattamente come nell'*Iconologia* ha una testa recisa ai suoi piedi ed è accompagnata da un piccolo cocodrillo (un lucertolone anch'esso fedele all'illustrazione di Ripa e al suo «Liguro di smisurata grandezza») a rappresentare la nuova colonia francese della Louisiana.

---

<sup>502</sup> Louis Marchesano, Christian Michel, *Printing the Grand Manner*, Los Angeles 2010, pp. 13-14; Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur, catalogo della mostra (Chateau de Versailles luglio-ottobre 1963), pp. LXIV-LXVI.

<sup>503</sup> Polleross, 1992, pp. 62-63.

<sup>504</sup> 3, p. 84.

<sup>505</sup> A. Maral, *La sculpture en son jardin*, in *Versailles*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, Paris, 2009, p. 23 e A. Maral, N. Milovanovic, *Louis XIV: l'homme e le roi*, Paris 2009.

<sup>506</sup> B. Gady, N. Milovanovic, *Charles Le Brun*, Paris 2016, pp. 346-349.

Sempre sotto la direzione di Le Brun, e sempre intorno al 1674, viene decorato anche il soffitto del *Salon d'Apollon*, cuore del *Grand Appartement* - impostato originariamente su sette stanze consecutive dedicate, nell'ordine, a Diana, Marte, Mercurio, Apollo, Giove Saturno e Venere - designata camera del re a partire dal 1673 e Sala del Trono nel 1682. André Félibien nella sua prima descrizione di Versailles, indica al proposito che le stanze

doivent être enrichis de peintures par les meilleurs peintres de l'Académie Royale. Et comme le soleil est la devise du Roy, l'on a pris les sept planettes pour servir de sujet aux tableaux des sept pièces de cet appartement. De sorte que dans chacune on y doit représenter les actions des héros de l'Antiquité qui auront rapport à chacune des planettes eu aux actions de Sa Majesté.<sup>507</sup>

L'*équipe* è composta da pittori novizi, appena usciti dall'Accademia Reale o in procinto di entrarvi, tra i quali Charles de la Fosse, autore dello splendente Apollo che prende il volo alla guida del suo carro nel centro della volta del salone (fig. 189). Europa, Africa, Asia e America occupano ciascuna un angolo della sala (fig. 190)<sup>508</sup>. Magnificenza e Magnanimità, ai piedi del carro del dio, indossano un abito blu con gigli, e la Francia è evocata dallo scettro e dalla corona sorrette da un putto su un cuscino<sup>509</sup>. Félibien illustra anche come va interpretata la volta della sala: è Sua Maestà che si deve guardare al centro dell'immagine che, circondato di splendore e sollevato sopra tutte le cose, versa la sua dignità e le sue alte virtù, sotto forma di luce, sulla terra, facendosi ammirare da tutti i continenti. La corsa quotidiana del sole sul suo carro rappresenta il re nell'esercizio del suo governo e, come l'astro maggiore è il principio della fecondità che è in grado di offrire indistintamente a tutto il mondo, «de même le roi gouverne la France mais il serait capable de gouverner plusieurs royaumes»<sup>510</sup>. Anche l'antichità tramite i suoi miti e tramite gli episodi della sua storia - che si mostra nelle arcate,

---

<sup>507</sup> A. Félibien, *Description sommaire du chateau de Versailles*, G. Desprez, Paris 1674, pp. 36-37, cit. in Sarrazin, Collange-Perrugl, Gustin-Gomez, 2015, pp. 43-44.

<sup>508</sup> B. Sarrazin, A. Collange-Perrugl, C. Gustin-Gomez, a cura di, *Charles de La Fosse (1636-1716): le triomphe de la couleur*, catalogo della mostra (Versailles-Nantes 2015), Paris 2015, p. 42, nota 23.

De La Fosse appartiene alla generazione di artisti impegnati nelle grandi commissioni reali, beneficiando, più di ogni altro, del supporto del primo pittore del re, Le Brun, e del sovrintendente agli edifici reali Jules Hardouin-Mansart, che lo conduce a decorare il *Grand Appartement* e il *Trianon*, per finire con le ultime due grandi commissioni del regno di Luigi XIV: la cupola dell'Invalides e la Cappella Reale. Per quanto riguarda le relazioni tra Le Brun e de La Fosse si veda Sarrazin, Collange-Perrugl, Gustin-Gomez, 2015, p. 38.

<sup>509</sup> Molti i riferimenti a Le Brun, come la Magnanimità e la Fama nel pennacchio di Asia, simile alla medesima figura negli schizzi per lo Scalone degli Ambasciatori; N. Milovanovic, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV: catalogue des décors peints*, Paris-Versailles 2005, pp. 134-135.

<sup>510</sup> Félibien, 1674, pp. 36-37, cit. in Sarrazin, Collange-Perrugl, Gustin-Gomez, 2015, pp. 43-44. A. Maës, *L'ameublement du Salon d'Apollon, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles», 21-05-2013, par. 5 e *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, Librairie Académique, a cura di C. Dreyss, Paris 1860, tomo II, pp. 569-570.

sedi delle vicende di uomini illustri quali Augusto e Alessandro - si intreccia con le scene allegoriche esaltando, rispettivamente, la grandezza del sovrano e l'ordine politico che ha impresso sul mondo. Non mancano, inoltre, i riferimenti all'attualità: il principale porto della flotta romana, Miseno, rappresentato in uno degli archi nel corso della sua costruzione ordinata da Augusto, è un'allusione a quello di Rochefort costruito sotto gli ordini di Luigi XIV<sup>511</sup>. Così, la rappresentazione di Giasone che arriva in Colchide è probabile allusione alla Compagnia delle Indie fondata nel 1664<sup>512</sup>.

Charles De La Fosse, oltre la parte centrale con Apollo e il carro, avrebbe eseguito, secondo un'attribuzione basata su criteri stilistici, due dei pezzi angolari del salone, nella fattispecie America (fig. 192) e Asia (fig. 191). Il trattamento iconografico è piuttosto semplice: quest'ultima ha una cornucopia e un vaso dal quale fuoriescono alcune fiammelle, uno scudo coi gigli dietro la testa, perle alle orecchie, un manto violaceo-purpureo bordato d'oro intorno alla vita. L'iscrizione *Asie* è sul globo grigio che la sostiene. America, pure lei identificata dall'iscrizione, accompagnata dalla Fama, dal suo caratteristico cocodrillo-dragone (spuntano a destra le sue fauci aperte), arco e faretra ricolma di frecce, è tutta avvolta in un manto di piume rosse. Una figura a seno nudo con faretra ed elmo le fa compagnia sulla sinistra.

Gabriel Blanchard è, invece, l'autore degli altri tre archi - *Coriolano che prega da parte della sua famiglia di risparmiare Roma*, *Vespasiano che fa costruire il Colosseo*, *Alessandro e Poro* - e di Africa. Per quanto riguarda Europa l'attribuzione è un po' più incerta. La sua Fama arroccata sulle nuvole grigie presenta, infatti, tratti in comune con quella di Africa, nella luminosità, nelle ombreggiature e nella tonalità delle gote. Del continente esiste anche un disegno di mano di de La Fosse (fig. 193). Paragonando, tuttavia, questa composizione con il corrispondente pennacchio non sono rilevabili tante corrispondenze. Il disegno ha, infatti, più similitudini, nella posa - un braccio proteso quasi orizzontalmente e uno ripiegato sul corpo ad abbracciare la cornucopia - e nella posizione delle gambe con Asia. Ad ogni modo questo schizzo, nota Béatrice Sarrazin, può far supporre che a de La Fosse sia spettata la concezione figurativa generale della volta: egli avrebbe fornito di disegni preparatori i suoi collaboratori, presumibilmente due artisti che si possono identificare in Blanchard, appunto, e in un altro pittore al lavoro su ghirlande di fiori e grappoli di frutta nella parte inferiore dei pennacchi<sup>513</sup>.

---

<sup>511</sup> Sarrazin, Collange-Perrugl, Gustin-Gomez, 2015, p. 42.

<sup>512</sup> A. Félibien, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, A. Chrétien, Paris 1703, p. 144.

<sup>513</sup> Sarrazin, Collange-Perrugl, Gustin-Gomez, 2015, p. 41.

Tramite questo congeniato organismo di raffigurazioni visive e plastiche, che aveva luogo tra l'esterno e l'interno della reggia, andava in scena lo spettacolo globale del cosmo, dei suoi elementi e componenti essenziali e, su tutti, il dominio dispensatore di luce del dio, esaltazione metaforica di Luigi. L'esibizione della luminosità estendentesi in ogni angolo della terra diventava, quindi, il correlativo figurativo dell'assolutismo illuminato, dei suoi valori e del suo apporto al mondo.

## La volta di Palazzo Clerici per Antonio Giorgio Clerici

Le monumentali versioni del tema di Tiepolo sono presenti a Milano, a Stra, a Madrid e, precedente a quest'ultima, a Würzburg<sup>514</sup>. Nella cittadina tedesca le allegorie dei quattro continenti percorrono lo spazio sovrastante il cornicione, mentre sulla volta Apollo nel cielo sparge la sua luce vitale circondato dagli dei olimpici. «L'assunto», scrive Morassi, «era di magnificare in una specie di cosmorama pagano-cattolico, le quattro parti del mondo allora conosciute» e sopra di esse «l'emporio di figurazioni mitologiche che simboleggiavano ed esaltavano le aspirazioni umanistiche del secolo»<sup>515</sup>. La raffigurazione, nella sua articolata ricchezza compositiva, si può considerare un compendio degli elementi iconografici fino a qui incontrati. Alpers e Baxandall nel 1994 studiano l'opera come modello di intelligenza

---

<sup>514</sup> Altre versioni di Tiepolo: Villa Baglioni a Massanzago (1719-1720); si veda A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte Veneta», 39, 1985, pp. 101-113; A. Mariuz, G. Pavanello, *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 48-61; «Villa Baglioni» in M. Lunazzi, I. di Montegnacco, *Giambattista Tiepolo: guida alle opere nel Veneto*, Venezia 1996; F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, in *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700*, Schio 2008, pp. 252-254; Giuseppe Pavanello nel terzo volume dedicato alle ville venete *Il Settecento*, Venezia 2015, pp. 8 e 347-361. Villa Cordellina a Montecchio Maggiore (1743-1744) e, attribuibili anche a Giandomenico, Palazzo Canossa a Verona (1761); si veda R. Pallucchini, *Gli affreschi nelle ville venete: dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, pp. 197-199; M. Prececutti Garberi, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, Milano 1968, pp. 339-341; B. Mazza, *Il trionfo della ragione. Giambattista Tiepolo per Carlo Cordellina*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 1990), a cura di F. Rigon, M. E. Avagnina, F. Barbieri, Milano 1990, pp. 306-315; A. Mariuz, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2008. Nella Baglioni e nella Cordellina si trovano sulle sovrapporte, rispettivamente, del camere Salone del piano nobile e del Salone d'onore. Europa, in quest'ultimo caso, fluttua su una nuvola, attorniata da un piccolo tempio con timpano triangolare, una bandiera e un violoncello (simboli della sua supremazia politica e artistica), in America manca la classica testa mozzata. Il trattamento di Asia e Africa è convenzionale. A riguardo: A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962, p. 33; M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, Venezia 1993, pp. 370-371; B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972, p. 197; , p. 128.

<sup>515</sup> Morassi, 1962, p. 26.

figurativa «in modo diretto e a-storico», senza cioè fare riferimento alle circostanze e al contesto, per focalizzarsi sulle modalità di vivificazione di un complesso di elementi canonico<sup>516</sup>. Le personificazioni dei quattro continenti si pongono, d'altronde, come figure sintomatiche del modo di procedere del pittore: soffermandosi su questo microcosmo tematico si ritrovano, infatti, la continua rielaborazione dei motivi, le variazioni e le metamorfosi sui quali si fonda 'il suo distinto pregio', per usare le parole che Anton Maria Zanetti gli dedica nel 1733, «d'inventare e inventando di distinguere e risolvere ad uno stesso tempo quantità di figure con novità di ritrovati, con molteplicità e ottima disposizione di attrecci ed altro», ed è possibile mettere in luce, come scrive Mariuz al proposito dei legami tra Tiepolo e l'*Iconologia* - un'opera che sicuramente non mancava nella sua personale biblioteca - la sua capacità di conferire nuova vita a un frusto repertorio di allegorie<sup>517</sup>. La convergenza che si crea tra i condizionamenti determinati dal codice iconologico e l'originalità di alcune rielaborazioni figurative, con l'aggiunta di un gusto anedddotico in grado di far costantemente dialogare tra loro le varie parti dell'affresco, è esattamente quanto si intende enucleare nel *treppenhaus*. Con il medesimo obiettivo dei due studiosi, quindi, ma ripercorrendo l'immagine chiamando in causa differenti istanze, si cerca nelle prossime pagine di proporre possibili fonti dirette e indirette, ovvero quelle di natura visiva e quelle di carattere letterario, dell'affresco: a quali motivazioni, iconografiche o eminentemente estetiche, sono imputabili gli scarti rispetto al tracciato allegorico tradizionale, la nuova linfa vitale apportata al pensiero normato e reiterato della tradizione?<sup>518</sup>

L'analisi è imbastita anche sulla comparazione con le altre principali versioni, Villa Pisani e il Palazzo Reale di Madrid, con lo scopo di rilevare i punti di corrispondenza con i dettami di Ripa o con altre fonti, anche mediate, come le incisioni di Dirck Barendsz e quelle di Adriaen Collaert. La serie disegnata da Maerten de Vos, in particolare, è stata la prima a codificare la tipologia della personificazione con specifica cavalcatura rappresentativa (solitamente una bestia esotica, fatta eccezione per Europa che, nonostante la si trovi talvolta sul toro o sul cavallo, sovente appare sul più nobile e distintivo globo), assente nella versione di Johann Rudolf Byss a Schloss Weissenstein (fig. 194) e riproposta in tempi più recenti a Würzburg da Gottfried Bernhard Goetz (figg. 201-202))<sup>519</sup>. Considerando queste componenti quali

---

<sup>516</sup> S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven 1994, ed. it. Torino 1995.

<sup>517</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, P. Bassaglia, Venezia 1733, p. 62. Mariuz, 2008, p. 447.

<sup>518</sup> Alpers, Baxandall, 1995, pp. IX-XI.

<sup>519</sup> Goetz (sua anche l'immagine in Polleross, 1992, 8.31, p. 300) si cimenta in maniera ricorrente con il tema, sia nella pittura a fresco, sia in incisioni, sia lavorando come disegnatore presso le porcellane Meissen (si veda il confronto tra il suo disegno di Africa, risalente ai primi decenni del XVIII secolo, e la statua di porcellana,

conclusioni è possibile avanzare circa le deroghe rispetto alla tradizione? Quali sono gli indizi geografici più frequenti, quali attività commerciali, animali, vegetazione precipua, che edificano nelle estensioni semantiche laterali le varie topografie? Nella ricchezza di motivi e di soluzioni compositive, quali elementi possono essere correlati al committente, prova di un suo eventuale intervento nell'elaborazione del programma?

Tiepolo, durante il suo terzo e ultimo soggiorno a Milano, si trova a figurare «La corsa del carro del Sole attraverso il libero cielo abitato dalle deità dell'Olimpo e circondato dalle creature terrestri e dagli animali che stanno a simboleggiare i continenti»<sup>nel</sup> salone-galleria di Palazzo Clerici (figg. 203-207). L'opera gli è commissionata dal marchese Giorgio Antonio Clerici<sup>nel 1740</sup>, in vista del matrimonio con Fulvia Visconti l'anno successivo e in occasione dei lavori, volti a incrementare il prestigio della famiglia, di ampliamento e ristrutturazione dell'edificio<sup>520</sup>.

Sulla volta, impostata su lunghe pareti cariche di stucchi dorati, specchi e finestre, Mercurio apre la via alla quadriga del sole trainata da quattro cavalli galoppanti, pronta per rimettere in moto la vita e attraversare i cieli nel suo tragitto quotidiano. La collocazione del dio, sottolinea Molmenti, al posto della tradizionale Aurora, «potrebbe significare che quella luce, di cui il pittore-poeta celebra la gloria, è anche la luce dell'intelletto»<sup>521</sup>. Intorno Tiepolo convoca «disseminandole nell'immenso spazio celeste o distribuendole lungo i bordi del cornicione, le divinità olimpiche e quelle che presiedono agli elementi [...] e alle stagioni, le Ore e i Venti, le ninfe delle fonti e i fiumi, gli eroti e i satiri, le personificazioni delle arti e

---

lo stesso modello appare sul piatto), dove a traslare in porcellana i suoi disegni è Johann Joachim Kändler. Suoi sono i due disegni con protagoniste, rispettivamente, Africa ed Europa conservati al Metropolitan Museum e provenienti dalla collezione di James Hazen Hyde: la prima è adagiata su un leone seduto, la seconda cavalca trionfalmente un cavallo, affiancata da due putti in volo recanti i simboli del suo potere. Questi modelli riverberano su vari supporti: appaiono, per esempio, sostanzialmente immutate in un piatto, datato circa 1740 e in due piccoli gruppi scultorei, anch'essi provenienti dalla medesima raccolta e sempre della manifattura Meissen, datati circa 1760. Si può, quindi, supporre che i disegni preparatori siano anteriori al 1740 e che anche Asia e America apparissero piuttosto simili alla loro trasposizione plastica («The figure of Asia on our plate can be ascribed to Goetz on the basis of engravings of this whole series by Balthasar Sigmund Setletzky»; Le Corbeiller, 1961, p. 222). Questa serie non presenta elementi o associazioni propriamente originali ponendosi come un assemblaggio perlopiù decorativo - espressione del gusto di un'epoca e della sua società - se non un interessante intreccio di codificazioni nordeuropee e modelli italiani che ritroveremo in Tiepolo. Nella Residenz sembrano ricalcare particolarmente gli esiti America, nella scelta dell'animale e nella posa e, esclusivamente nella gestualità, Africa. Per quanto riguarda la tradizione che Tiepolo abbia visitato Pommersfelden si veda M. H. Freedon, C. Lamb, *Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo: die Fresken der Würzburger Residenz*, München 1956, p. 52.

<sup>520</sup> P. D'Ancona, *Gli affreschi di Palazzo Clerici: Tiepolo a Milano*, Milano 1956, p. 19. Esiste una raccolta di versi che attesta questa data, si rimanda a P. Molmenti, *G. B. Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Milano 1909, pp. 134-137 e p. 156 nota 12. Una scrittura, inoltre, del 21 dicembre 1739 attesta che a Tiepolo, mentre è in procinto di partire per Milano, riceve anche una commissione per la Scuola Grande dei Carmini.

<sup>521</sup> Idem, p. 137.

delle scienze e quelle dei continenti»<sup>522</sup>. Tra candide carni, torsi poderosi, panneggi svolazzanti, simboli e strumenti delle arti, del commercio e della navigazione, disseminati in uno spazio eccezionalmente lungo, l'unica coerenza visiva è assicurata dalla tematica principale: il ritorno della luce su ogni parte del globo, in trepidante attesa e pronto per rendere omaggio al calore vivificante del sole<sup>523</sup>.

Alla base di questa disamina non c'è l'intenzione di assegnare un contenuto e una storia a quelli che si presentano come brani sciolti, un'«infezione esuberante» determinata da esigenze pittoriche e compositive ed evidentemente priva di legami narrativi, quanto evidenziare il complesso di elementi qui selezionato e quali attributi Tiepolo scelga, in seguito, consapevolmente di traslare<sup>524</sup>. Le Parti del Mondo sono, infatti, inanellate in una serie di visioni analitiche, in allegorie mancanti di una personificazione principale come di un racconto unitario, con taluni attributi rimandanti al continente in questione e ai quattro elementi acqua, aria, terra e fuoco.

La rappresentazione dell'Asia (fig. 207) entra in scena, a partire dal lato lungo di sinistra, dopo il ratto di Proserpina e il gruppo di Dioniso. È dominata dalla robusta sagoma di una coppia di cammelli, del secondo si intravede solo la testa impennacchiata in secondo piano, carichi di merci e guidati da un uomo a torso nudo che, ritto in piedi e con il braccio teso, indica un punto all'orizzonte forse meta del loro lungo itinerario<sup>525</sup>. Ai loro piedi fanno bella mostra di sé un mucchio di stoffe, la pelliccia che borda il manto di un uomo di spalle e due

---

<sup>522</sup> Mariuz, 2008, p. 202.

<sup>523</sup> Questa ragguardevole personalità dell'ambiente milanese, Giorgio Antonio, era rimasta probabilmente affascinata dai cinque soffitti, tanti sono quelli elencati da Morassi nel suo catalogo dedicato a Tiepolo (Morassi, 1962), affrescati dal pittore poco meno di un decennio prima nel palazzo della famiglia materna, gli Archinto. Sulla decorazione di Palazzo Archinto, andata distrutta nel bombardamento aereo dell'agosto 1943, si veda *Tiepolo a Milano. L'itinerario lombardo del pittore veneziano*, a cura di V. Terraroli, Milano 1996, pp. 21-23, ma anche *La corsa del carro del Sole* di Anna Pallucchini in *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968, p. 105 (nello stesso anche Guido Piovene, *La metafisica dei sensi*); G. M. Pilo, *La giovinezza di Giovan Battista Tiepolo*, Venezia 1997, pp. 126-144. La residenza era stata acquistata nel 1653 da Carlo Clerici per entrare in possesso di Antonio Giorgi nel 1736; Molmenti, 1909, p. 136.

<sup>524</sup> D'Ancona, 1956, p. 36.

<sup>525</sup> È interessante mettere nuovamente in luce che Mercurio, in veste di protettore di traffici e commerci, figura spesso insieme ai continenti (si vedano le numerose occasioni civiche in "Personificazioni in scena"). Uno esempio in tempi più recenti è costituito dall'incisione di Picart datata 1719 e conservata a Berlino, presso il Gabinetto delle Stampe dello Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz. In un paesaggio costiero sono riunite alcune personificazioni: la personificazione della navigazione al centro, con corona e vela gonfia alzata sopra il capo, è rappresentata insieme ai tre *bonorum externorum*, per usare ancora una volta la designazione di Philip Galle riguardo le tre 'esotiche' parti del mondo. Mercurio si libra sulle loro teste e nel paesaggio marittimo dello sfondo si intravedono numerose vele. Ciascuna personificazione esibisce i propri prodotti peculiari, richiamati anche nell'iscrizione: Asia ha quindi perle, orecchini e incensiere fumante; Africa un fascio di spighe di grano; America con piume sulla testa dai lunghi capelli, è adorna di piume su braccia e gambe, arco e freccia. L'iconografia è ancora una volta ripana (Africa con leone e scorpione, Asia con cammello e America con iguana e testa trafitta), la vegetazione tropicale e la descrizione anatomica degli animali sono piuttosto accurate e realistiche. Nel testo di Poeschel (1985, p. 394) la si trova con questo titolo: *Die Seefahrt erschließt Afrika, Asien und Amerika*. Si veda anche il catalogo della mostra *Mythen der Neuen Welt*, a cura di K. H. Kohl, Berlin 1982, n. 8-21.

tronchi di legna. Questi elementi, vale a dire le vie carovaniere levantine rappresentate per tramite del cammello e di una pletora di mercanzie, nella Residenz connoteranno non l'Asia ma l'Africa, che qui a Milano conserva invece ancora molte delle caratteristiche dell'*Africa fertilis romana*<sup>526</sup>.

America (fig. 205), a seguire, è rappresentata con due figure: un pellerossa con arco e faretra, la pelle dalla tipica tonalità bruciata, che appoggia il piede sul dorso di un alligatore, e una fanciulla dall'incarnato candido, a lui contrapposta dorso a dorso, a rappresentare probabilmente la presenza di Europa e dei primi colonizzatori al di là dell'oceano. Il trattamento che Tiepolo le riserverà in tutte le sue versioni risulta il più stabile. Infine, dopo il regno della terra e quella del cielo, arriva l'allegoria del mare, con due poderosi cavalli frementi, una vecchia dal capo turrato (forse un'anziana Anfitrite), due putti con le guance gonfie, Teti, un delfino e uno zeffiretto che stringe in mano un ramo di corallo.

Perpendicolarmente, sul lato corto, troviamo l'allegoria delle arti. Sopra la personificazione principale campeggia un putto - accanto al quale si nota un volto che altri non è che Tiepolo stesso - che svolazza impugnando una tavolozza di colori e un vecchio che porge una mandola (la musica). Ad angolo, sull'altro lato lungo, intorno a una possente proboscide con le enormi narici esposte e due lunghe zanne si assiepano alcuni uomini dalla pelle scura e dai vestiti variopinti e un soldato romano con la lancia puntata, simbolo di quell'antica provincia che nelle terre nordafricane Roma aveva istituito. Al limite del gruppo si erge figura femminile che stringe a sé un alto fascio di brillante verzura, probabilmente Cerere, dea delle messi e dell'abbondanza (fig. 204). Questa identificazione potrebbe sembrare contraddetta dal quadrante d'orologio che fa capolino all'altezza del suo braccio sinistro e che non rientra nel gruppo dei suoi attributi convenzionali. In realtà si può con relativa certezza affermare che il quadrante, sebbene entri in tangenza con Cerere, non appartenga a lei ma a una delle Ore che le fluttua immediatamente sopra e che lo afferra con il suo braccio sinistro. Il particolare, che tornerà nella Residenz, indica, ampliando il soggetto della volta, che il corso dell'anno è regolato dal sole. Dall'altra parte della curva delineata dalla proboscide, in un susseguirsi di tinte brune e gialle, varianti di cobalto e verde pallido, un africano con una scintillante perla all'orecchio e un cane pezzato al guinzaglio nasconde parzialmente un uomo col turbante che occhieggia in secondo piano verso lo spettatore, quasi voglia comunicargli un secondo appuntamento sul soffitto di Würzburg dieci anni dopo.

---

<sup>526</sup> Il bozzetto, conservato al Kimbell Art Museum di Fort Worth in Texas, presenta notevoli differenze, Tiepolo, infatti, lo realizza prima di vedere la Galleria, con la sua peculiare forma allungata. Le figure si assiepano principalmente agli angoli, lasciando sostanzialmente vuote le parti centrali di ciascun lato.



L'allegoria di Europa (fig. 203), accanto, è composta da un guerriero, forse Perseo per via della Medusa che decora il suo scudo, Nettuno sullo fondo, la cui ira il sacrificio di Andromeda doveva placare e la civetta in rappresentanza di Minerva, sua sostenitrice. Il destriero potrebbe essere Pegaso o semplicemente l'animale rappresentativo del continente come suggerito dal Ripa. Nell'ultima rappresentazione del lato secondo quest'ordine di lettura, su un carro del quale si scorge solo la ruota, Saturno rapisce Venere. La cui fuga del dio è fermata dal Tempo, a destra, con ali nere, falce e un brillante drappo blu che pare scontrarsi con quello rosso di Venere che si rigonfia come a proteggerla. Sull'altro lato corto vediamo due divinità fluviali dall'incerta attribuzione: uno è un vecchio dalle tempie cinte di foglie con il piede sinistro appoggiato su un vaso, e l'altro, dotato di corna taurine e altresì di anfora rigonfia, è di spalle. Un lungo e sottile remo attraversa il basamento su cui entrambi siedono e un secondo remo si intravede spuntare dalla mano sinistra del dio di spalle. Potrebbero essere Arno e Tevere, due fiumi che sorgono vicini ma i cui corsi progressivamente diramano fino a sfociare l'uno lontano dall'altro. Virgilio, tuttavia, nell'*Eneide* (VIII, 31-34) descrive il Tevere come un vecchio canuto, le cui sponde sono coperte di vegetazione, mentre è il Reno, confine settentrionale dell'impero romano, a essere definito 'bicorne' per via delle sue sorgenti<sup>527</sup>. La serie di personificazioni fluviali prosegue con altre figure simili, dai volti barbuti e corrucciati, vigorose, abbracciate alle loro anfore e a giovani fanciulle.

Le figure, intorno al centro ideale della volta, orientano da destra a sinistra, con le loro pose e l'ininterrotto moto processionale, l'incedere dello spettatore. Va in scena la gioia della terra al sopraggiungere galoppante del sole (fig. 206), mentre le nubi si squarciano al passaggio del suo carro: i quattro continenti o, meglio, la serie di elementi affastellati in cui ciascuno è frammentato - in una caratterizzazione, permeata di vestigia classiche che li livella al tono del resto della sala, ben diversa dalle le versioni che seguiranno - è utilizzata come espediente per ravvivare e diversificare la raffigurazione di una natura in giubilo. Le nazioni a cui accennano sono parte di uno spettacolo che abbraccia mondo naturale e mondo celeste (stagioni, fauni, deità marine e fluviali, cupidi...). Sono, dunque, personaggi parte del «gran teatro del mondo barocco»<sup>528</sup>. Con la corsa del carro del Sole, tramite un linguaggio dalla «grandiosità quasi monarchica», assimilabile a quello dispiegato nel *Salon d'Apollon* di Versailles, ci si augura che l'ascesa ai vertici della società di Antonio Giorgio e della sua famiglia sia rapida e

---

<sup>527</sup> D'Ancona, 1956, p. 95. Una curiosità: fa riferimento al 'Reno bicorne' anche l'Algarotti nelle sue poesie, si veda la lettera a Eustachio Zanotti in *Opere scelte di Francesco Algarotti*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1823, vol. II, p. 526.

<sup>528</sup> Mariuz, 2008, p. 314.

prestigiosa<sup>529</sup>. In questo senso la rappresentazione si rifà a quella stessa cornice metaforica nella quale si inscrivevano le prime rappresentazioni del tema, consegnandoci un prezioso *pendant* sul quale riannodare alcune considerazioni: è sempre un gran teatro a essere evocato, un teatro più seduttivo, in cui sfumano i confini tra noto e ignoto e nel quale va in scena l'allusione alla monarchia illuminata di sovrani come Luigi XIV o Maria Teresa d'Asburgo, che sale al trono proprio il 20 ottobre dello stesso anno e per la quale Antonio Giorgio sarà ambasciatore straordinario presso la corte pontificia<sup>530</sup>.

## **La Residenz di Würzburg per Karl Philip von Greiffenclau**

I lavori della Residenz vengono avviati sotto il principe-vescovo Johann Philip Franz von Schönborn, ma è una trentina d'anni dopo, sotto il successore Karl Philipp von Greiffenclau, che Tiepolo vi esegue i suoi capolavori. Il pittore parte alla volta di Würzburg nel novembre del 1750, insieme ai figli Giandomenico e Lorenzo per affrescare, in un primo momento, la sala imperiale e, successivamente, la volta dello scalone progettata da Balthasar Neumann, ingegnere militare e scenografo. Nella prima, la Kaisersaal, è illustrato in tre momenti il matrimonio tra Federico Barbarossa e Beatrice di Burgundia e la conseguente investitura del vescovo Aroldo. Qui Tiepolo è condizionato non solo dal dettagliato programma scritto - la stesura è minuziosa sotto tutti i punti di vista, storico, geografico, giuridico e dinastico - ma anche dalle necessità materiali imposte dalle preesistenti cornici in stucco dorato concepite da Neumann. Le scene così inquadrare, infatti, gli permettono al suo arrivo di popolare un palcoscenico già predisposto, con i suoi regali sipari opportunamente sollevati per offrire la visione di questi eventi.

Nel *treppenhaus*, diversamente, le esigenze programmatiche sono ricostruibili solo a partire da alcuni punti chiave offerti dall'immagine, in mancanza di una redazione scritta pervenutaci<sup>531</sup>. È comunque plausibile ritenere che, anche in questo caso, l'affresco sia stato

---

<sup>529</sup> M. Levey, *Giambattista Tiepolo: la sua vita, la sua arte*, Milano 1988, p. 97.

<sup>530</sup> Mariuz, 2008, p. 314. P. Verri, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di G. Barbarisi, Roma 2003, p. 20.

<sup>531</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra le esigenze ideologiche di Greiffenclau e l'espressione visiva proposta da Tiepolo nella Kaisersaal, che da questo punto di vista offre un'esemplificazione più articolata e discussa, si vedano gli studi di P. O. Krückmann, *Tiepolo in Würzburg: der Himmel auf Erden*, catalogo della mostra (Würzburg 15 febbraio-19 maggio 1996), Prestel 1996.

realizzato nelle sue linee essenziali in sintonia con il committente e in questa prospettiva quello che qui maggiormente interessa è l'eventuale apporto di determinate conoscenze di Greiffenclau in ambito di letteratura di viaggio al contributo immaginativo del pittore.

Tiepolo aveva anche l'occasione di misurarsi con precedenti versioni del tema, con i loro vividi e insoliti dettagli, sia all'interno della Residenz - gli stucchi policromi di Antonio Giuseppe Bossi, con il quale lavora nel Treppenhaus e nella Kaisersaal, eseguiti per il principe-vescovo Friederich Carl von Schönborn - sia nella vicina Pommersfelden. Nello Spiegelkabinett (figg. 195-197, 200), distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale e ricostruito nel 1979 sulla base di vecchie fotografie, ciascun continente occupa un angolo del soffitto quasi confondendosi con l'intero complesso ornamentale della stanza. Molto chiara è l'identificazione di Europa, decisamente ripana, e Asia, anch'essa molto tradizionale (fig. 195). Gli scambi e le sovrapposizioni di elementi provocati dall'indefinito esotismo di Africa e America (fig. 196) rendono più ambigue, invece, le loro rispettive identificazioni. Lo stucco alla sinistra di Europa, infatti, è composto da una figura femminile, nuda e dalla pelle scura, in groppa a un elefante riccamente bardato e accompagnata da due servitori, uno con parasole e uno che la precede suonando il corno (fig. 197). In primo piano, sulla destra, appare una figura scura sdraiata con il capo inghirlandato, plausibilmente una divinità fluviale come il Nilo. La seconda immagine (fig. 200) è costituita, invece, da un carro trainato da due leoni rampanti sul quale si ergono due figure seminude, una femminile seduta e una maschile più in alto che suona una tromba. Ai piedi della struttura altre due, più scure, si genuflettono in atto di sottomissione. L'enorme coda d'oro di uno scorpione fa capolino sulla destra, una scimmia spunta in cima al carro e una figura caccia sulla sinistra. A destra si erge il profilo di una montagna. Ashton identifica quest'ultima con America, a dispetto degli innumerevoli elementi presi a prestito dall'immaginario allegorico africano, e la prima con Africa<sup>532</sup>. Nonostante le ovvie divergenze di scala e di tecnica, i continenti dei due artisti conservano una simile impostazione scenografica, fondata su una vegetazione sostanzialmente indifferenziata e sulla contrapposizione di contesto naturale e contesto architettonico, oltre che condividere alcuni particolari che verranno citati più avanti nel dettaglio.

Il vicino affresco di Pommersfelden, anch'esso collocato sul soffitto dello scalone d'onore nel castello degli Schönborn (figg. 194, 198-199), è completato nel 1717 da Johann Rudolf Byss. L'intero edificio era stato fatto erigere, e privatamente finanziato, dall'arcivescovo elettore di Magonza e principe vescovo di Bamberg Lothar Franz von Schönborn, un monumento atto a

---

<sup>532</sup> M. Ashton, *Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo Four Continents in Würzburg*, in «The Art Bulletin», 60-1, 1978, pp. 109-125.

glorificare in eterno il suo ruolo di protettore delle arti, celebrazione che ritorna nella dedica all'inizio del catalogo di Byss, e il nome della sua famiglia<sup>533</sup>.

Byss, diversamente da quanto accade nella Residenz, frantuma la rappresentazione di ciascun continente in una miriade di personaggi e solo nei lati di Europa e Asia (fig. 199) si può distinguere, nel punto in cui al centro si apre la balaustra, una figura prominente<sup>534</sup>. Alcuni taluni piccoli particolari, come lo struzzo trattenuto per la coda da una scimmia, ritornano anche a Würzburg. L'interesse per questa grande opera, tuttavia, risiede principalmente nella descrizione redatta dal pittore stesso (*Fürtrefflicher Gemähd-und Bilder-Schatz, so in denen Gallerie und Zimmern des Churfürstl. Pommersfeldtischen...Privat-Schloss zu finden ist*, Bamberg 1719) che spiega nel dettaglio il valore semantico dell'intera composizione: come il sole illumina l'universo, così Apollo, la figura protagonista dell'affresco, getta luce sulle divinità intorno a lui (Mercurio, Marte, Venere, Giove, Saturno e Diana, ma anche Ebe, il Fato e le Furie e altre più difficilmente identificabili), sui segni zodiacali (anch'essi personificati) e, ai quattro lati della sala, sulle quattro parti in cui è suddiviso il mondo. Come il dio, inoltre, illumina con la sua luce benefica ogni parte del globo, allo stesso modo la virtù deve guidare e accrescere l'anima di ciascun uomo («Wie die Sonne die Welt, also zieret die Tugend den Menschen»)<sup>535</sup>. L'artista di corte Boffrand colpito, nel corso della sua visita al castello nel 1724, dalla grandiosità di questa concezione arriva ad affermare di non aver mai visto nulla di comparabile nell'intera Francia, sebbene proprio a Versailles fosse stato realizzato il modello per questo genere di opere<sup>536</sup>. Pochi decenni dopo sarebbe stata intenzione di Greiffenclau creare la sua ineguagliabile versione del tema.

La visione della labirintica molteplicità di scene e personaggi che popolano l'enorme affresco della Residenz di Würzburg si incardina su alcuni snodi consequenziali: al visitatore che

---

<sup>533</sup> L'inventario della cospicua collezione di Lothar Franz, iniziata nel 1705 e insediata nel castello nel 1715, viene curato dal pittore per essere pubblicato nel 1719. Di esso solo due copie ci sono pervenute, una è conservata nella Staalichen Bibliothek di Ansbach e l'altra nella Staadbibliothek di Bamberg. Al termine del catalogo troviamo una lista delle decorazioni della volta, tra le quali la grande opera di Byss; si veda R. Byss, *Fürtrefflicher Gemähd und Bilder Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*, a cura di K. Bott, Weimar 1997 (dedica a p. 11). La galleria di Pommersfelden conteneva un gran numero di opere italiane, tedesche, francesi, fiamminghe e olandesi, sia contemporanee sia di XVII e XVI secolo (tra di esse Brueghel, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Dürer, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Poussin).

<sup>534</sup> L'incisione del 1724 dello scalone d'onore mostra erroneamente Europa nella parete corta di fronte all'entrata (è invece su uno dei lati lunghi). La scelta di elementi, quali la vela, l'albero maestro e la prua, intorno al continente può condurre, inoltre, a confonderla con Asia, su uno dei lati corti.

<sup>535</sup> Un'altra ragione di interesse, secondo Heinrich Kreisel, risiede nel fatto che anche in questo caso sembra ravvisabile la conoscenza e consultazione di taccuini di viaggio. Si veda al proposito H. Kreisel, *Das Schloss zu Pommersfelden*, München 1953, p. 26 (nella stessa pagina è riportato anche il passo citato nel testo): «Für die exotischen Tiere und Personen mußte Lothar Franz aus Reisebeschreibungen Vorlagen für seinen Maler beschaffen». Lo studioso tuttavia non approfondisce oltre questa osservazione. È possibile, comunque, rilevare che gli elementi dell'affresco di Tiepolo che rispecchiano maggiormente i resoconti non sono presenti in Byss.

<sup>536</sup> M. H. von Freeden, *Pommersfelden: Schloss Weissenstein, Königstein im Taunus* 1987, p. 8.

percorre lo scalone principale si spalanca, prima di tutto, la visione di America, sul primo lato corto, e di Apollo al di sopra. Africa e Asia emergono progressivamente, continuando la salita, a sinistra e a destra e, sulla volta celeste, Marte e Venere, le Ore alate e i segni zodiacali. Giunti in cima alle scale, voltandosi, ci si trova al cospetto di Europa, dirimpetto ad America. Qui il cielo sembra arretrare di importanza per far risaltare la gloria del principe-vescovo: il dio del sole è, infatti, sospinto dal centro della volta verso l'angolo in cui si incontrano Asia e America. Il dio solcava già il soffitto della Kaisersaal, la scelta di raffigurarlo nuovamente nel *treppenhaus* traccia un ponte tra le due stanze rappresentative più importanti della residenza.

L'impressione del visitatore, gradino dopo gradino, è di essere sospinto dal cielo verso la terra<sup>537</sup>. L'ascesa produce, infatti, nonostante il progressivo avvicinamento fisico al soffitto, la sensazione di star lasciandosi alle spalle il cielo popolato di esseri mitologici, raccolti intorno ad Apollo, per poter infine incontrare la popolata, chiara e nitida, visione terrestre che si dispiega lungo tutti e quattro i lati alla base della volta. Ciascun brano pittorico è separato l'uno dall'altro dagli stucchi di Bossi che si raggruppano negli angoli. I movimenti elicoidali degli stucchi angolari e delle figure affrescate contribuiscono, insieme al mutare della luce o della posizione dello spettatore, al generale senso di mobilità del campo figurato che, innalzandosi sopra al cornicione, interessa tutta la volta<sup>538</sup>.

Un'iscrizione sul cornicione identifica ogni continente. Anche in mancanza di tale conferma il bagaglio di attributi che contraddistingue ciascuna personificazione principale non darebbe luogo a particolari problemi di identificazione, anche dove Tiepolo sceglie di non seguire pedissequamente il dettato codificato da Ripa o da altre serie dedicate al tema per introdurre sensibili rielaborazioni e aggiunte, specialmente nelle 'cavalcature' delle personificazioni e nei folti gruppi laterali che ampliano la sua caratterizzazione.

### **Europa**

Europa (figg. 212-213) è raffigurata sul lato corto meridionale, verso la Weissorsaal, sotto alla porzione di cielo inaugurata da Mercurio e abitata da Diana, Saturno e Giove. Si presenta

---

<sup>537</sup> I metri che separano il margine inferiore della composizione dall'osservatore nell'ascendere diventano da diciassette agli otto nella Galleria circondata dalla balaustrata; Alpers, Baxandall, 1995, p. 119.

<sup>538</sup> A Bossi, nel 1733, sono affidati tutti gli stucchi della Cappella Schönborn nel Duomo di Würzburg. L'anno successivo, grazie al principe vescovo Friederich Carl, studia presso Byss la pittura a fresco, un'arte che utilizza per il soffitto della sala da pranzo dei cavalieri della Residenz. Qui lavora, tra il 1735 e il 1744, come stuccatore anche nella chiesa di corte, nella sala delle udienze, nella stanza da letto, nella prima stanza di Alessandro, nello Spiegelkabinett e nella galleria. Successivamente, hanno inizio i lavori in stucco della Weissorsaal e del Treppenhaus (un pagamento risale al 1746 a cui ne seguono altri nel 1752-1753), della Sala del Giardino e della Kaisersaal (1751-1761).

come una severa matrona, abbigliata in verde e oro, seduta su un trono marmoreo e attorniata dalle Arti e dalle Scienze. Molti, e solo in questo caso come vedremo, sono gli elementi ripiani: il globo, la tiara o più in generale il corredo vescovile, il cavallo, i simboli e gli strumenti delle arti, delle scienze e delle arti militari. L'eccellenza del continente in quest'ultimo ambito è rappresentata dal cavallo bruno, retto per il morso da un cavaliere in divisa rossa e gialla, e dal soldato col tamburo dietro di lui, sullo sfondo altri uomini recano due bandiere, una bianca e l'altra rossa.

La mano con lo scettro della figura principale si appoggia mollemente sulla testa inghirlandata del toro («che nel frattempo ha subito l'usura della Storia sino a dimenticarsi di essere Zeus») tra le corna<sup>539</sup>. Abbiamo, quindi, la presenza simultanea di entrambi i suoi animali rappresentativi, toro e cavallo, entrambi più o meno posizionati secondo la tradizione. Alla sua sinistra spuntano, invece, i paramenti di un alto prelato: mitra, croce e pastorale vescovile, recati da due paggi. A destra un suonatore di flauto e un suonatore di violino accompagnano il canto di una donna vestita di rosso e di una bardata in giallo. Il busto di una statua insieme a diversi spartiti sono riversi a terra. Drappeggiato in un manto giallastro un gentiluomo raffigura la Politica, secondo Molmenti, mentre un vecchio poco più in là, con la testa appoggiata sulla mano e lo sguardo perso in un libro, la Storia<sup>540</sup>.

La personificazione della Pittura accovacciata sulle ginocchia è colta nell'atto di dipingere armata di tavolozza e pennello un enorme globo terrestre. Questa sfera sostituisce il più tradizionale e piccolo globo che designava il potere imperiale, dilatato enormemente nelle proporzioni ma forse sminuito nel suo originario valore. Sta dipingendo il mondo appena ricreato e srotolato da Tiepolo, e nel dipingerlo lo sguardo è puntato leggermente al di sopra su Europa, il suo modello.

Sopra al gruppo, circa nel centro, svetta il ritratto del committente, rappresentato di profilo in un ovale, con lo sguardo puntato verso il Tempo con la falce seduto sulla nube lì di fianco. Una pittura innestata nella pittura che è sorretta dalla mano sinistra della Fama, incoronata dalla Virtù e insidiata nel bordo inferiore dagli artigli dell'animale di Greiffenclau, il grifone, che emerge semiavvolto in un drappo rosso dal retro bianco nel quale si insinuano alcuni putti<sup>541</sup>.

La sequenza risulta, dunque, così composta: cavallo e pittura con globo, personificazione con toro, simboli delle arti, della musica e dell'architettura. L'estremità sinistra è occupata dagli

---

<sup>539</sup> Calasso, 2006, p. 227.

<sup>540</sup> Molmenti, 1909, p. 170.

<sup>541</sup> In merito alla Virtù si veda E. Simon, *Sol Virtus und Veritas im Würzburger Treppenhause Fresko des Giovanni Battista Tiepolo*, in «Pantheon», XXIX, 1971, pp. 486-489.

autoritratti di Tiepolo e figli e, quella destra, da Balthasar Neumann sul cannone insieme ad Antonio Bossi. L'Europa 'delle arti', quindi, è delimitata agli angoli dai suoi artefici: i Tiepolo a sinistra - Giambattista non guarda, come di solito si usava figurare, il visitatore, ma è assorto dal palcoscenico che egli stesso ha creato - e l'architetto Neumann, in parrucca bianca e divisa viola di colonello d'artiglieria, accompagnato da un levriero, e lo scultore Bossi, che guarda l'osservatore, quasi sul margine destro<sup>542</sup>. La personificazione principale è, quindi, la più significativamente aderente, tra elementi ripani e riferimenti mitologici tutti condensati nel centro della composizione, alla tradizione rappresentativa del continente<sup>543</sup>.

Tutto il contesto è preminentemente architettonico, profilato a piombo: lo sfondo è un muro, lo spazio innanzi è tutto percorso da piedistalli, mezze colonne, un'impalcatura a sinistra, un frontone a destra e una cupola, stagliata contro il cielo, che corrisponde nella forma alle due cupole dei torrioni che fiancheggiano il Palazzo vescovile. Nello spazio in cui si rivendica la cultura è l'estro vitale a risultare perdente.

### **Asia**

Asia (fig. 208, fig. 210) è nella parte occidentale della volta. Secondo Le Corbeiller la sua immagine, nel Settecento, è quella meno attaccata alle convenzioni, riflettendo «centuries of trade, travel, and even closer contact»<sup>544</sup>. Sicuramente, vista la varietà di terre e culture alle quali fare riferimento, può essere considerato il continente meno stabile, più 'plastico': nel delinearlo, di volta in volta, si può esaltare il suo ruolo come culla del cristianesimo oppure incarnarvi un'alterità radicalmente aliena, il nemico turco e pagano per eccellenza, porre l'accento sui traffici marittimi o sulle vie carovaniere, parimenti gli animali che lo accompagnano possono fare riferimento al vicino Medio Oriente o all'India nuovamente accessibile. A differenza di Africa, spesso oscillante principalmente tra due poli, tra un trattamento erudito (quando è seguito il modello numismatico antico) e uno più 'etnografico' (prominente nelle versioni nordiche), Asia può attingere a un *corpus* più variegato di

---

<sup>542</sup> Il cannone si riferisce al suo passato di ingegnere militare e all'aneddoto secondo il quale la sua volta sarebbe stata tanto resistente da sopravvivere alle cannonate. E così è, effettivamente, stato visto che è rimasta in piedi nonostante il bombardamento del 1945.

<sup>543</sup> Nel gruppo si scorge un musicista familiare, già suonatore di contrabbasso nelle *Nozze di Cana* del Veronese (Mariuz, 2008, p. 322). Si veda Bernhard Rösch, *Das Deckenfresko Giovanni Battista Tiepolos im Treppenhaus der Würzburger Residenz*, in *Die Restaurierung eines Meisterwerks. Das Tiepolo-Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz*, a cura di M. Staschull e B. Rösch, München 2009, p. 303-346. Secondo Rösch (p. 327), riducendo di importanza il simbolismo cristiano li presente, mitra, pastorale e croce vicino a Europa fanno riferimento più che altro a una fattualità storica. Che i riferimenti alla cristianità siano spogliati da ogni carattere confessionale sarebbe dimostrato anche dal trattamento figurativo del Monte calvario nella parte destra di Asia. Tiepolo quindi, secondo lo studioso, isolerebbe i motivi religiosi lasciando allo spettatore la possibilità di interpretarli sulla base del proprio orizzonte mentale.

<sup>544</sup> Le Corbeiller, 1961, p. 222.

riferimenti e, di conseguenza, di attributi, ed è, probabilmente, proprio per questo motivo che la parte di fregio dedicatole nel *Treppenhaus* si presenta come la meno organica, con elementi selezionati secondo il gusto per l'Oriente in voga nel secolo più che secondo la tradizione.

La fascia è inquadrata alle estremità da una palma e da un obelisco. I due elementi, uno naturale e uno architettonico, entrambi inclinati e virtualmente convergenti verso il centro (come tutti gli elementi verticali, aste/lance, tralicci/travi di legno), abbracciano una sequenza così composta: a sinistra, intorno alla prima, è in corso una cruenta caccia alla tigre da parte di tre uomini; un albero maestro anch'esso disposto obliquamente separa questa scena dal grande gruppo contenente la personificazione principale, compresa tra lo schiavo sdraiato ammanettato e i due uomini che le si prostrano davanti; segue il monte sormontato dalle due croci sullo sfondo e i due viandanti in primo piano; infine, l'ultimo brano è formato dalla pietra, l'obelisco e le figure che vi gravitano intorno<sup>545</sup>. Tre sono i riferimenti naturali che marcano tutto il fregio figurativo: il palmizio sulla riva di un fiume a sinistra, il monte accennato al centro, il canneto a destra. Il primo e l'ultimo costituiscono due generici richiami ad habitat peculiari della regione rappresentata, il secondo è un riferimento più puntuale: rappresenta, infatti, il Golgota.

I resoconti e il conseguente immaginario fiorito intorno all'Impero Moghul sembrano aver ispirato la scelta di Tiepolo di sostituire il tradizionale cammello-dromedario, simbolo delle vie carovaniere verso l'Oriente e consueto accompagnatore del continente asiatico nei due secoli precedenti, con l'elefante. Questo scarto di immaginario, spingendo più a oriente la tradizionale concezione dell'Asia, fa sì che essa si incarni in un Moghul che incede sulla sua cavalcatura regale, mentre leva la mano sinistra in alto, in segno di comando, con il busto in torsione e la testa rivolta verso due personaggi prostrati a terra che, con questo gesto, contribuiscono a qualificarla come la principale protagonista del continente<sup>546</sup>. Un servitore con turbante le offre un vassoio dorato dal quale si erge un filo di fumo azzurrognolo. Intorno a lui spuntano dal suolo due schiavi, quello in primo piano si contorce a terra mentre l'altro, implorante, congiunge le mani. Seguono, a ritmo serrato, un vecchio col turbante (medesima

---

<sup>545</sup> Sull'effetto visivo determinato dagli elementi verticali si veda Buttner, Mülbe, 1981, p. 112. Uno schiavo, inginocchiato frontalmente verso lo spettatore e accartocciato su se stesso con il capo chino, è al centro dello stucco di Bossi dedicato al continente, dove tra l'altro, ricercando una comunanza di elementi, appare anche un orientale che fuma la lunga pipa sullo sfondo e il tema dell'omaggio alla personificazione principale, qui in sella a un cammello. Una misteriosa figura femminile incoronata dalla pelle eburnea, è seduta di fianco allo schiavo ammanettato.

<sup>546</sup> Descrive l'atto di proskynesis dinnanzi al re Sir Thomas Roe, ambasciatore inglese ad Agra tra il 1615 e il 1618, alla corte di Jahangir, e alla Porta tra il 1621 e il 1628 alla corte di Oman I. Si veda *The Embassy of Sir Thomas Roe to the Court of the Great Mogul 1615-1619 as narrated in his journal and correspondence*: «When all was delivered for that day hee prostrated himselfe on the ground, and knocked with his head as if hee would enter in» (Hakluyt Society, London 1899, p. 300).



figura si era intravista a Palazzo Clerici), varie anfore e cofani, due uomini genuflessi e due orientali in piedi posizionati di schiena: uno, dal turbante acuminato, incede aiutandosi con il bastone, l'altro è bardato da un manto a righe nere e gialle. Un gruppo di uomini a destra, con manti dalle tonalità più tenui, getta lo sguardo verso le due figure prostrate, sullo zoccolo si trovano come buttati lì per caso un turbante, una piccola clava e, appollaiato sulla ghirlanda dipinta, un variopinto pappagallo. Erodoto, presumibilmente, è raffigurato in *grisaille* nell'ovale sottostante.

Tiepolo, secondo la moda del suo secolo, sceglie quindi di focalizzare la parte principale della rappresentazione sull'India. L'elefante, infatti, è animale onnipresente, così decorato, bardato e montato, nei resoconti di viaggi nell'impero Moghul, come quelli che il romano Pietro della Valle, i francesi La Boullaye e Bernier, e il veneziano Manucci, compiono nel corso e alla fine del secolo precedente<sup>547</sup>.

Un altro animale, protagonista dell'affresco, che contribuisce a collocare geograficamente la porzione figurativa che comprende anche la personificazione principale, è la tigre. È qui raffigurata la sua caccia, attività prediletta dei Moghul come ci informa la testimonianza di Niccolò Manucci, autore di uno dei più celebri resoconti di quel mondo, la *Storia do Mogor*<sup>548</sup>. La sua descrizione presenta elementi molto simili al corteo di Tiepolo. Scrive Manucci: «partiva il Re al far dell'aurora montato sopra un elefante, ed entrava nei gran viali che si erano fatti nel bosco», qui la tigre veniva attirata tramite delle esche, quali capre, cavalli e montoni morti, in un luogo e ridotta «in un angustissimo circolo» da tori con le corna rinforzate da lame, mentre cacciatori muniti di dardi provvedevano a infilzarla. L'imperatore, infine, «che dal suo elefante aveva avuto il piacere di vedere questo aggradevole combattimento ammazzava la tigre con un'archibugiata»<sup>549</sup>. Di questa narrazione abbiamo,

---

<sup>547</sup> Così è descritto, da Pietro della Valle, un elefante indiano (anche se piccolo di stazza, secondo le sue parole): «alti quanto un uomo e mezzo e grossi a proporzione, di color cenericcio, tanto la tromba quanto tutto il resto, con le orecchie che quasi si assomigliano ad un'ala di nottola; le quali son grandi, ma differenti, come anche un poco la tromba, da quel che in Italia si suol dipingere» (*Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino...descritti da lui medesimo in 54 lettere...mandate in Napoli all'erudito Mario Schipano, divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l'India*, V. Mascardi, Roma 1650, pp. 461-462). François de La Boullaye-Le Gouz, *Les voyages et observations du sieur de La Boullaye Le Gouz...*, G. Clousier, Paris 1653, p. 233: «Il y a quantité d'elephants dans les Indes dont la pluspart y sont transportez de l'isle de Zeilan». Della Valle descrive anche l'usanza di indiani e maomettani di indossare unicamente vesti chiare.

<sup>548</sup> La *Storia* di Manucci viene pubblicata come *Histoire générale de l'Empire du Mogol depuis sa fondation. Sur les mémoires de M. Manouchi, vénitien. Par le père François Catrou, de la Compagnie de Jésus* dal padre gesuita François Catrou a Parigi nel 1705. Il manoscritto utilizzato impropriamente da Catrou per la redazione della sua versione è conservato alla Biblioteca Nazionale di Berlino (codice Philips 1945), mentre quello originale del Manucci, il cosiddetto 'archetypum', alla Marciana di Venezia (It. VI. 134-135). Quest'ultimo viene pubblicato solo nel 1907 a Londra, tradotta in inglese da W. Irvine (4 voll.).

<sup>549</sup> Niccolò Manucci, *Storia generale dell'Impero del Mogol. Opera del P. Francesco Catrou della Compagnia di Gesù, scritta secondo le memorie storiche del signor Niccolò Manuzio veneziano*, D. Occhi all'Unione, Venezia 1731, pp. 163-164.

quindi, elementi riscontrabili (il corteo del re, si veda descrizione nel secondo volume di Manucci dei suonatori che lo precedevano, le modalità con le quali i cacciatori, ben visibili nei pressi dell'angolo sinistro dell'affresco, in un luogo angusto del bosco si adoperavano per colpire la tigre) e altri, invece, assenti, come i tori - animali che, peraltro, difficilmente potrebbero venire scelti da un'artista per decorare altre parti del mondo che non siano Europa - e l'archibugiata del Moghul, qui sostituito dalla personificazione del continente, impegnata a ricevere l'omaggio dei suoi servitori.

La gravidanza visiva dell'episodio, aldilà di quale sia la fonte diretta di un'usanza ben nota all'immaginario di quegli anni, è nella sua capacità aneddotica di testimoniare, insieme allo schiavo riverso in primo piano più a destra, gli aspetti più violenti e minacciosi che caratterizzavano nell'immaginario occidentale questa parte del mondo. Da un punto di vista formale, invece, è evidente il legame della tigre di questa cruenta battuta con la tigre che allatta, in primo a piano a destra, nella tela di Rubens nota come *Quattro Continenti*, quadro peraltro a quel tempo presente nelle collezioni imperiali di Vienna: entrambe sono colte da dietro, di scorcio, con le mammelle gonfie di latte e la coda abbassata tra le gambe<sup>550</sup>.

Il gran seguito della personificazione nell'affresco di Asia lo si ritrova, più o meno nei medesimi termini, nelle descrizioni di altri resoconti. Quello di François Bernier, per esempio, che risulta tra l'altro presente nella biblioteca Schönborn<sup>551</sup>. Anch'egli testimonia che «whenever the King takes an excursion» monta «in his Paleki, on an elephant, or in a Tact-Ravan (or travelling throne, carried upon the shoulders of eight men, who are cleverly relieved from time to time when on the march by eight others)». Altri resoconti presenti nelle biblioteche Schönborn o Greiffenclau che offrono descrizioni simili a quanto raffigurato nell'affresco sono quelli di Pietro della Valle, per quanto riguarda le riverenze, la profonda devozione, che era usanza riservare al re secondo i riti orientali, i cortei e i bardamenti di carrozze e di elefanti<sup>552</sup>. Ma anche il mercante francese di diamanti Tavernier che compie, tra

---

<sup>550</sup> Per quanto riguarda i cacciatori, il giovane in primo piano condivide una certa rassomiglianza con le giovani figure maschili in primo piano dell'incisione 29 e 31 degli *Scherzi* di Tiepolo (si veda M. Santifaller, *Il continente Asia degli affreschi del Tiepolo a Würzburg e alcuni fogli degli 'Scherzi di fantasia'*, in «Arte veneta», 25, 1971, pp. 205-211, p. 207).

<sup>551</sup> *Travels in the Moghul Empire A.D. 1656-1668*, trad. di A. Constable, Oxford University Press 1916. Si vedano, in merito alle citazioni che seguono nel testo, le pp. 214-215 di questa edizione.

<sup>552</sup> Le lettere del suo viaggio in Turchia, Persia e India, protrattosi per dodici anni, sono raccolte nei *Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino...all'erudito suo amico Mario Schipano*, pubblicati a Roma intorno alla metà del Seicento. Pietro della Valle salpa da Venezia per arrivare a Costantinopoli. Di qui visita il sito dove sorgeva Troia e, dopo un anno, si dirige verso l'Egitto, il Sinai e Gerusalemme (descritta profusamente nelle sue lettere). Poi Damasco, Aleppo, Bagdad e Isfahan (febbraio 1617) e le rovine di Persepoli. Si imbarca verso l'India (Calcutta e Goa principalmente) e nel 1624 inizia il suo viaggio di ritorno, arrivando a Roma nel marzo del 1626. L'autografo del suo diario di viaggio (1614-1626) è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (*Ottob. Lat. 3382*). I manoscritti pronti per la stampa si trovano presso la Biblioteca della Società geografica

il 1640 e il 1667, quattro viaggi in India, Johann Albrecht von Mandelslo e Adam Olearius, Sir Thomas Herbert, François de la Boullaye-Le Gouz, con un resoconto ricco di illustrazioni, e de Bruyn, con le sue ricche e particolareggiate descrizioni e illustrazioni di vegetazione e insediamenti, vedute di città, talvolta colte da prospettive inedite, e usanze, abiti e corredi dal medio all'estremo oriente<sup>553</sup>. Dei viaggi di quest'ultimo, in particolare, ci rimangono numerose incisioni di disegni di suo pugno, ma pochi originali, che corredano due voluminosi resoconti: De Bruyn soggiorna, infatti, nel corso di un primo viaggio, per oltre sei anni nel Levante e torna a compiere un lungo viaggio tra il 1701 e il 1708, questa volta verso Mosca e attraverso la Persia, sino in India<sup>554</sup>.

Circa a metà rappresentazione l'India Moghul cede il passo a uno scenario diverso, marcato da alcuni dei precisi riferimenti topografici, come il Nilo in Africa, che compongono

---

italiana. La prima edizione contenente la prima parte compare a Roma nel 1650 (stampatore Mascardi), e viene ristampata sette anni dopo. La seconda parte, relativa alla Persia, esce nel 1658 e l'India nel 1663. L'edizione tedesca è del 1674, probabilmente era questa la copia presente negli archivi della famiglia.

<sup>553</sup> *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer Baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes*, G. Clousier e C. Barbin, Paris 1676. A. Olearius, *Offt begeherte Beschreibung der Newen Orientalischen Reise...KönigReiches Tzina*, Glocken, Schleswig 1647 e *Ausführliche Beschreibung...in Persien geschehen*, Holwein, Schleswig 1663. Il resoconto di Sir Thomas Herbert, *Description of the Persian Monarchy now beinge, the Orientall Indyees, Iles and other parts of the Greater Asia and Africk*, viene pubblicato nel 1634 (W. Stansby, J. Bloome, London) e riedito nel 1638 come *Some Yeares Travels into divers parts of Asia and Afrigue Describing Especially the Two Famous Empires, the Persian and Great Mogull...as Also, Many...Kingdomes in the Oriental India and Other Parts of Asia; Together with the Adjacent Iles...With a Revivall of the First Discoverer of America* (R. Bip, London). Nel suo resoconto sono descritti gli anni presso l'impero persiano e quello Moghul. L'immagine proposta dal frontespizio dell'edizione del 1638 è molto interessante: in alto troviamo una figura muliebre, Europa che cerca di difendersi dall'assalto di due Turchi armati con l'ausilio della sua lunga croce e del suo scettro. L'immagine riflette la tensione che intercorre tra mondo cristiano e mondo ottomano per tutto il corso del secolo, tensione che raggiunge il suo culmine nel 1683 con l'assedio di Vienna.

Il catalogo della biblioteca dei Greiffenclau non ci è pervenuto, ma nella biblioteca della famiglia Schönborn a Pommersfelden, secondo quanto indicato da Ashton, si ritrovano questi testi (alcuni sono già stati citati nel testo, altri seguiranno nelle prossime pagine): Bernier (ed. Amsterdam 1699), de Bry (precisamente la parte I, II, la *brevis narratio* di Le Moyne, IV-VIII; si veda "Altre personificazioni in paesaggio" per quanto riguarda composizione e prime edizioni dell'opera), Lafitau (Paris 1724), d'Avity (ed. Paris 1660), de Tournefort (ed. Lyon 1717), de Bruyn (ed. Paris 1714), Mandelslo-Olearius (1647, in questo caso le edizioni conservate a Schönborn coincidono con quelle citate nelle presenti note), Tavernier (ed. Utrecht 1712). Nell'archivio Greiffenclau a Schloss Vollrads: della Valle (ed. Geneva 1674), Mandelslo-Olearius (1663, vd. sopra), Tavernier (ed. Nuremberg 1681).

<sup>554</sup> *Reizen van Cornelis de Bruijn door de vermaardste van Klein Asia, de Eylanden Scio, Rhodus, Cyprus, Metelino, Stanchio, etc. Mitsgaders de voornaamste steden van Aegypten, Syrien en Palestina. Verrijkt met meer als 200 kopere konstplaten, vertoonende de beroemdste landschappen, steden, etc. Alles door den authour selfs na het leven afgetekend* (H. van Krooneveld, Delft 1698) e *Cornelis de Bruins reizen over Moskovie, door Persie en Indie: Verrykt met driehondert konstplaten, vertoonende de beroemde landschappen en steden, ook de byzondere dragten, beesten, gewassen en planten, die daer gevonden worden: Voor al derzelve oudheden, en wel voornamentlyk heel uitvoerig, die van het heerlyke en van oudts de geheele werrelt door befaemde Hof van Persepolis, by de Persianen Tchilminar genaemt* (W. e D. Goeree, Amsterdam 1711). Una traduzione in francese del primo viene pubblicata nel 1700 (sempre a Delft) e una in inglese nel 1704. Per quanto riguarda il secondo, compare in francese per la prima volta nel 1718 e, due anni più tardi, anche in inglese. Per informazioni sulle traduzioni si veda G. J. van Gelder, *Eastward Bound: Dutch Ventures and Adventures in the Middle East*, London 1994, nota 3, p. 52. La biblioteca dell'università di Amsterdam possiede un'unica edizione del *Voyage au Levant* (H. van Krooneveld, Delft 1700) con incisioni dipinte a colori.

l'affresco. La Terra Santa (con essa spesso veniva identificato nelle allegorie l'intero continente asiatico) è rappresentata dalle croci e dal Calvario sullo sfondo, mentre la statua di Diana a Efeso, riversa a terra in primo piano, richiama l'Asia Minore.

Le due figure protagoniste che incedono, colte di schiena, sembrano essere europei in abiti locali - turbante a punta, un bianco mantello di seta e veste azzurra l'uno e un mantello rigato bruno e d'oro l'altro che si scorge appena - e brache europee. Si tratta di pellegrini, la cui usanza di bardarsi in vesti levantine è testimoniata, tra i resoconti appena citati, da de Bruyn, da Gemelli Careri e dalla prima illustrazione contenuta nel resoconto di Boullaye. Essi volgono le spalle alla statua - semidistrutta in terra, segno della decomposizione del mondo che rappresenta - per dirigersi verso il monte, sottolineando con il loro moto la consequenzialità tra paganesimo e cristianità.

L'identificazione del gruppo di chiusura (fig. 217) è certamente la più problematica, soprattutto per le due figure, una maschile e una femminile, abbinata rispettivamente al blocco di pietra e all'obelisco<sup>555</sup>. Esso è composto, più precisamente, da sei figure tutte volte verso sinistra: la prima, un vecchio con la barba, sta utilizzando il blocco di pietra come una scrivania e innalza una torcia con la mano, segue un uomo del quale intravediamo solo il copricapo a cono e la figura femminile che si staglia solennemente in piedi, con la veste dorata bordata di pelliccia, e le mani lungo i fianchi, un giovane biondo vestito di bianco è seduto ai suoi piedi mentre un altro uomo con cappello a cono, manto a righe, baffi e parasole le si erge di fianco. Termina il gruppo un uomo accucciato con in mano una cartelletta sul quale sembra star prendendo annotazioni.

Secondo Ashton, i resoconti di viaggio, e particolarmente quello di de Bruyn, potrebbero fornire qualche indicazione e dimostrare che «although they are of unusual interest, their iconographic character is of piece with the rest of the foreign continents»<sup>556</sup>. Lo studioso prende in considerazione per primo l'enorme blocco di pietra, recante quattro righe di uno strano alfabeto, che aggetta fuori dal cornicione dipinto. A Palmira come a Efeso, De Bruyn aveva ricopiato le iscrizioni viste su colonne e pietre scolpite, notando che alcuni indecifrabili

---

<sup>555</sup> La necessità di affidabili immagini di queste terre spinge de Bruyn a far ricavare dai suoi innumerevoli disegni un gran numero di incisioni. Specifica, infatti, al lettore, nella prefazione al viaggio in Asia Minore, che, grazie alle sue abilità di disegnatore, le sue descrizioni visive sono le più aderenti alla realtà e accurate in circolazione - non essendo concepite, come spesso accade, come 'se uno volesse rappresentare Roma nelle vesti di Costantinopoli' - nonché le più originali. Nel corso del suo soggiorno in Terra Santa, De Bruyn decide di ritrarre Gerusalemme da un punto di vista nuovo rispetto alle usuali immagini della città circolanti all'epoca. Tuttavia, gli Ottomani vietavano, come egli riporta, di ritrarre fortificazioni e città murate, convinti che l'interesse degli artisti europei fosse dovuto a motivi strategici. L'infrazione della proibizione, come afferma lo stesso de Bruyn, era punibile anche con la morte. Il suo contributo alla letteratura di pellegrinaggio è tracciato in F. T. Noonan, *The Road to Jerusalem*, Philadelphia 2007, pp. 150-151.

<sup>556</sup> Ashton, 1978, p. 116.

caratteri, composti da lettere sconosciute e quelli che a lui sembravano essere numeri, si trovavano frequentemente accostati a un'iscrizione in greco, della quale ipotizza fossero la traduzione nel linguaggio locale<sup>557</sup>.

Nei caratteri riportati casualmente da Tiepolo giace, secondo lo studioso, un preciso riferimento all'antica città siriana. Le ragioni, delineate qui brevemente, sono le seguenti: Palmira era appena stata riscoperta dagli europei alla fine del Seicento, e le vedute della città che iniziano a circolare sono spesso accompagnate dalla storia di Zenobia, la sua gloriosa regina ribelle<sup>558</sup>. Cassio Longino, il suo celebre consigliere al quale era attribuita la paternità del *Trattato del Sublime*, è anch'esso una figura che acquisisce grande fama intorno alla metà del secolo di Tiepolo. Infine, sarebbe ravvisabile una somiglianza (somiglianza che appare, tuttavia, a mio avviso piuttosto generica) tra la veduta di Palmira di de Bruyn e Fischer e l'immagine proposta da Tiepolo: se l'incisione mostra «a terrain strewn with piled blocks, arches, columns, and crumbling stones» pure l'angolo di Tiepolo «is weighted with strewn, heaped, and inscribed blocks and a steep pyramid turning to dust»<sup>559</sup>. Ashton conclude che, in questo modo, il gruppo viene a costituire un'organica unità: l'uomo con la torcia sarebbe Longino e la donna in piedi Zenobia, la regina che si ribella a Roma sconfitta da Aureliano - l'imperatore per celebrare questa vittoria farà, tra l'altro, erigere un tempio in onore del *Sol Invictus*, quindi Zenobia è anche foriera di associazioni con il culto del Sole - accompagnata da un soldato (il giovane in bianco, il cui profilo, all'inverso, appare anche nel bozzetto in Europa) e da un servo che la protegge dal sole (nell'immagine, di fatto, non accenna minimamente a coprirle il capo con il parasole)<sup>560</sup>.

Un'ugualmente convincente identificazione è anche quella proposta da Schmidt, confutata da Ashton sulla base dei caratteri dell'iscrizione sul blocco<sup>561</sup>. L'uomo sarebbe il Dottore della

---

<sup>557</sup> Si tratta di palmirene aramaico, un alfabeto che verrà decifrato solamente pochi anni dopo l'affresco. La commistione bilingue Ashton la vede anche nel blocco di Tiepolo, nel modo in cui sono disposte le lettere, una di seguito all'altra, costantemente separate dal medesimo spazio (Ashton, 1978, p. 117).

<sup>558</sup> La prima veduta della città, incisa da De Bruyn, viene ridisegnata da J. B. Fischer Erlach con alcune modifiche e pubblicata nel suo *Entwurf einer historischen Architectur* del 1721. Di questo testo possiamo, inoltre, presupporre che Balthasar Neumann possedesse una copia, si veda Ashton, 1978, nota 29.

<sup>559</sup> Ashton, 1978, p. 118. Si veda nel *Voyage au Levant* di de Bruyn la veduta di Palmira a pp. 342-343 e le iscrizioni riportate a p. 354. La storia di Zenobia è, invece, riportata a p. 348.

<sup>560</sup> L'habitat naturale accennato nell'angolo potrebbe confermare questa identificazione, mentre l'abbigliamento richiama le popolazioni non turche dell'Anatolia rappresentate da de Bruyn. Un attributo esotico per eccellenza, il parasole, ritrova qui, dopo essere migrato in Africa e in America (cfr. Schmidt, 2001, p. 53 e Schmidt, 2015, *passim*), il suo contesto originario. A fianco, subito dietro l'airone, emerge dal canneto il bastone con avvolto il serpente, immagine molto spesso utilizzata da Tiepolo (si vedano le sue acqueforti e il Mosè e il serpente di bronzo alle Gallerie dell'Accademia del 1725-35).

<sup>561</sup> L'alfabeto non è propriamente quello armeno (sulla questione si veda V. Schmidt, *Zu Tiepolos Asien-Darstellung in Würzburg*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 37, 1974, pp. 52-62, p. 52) ma, del resto, i caratteri tracciati da Tiepolo non hanno alcun senso linguistico e, a mio avviso, prediligere un'interpretazione piuttosto che un'altra sulla base dell'alfabeto qui dipinto è piuttosto arduo.

Chiesa armena Mesrop, creatore dell'alfabeto armeno e della traduzione in lingua delle *Scritture*, che regge il lume dell'intelletto (come la Sapienza rappresentata da Ripa) e la donna la Regina di Saba, «zum alttestamentlichen Seitenstück des christlichen Armeniers»<sup>562</sup>. Come la contigua statua di Diana incarna il culto pagano sconfitto, anche in questo caso sarebbe vivo il riferimento all'avvento del cristianesimo: in questa lettura, infatti, lo sguardo del gruppo sarebbe puntato sui due pellegrini poco innanzi, «mit dem der Maler den Gedanken der Ecclesia gentium verbildlicht». Rispetto a quanto avanzato nell'interpretazione qui precedentemente delineata viene negata l'organicità narrativa del gruppo, Mesrop e la regina di Saba non fanno parte della stessa storia diversamente da Longino e Zenobia, ma è più forte il raccordo sul piano del messaggio ideologico nel contesto dell'affresco e del suo committente<sup>563</sup>.

Altro particolare da considerare è che l'associazione tra obelisco-piramide e figura femminile compariva nell'*Iconologia* come allegoria della 'Gloria dei principi': «Donna bellissima, che habbia cinta la fronte d'un cerchio d'oro contesto di diverse gioie di grande stima. I capelli saranno ricciuti, e biondi, significando i magnanimi, e gloriosi pensieri, che occupano le menti de' Principi, nell'opere de' quali sommamente risplende la gloria loro. Terrà con la mano sinistra mano una piramide, la quale significa la chiara e alta gloria de i Principi, che con magnificenza fanno fabbriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa gloria». In questo senso l'immagine era già stata proposta da Tiepolo in una *grisaille* della Kaisersaal e ricompare, quanto mai esplicita, nel soffitto della Sala del Trono affrescato a Madrid. L'inserimento in questo contesto può essere stato determinato da alcune motivazioni: tradizionalmente Asia era considerata la culla del cristianesimo ma anche la regione in cui erano fiorite le più grandi monarchie storiche<sup>564</sup>. Tutto il gruppo, inoltre, è virtualmente rivolto verso Europa, in modo da trasferire il significato qui veicolato sul ritratto di

---

<sup>562</sup> Schmidt, 1971, p. 62. Si rimanda all'articolo per la trattazione completa delle argomentazioni a favore di questa ipotesi. Si veda il raffronto figurativo con il Padre della Chiesa orientale rappresentato da Francesco Zugno in San Lazzaro degli Armeni a Venezia (pp. 54-55).

<sup>563</sup> Molmenti (1909, p. 174) identifica la figura femminile come Cleopatra, 'bellissima bionda', acconciata come una dama veneziana del Cinquecento, attorniata da schiavi dal copricapo frangiato o con la testa ravvolta in un turbante; ugualmente Lamb. Schmidt e la Santifaller confutano questa identificazione (1975, p. 197), del resto la suddivisione geografica di Erodoto chiamata in causa per giustificare questa collocazione è inesatta. Entrambi considerano la piramide, in questo contesto, un attributo più allegorico che geografico (connessa a Ripa). Altre letture vedono nella donna la Regina di Saba (secondo Ashton non sarebbe abbastanza opulenta nel vestiario per rappresentarla, 1978, p. 116) e nell'obelisco la torre di Babele (in Simon, 1971, pp. 483-496), oppure la Vergine Maria e l'obelisco di Sisto V (G. Bott, *Das Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz*, Stuttgart 1963). L'immagine del Treppenhaus sembra ben lontana sia dalla Torre sia dall'obelisco papale.

<sup>564</sup> A sostegno di questa idea si vedano i passi tratti dal *Lessico* di Zedler riguardo la voce 'Asia' riportati in Buttner, Mülbe, 1981, p. 120.

Greiffenclau e rinforzare, con questo atto figurativo, ancora una volta la celebrazione della sua gloria<sup>565</sup>.

Quest'ultima sezione del fregio figurativo, decisamente più allegorica e meno aneddótica rispetto a quella che accoglie la personificazione principale, appare anche meno concitata e 'feroce': lo scarto di tono, che fa del continente quello più ricco di densità narrative, sembra avvenire in prossimità del monte Calvario, tra i due pellegrini e le due figure prostrate a terra<sup>566</sup>. Come in merito ai primi, è forte la tentazione di vedere anche in quest'ultimi, con gambe e piedi abbigliati alla maniera europea e dalle vesti decisamente più scure rispetto al gruppo indistinto di orientali che fiancheggiano al suon di tamburo l'incendere del re, due viaggiatori occidentali, magari gli stessi pellegrini che, attraverso l'Asia Minore e dopo la Terrasanta, giungono a inginocchiarsi al cospetto del Gran Moghul dell'India. In questa prospettiva, nell'affresco di Asia sembra essere figurato un itinerario in progressione, attraverso le terre del Medio Oriente fino all'India, e le diverse percezioni geografiche che interessano un'area così vasta come quella asiatica: alla precipua, fino a questo momento, identificazione con la Terra Santa o con la Turchia ottomana si affianca dunque, dilatando i confini della sua concezione, l'immagine di un oriente più lontano. Le personificazioni di Asia e Africa, infine, sono visibili soltanto dal pianerottolo, essendo entrambe collocate oltre il centro, verso la Weissorsaal.

### *Africa*

Africa (fig. 209, fig. 211) è di fronte ad Asia ed esposta alla forte luce, soprattutto nelle ore pomeridiane, che proviene dalle tre finestre della parete ovest. È rappresentata come una fanciulla su un cammello (potrebbe anche essere un dromedario ma, come quasi sempre accade, la parte con la gobba è celata dalla personificazione) con gualdrappa di porpora sulla quale, a un esame ravvicinato, sembra essere adagiata una cartina del Mar Rosso (fig. 216). Davanti a lei si genuflette un uomo avvolto in un manto verdastro, turcasso rosso sulla schiena, in una mano un parasole (già visto anche in *Asia*) e nell'altra un turibolo fumante, attributo tradizionalmente associato ad Asia e, insieme al cammello, consapevolmente traslato qui. In omaggio anche la figura con la scimitarra e il saio bruno dietro di lui. Sul suolo si affastellano anfore, turcassi, stoffe, remi e, soprattutto, due zanne d'elefante, quasi reliquie della mancante *exuvia elephantis*.

---

<sup>565</sup> Schmidt vede nella figura maschile Mesrop e in quella muliebre la regina di Saba, mentre nell'obelisco, come Santifaller, un simbolo dell'immortalità della gloria, così come codificato da Ripa; Schmidt, 1971, p. 55 e *passim*.

<sup>566</sup> Di parere opposto Ashton, che ritiene questo brano «*emphatically non-allegorical*» (1978, p. 116).

A questa carovana, Tiepolo affianca, a sinistra, la rappresentazione di un fervido emporio commerciale. Il brano pittorico è inaugurato, infatti, da alcuni scaricatori, un moro col berretto rosso e il torso nudo e altri colti nell'atto di affaccendarsi tra balle di mercanzia, pacchi e cordame. Seguono tre mercanti ottomani: il primo, discosto dagli altri, con soprabito chiaro e lunga pipa, il secondo con turbante e veste azzurra a righe bianche, il terzo con il caratteristico berretto a tozzo armeno e il soprabito giallo foderato di rosso. Un quarto mercante, sdraiato su enormi cuscini, si intravede alle spalle di quest'ultimo. Completa questo brano un cammello di tergo recante tappeti variopinti e due mercanti europei che stanno contrattando l'acquisto di un cofanetto di perle con due commercianti autoctoni<sup>567</sup>. Lo sfondo è costituito da una tenda a righe, dietro la quale spunta, più a destra, un pennone di galera con bandiera purpurea verso dove, presumibilmente, i personaggi stanno trasportando le grosse balle marchiate, pronte per essere imbarcate alla volta del continente europeo. Uno struzzo dalle vigorose gambe umane e una scimmia che lo trattiene per le piume aggettano dal cornicione dipinto<sup>568</sup>. La gran parte di questi elementi è presente nei resoconti dei viaggiatori che attraversano l'Africa settentrionale<sup>569</sup>. Queste descrizioni possono, inoltre, aver inciso sulla scelta di dislocare in Africa due elementi iconografici, quali il cammello e l'incenso, tradizionalmente associati ad Asia.

Sull'altro capo del fregio figurativo, Tiepolo figura il Nilo, unica divinità fluviale della volta, personificato in un vecchio barbuto, seminudo, con pagaia e anfora panciuta dalla quale stilla acqua. Il fiume, simbolo geografico del territorio egiziano, appare in un contesto perlopiù scevro di precise definizioni topografiche. La montagna alle sue spalle, anch'essa tra i pochi accenni paesaggistici dell'intera volta, fa riferimento alle supposte fonti del fiume sui monti etiopi (questo particolare è tra quelli aggiunti rispetto al primo bozzetto preparatorio)<sup>570</sup>. Anche nella porzione dedicata al Nilo si possono trovare echi e riflessi dei principali resoconti

---

<sup>567</sup> Ashton (1978, nota 34) afferma di non aver trovato nei resoconti riferimenti al commercio di perle in Africa, citando comunque come fonte generale Tavernier che in India si occupava proprio di questo. Proprio Tavernier, invero, riferisce di commerci di perle anche nel Bahrein (Tavernier, 1676, p. 377).

<sup>568</sup> Il particolare è mutuato da Byss. Le gambe dello struzzo di Pommersfelden, tuttavia, non sono visibili, nascoste dal cornicione. Di qui la necessità di Tiepolo di integrare fantasiosamente l'immagine.

<sup>569</sup> Quindi de Bruyn, ma anche William Lithgow (*The Totall Discourse of the Rare Adventures and Painefull Peregrinations of Long Nineteene Years from Scotland to the most Kingdoms in Europe, Asia and Affrica*, N. Oakes, London 1632), Paul Lucas (*Troisième voyage de Sieur Paul Lucas, fait en MDCCXIV par ordre de Louis XIV, dans le Turquie, l'Asie, la Sourie, la Palestine, la Haute et la basse Egypte*, R. Machuel le jeune, Rouen 1719), M. Pitton de Tournefort (*Relation d'un Voyage du Levant*, Anisson et Posuel, Lyon 1717), Pierre d'Avity (*Le Monde, ou la Description Générale de ses quatre parties...*, D. Bechet e L. Billaine, Paris 1660), Jean Thévenot (*Relation du divers voyages curieux*, A. Cramoisy, Paris 1663). Si possono evidenziare in de Bruyn alcuni stralci particolarmente corrispondenti con quanto dipinto da Tiepolo: le tende in prossimità del Nilo (1700, fig. 71), la descrizione dei commerci del Cairo, le lunghe pipe, onnipresenti nelle illustrazioni del viaggiatore e dipinto due volte nell'affresco (l'oggetto è comunque presente anche nello stucco di Bossi). Sui cammelli si sofferma diffusamente Tavernier, 1676, p. 218.

<sup>570</sup> La montagna compariva anche nel corrispondente stucco di Bossi.



circolanti (alcuni di essi presenti nella biblioteca di famiglia), tutti miranti a sottolineare la centralità del fiume per la sopravvivenza di quelle terre e popolazioni<sup>571</sup>.

La sostituzione del più tradizionale, sin dalla codificazione di Ripa, leone può essere stata animata da esigenze di carattere estetico, vale a dire dalla necessità di dover scegliere un animale di stazza proporzionale alle altre cavalcature della volta, ma anche dalla consapevole scelta di fare riferimento alla più aggiornata letteratura di viaggio e ai commerci ivi descritti. È il copricapo con lo scalpo elefantino a essere il grande assente della rappresentazione e a suggerirci un'ulteriore osservazione: Tiepolo sceglie di eliminare i particolari eruditi altrove utilizzati (l'*exuvia* compare, per esempio, nella personificazione di Villa Cordellina, tornerà sia a Villa Pisani sia nel Palacio Real, mentre nell'allegoria di Palazzo Clerici era stata sostituita da una viva proboscide sveltante), riducendo i brani allegorici e gli elementi allusivi, astrattamente indicativi e poco intelleggibili, a favore della figurazione analitica di un opulento e cosmopolita mercato a cielo aperto.

### ***America***

America (figg. 214-215), rivolta a nord, sulla parete che si affaccia su uno dei cortili della Residenza, è sovrastata da una compatta nube scura in cui riposano Marte e Venere. Provenendo dal vestibolo inferiore è la prima che il visitatore incontra con lo sguardo, mentre una volta giunti al secondo pianerottolo e invertendo la propria posizione l'osservatore si trova, secondo un'evidente logica programmatica, di fronte a Europa: i due continenti, il vecchio e il nuovo mondo, si fronteggiano (America, come in Stradano, è ancora considerata una pagina bianca su cui scrivere).

Come Asia è arroccata all'amazzone su un elefante e Africa su un cammello, così America cavalca - vediamo solo la sua gamba destra, con un calzario dorato, simile a quella di Armida abbandonata da Rinaldo a Villa Valmarana - un enorme alligatore sul quale poggia, a mo' di sella, un broccato bordeaux. Ha l'arco sulle spalle, il caratteristico copricapo piumato, il seno nudo e alcuni monili al collo. Un braccio è proteso a indicare qualcosa alla sua sinistra, mentre l'altro è appoggiato a un piccolo scudo metallico di forma circolare, oggetto che si ritrova anche dietro la coda dell'alligatore. Vicino alla mandibola dell'enorme rettile giacciono alcune teste umane recise e una faretra semivuota. Dietro di lei una donna dalla carnagione chiara batte il cembalo attorniata da vecchi con bizzarri copricapi a imbuto. La

---

<sup>571</sup> Nel già citato resoconto di Bernier (ed. 1916, p. 448), per esempio, viene raccontato delle copiose piogge in Etiopia che causano le stagionali inondazioni del Nilo, ma anche delle montagne dove si credeva nascesse il fiume.

scena è animata da figure di cacciatori e di nativi, animali esotici, ceste, una cornucopia e un banchetto cannibale. Appaiono molti cappelli a punta di paglia (i cosiddetti *dou*), asce e mazze. I tre personaggi dalla pelle bruna alla destra dell'amazzone sono rappresentati in diversi atteggiamenti: il primo con turbante, turcasso dietro la schiena e mazza in mano, sembra riposare, il secondo, dal torso poderoso, appoggia sulle ginocchia una maestosa cornucopia, il terzo sta dislegando una balla di cotone. Davanti ai tre troviamo un cervo morto e a sinistra tre fanciulle, una dalla carnagione più scura e penne bianche in testa, le altre due ornate di rosso con in mano l'una una fiaccola e l'altra un pappagallo. Uno spiedo, verso il quale si avvia la fanciulla anfora in testa (una testa molto simile appariva a Pommersfelden nella schiera di Africa), brucia sul fuoco.

Se nel brano dedicato a Europa i personaggi sono colti in una monumentale fissità, nella quale si rapprende l'aspetto simbolico che ciascuno di essi è chiamato a impersonare, la scena dedicata ad America è composta da una serie di narrazioni accennate e sospese: America indica, o ordina, qualcosa agli uomini che le sono appresso e che, a loro volta, stanno allestendo un piccolo banchetto, altri sono impegnati in una qualche piccola attività, che sia slegare una balla, suonare il tamburo, rigirare lo spiedo o trasportare la propria preda. Un europeo, con tunica rossa e calze bianche, sta caracollandosi fra le fascine oltre il cornicione dipinto, preso dalla foga, dallo spavento e dalla curiosità di introdursi e ritrarre sulla sua cartelletta la scena.

A destra, dietro un gruppo di vigorosi cacciatori di coccodrilli, emerge una misteriosa asta ricoperta di paglia e sormontata da una mezzaluna. Secondo Oliveira potrebbe rappresentare una divinità africana, *Obaluaiyé*, il cui capo di paglia ricopriva tutto il corpo, oppure, più semplicemente, potrebbe trattarsi di una *tui* dei *Pasha*, le code di cavallo con mezzaluna utilizzate dagli ufficiali turchi, costituendo uno dei tanti elementi dell'affresco - i turbanti conici che appaiono in America o i copricapi piumati che spuntano nello spazio dedicato ad Africa - mischiati o dislocati da Tiepolo<sup>572</sup>.

A fianco si erge uno stendardo di ben più facile identificazione, reca infatti lo stemma d'oro e purpureo dei Greiffenclau, che America sembra puntare con il proprio indice. In questo modo anche America, come già Asia e Africa le cui braccia sinistre sono virtualmente protese verso Europa e il ritratto di Greiffenclau, può fare riferimento al committente. Dietro la personificazione principale, inoltre, un paggetto sta recando un vassoio con una grande brocca e una tazza, forse colma di cioccolata. Dal movimento del braccio e dalla testa girata

---

<sup>572</sup> Oliveira, 2014, nota 37, p. 55.

possiamo dedurre che America gli stia ordinando di porgere la celebre bevanda al suo mecenate, il principe-vescovo, rappresentato dallo stendardo (si potrebbe anche fantasticare che, guardando l'obelisco, inviti a porre l'attenzione sul simbolo della sua gloria). La montagna, dal profilo dolce, compare in veste più aspra e solitaria anche nello stucco di Bossi dedicato al continente.

America, insieme ad Europa, è il continente nel quale i dettami di Ripa sono più ravvisabili, ma non mancano elementi più inusuali. Tra di essi possiamo annoverare i due cervi (uno vivo e uno morto, già onnipresenti nelle illustrazione di de Bry), il caimano morto caricato sulle spalle del cacciatore, il già citato stendardo con mezzaluna, il curioso viaggiatore-disegnatore vestito all'europea, in brache al ginocchio e marsina rosso-bruno. Questi particolari li ritroviamo tutti sia nelle illustrazioni di Theodor de Bry, particolarmente nella parte dedicata alla Florida di Le Moyne, e nel resoconto di D'Avity, due testi dall'enorme diffusione che risultano presenti nella biblioteca Schönborn a Pommersfelden. Non è quindi azzardato introdurli, insieme agli altri, all'interno del quadro interpretativo, come non pare incongruo ritenere che l'artista, il committente o entrambi conoscessero alcune delle illustrazioni che compongono queste monumentali opere.

Rispetto alla carovana continua formata dagli altri continenti, il fregio figurativo dedicato ad America è affollato di figure, tutte subordinate alla figura allegorica principale e al suo gesto, che si raggruppano insieme in un'organica composizione triangolare alla quale fa da contrappunto lo spazio naturale alla sua destra, esente da ogni fedeltà botanica, occupato dalla montagna<sup>573</sup>. Anche le tonalità terragne contribuiscono a rendere coese le parti: la costanza della tinta è interrotta solo dal ventre argenteo del cocodrillo morto e dal panno blu dell'uomo con cornucopia in primo piano. L'elemento architettonico è azzerato.

Da questo immenso complesso emerge la straordinaria capacità dell'artista di rielaborare, in maniera ineguagliabilmente personale, i prodotti di una consolidata tradizione iconografica. Nella sua versione non sono così preponderanti né l'ormai algido repertorio di Ripa, né la visione di Pommersfelden. Tiepolo ha infatti nutrito il proprio bagaglio erudito, già dispiegato più volte, di nuove istanze, affollando la rappresentazione di particolari aneddotici, molto probabilmente elaborati in sintonia con il committente grazie alle sue plausibili conoscenze in materia di letteratura di viaggio. È in essa e nell'immaginario fioritole intorno che si possono ricercare giustificazioni e motivazioni degli elementi difformi alle codificazioni tradizionali.

---

<sup>573</sup> T. Hetzer, *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*, Frankfurt 1943, p. 88.

La presenza della maggior parte dei resoconti qui citati nella biblioteca della famiglia Schönborn e nell'archivio della famiglia Greiffenclau, sulla base della ricerca svolta da Mark Ashton, ci dimostra infatti l'ampia circolazione di cui sono oggetto nella Germania dell'epoca e nella cerchia del committente.

Non è un caso, del resto, che *Europa* risulti la più fedele ai dettami di Ripa mentre per quanto riguarda Asia e Africa il pittore si sia arrogato la licenza di mischiare le carte, di ridefinire il vieto repertorio consegnatogli sulla base dell'immaginario in voga<sup>574</sup>. *Africa* diventa allora un brulicante mercato, *America* un banchetto, *Europa* uno spettacolo in cui va in scena la declamazione della sua grandezza, non senza una certa dose di ironia, *Asia* è spezzettata in varie entità geografiche che la rendono, di volta in volta, minacciosa e feroce o enigmatica e aulica. Il trattamento dei continenti nelle sue versioni posteriori, a Stra e a Madrid, sarà più sintetico ed erudito, ma anche in quel caso Tiepolo non mancherà di aggiornare la propria pregressa esperienza rappresentativa (ci si riferisce in particolar modo alla traslazione dell'*exuvia* da Africa ad Asia).

### **Considerazioni sul cielo: Apollo e il ritratto di Greiffenclau**

Il cielo dello scalone è affollato di divinità mitologiche che si snodano intorno alla luce irradiata da Apollo. L'Apollo-sole, alzatosi dal carro di Palazzo Clerici, si staglia, circondato da una triplice aurora, ritto in piedi come un Apollo del Belvedere davanti al profilo del suo astro e del suo tempio celeste (fig. 218)<sup>575</sup>. Più in basso alcune Ore, con le ali a farfalla, conducono i cavalli e apprestano il suo carro. Come nella Kaisersaal e a Palazzo Clerici anche qui sono differenziati per colore, dietro il primo cavallo ne segue quindi uno bianco e, più discostati, uno dal manto ocra e uno grigio scuro. Il dio è affiancato da altre due Ore che reggono la sua arpa e una fiaccola e reca una statuetta sul palmo della mano, rimando, secondo un'antica iconografia politica, alle doti di un buon sovrano<sup>576</sup>. Alla sua sinistra, sopra al Golgota, ci sono le Quattro Stagioni. Marte stringe alabarda e scudo nelle mani, il vecchio Saturno la falce e la clessidra, e Nettuno, tra le alghe marine, il suo tridente. Cerere è circondata dalle spighe, Venere da colombe e amorini, Flora da fiori ed Eolo tra leggere figure femminili. Diana, coronata dalla mezzaluna, è colta di schiena così come Vulcano, che afferra con la mano il martello. Volta nel cielo anche Fetonte. Giove è adagiato, al di sopra di

---

<sup>574</sup> Per quanto riguarda America il trattamento è piuttosto 'datato', gli elementi sono tratti da taccuini di viaggio ma composti sostanzialmente secondo le medesime modalità di fine Cinquecento. I resoconti che le fanno riferimento conservati nelle biblioteche delle due famiglie sono, del resto, meno recenti degli altri.

<sup>575</sup> Mariuz, 2008, p. 322.

<sup>576</sup> Si veda Büttner, Mulbe, 1979, pp. 172-173.

Vulcano e Saturno, su una nube, con lo scettro e un fascio di fulmini, tra l'aquila ed Ebe e accompagnato da Ganimede (quest'ultimo e il re degli dèi sono dipinti più piccoli e a tinte meno forti, per suggerire una maggiore lontananza rispetto ad altre figure). Mercurio, col caduceo, è in volo, e indica all'osservatore il centro virtuale della rappresentazione costituito dal gruppo figurativo di Apollo e l'Ora dalle ali verdine che gli conduce il primo cavallo bianco-bruno da attaccare al carro sottostante, di cui scorgiamo una ruota faticosamente sospinta da un putto: come già a Palazzo Clerici è l'approntarsi del dio del sole a sorgere che Tiepolo intende rappresentare, come suggerito dalle tonalità rosate delle nuvole e narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 112-121)<sup>577</sup>.

Stando alla spiegazione redatta da Byss dopo il completamento dell'opera, alla base dell'affresco di Pommersfelden c'era l'intenzione di assimilare la virtù al sole: come il sole è l'ornamento del mondo, così la virtù lo è dell'uomo, e ciò è rappresentato 'molto laboriosamente' in più di cento figure delle quattro parti del mondo e del firmamento<sup>578</sup>. Nella Residenz di Würzburg, invece, lo scopo, inserendo nella figurazione del cosmo il ritratto dell'attuale principe-vescovo, è di suggerire che il ruolo di un sovrano sulla terra è il medesimo del sole nel cielo. Questa analogia è il legante tra le due componenti dello scalone: da una parte abbiamo, quindi, la raffigurazione del cielo e della terra e, dall'altra, la gloria di Greiffenclau manifestata dal ritratto nel medaglione<sup>579</sup>. Quest'ultimo è incoronato dalla virtù, accompagnato dalla fama con ali e tromba per far risuonare in tutti e quattro gli angoli del mondo il nome del suo protetto, e corredato dal grifone che, abbandonata ogni compostezza araldica, affonda energicamente i suoi artigli sul limite inferiore della cornice: anche la celebrazione del principe-vescovo non può che essere infusa di una certa dose di ironia<sup>580</sup>.

---

<sup>577</sup> «Ne l'atrio il Sol s'adorna per uscire, / Gli ammantan l'Hore il ricco vestimento. / Queste fanciulle son, c'hanno il vestire / succinto per fuggir l'impedimento. / Han l'ali, e par, che stian sempre per gire, / E fan tutte le cose in un momento. / Stannovi anchora, e servitù gli fanno / Con gran prestezza il Giorno, il Mese e l'Anno». Buttner e Mülbe (1981, p. 108) mettono in luce che il tema del sorgere del sole è richiamato più volte, sotto forma di motivi secondari, lungo le immagini dei continenti: si veda, per esempio, il bue della mandria del dio del sole condotto dalle Ore, il quadrante di orologio recato, come a Palazzo Clerici, da un'Ora accanto allo Zodiaco, in prossimità dei segni autunnali di Vergine, Bilancia e Scorpione e il lupo vicino a Marte.

<sup>578</sup> Byss, ed. 1997.

<sup>579</sup> Lo scalone, chiamato *Hauptstiege*, 'scala principale', in vecchie fonti, era utilizzato solo per occasioni ufficiali, dove assumeva un ruolo decisivo nel cerimoniale di accoglienza. Era, quindi, uno spazio di rappresentanza che mostrava al visitatore la magnificenza del suo ospite rendendolo, grazie al ritratto, metaforicamente già presente in sua assenza fisica (nel caso, infatti, di visitatori di rango inferiore il cerimoniale di ricevimento prevedeva che il visitatore venisse guidato verso la sala delle udienze tramite il *treppenhaus*, mentre nel caso di rango pari o superiore era il principe-vescovo stesso a presentarsi in cima alle scale o, addirittura, nell'atrio; si veda Buttner, Mülbe, 1981, p. 133.

<sup>580</sup> Calasso (*Il Rosa Tiepolo*, Milano 2006, pp. 227-235), per esempio, individua diversi annunci cifrati ed elementi ironici che permeano in particolar modo, a parte altri elementi sparsi nell'affresco, tutto il brano dedicato a Europa: l'asfissia statica di Europa, il cane che annusa l'architetto Neumann, il modo in cui fanno capolino, seminasposti, mitra, croce e pastorale, la beffa che la pittura sta rivolgendo a se stessa (dove punta il

È possibile, a questo punto, trarre le fila del messaggio complessivo dell'opera e alcune considerazioni su come avvenga il raccordo tra i due temi principali della sala. L'utilizzo politico della simbologia solare, già diffusamente incontrato fino a qui, era incoraggiato e illustrato in molti manuali tedeschi di emblemi e di retorica etico-politica. Nel *Politischer Redner* di Christian Weise, per esempio, vengono suggerite le modalità di associazione tra sole e principe sovrano. L'astro maggiore viene qui descritto come 'un'eccezionale creatura', incomparabilmente e autonomamente bella e radiosa, che sparge benignamente sulla terra il suo calore, e così si deve comportare il sovrano con la sua patria e i suoi sudditi. L'emblema di Johann Zinckgref, contenuto nel suo *Emblematum ethico-politicorum Centuria* (fig. 222), introduce da parte sua anche il motivo del sorgere del sole: «Omnibus exorior», recita infatti il motto, accompagnato da alcuni versi in francese dal messaggio simile a quello di Weise («Jamais sans sa chaude influence / Phoebus ne se fait voir des cieux, / Prince, fais sentir ta clemence / Par tout où tu jettes les yeux») <sup>581</sup>. Si tratta di alcune esemplificazioni tratte dalla nutrita letteratura sull'argomento, nelle quali il sole è 'immagine', simbolo concreto, del re o di un più piccolo sovrano territoriale <sup>582</sup>. Su scala monumentale questo messaggio è impiegato in maniera quanto mai diretta nell'affresco sul soffitto del *treppenhaus* dell'abbazia di Göttweig (1739), commissionata a Paul Troger dall'abate Gottfried Bessel, amico stretto tra l'altro di Friedrich Carl di Schönborn: Apollo è, infatti, qui mostrato sul carro del Sole con i lineamenti di Carlo VI.

A Karl Philipp e al suo pubblico il valore simbolico del sole era certamente ben noto <sup>583</sup>. Oltre a questi esempi si possono citare altri modelli che dimostrano quanto questa simbologia fosse di ampia circolazione anche nella stessa Würzburg. Innanzi tutto aveva fatto appello a questa analogia il testo redatto dai gesuiti in occasione dell'elezione nel 1699 a principe-vescovo di Johann Philipp von Greiffenclau, zio di Karl (*Sol novus nuper Eoo-Francio coelo invectus,*

---

suo sguardo, su Europa o, piuttosto, sulla parrucca di Greiffenclau?), ovviamente il curioso in marsina che inciampa sui suoi scarpini, metafora dell'attitudine europea allo sconfinamento, il medesimo europeo che inciampa in Africa, con marsina blu, in prossimità del muso del cammello, i due personaggio inginocchiati di fronte ad Asia, raffigurati prostrati da dietro.

<sup>581</sup> *Politischer Redner. Das ist kurtze und eigentliche Nachricht, wie ein sorgfältiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wolredenheit anführen soll*, Ritzsche, Leipzig 1679, pp. 766-767; Julius Wilhelm Zinckgref, *Emblematum ethico-politicorum centuria*, J. T. de Bry, Frankfurt 1619, tra gli emblemi a carattere etico-politico più interessanti ai fini del nostro discorso (cioè coinvolgenti la simbologia solare) si veda pp. XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XLI. Viene più volte ristampato con un'ultima edizione ad Heidelberg nel 1676.

<sup>582</sup> Altro esempio di utilizzo nella Germania barocca della simbologia solare è costituito dall'affresco sul soffitto del Fürstensaal di Bruchsal di Johann Zick: anche in questo caso con Apollo si simboleggia un buon principe e le sue doti (Buttner, Mülbe, 1981, p. 137). Dell'immagine viene fornito anche un breve scritto descrittivo pubblicato nel 1756.

<sup>583</sup> Byss era sicuramente ben informato sul significato particolare e sulla tematica dell'affresco di Göttweig. Quando aveva definito il suo nuovo progetto di affreschi, Greiffenclau aveva quindi probabilmente potuto avvalersi di alcuni lavori preparatori risalenti al periodo Schönborn (P. O. Krückmann, *Tiepolo in Würzburg: der Himmel auf Erden*, catalogo della mostra, München 1996, p. 57).

*nunc ad supremam augen evectus...Dominus Joannes Philippus, Ecclesiae Herbipolensis Episcopus, S. R. I. Princeps, Franciae Orientalis Dux...Adumbratus*, Kleyer, Würzburg 1699). Tredici anni dopo, sempre in suo onore, era stato stampato uno scritto per celebrarne il sessantesimo compleanno, dal titolo *Gryphus Principalis, sive Typus Boni Principis*<sup>584</sup>. La pagina di dedica, in particolare, conteneva un'incisione di Johannes Salver (fig. 220), ideata da Johann Valentin Kirchgessner, molto significativa ai fini di questo discorso. Vi vediamo, nel medaglione in alto, l'effigie di Johann al centro di un circolo formato da alcune stelle e dagli stemmi dei membri del capitolo e dei canonici novizi, sostenuti da una coltre di nubi. Nella parte inferiore dell'immagine c'è una veduta della città di Würzburg, esplicitamente identificata dal cartiglio retto da due putti al centro<sup>585</sup>. Le due parti della rappresentazione, quella cittadina inferiore e quella celeste allegorica superiore, sono figurativamente unite dai raggi intorno al cartiglio centrale: il ritratto del principe-vescovo è, quindi, esplicitamente assimilato al sole, è da lui che si dipartono i fasci luminosi. Qualora vi fossero dei dubbi riguardo questa identificazione le iscrizioni contribuiscono a dissiparli del tutto: «Per tutti in tutto uguale» è la traduzione del motto e 'Sole della patria' è definito Johann Philip nella poesia in basso a sinistra. Sopra al cartiglio centrale, inoltre, la personificazione della Franconia consegna un mazzo di fiori al dio del sole. La pagina non è mai stata pubblicata, troppo eccessiva apparve, infatti, questa celebrazione di un principe ecclesiastico ancora in vita<sup>586</sup>.

La simbologia solare non manca di ricorrere nuovamente anche sotto Friederich Karl von Schönborn, sul frontespizio inciso da Bernhard Söckler (fig. 221), realizzato a partire da un disegno di Neumann, utilizzato in alcune annate del calendario di corte. Qui abbiamo una veduta della Residenz sovrastata da una porzione dello zodiaco, con il segno del Leone al centro (il leone era il simbolo araldico degli Schönborn) sostituito da un sole cinto dalla scritta «E domo solis patriae salus». La poesia di accompagnamento recita: «Das Löwenhaus / Der Sonnen Sitz / Das Land noch lang / Regiere und schütz». La casa del leone, cioè la Residenz,

<sup>584</sup> Johann Valentin Kirchgessner, *Gryphus Principalis, sive Typus Boni Principis XII titulis repraesentatus et reverendissimo...Ioanni Philippo, S. R. I. principi, episcopo Herbipolensi...oblatus humillime*, s.n. Würzburg 1712. Lungo tutto il testo è sviluppata la simbologia relativa all'animale araldico della famiglia, il grifone. Non manca, tuttavia, la simbologia solare: si veda, per esempio, il motto iniziale (a p. 2) accompagnato dalla dicitura «il nostro sole (Phoebus) scaccia le nuvole scure», ma anche l'emblema a p. 74 e, soprattutto, quello a p. 187 dedicato all'*Amoris erga subditos*, dove compaiono insieme grifone e sole. Le illustrazioni sono di Giovanni Pietro Giorgioli e di Wolfgang Högler. Gli emblemi raccolti sono cinquantatre, incisi da Salver e da Müller.

<sup>585</sup> Buttner. Mülbe, 1981, p. 138.

<sup>586</sup> La lastra è conservata al Mainfränkisches Museum di Würzburg. L'informazione che non solo questa pagina non è mai stata stampata ma anche la pubblicazione dell'opera, dopo un primo benessere della censura, viene proibita nel 1713 è ricavata da Buttner, Mülbe, 1981, p. 138. Non è stato possibile risalire a una fonte documentaria non essendoci nel testo ulteriori notizie indicative in merito.

è identificata con la sede del sole e, di conseguenza, il principe-vescovo è assimilato ancora una volta all'astro maggiore. La tradizione simbolica e politica del sole è viva anche nel periodo di governo di Karl Philip Greiffenclau, dall'elezione alle esequie<sup>587</sup>. La morte avvenuta nel 1754, un anno dopo la conclusione dell'affresco, viene infatti rappresentata, nelle omelie e nella decorazione funebre del duomo, come il doloroso tramonto del sole ducale (come già si era visto, per esempio, per Filippo IV): si veda l'*Hell scheinendes Licht in der Ostfränkischen Kirchen* di Adam Huth e la pubblicazione dal titolo *Sol obscuratus in Saggitario*, dove sono invece puntualmente descritti tutti gli apparati decorativi<sup>588</sup>.

Questo è l'immaginario che Tiepolo figura nel panegirico monumentale del *treppenhaus*. Il discorso imbastito dall'affresco poggia su due poli principali: il dio pagano al centro della volta e il ritratto sulla parete meridionale. Così facendo, Greiffenclau non si trova direttamente assimilato al sole, diversamente dalla strategia visiva di Göttweig e da quella giudicata troppo glorificante elaborata da Kirchgessner. La collocazione vicino a Diana e sopra Europa sembra, da una parte, invitare a porre l'attenzione sulle sue qualità riflessive - su di lui si riverbera il luminoso potere dell'Apollo-sole - dall'altra sottolineare il suo ruolo di 'sole della patria', dal quale questo stesso potere si riparte equamente sui sudditi del suo principato ecclesiastico<sup>589</sup>.

La strategia retorica di Göttweig, vale a dire il volto del monarca assimilato a quello di Apollo, viene scissa: abbiamo qui due distinti poli, la figura mitologica da una parte e il sovrano, inserito nell'affresco come dipinto incorniciato, dall'altra. In questo modo, nonostante sia negata la diretta identificazione con il dio pagano, il trasferimento di valenze sul principe-vescovo non viene compromesso.

Il messaggio dell'emblema di Zinckgref (la benevolenza di un buon Duca si riversa su tutti, così come il sole fa con il calore dei suoi raggi), quello della pagina in onore dello zio ('imparziale per tutti in tutto') e dell'omelia funebre (su tutti egli ha disteso i suoi raggi benefici), combaciano tutti con il pensiero che ha costruito l'intelaiatura dell'affresco. L'opera rappresenta i propositi di Greiffenclau riguardo il suo dominio e il modo in cui spera di essere

---

<sup>587</sup> A testimoniarlo c'è uno scritto redatto dai gesuiti per l'elezione di Karl Philip nel 1749, dal titolo *Felicitas Franconiae in binis uno saeculo Philippis Patruo et nepote efflorescens...Carolus Philippus Henricus Ex illustrissima et antiquissima Familia LL.BB. de Greiffenclau...Episcopus Wirceburgensis Franciae orientalis dux...electus*, Kleyer, Würzburg 1749.

<sup>588</sup> Adam Huth, *Hell scheinendes Licht in der Ostfränkischen Kirchen...Herr Carl Philipp Heinrich...in einer Lob- und Trauer-Red...zum Trost...den 18. Christ Monath 1754...im Hohen Dom-Stiffi beschehener Leich-Besingnuß*, M. A. Engman, Würzburg 1754, si vedano in particolare le pp. 27-30; *Sol obscuratus in Saggitario...parentatibus devotissimis musis Collegii S. J. Wirceburgi*, Kleyer, Würzburg 1754.

<sup>589</sup> Diana è collocata proprio accanto al ritratto, apparendo più radiosa delle altre figure, quasi rischiarata dai raggi solari.



ricordato, comunicando all'osservatore, alla corte regia ma soprattutto ai visitatori esterni, che come il sole sorge giorno dopo giorno su questo mondo, così egli, come duca buono e caritatevole, governa sulla propria terra<sup>590</sup>. L'accoglienza indistinta in seno alla propria clemenza è simboleggiata dalla varietà di genti che popolano la volta.

Il ritratto in ovale (fig. 213) costituisce, dunque, il precipuo punto di accesso al messaggio dell'opera. È il nucleo della composizione considerata nel suo complesso, oltre che il punto di raccordo tra il passato mitologico della volta, la temporalità storica dei continenti ai suoi margini e il tempo presente rappresentato dal committente. A differenza della decorazione della Kaisersaal, volta a rafforzare la pretesa storica di Karl Philip riguardo la posizione giuridico-imperiale della sua diocesi, nel grandioso scalone va in scena una celebrazione personale. La legittimazione e attualizzazione della sua carica di principe-vescovo cedono, quindi, il posto alla celebrazione, seppur mediata, della propria persona.

La strategia messa in atto nel *treppenhaus* prevede che Greiffenclau compaia sotto forma di ritratto, dipinto e incorniciato, in Europa e sia doppiamente reso presente dai riferimenti cosparsi nell'affresco, quali segni, come lo stendardo, nonché i gesti e gli sguardi di alcune figure cosparse nell'affresco. La cornice dipinta presenta l'immagine come un dipinto nel dipinto ma il panneggio che, indifferentemente, entra ed esce dai due virtuali piani compositivi lo nega come tale. Con questo artificio viene suggerita una contiguità, nonostante la cesura costituita dalla cornice, aumentando il grado di presenza del committente nell'affresco.

Un ultimo aspetto molto importante da considerare è che originariamente Greiffenclau doveva probabilmente figurare nella parete sottostante Europa, rappresentato come spettatore, e non compariva nello schizzo di Tiepolo conservato al Metropolitan Museum di New York<sup>591</sup>. Secondo il bozzetto del Mainfränkisches Museum, andato distrutto, la parete sud sarebbe infatti dovuta essere interessata da una decorazione verticalmente divisa in cinque parti: scene mitologiche ai lati e un balcone al centro occupato da diversi personaggi abbigliati secondo la moda del tempo che, grazie a un'annotazione, possiamo identificare in Greiffenclau e il suo

---

<sup>590</sup> La scelta del passo di Matteo tratto dal *Discorso della Montagna* (5, 45), citato da Huth nell'omelia funebre, conferma ulteriormente questa interpretazione: «Qui solem suum oriri facit super bonos et malos, et pluit super justos et injustos», così come il paragone con il Carlo V e il suo precetto circa un buon sovrano: «Imperator (Princeps) sit similis soli, pauperibus et divitibus ex aequo fulgeat, nemini favoris radios neget»; Adam Huth, 1754, pp. 27-30. Al proposito si vedano Buttner, Mülbe, 1981, p. 145 e Krückmann, 1996, p. 60.

<sup>591</sup> Il disegno, distrutto nel 1945, è in R. Sedlmaier, R. Pfister, *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*, München 1923 e Freedman, Lamb, 1956, pl. 3. Sono questi i personaggi, il committente e i suoi artisti, che da spettatori vengono integrati nella rappresentazione principale della volta, raccolti in forme diverse intorno a Europa. Considerazioni sulla datazione, probabilmente coeva allo schizzo di Tiepolo, e sull'attribuzione sono in Buttner, Mülbe, 1981, p. 106 (attribuito ad Auwera). In merito si veda anche E. Fahy, F. J. B. Watson, *The Wrightsman Collection*, New York 1973, p. 243

seguito. L'intenzione era, dunque, di rappresentare il committente nell'atto di ammirare da questo punto di vista l'affresco della volta, ponendolo esternamente a osservare l'immenso spettacolo della volta.

Soffermiamoci un attimo sulle altre differenze che emergono tra la prima idea, lo schizzo conservato al Metropolitan Museum of Art (fig. 219), e la redazione maggiore. In *Africa* la composizione è stata dilatata in modo da ampliare il repertorio di figure e situazioni dipinte tra il Nilo e i due mercanti, mentre in *Asia* sembra mancare sostanzialmente solo il Golgota e il gruppo dell'obelisco<sup>592</sup>. Le due personificazioni principali sono posizionate, inoltre, più verso America che verso Europa come appare nell'affresco. In Europa mancano gli autoritratti, la Pittura non dipinge ma indica il globo e la personificazione principale, in maniera più simile a Ripa e a come Tiepolo farà a Villa Pisani, regge un tempietto con timpano, lo stesso che perderà nel *treppenhaus* per trovarselo ingigantito sullo sfondo, traslato da modellino a vero edificio. C'è anche un viandante che sparisce nella trasposizione ad affresco ma sembra molto simile nella posa a quello che guadagna Asia sotto il Golgota: a Tiepolo può essere sembrato opportuno trasportare quel solitario viaggiatore europeo in un impervio pellegrinaggio verso la terra santa. Nella trasposizione finale è modificata la lateralizzazione, alcune figure sono poste di profilo, come il cammello e la personificazione di Africa che nel modello erano di tre quarti, ma sono anche variate in numero e spaziatura, le figure quindi aumentano ma aumenta anche la distanza l'una dall'altra, in modo da evitare un effetto opprimente. Inoltre, secondo le direttive indicate nel bozzetto Mercurio sopra ad America, avrebbe indicato al visitatore che saliva le scale Apollo, visibile solo dal pianerottolo, rendendo con la progressione della visione l'idea del sorgere del sole.

Daniel Fulco si interroga se e con quali modalità nel *treppenhaus* della Residenz possano essere ravvisabili alcuni aspetti del pensiero filosofico contemporaneo. Molti studiosi, sostiene, si sono preoccupati di interpretare l'affresco di Tiepolo in relazione agli affari politici dell'Impero e alla presentazione del principe-vescovo come un retto e giusto sovrano della Franconia, mancando tuttavia di approfondire i possibili legami che l'opera intrattiene con le idee illuministe del tempo. Greiffenclau, in quanto esponente di una determinata élite aristocratica, poteva infatti avere accesso a quei trattati, perlopiù inglesi o francesi, depositari

---

<sup>592</sup> Nel bozzetto preparatorio in Asia, sulla destra, c'è un gruppetto che volge lo sguardo verso Europa e sembra corrispondente con il gruppo che nell'affresco si raccoglie intorno all'obelisco: sia nello schizzo sia nell'affresco, nonostante siano sospinti decisamente più lontano, guardano Europa dando le spalle ad America. Sembra dunque sempre esserci un elemento in ogni brano che contribuisce a far rimbalzare lo sguardo, riconducendo concettualmente la mente dell'osservatore verso Greiffenclau.

di innovative nozioni circa lo sviluppo della società, nella fattispecie illustrata come un processo di progressivo avanzamento da uno stato di barbarie a una condizione più elevata. Le conoscenze, gli interessi e le curiosità del committente in materia avrebbero quindi potuto influire sull'artista, conducendolo ad articolare la sua raffigurazione in base alla teoria dei quattro stadi di civilizzazione: dalle origini nelle primitive tribali culture di America e Africa allo zenit culturale e politico rappresentato da Asia e da Europa, così come suggerito dall'organizzazione compositiva sovrintendente l'affresco e dalla sequenza che il visitatore è chiamato a seguire mentre sale le scale. «In these ways, the prince-Bishop aimed to qualify his province's prominence within an international context and asserted that he integrally belonged to a superior, cosmopolitan European culture, not merely a German one», conclude lo studioso<sup>593</sup>.

Nell'indagine di Fulco la considerazione più interessante è quella riguardante le strutture architettoniche rappresentate nell'affresco: l'assenza di costruzioni o coperture in America, la tenda a righe sorretta rozzamente da travi di legno in Africa, l'obelisco e la capanna agli angoli opposti in Asia, la casa in mattoni e il tempio classico in Europa. Una sequenza siffatta sospinge, in effetti, a vedere nell'opera una trama progressiva: dal contesto squadrato e solido che fa da sfondo a Europa, con mura, frontone e colonne, sebbene tutto ancora in costruzione, si passerebbe ad Asia, con le sue strutture più arcaiche e, successivamente, ad Africa e ad America, dove l'elemento architettonico è rappresentato dalla grezza tenda rigata nel primo caso e totalmente azzerato nel secondo<sup>594</sup>.

A margine di queste affascinanti riflessioni vanno, tuttavia, tenuti in considerazione alcuni aspetti. Innanzi tutto la stereotipata contrapposizione tra mondi civilizzati e mondi non civilizzati viene espressa tramite questo codice figurativo sin dal XVI secolo. Una medesima gradazione gerarchica e disposizione 'circolare' era presente, infatti, anche sul frontespizio di Ortelio: Europa, di fronte ad America, espressione di un'alterità 'radicalmente assoluta', ai lati Asia e Africa (in quel caso erano vestiario e attributi a edificare la progressione). In secondo luogo bisogna rivolgere l'attenzione al trattamento riservato da Tiepolo al continente europeo: Europa troneggia un po' sulle altre parti del mondo, in realtà troppo impegnate nelle loro attività per porgerle i loro omaggi, ma alcuni dettagli schernevoli sembrano averla presa di mira, rendendo la sua porzione figurativa più la presentazione irridente e corrosiva di una supremazia al crepuscolo che un encomio di un potere nel pieno del suo fulgore.

---

<sup>593</sup> Fulco, 2016, p. 438.

<sup>594</sup> Secondo Mülbe, Buttner, 1981, p. 119 Tiepolo sta raffigurando la capanna primitiva di Vitruvio per ricordare all'osservatore che in questa terra l'uomo ha mosso i suoi primi passi verso la civiltà.

Il «remarkably cohesive visual dialogue», suggerito da Fulco, che soggiace all'opera, è forse un più generico e spontaneo spirito cosmopolita o, meglio, ecumenico che sembra permeare la volta, rivelandosi nell'assemblaggio di mondi conosciuti e ritenuti civilizzati e quelli rimasti ancora parzialmente misteriosi, nella campionatura di un'umanità «non già esotica, ma non provinciale»<sup>595</sup>. Al di fuori della dicotomia tra contesto architettonico e scenario più naturale, tutti i continenti si assomigliano tra loro, si allacciano e si abbracciano insieme componendo un *continuum* solo apparentemente separato dagli enormi stucchi angolari: l'alterità qui figurata rivela un certo appiattimento etnografico, con turbanti che non mancano di apparire anche in America e copricapi piumati che fanno bella mostra di sé in Africa. Se in Galle i tre continenti 'esotici' erano identificati come *bonorum externorum*, a Würzburg sembrano correre sullo stesso livello, al di sopra del cornicione della volta, a costituire un organico colorato unico continente. Persino Europa è trattata con il medesimo distacco tassonomico, sintomo che lo spazio che separava il continente dagli *externa* si è drammaticamente assottigliato.

Tuttavia, essa è ovunque presente nel fregio figurativo. Le figure dei 'curiosi', avamposti europei, tematizzano in un qualche modo gli stereotipi assegnati a ciascuna altra parte del mondo: il disegnatore che si caracolla davanti ad America (fig. 230), i due compratori di perle in Africa (fig. 232) e i due pellegrini in Asia (fig. 231). Ciascuno di essi identifica il tratto saliente della terra di cui fa, estraneamente, parte, in cui è ospitato. Sarà, dunque, ancora la stravaganza e l'ignoto degno di essere registrato su carta a far da padrone alla concezione che il nostro Europeo ha di America, le merci che battono le vie carovaniere a rendere Africa così importante per il commercio occidentale, e, infine, la sacralità è assegnata come da tradizione ad Asia, seno del Cristianesimo.

## **In villa Pisani a Stra per Alvise Pisani e nel Palacio Real di Madrid per Carlo III**

L'*Apoteosi della famiglia Pisani* nell'omonima villa di Stra, ultima tra le grandi opere realizzate da Tiepolo in Italia ed epilogo della monumentale tradizione decorativa mirata

---

<sup>595</sup> Fulco, 2016, p. 439; Calasso, 2006, p. 225. Circa un possibile apporto dei prolegomeni di questa cultura alle personificazioni dei continenti si veda il contributo di Barbara Mazza *Il trionfo della ragione. Giambattista Tiepolo per Carlo Cordellina*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, Milano 1990, pp. 306-315.

all'esaltazione di eventi pregnanti, doti e valori dei proprietari committenti nelle loro dimore private, vede il pittore all'opera tra il 1760 e il 1762<sup>596</sup>.

Un'epitome di personificazioni, tratte perlopiù da Ripa, di virtù cardinali e cristiane si avvicenda sul soffitto della Sala da Ballo insieme a qualche figura mitologica<sup>597</sup>. La raffigurazione è impostata su due porzioni (figg. 223-224), divise e legate allo stesso tempo dalla figura della Fama fluttuante in una striscia di cielo terso nel mezzo. La virtuale prosecuzione lungo una retta delle sue due lunghe trombe, disposte perpendicolarmente, conduce lo sguardo verso due diversi luoghi figurativi: a Europa, da un capo, e verso la famiglia Pisani dall'altro, in particolar modo sulla figura femminile che riccamente vestita sorregge sulle gambe il bambino in azzurro. Nella rappresentazione compaiono personaggi reali che non siano artisti, gli unici ad avere avuto fino a quel momento il diritto di apparire in figurata carne e ossa nei cieli allegorici del pittore<sup>598</sup>. Così, se a Würzburg comparivano intorno a Europa tutti gli artefici di quella magnifica illusione, a Villa Pisani sono gli artefici della storia a essere finalmente accettati sul palcoscenico della sua arte.

Sotto la Fama (o sopra di essa, a seconda del punto di vista) la Sapienza Divina, con un nimbo di stelle, domina dal suo trono di nuvole su uno scenario pervaso di armonia, accompagnata dalle virtù, tra le quali possiamo riconoscere la Fede che, avvolta di bianco e con un libro aperto in mano, protende il volto velato verso la Giustizia, identificabile grazie al tradizionale binomio di spada e bilancia, e appoggia il gomito sinistro su un globo seminasosto dal cumulo. Vediamo anche la Carità, abbracciata a un bambino, la Speranza con l'ancora, sull'orlo della nuvola a destra e, quasi nascosta, la Fortezza con il leone. Su uno dei due lati corti l'Eresia è perseguitata dal drago.

La vigorosa figura che svetta su un enorme globo vicino agli esponenti della famosa e antica famiglia patrizia, rappresentata di spalle, indica il gruppetto di ninfe sulla destra e incede

---

<sup>596</sup> Mariuz, 2008, p. 330. La villa sul Brenta era stata costruita per celebrare la nuova condizione della famiglia con l'elezione di Alvise Pisani a doge nel 1735. Non ci è pervenuta documentazione relativa alla commissione, ma il tema della decorazione, come è solito, doveva essere stato concordato tra il committente, Alvise (Luigi) Pisani, e Tiepolo al tempo in cui l'artista aveva cominciato a lavorare al modello (Levey, 1988, p. 246).

<sup>597</sup> Nella lettera all'Algarotti del 10 maggio 1760, Tiepolo stima che gli sarebbero occorsi circa tre o quattro anni per completare la decorazione. Ci impiegherà un anno e mezzo circa, sebbene la data precisa di inizio dei lavori rimanga incerta. Il 16 marzo 1761 scrive ad Algarotti che, tra i molti impegni, la sua primaria occupazione rimane «il gran salone di Ca' Pisani» (G. Fogolari, *Lettere inedite di G. B. Tiepolo*, in «Nuova Antologia I», 173, 1942, pp. 32-37), e sappiamo che la sala, in giugno, non risultava accessibile per via dei lavori. In una lettera del 22 dicembre dello stesso anno (destinata ad Algarotti o a Farsetti) annuncia di dover finire i lavori a Stra entro febbraio 1762 (Molmenti 1909). Partirà alla fine di marzo per Madrid con il modello. La quadratura è del milanese Pietro Visconti; sul suo apporto alla decorazione si veda Mariuz, 2008, p. 159. Nelle pareti sopra al ballatoio vi sono otto grandi pitture a finto rilievo nelle quali è stata riconosciuta la mano di Giandomenico Tiepolo (Morassi, 1962), al quale sono imputabili anche i *Trofei* e i *Medaglioni* nella cornice dell'affresco.

<sup>598</sup> Mariuz, 1978, pp. 246-247 e Pedrocco, Gemin, 1993, p. 190.

verso la personificazione di Venezia a sinistra, con le sembianze di Marina Sagredo e il rampollo maggiore in grembo («e il suo futuro sembra così assicurato»)<sup>599</sup>. Il procuratore di San Marco Almorò III Alvise (detto Luigi) Pisani è cinto tra le braccia della nuda Verità. Sono rappresentati anche i quattro figli di Alvise e della moglie Paolina Gambara: Alvise, nato nel 1754, e i fratelli minori Elena, Almorò III Francesco ed Elisabetta<sup>600</sup>. L'imponente matrona ammanta e turrata è stata spesso ritenuta, sulla base dei suoi attributi - manto, corona turrata e scettro - la personificazione dell'Italia<sup>601</sup>. A mio avviso, potrebbe anche rappresentare Cibele, nel suo ruolo di divinità protettrice della terra e della civiltà, cristianizzata dall'aggiunta della croce sopra lo scettro. È, infatti, dotata di tutti i crismi che la caratterizzano nella tradizione, ma, soprattutto, in questo modo trova giustificazione il dito indice della sua mano destra puntato piuttosto evidentemente sul tamburo retto dalla figura di fianco, attributo precipuo della dea<sup>602</sup>.

La fila termina con la figura dell'Abbondanza (o Flora secondo Mariuz), con una ghirlanda e un'anfora sulla quale è scolpito il muso di un leone, e con la figura della Pace con il naso all'insù e rami di ulivo tra le mani. Sotto le fronde di un pino a ombrello ozia e si diletta di musica un gruppetto di personaggi, il cui probabile scopo è di testimoniare lo scorrere della vita in tempo di pace, diagonalmente contrapposti alle due figure emaciate rappresentanti Carestia e Pestilenza, terrificanti conseguenze della guerra, nell'altra parte dell'ovale<sup>603</sup>.

Per quanto riguarda i continenti all'altro capo (fig. 224), se Europa e America, in primo piano di spalle, sono di indubbia identificazione e di iconografia principalmente ripana - fatta eccezione in Europa per il tempietto con timpano e per la presenza del toro - le altre due figure danno luogo a più perplessità<sup>604</sup>. L'una indossa, infatti, un prominente copricapo

---

<sup>599</sup> Mariuz, 2008, p. 156; Levey, 1988, p. 249.

<sup>600</sup> Le effigi dei bambini sono facilmente identificabili grazie al contemporaneo ritratto della famiglia a opera di Alessandro Longhi (1758, Gallerie dell'Accademia).

<sup>601</sup> Mariuz (1978, pp. 246-247 e 2008, pp. 156-158), per esempio, ravvisa in Europa in alto e Italia in basso una triade, nella quale Venezia assume il ruolo di mediatrice, dal cruciale significato politico, avvalorata oltre che dalla composizione anche dal gioco di sguardi.

<sup>602</sup> In questa guisa la ritroviamo per esempio in un disegno, tratto da un rilievo votivo oggi al Museo Archeologico di Venezia, di Anton Maria Zanetti il Giovane, raccolto in uno dei suoi inventari di antichità conservati nella Marciana dal titolo *Disegni delle statue, de' busti ed altri marmi antichi dell'Antisala della Libreria* (c. 83, 1736).

<sup>603</sup> Nelle ultime figure al limitare della cornice all'altro capo riconosciamo senza difficoltà l'alata Astronomia con l'astrolabio, la Musica con tromba e spartito, la Scultura abbracciata a un blocco di marmo e a un busto abbozzato, e la Pittura con un pennello sorretto delicatamente tra pollice e indice.

<sup>604</sup> Il rispetto accordato in altre occasioni alla codificazioni di Ripa dimostra, dunque, che dove Tiepolo diverge dal canone lo fa con consapevolezza. Un'altra osservazione: nel bozzetto preparatorio conservato al Musée des Beaux-Arts di Angers il toro non compare, così come non è presente nelle sovrapposte ripane della Cordellina. Per esaltare la solenne regalità imperiale di Europa solitamente viene, infatti, omissso. Ciò non sembra accadere quando nella medesima rappresentazione compare anche la personificazione di Venezia: lo scopo, probabilmente, è quello di evitare di suggerire un ruolo di subordinazione al continente. Un analogo ragionamento è condotto da Torrijos (2008, p. 445) relativamente alla personificazione della Spagna. Nel

elefantino e si porta la mano alla fronte, in una gestualità che più che un atto di sottomissione nei confronti della sovrastante Europa somiglia a un moto di disperazione, dell'altra, che spunta alla destra di America, poco trattata e particolareggiata, distinguiamo invece solamente un copricapo piumato e un forziere tra le sue mani. Stando alla tradizione la prima testa rappresenterebbe Africa. Del resto Tiepolo nelle sue altre versioni del tema - così come in Ripa e nei chiaroscuri di Villa Cordellina - caratterizza sempre il continente con l'*exuvia elephantis*, e solo a Würzburg il bizzarro accessorio viene consapevolmente non incluso<sup>605</sup>. Bisogna, tuttavia, considerare che se da un lato la pregnanza semantica dell'*exuvia* quale simbolo di Africa, data la lunghissima tradizione figurativa che la riguarda e gli stessi precedenti del pittore, rende a prima vista automatica l'associazione con il continente, questa identificazione rende problematica quella riguardante l'ultima testa che, solo un po' forzatamente, può assumere i connotati di Asia<sup>606</sup>. La questione può essere riformulata allora partendo dalla constatazione che il pittore si è appena misurato con Würzburg e con le novità ivi introdotte (lì Asia cavalca effettivamente un elefante), in questa prospettiva Tiepolo potrebbe aver scelto di aggiornare la propria codificazione assegnando ad Asia il copricapo elefantino. L'attributo, migrando nuovamente verso una nuova personificazione, continua così il proprio esemplare cammino: nato come elemento trionfale contrassegnante la vittoria di Alessandro in India, diventa, attraverso i sovrani numidi e la provincia romana di Mauretania, ornamento distintivo di Africa, per tornare, infine, nel soffitto dei Pisani nuovamente nella sua patria originaria in seno al continente asiatico<sup>607</sup>.

Per comunicare ed esaltare «la neutralità disarmata della Repubblica di Venezia», «paga di una pace che le gloriose fatiche dei padri avevano saputo assicurarle» e che i figli si spera possano perpetuare, la guerra, una sottile striscia di personaggi che contornano ad arco i continenti su una massa di nubi, è sospinta fino al margine superiore<sup>608</sup>. Questa striscia figurativa - il cui clangore contrasta efficacemente con il confortante connubio di Virtù e Arti

---

confronto con il bozzetto si può anche rilevare che il tempietto era più in evidenza, si intravedevano le colonne, mentre nell'affresco il timpano fa appena capolino tra le ginocchia di Europa. Viene, infine, schiarito e ridotto il manto rosso vivo di America, forse giudicato eccessivo e inopportuno nel suo attrarre prepotentemente lo sguardo a scapito del resto. Per quanto riguarda America si confronti questo cocodrillo con quello di Villa Cordellina: la testa che spunta dalla nuvola alla nostra sinistra è esattamente la medesima.

<sup>605</sup> Il portego di Villa Cordellina ospita gli affreschi di Tiepolo eseguiti tra l'autunno 1743 e la primavera dell'anno seguente: sul soffitto la luce dell'intelligenza mette in fuga le tenebre dell'ignoranza, il tema è ripetuto nei medaglioni allegorici monocromi e ripreso nelle quattro sovrapposte con i continenti.

<sup>606</sup> Unico particolare che si sposa bene con Asia è il forziere trattenuto tra le sue mani, dal quale si erge un filo di fumo (probabilmente incenso). Il copricapo piumato lo si può trovare indossato da figure di questo continente solo a patto di tornare più di due secoli indietro nel tempo, per esempio nel trionfo di Massimiliano I, ma mai per quanto concerne la personificazione.

<sup>607</sup> Per l'*excursus* completo cfr. cap. su Palazzo Farnese.

<sup>608</sup> Berengo, 1960 cit. in Mariuz, 2008, p. 159; Idem, 1978, p. 247; Pedrocco, Gemin, 1993, p. 192.

evocato nell'abside opposta - è delimitata da una parte, la nostra sinistra, dalle forme di due uomini prostrati, molto probabilmente due turchi che si arrendono davanti ai guerrieri europei che incalzano a destra (allusione alla vittoria riportata sui turchi da Andrea Pisani nel 1717?). L'inclusione nello schema generale della rappresentazione dei giovani eredi rappresentati diffusamente nell'affresco permea l'opera di speranza. I numerosi ritratti infantili, infatti, traslano l'afflato celebrativo dal passato al presente e la raffigurazione da inno alle glorie passate, tra l'altro ormai vestigia di un mondo destinato al declino, diviene un inno alle speranze riposte nella nuova generazione dell'oligarchia veneziana<sup>609</sup>. Pur mancando la raffigurazione centrale del dio del sole, è evidente l'ispirazione agli ideali del riformismo illuminato: la luce diffusa dalla sapienza è fondata sulla pratica della virtù e sull'esercizio delle arti, e la Pace è la fondamentale prerogativa del suo trionfo<sup>610</sup>.

Lo squillo della tromba della Fama annuncia lo sperato sopraggiungere dell'umanità evocata sotto la Sapienza, la rassegna di qualità e valori espressa dal gruppo e dal suo *modus vivendi*, nel caos della rappresentazione di fronte: la campana delle due lunghe trombe, nell'unica striscia azzurra di cielo al centro sfiora i confini dei due cumuli di nuvole, fungendo da figurativo *trait d'union* e preannunciando l'auspicato ritorno di un'unica visione armonica e pacificata, un buon augurio sia per la famiglia sia, in senso più ampio, per il futuro politico dello stato veneziano. Ad applaudire questo trionfo di virtù, glorie e aspirazioni ci sono i continenti. La loro presenza, compresa America nonostante la mancanza di alcun tipo di legame commerciale o politico con i Pisani, è atta a mostrare una risonanza internazionale che l'antica famiglia patrizia doveva sentir l'urgenza di riaffermare e «poteva forse confortarli della freddezza e dello scherno con cui li guardavano vicini più scomodi, quali la Francia e l'Austria»<sup>611</sup>.

Alla rappresentazione di un ottimistico futuro nella celebrazione privata di Villa Pisani segue la celebrazione di un glorioso passato nelle decorazioni del Palazzo Reale di Madrid. Tiepolo giunge nella capitale spagnola il 4 giugno 1762, dopo un gravoso viaggio di due mesi

---

<sup>609</sup> Il glorioso passato classico non manca di essere celebrato nelle raffigurazioni dei *Dodici Cesari* e dei *Re di Roma* nei cortili ai lati del salone: come la maggior parte delle famiglie nobili, infatti, anche i Pisani vantavano una presunta ascendenza romana, identificata nei Calpurnii Pisoni. Questi antenati, e i riferimenti conseguenti, garantivano la giusta aura imperiale appropriata per onorare l'illustre componente della famiglia per il quale la villa è stata originariamente costruita. Si veda Levey, 1988, p. 247.

<sup>610</sup> Si veda al proposito Mariuz, 2008, p. 159: anche qui, dunque, vi è il richiamo a una sovranità progressista, in particolare quella del doge Alvise che aveva fermamente respinto la pretesa dell'impero che la Repubblica prendesse parte alla guerra austro-russo-turca.

<sup>611</sup> Ambrosini, 1980, p. 78 e F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, p. 390.



attraverso Genova e Barcellona e a seguito delle estenuanti pressioni esercitate, tramite il suo corpo diplomatico, dal futuro committente Carlo III affinché abbreviasse il tempo dedicato ai precedenti incarichi.

Sebbene siano dispiegate allegorie continentali anche nella più celebre *Gloria della Spagna* nella Sala del Trono, o *de los Embajadores*, conclusa nel 1764, con lo scopo figurare la Spagna come sovrana dei mari e delle terre, le personificazioni propriamente dette compaiono solo nell'*Apoteosi della monarchia spagnola* della cosiddetta *Saleta* (che tiene il pittore occupato fino all'autunno del 1766). Qui come nella Residenz Tiepolo si trova a legittimare un potere al crepuscolo: su Würzburg, come su tutti i principati ecclesiastici dell'Impero, incombeva la minaccia della secolarizzazione (come, in effetti, sarebbe avvenuto nei primi anni del secolo successivo), l'autorità che Tiepolo rappresenta è quindi, nei fatti, inconsistente e illusoria «in una Germania unicamente dominata dalla Prussia di Federico il Grande»<sup>612</sup>. Il più imponente impero spagnolo, sulla cui esaltazione è improntato il programma iconografico, deve invece fare i conti con il drammatico esito del conflitto con l'impero coloniale inglese, conclusosi nel 1763 con una pace tutt'altro che conveniente per la Spagna. Per creare questa «illusiva, intrinsecamente vacillante apoteosi dell'assolutismo», Tiepolo si muove sui passi della recente Villa Pisani, prendendo a prestito molti degli effetti già realizzati a Würzburg, nati a loro volta dal soffitto di Palazzo Clerici<sup>613</sup>. La tematica imperiale densa di riferimenti di Madrid necessita di un'impaginazione più solenne rispetto al labirintico soffitto di Würzburg, nonostante lo spazio «more daunting than inspiring» (undici per ventisei metri, una vastità che non permette di abbracciare interamente la raffigurazione con un solo colpo d'occhio) comparato a quelli precedenti<sup>614</sup>.

Nella Sala più grande, al posto della Divina Sapienza di Villa Pisani o dell'Apollo di Palazzo Clerici e della Residenz, troviamo la personificazione della Spagna, assistita dalle desiderabili virtù di un buon governo - Pace, Giustizia, la spada in una mano e la bilancia a malapena visibile nell'altra, Clemenza, Abbondanza e Temperanza - da Mercurio e dalla Gloria<sup>615</sup>.

---

<sup>612</sup> Calasso, 2006, p. 216.

<sup>613</sup> Mariuz, 2008, p. 330.

<sup>614</sup> Levey, 1988, p. 261. La composizione prevedeva, in contraddizione con la disposizione che il visitatore si trova davanti ora (il trono a metà della parete lunga, davanti alle finestre), che il trono fosse collocato alla fine della sala, sotto lo sguardo di Spagna e della piramide che magnifica Carlo III.

<sup>615</sup> Dalla lettera di Tiepolo ad Algarotti (o a Tomaso Farsetti) del 13 marzo 1762: «Al presente sono al fine del Modello della Gran Opera, che tanto è vasta, basta solo riflettere, ch'è di cento piedi; tuttavia voglio sperare che l'idea compita sarà molto ben accomodata et adattata a quella Gran Monarchia, fatica grande, certamente ma per tal Opera ci vuol coraggio» (in Molmenti, 1909, pp. 26-27). Il bozzetto su tela è preparato quando Tiepolo è ancora in Italia all'inizio del 1762 (partirà per Madrid ai primi di aprile). Presumibilmente il pittore sta parlando del medesimo che oggi si trova alla National Gallery di Washington, collezione Samuel H. Kress (fig. 229). Nel bozzetto Mercurio non compariva. Uno struzzo, simboleggiante i possedimenti africani e simile

Nicefora, secondo l'iconografia degli antichi monarchi, siede su un trono turrato, quasi fortificato. È attorniata dalle sue Province che, insieme alle terre a lei sottomesse e agli oceani, alle Colonne d'Ercole e alle caravelle di Colombo, le rendono omaggio. La personificazione è posizionata su un gigantesco globo blu-azzurro di cui scorgiamo solo una porzione, qualificato da Fabre come un «globo terráqueo», tra la statua di Ercole e quella di Apollo, introdotta dalla squillante tromba della Fama (nella medesima posa utilizzata già nel soffitto di villa Loschi fuori Vicenza trent'anni prima), la cui campana si staglia esattamente al centro del cerchio di nuvole<sup>616</sup>. A destra ai piedi del trono si scorge un leone e una figura di schiena con elmo e scudo<sup>617</sup>. Pace e Giustizia si baciano, mentre librata in aria, vestita di bianco, appare la Virtù con la lancia<sup>618</sup>.

Sulle nubi inferiori è raffigurata la Gloria dei Principi, secondo i dettami di Ripa. Intorno all'alta piramide di mattoni, corredata da un cartiglio alla base che reca il nome di Carlo III, si radunano un leone, alcuni putti e le virtù cardinali. L'iscrizione sulla lapide alla base della piramide è occupata da una lode al sovrano: «Ardua quae attolis monumenta / et flectier aevo / nescia te celebrant / Carole magnanimum». Un putto discende dall'alto recando la ghirlanda di gigli dei Borbone. Nel gruppetto subito sopra, un po' spostato a destra, la Fede biancovestita e con gli occhi celati innalza un calice e appoggia sulla spalla la croce, una posa che è reminiscenza della sua precedente controparte nel soffitto della Scuola Grande dei Carmini. È accompagnata dalla Speranza, con l'ancora, Prudenza, con veste arancione e un serpente avvolto intorno al braccio (posa anche in questo caso ricalcata sulla corrispondente dei Carmini, ma anche sulla Cibele, o Italia, che incede sul soffitto di Villa Pisani), Carità e da una Vittoria alata con la palma. Sporge dalle nubi anche il Consiglio, canuto e cinto di alloro con la mano sopra un libro chiuso (comparirà anche nella *Saleta*). La Fama, la Spagna e la

---

a quello presente nell'Africa di Würzburg, sostituisce nell'affresco le Colonne di Ercole che erano nell'angolo. Come a Würzburg, Tiepolo anticipa le figure a stucco negli angoli, qui con i tratti di divinità fluviali che si riparano sotto enormi conchiglie, simboli del dominio spagnolo sui mari. Nel passaggio dal bozzetto all'affresco vengono anche introdotti molti elementi caratterizzanti le province per meglio qualificare le singole figure e il toson d'oro retto da alcuni putti sotto il leone nei pressi della personificazione in trono (in moda da rafforzare i riferimenti a Carlo V, alla cui memoria guarda l'intera decorazione). Per quanto riguarda la spiegazione per alcune di queste modificazioni e aggiunte si veda Jones, 1981, pp. 225-227. Sull'argomento si veda anche De Grazia e Garberson, 1996, p. 275. Il soffitto include più riferimenti puntuali al dominio borbonico (come il putto con la ghirlanda di gigli - l'incisione di Hugues Picart si è rivelata effettivamente profetica, cfr. p. 158). Le alterazioni possono essere imputabili anche all'ingerenza dei consiglieri, si veda K. Christiansen, a cura di, *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*, catalogo della mostra (Venezia 1996-New York 1997), Milano 1996.

<sup>616</sup> F. J. Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, hechade orden de S.M. ...*, E. Aguado, Madrid 1829, p. 106.

<sup>617</sup> La Scienza del Governo ci dice sempre Fabre.

<sup>618</sup> Altre figure olimpiche che compaiono nel soffitto: Apollo, Giove, Minerva, Bacco e Arianna, Nettuno, Teti con conchiglia ricolma di perle, un carro zoomorfo e il marito Oceano, Zeffiro e Flora, Saturno, Vulcano, Venere e Marte.

piramide sono collocate sulla stessa diagonale: configurazione che allude alle rappresentazioni della Sapienza divina, come quella di Villa Pisani, l'aggiunta di Minerva, al posto di Ercole, nel passaggio da bozzetto ad affresco sottolinea questa analogia<sup>619</sup>. Un arcobaleno, «a modo di arco trionfale», si dispiega per tutta la larghezza del soffitto. Sulla sua sommità siede Iride, con la stella Espero che dava anticamente il nome di Esperia alla Spagna sulla fronte.

Intorno alla cornice, la parte che più qui ci interessa, si snodano sequenze composte da varie figure, dove, tra personaggi con copricapi piumati, turbanti ed elmi - gran parte dei quali riconfigurazioni di Würzburg - si assiepano i territori controllati dalla Spagna<sup>620</sup>. Sul lato corto sotto la piramide della Gloria, tra un cavaliere che lo trattiene per le briglie e una donna seduta con la gamba sinistra piegata che scavalca la cornice, emerge la figura di un vigoroso cavallo impennato e di uno stendardo «con las armas del Rey divididas en todos sus cuarteles ó escudos provinciales»<sup>621</sup>. La figura femminile è identificata da José Fabre, autore della prima dettagliata esplicazione del programma iconografico, con Siviglia (fig. 227)<sup>622</sup>.

Sulle due fasce figurative dei lati lunghi si fronteggiano l'allegoria dei possedimenti orientali e l'allegoria di quelli occidentali. Sotto alcuni putti che bandiscono con la torcia, simboleggiante la luce della ragione, alcune figure demoniache, abbiamo dunque la rappresentazione delle ricchezze mercantili che la Spagna deriva dai suoi possedimenti in Asia, i più importanti dei quali erano costituiti dalle Filippine. Gli attributi della figura adagiata sul cammello (fig. 228) sono gli stessi utilizzati da Tiepolo per l'Africa di Würzburg, ma Fabre non esita a identificare la figura, una giovane dalla pelle bruna seduta sull'animale, come *India Oriental*. Il suo sguardo, diretto verso Oceano,

denota la situacion de sus costas en aquella parte del mar llamando de su nombre Índico, y la de las Filipinas en el Pacifico, que ocupa la porcion mayor del Occéano, y por eso ahora á estas islas y demas archipiélagos que comprende, llaman Oceanía: la planta que tiene en la mano [il

---

<sup>619</sup> Tra i dettagli degli affreschi per Greiffenclau che riecheggiano qui troviamo l'apparizione del trono, derivata dall'investitura del vescovo Aroldo nella Kaisersaal di Würzburg.

<sup>620</sup> Molmenti, 1909, p. 190.

<sup>621</sup> Fabre, 1829, p. 118.

<sup>622</sup> Sulla cimasa della cornice sono ritratte le Province della monarchia spagnola con i loro attributi, fauna e flora: Cordova, Siviglia, Catalogna, Aragona, Castiglia, Asturie, Murcia, Leon, Galizia, Valenzia, Estramadura. Per quanto riguarda queste province le identificazioni qui tracciate si basano sulla descrizione fornita da Francisco José Fabre (1829, pp. 106-131), ma ulteriori chiarimenti e interpretazioni sono in D. De Grazia e E. Garberson, a cura di, *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford 1996.

riferimento è all'albero che compare sul lato corto di fronte alle Province] da á entender sus preciosas producciones vegetales, especeria, drogas y gomas, tan apetecidas de los europeos<sup>623</sup>.

Sul lato opposto Nettuno assicura il buon viaggio a una nave carica di tesori dalle Indie Occidentali, rappresentate da nativi con copricapi piumati e una figura di spalle simile all'America di Villa Pisani (fig. 226). Nell'affresco la figura principale sulla nave, in abito cinquecentesco, allude all'impresa di Colombo e alla conseguente espansione spagnola nel Nuovo Mondo<sup>624</sup>. Discostate vi sono le personificazioni della Geografia e della Navigazione. Nonostante Tiepolo stia applicando, tra copricapi piumati e turbanti, balle di mercanzie e mercanti, creature esotiche vive e morte (struzzi e coccodrilli), il repertorio già dispiegato altrove, la Sala non è permeata della ridondanza esotica, dei pittoreschi brani etnografici e dei lacerti d'ironia del *treppenhaus*, così come in un ambiente di questo tipo sarebbero risultati poco decorosi i particolari bucolici di Villa Pisani, come i suoi musicisti ebbri nella confortante scena di ozio inferiore<sup>625</sup>. Dal punto di vista iconografico, quindi, «Static panegyric replaces narrative fantasy», mentre dal punto di vista formale la dinamica alternanza visiva che lo spettatore può sperimentare salendo i gradini del *treppenhaus* è rimpiazzata da una serie di cerchi concentrici che ancorano la composizione ed enfatizzano la centralità della monarchia<sup>626</sup>.

Come già era successo a Würzburg, anche a Madrid dopo la prima concordata commissione Tiepolo si ritrova a eseguire anche il soffitto della *Saleta*, l'anticamera reale. Se nella Sala del Trono Apollo compariva in veste di statua, di fianco alla Spagna, qui riacquista vita librandosi sopra la personificazione della sua monarchia e irradiando per l'ultima volta, «lusinghiera, e sincera, allusione all'illuminismo che Carlo III stava cercando di portare nel suo paese», la propria benefica luce<sup>627</sup>. Nel suo piccolo trionfo finale si riappropria nella *Saleta* della potenza vivificatrice che la materia inerte in cui è costretto nella Sala del Trono non gli

---

<sup>623</sup> Fabre, 1829, pp. 120-121.

<sup>624</sup> All'esterno della cornice chiude l'affresco, sotto un gruppo di Indiani, l'iscrizione «Tiepolo F. 1764». Stucchi del francese Roberto Michel. Suoi sono i quattro medaglioni dorati agli angoli con i quattro elementi e gli stucchi intorno agli ovali del Tiepolo che ritraggono l'*Abbondanza* e la *Virtù unita al merito*.

<sup>625</sup> Levey, 1988, p. 249.

<sup>626</sup> Christiansen, 1996.

<sup>627</sup> Levey, 1986, pp. 262-263. Levey contestualizza qui la figura di Apollo all'interno della carriera di Tiepolo. In questa prospettiva, si possono rintracciare i prodromi della parabola del dio tiepolesco a Palazzo Sandi, una quarantina di anni prima, dove è ritratto nell'atto di infliggere la sua crudele punizione su Marsia. Successivamente, è a Palazzo Archinto che il dio della musica diventa finalmente il centro della corte olimpica e, nel vicino Palazzo Clerici, in qualità di dio del sole sorge con la sua quadriga per portare la luce sul mondo. Sempre con il suo carro, lanciato attraverso i cieli, conduce Beatrice di Burgundia alle sue nozze nella Kaisersaal di Würzburg mentre sul soffitto dell'adiacente scalone «era stato posto come il sole, il principio generativo di tutte le cose, in un grande inno alla luce, fisica e mentale».

permette di emanare, «Ed è lui, una figura simile a Cristo», punto mediano tra Giove-Dio e la Spagna, a essere nuovamente celebrato sul soffitto in tutta la sua grandezza<sup>628</sup>. Giove siede tra numi, fiori e simboli, con i piedi appoggiati sul dorso di una vigorosa aquila. È testimone di Mercurio che, sopraggiungendo dall'alto, incorona la Monarchia Spagnola, una solenne matrona biancovestita seduta fra due leoni, le stanno accanto Minerva e la Prudenza con specchio e serpente<sup>629</sup>. Appaiono anche la Fortezza appoggiata a una colonna, il Consiglio come un vecchio cinto di alloro e la Vittoria che stringe tra le mani la tromba della Fama<sup>630</sup>. Sotto alla Fama, a sinistra, si erge su un minaccioso sperone di roccia una fortezza. A destra, tra gli astanti, troviamo invece Nettuno con il tridente ed Ercole che, colto di schiena, sta innalzando le colonne sullo stretto di Gibilterra. Al suo fianco, infine, scorgiamo tre delle personificazioni continentali: in primo piano Asia, sdraiata e con il volto quasi soffocato dal suo grande copricapo elefantino e per la quale valgono i medesimi ragionamenti fatti per Villa Pisani, a digradare dietro di lei si scorge Africa dal volto bruno con il medesimo capo velato del *treppenhaus* e, in ultimo, il profilo di America con rosse piume che le svettano sulla fronte (fig. 225). Come nel precedente caso, a Tiepolo importa suggerire tre alterità geografiche, senza dispiegare la precisione e la risoluzione che gli era stata richiesta a Würzburg né l'esatto campionario suggerito da Ripa, come aveva fatto nella Cordellina. In merito alla collocazione di Europa, decisamente scostata dalle sue tre sorelle, scrive Fabre:

Neptuno ofreciendo a España las riquezas del imperio marítimo y las cuatro partes del mundo colocadas en sitios convenientes manifestando su admiración y reconocimiento [...] Europa está algo separada porque contine la metrópoli de los establecimientos y colonias que posee España en las otras tres partes del mundo. El templo en que apoya una de sus manos y la tiara que tiene aliado, denotan el verdadero culto que en ella se profesa: el cetro que sostiene muestra

---

<sup>628</sup> *Ibidem*.

<sup>629</sup> Due schizzi ovali a olio di diversa grandezza, il cui tema, composizione e formato sono decisamente collegabili con l'affresco della Saleta, sono conservati al Metropolitan Museum. Si tratta, probabilmente, delle idee preliminari che furono sottoposte al re e dalle quali Tiepolo trae numerosi elementi per la sua realizzazione finale (si vedano Ercole, Nettuno, Marte e Venere con il suo carro nel bozzetto più piccolo). In entrambi la Spagna è incoronata da Mercurio - illuminato da destra nella tela più piccola - Giove appare nella porzione superiore ed Ercole con la colonna nella parte inferiore della scena. Nello schizzo più grande, inoltre, compare lo stesso puma che spunta da una balla nella parte dedicata alle Indie Occidentali nell'affresco della Sala del Trono. Tale citazione viene eliminata nell'affresco finale.

<sup>630</sup> Nel cielo sono invece presenti Venere con il pomo, il Tempo con la falce, le Arti accompagnate dalla Fama, Marte avvolto in un manto rosso e cupo, Venere terrestre con Cupido e la Terra rappresentata da una vecchia seduta su una rupe.

su superioridad, el libro su ilustración y los dos briosos caballos y la bandera su caracter belicoso<sup>631</sup>.

Si possono, a questo punto, avanzare alcune riflessioni ricapitolative sia riguardo le modalità con le quali gli affreschi qui considerati si relazionano con le specifiche ambizioni di ciascun mecenate, sia riguardo il linguaggio iconografico dispiegato nel trattamento delle personificazioni. A Versailles come a Milano, a Würzburg come a Madrid, ad andare in scena è sempre la luce, l'illuminazione mitologica e metaforica che reca la propria forza generativa sulle quattro parti del mondo. La predilezione da parte dei vari committenti per questo soggetto è connotata di tinte politiche: la volontà di figurare, più che l'estensione del proprio dominio, la qualità, naturalmente illuminata, del proprio potere. Il motivo figurativo del dio del sole attorniato dalle Quattro Parti del Mondo, rappresentate come beneficiare della sua luce, costituisce in questo senso un privilegiato soggetto con il quale promuovere e celebrare l'ideologia, la civiltà e la sovranità dell'*ancien regime*. È, di volta in volta, il sole di Francia, della Spagna o dell'Austria a levarsi sui quattro continenti: «Già fra l'ombre il sol prevale», scriverà infatti Metastasio per celebrare Francesco I, consorte di Maria Teresa, in occasione del suo compleanno<sup>632</sup>. Impiegando, invece, questo soggetto negli spazi di rappresentanza patrizi si testimoniava il prestigio del committente legittimandone l'autorità e attribuendogli una risonanza internazionale. La luce della sovranità, dell'intelletto o della fama diffusa da Apollo ai quattro angoli del globo risponde, dunque, alle medesime istanze e aneliti.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, a Palazzo Clerici i continenti sono ancora costituiti da un assemblaggio di elementi sospesi tra l'allegoria e la narrazione analitica. Le sovrapposte di Villa Cordellina sono la proiezione di Tiepolo più prossima all'*Iconologia*, mentre Villa Pisani è una variazione sul tema probabilmente imputabile alle nuove conoscenze elaborate a Würzburg. Palacio Real, infine, ricalca quest'ultimi esiti.

Nella Residenz avviene l'introduzione dell'aneddotico e del descrittivo nella sintesi allegorica operata nelle altre opere. Qui trovano spazio sia le folte narrazioni cristallizzate di Palazzo Clerici, sia le essenziali personificazioni di Villa Pisani, depurate dai particolari più simbolici. Il risultato è un concatenarsi senza tregua di istantanee, in costante dialogo allegorico con la

---

<sup>631</sup> Fabre, 1829, pp. 103-104. Si veda Torrijos, 2008, p. 445 per quanto riguarda le altre opere nel Palazzo Reale che saranno influenzate da queste raffigurazioni. Come sottolinea Torrijos, fin dal secolo precedente, accade che «las obras real es españolas utilizarán mayoritariamente la alegoría de Europa para significar la gran extensión y dominio de su Monarquía».

<sup>632</sup> Levey, 1988, p. 96.

volta. Se, quindi, a Würzburg assistiamo al prevalere dell'interesse etnografico, con l'elaborazione di personificazioni molto caratterizzate, a Madrid - parliamo della *Saleta* - Tiepolo ricorre a modelli standardizzati, di ascendenza classica, con figure la cui definizione identitaria è unicamente affidata alla pregnanza semantica dei pochi attributi presenti. Due differenti codici figurativi all'opera, dunque - uno da *wunderkammer* e uno scibile classico, codificato ed erudito - ciascuno dei quali contribuisce a edificare e mettere in scena la rappresentazione di un potere inconsistente, illusorio o giunto al suo epilogo<sup>633</sup>.

---

<sup>633</sup> Pedrocco, Gemin, 1993, p. 197.

## CONCLUSIONI

Binary logic had divided the world by directions (north/south, east/west); by zones (habitable/inhabitable, temperate/antipodes); by peoples (civilized/barbaric, democratic/despotic, free/slave) [...]. Trinities of space and time had created typologies of place (the three sister continents, the three brothers who were sons of Noah, the three Magi) and habits of history around the three rings of religion [...] the three ages [...] and the three philosophers (Aristotle, Averroes [Ibn Rushd], Aquinas). The sign of the four welcomed America to make the continents four sisters.<sup>634</sup>

Le figurazioni prese in esame in questa ricerca non solo delineano gli irreparabili mutamenti occorsi al volto del mondo ma possono, altresì, offrire uno specchio degli atteggiamenti mentali del tempo e rappresentare composite reazioni agli eventi della storia circostante.

L'attenzione a questo insieme di immagini, opportunamente vagliate e selezionate a partire da alcuni testi cardine, ha edificato una costellazione quanto più possibile organica e coerente di personificazioni, e di più rare antropomorfizzazioni cartografiche, tramite le quali l'Europa ha visto il mondo, le altre civiltà e sé stessa. Lo scopo è stato di riflettere sul senso, o sensi, di questo specifico tema iconografico, sistematizzando un campo di studi poco frequentato, soprattutto in ambito italiano, ma anche cercando di definire plausibili datazioni e parentele in alcuni materiali dai contorni sfumati.

Le opere sono state, quindi, aggregate intorno a finalità ed esigenze comunicative comuni. L'analisi delle variazioni o delle continuità iconografiche, dell'ascendenza degli elementi impiegati e del loro eventuale riverbero su altre opere, ha cercato di mettere in luce, in un rapporto di reciproca definizione, i diretti e gli indiretti interventi della committenza nell'elaborazione dell'immagine o le necessità dettate dal contesto di applicazione. Si è cercato di individuare i legami, i fili rossi citati nell'introduzione, che intessono tra rimandi, riprese e significative omissioni di attributi l'esistenza artistica di ciascuna personificazione, nonché le relazioni, fatte di scambi, appropriazioni e dislocazioni di dettagli, intrattenute con le altre componenti del gruppo.

Nel quadro generale della personificazione questi elementi, in quanto proiezioni del modo di percepire quella parte del mondo da parte della cultura che li ha individuati, sorta di

---

<sup>634</sup> Marino, 2007, p. 160.



riferimenti del suo guardare, divengono degli iconemi disposti su un corpo, dislocati con i medesimi criteri dell'arte della memoria o selezionati in base a precise finalità propagandistiche. Ogni attributo in tal senso è un pertugio, una finestra attraverso la quale quell'immagine si sta ponendo in relazione con un'altra realtà, percepita e rappresentata nella sintesi allegorica.

Lo studio delle personificazioni qui collezionate ha dimostrato che il tema entra inizialmente in tangenza con il complesso retorico del Sacro Romano Impero. Alle idealità di Carlo V e dei suoi eredi si affiancano i temi pervasivi dell'Anversa umanista, temi che costituiscono il sostrato profondo dell'opera di Ortelio ma che sono più esplicitamente ravvisabili nell'*ommegang* del 1564: Europa, Asia, Africa e America, sul carro denominato *Theatrum mundi*, rendono qui tributo non a un sovrano ma agli ideali mercantili della città, celebrando la nozione di un mondo spalancato e dispiegato per essere ammirato come fosse uno spettacolo.

Il mondo-teatro di Ortelio propone sul proprio frontespizio, forse per la prima volta, le personificazioni dell'ecumene riunite insieme. Come il celebre atlante anche sulle pareti di Palazzo Farnese è proposta la giustapposizione tra la rappresentazione cartografica e il linguaggio allegorico. Entrambi, ricordati sul piano del messaggio ideologico, contribuiscono tramite codici diversi a conformare *terrae incognitae* o a conferire determinate sfumature identitarie a realtà note.

Il 'mondo raccolto in un libro' del cartografo fiammingo e il 'mondo raccolto in una stanza' messo in scena nella Sala del Mappamondo rivelano, tuttavia, diverse confluente di fonti. Il riferimento a moderni e aggiornati resoconti di viaggio è, infatti, quasi del tutto assente nel caso italiano, ancora fondato, per le ragioni che sono state illustrate, su modelli antichi. Questi due esempi sono esemplificativi di una distinzione in base al repertorio di fonti prominente che è generalmente stato possibile operare, come già abbozzato nei "Prerequisiti", e costantemente messo in luce nel corso dei capitoli: da una parte elementi di matrice erudito-letteraria - le iconografie, considerate lungo il testo, con i riferimenti eruditi più pregnanti e caratterizzanti sono quelle di Palazzo Farnese, il frontespizio di Hubert Goltzius e quello di Abraham de Bruyn, nonché quelle delineate dall'*Iconologia* di Cesare Ripa - dall'altra elementi, evinti dall'esperienza di nuovi orizzonti, che recano maggiormente riflesso dello straordinario allargamento dei confini dell'ecumene sperimentato a partire dalla prima stagione moderna.

È in una prospettiva ‘teatrale’, dunque, tra scenografie effimere e ammiccamenti testuali, che troviamo un luogo originario privilegiato grazie al quale imprimere nella mente universi diversi dai propri. La lunga ricognizione tra gli apparati festivi di metà Cinquecento è stata, quindi, fondamentale al fine di rendere conto del contesto che ha visto la genesi di questo tipo di iconografia.

Il mondo in mostra, in scena o sulla carta, è così suddiviso, antropomorfizzato, politicizzato. Il ruolo di queste immagini nel testimoniare le ambizioni universalistiche di un potere, temporale o spirituale, diventa tuttavia più familiare nell’immaginario propagandistico dell’età barocca. Per quanto concerne il secondo aspetto, nelle rappresentazioni sacre l’inclusione dei quattro continenti è definita dall’esigenza di figurare in quattro corpi allegorici, quindi ‘ sintetici ’ e facilmente distinguibili, il corpo mistico della cosmopoli cristiana. In seno a un potere ancora temporale, invece, assistiamo a uno scarto concettuale nell’impiego del tema da parte del complesso celebrativo borbonico rispetto a quanto precedentemente codificato nell’impianto retorico asburgico. Le Parti del Mondo non sono, infatti, più vincolate solo alla manifestazione allegorica dell’estensione territoriale dell’Impero ma sono declinate per figurare la qualità del potere monarchico, assimilato all’astro maggiore, e i suoi effetti benefici sulle varie parti del globo. L’intenzione, tramite l’accostamento del soggetto alla sorgente di luce centrale che circa a metà della ricerca entra in dialogo perpetuo con il tema, è di asserire non tanto il raggio di influenza del proprio potere, tramontati gli imperi universali, quanto la qualità del proprio *dominium*: nella sua propaganda, Luigi XIII prima e Luigi XIV dopo, non vengono celebrati come sovrani di una egemonia estesa dal punto di vista territoriale, ‘ universale ’ nel senso asburgico del termine, ma in quanto fulcri gloriosi e munifici. Una declinazione che prelude al desiderio di figurare l’impalpabile portata della propria fama, così come appare nelle monumentali versioni del soggetto che decorano, a imitazione delle residenze imperiali, le pareti o, più frequentemente, i soffitti delle dimore patrizie nel corso del Settecento. Anche la committenza privata, con le sue aspirazioni, non manca quindi di celebrare in questo modo la grandezza della propria casata, arrogando al proprio nome una risonanza, più illusoria che effettiva, di portata internazionale. Tiepolo nella Residenz di Würzburg come in tutte le sue versioni del tema - si pensi a Villa Pisani o al Palacio Real - figura il canto del cigno dell’*ancien régime*, conferendo legittimità, tramite la qualità proiettiva della sua pittura, a un potere che si sogna ecumenico, offrendoci al contempo una visione decostruita e ironica di questo anelito.

I confini del suo campionario coincidono ancora con quelli dell'ecumene moderna. Nondimeno, pur rispettando i tradizionali codici figurativi che abbiamo visto in elaborazione sin dalla fine del Cinquecento, troviamo qui dipinta un'alterità talvolta confusa, traslata, soprattutto fluida e leggera, resa più familiare e meno distante grazie all'inserimento degli 'intrusi' europei: punti di contatto tra l'artista e lo spettatore, ma anche avamposti europei che formalizzano la vocazione del continente allo sconfinamento, sintomi sia della sua poetica sia, forse, di un mondo più interconnesso. La contrapposizione tra i mondi sembra allora cedere il passo a una processione festosa, uno spazio popolato da figure impegnate in attività, usanze e rituali verosimili, qualche apparizione di un illustre passato mitico, alcune fugaci comparse tratte dalla contemporaneità e, su tutti, Greiffenclau stesso, il principe vescovo che «credeva di esistere egli stesso» congelato nella sua effigie su sfondo verde oliva<sup>635</sup>. Come il carro del 1564 o il frontespizio di Ortelio, anche qui assistiamo a un'esibizione del mondo che, nel caso del pittore veneto, è cifra stilistica onnipresente, da Würzburg a Palazzo Clerici e, proseguendo a ritroso, da Palazzo Labia ai Carmini sino ai Gesuati, dove «tutto appare come messo in scena, scalzato da una sua esistenza accidentale e occasionale»<sup>636</sup>.

Le personificazioni dello spazio geografico che si sono considerate in alcuni snodi rappresentativi, quindi, hanno espresso un ideale cosmopolita variamente declinato a seconda del contesto: attributo ornamentale del *dominium mundi* imperiale, rappresentazione di un richiamo all'unità e alla mutua collaborazione tra i popoli (è quanto è possibile intravedere nell'opera di Ortelio e nelle immagini promosse dalla città di Anversa) o rappresentazione allegorica della missione di raccogliere tutti i popoli del globo, divisi e dispersi, in seno alla parola divina.

In aggiunta a questi immaginari o ampie tematiche connettive che, in virtù dell'incidenza sull'elaborazione del tema o della portata della propria influenza hanno ricoperto particolare importanza, a posteriori è poi possibile enucleare alcune associazioni ricorrenti che hanno concorso alla definizione dei propositi dell'immagine, riconfigurando di volta in volta il messaggio principale: i quattro continenti abbinati a personaggi mitologici, quali, Atlante (più spesso in contesti conoscitivi), Mercurio (in veste di nume tutelare dei profitti che una buona cooperazione tra le parti del mondo può assicurare), o Apollo (una raffigurazione particolarmente diffusa nelle sedi di amministrazione di un potere, politico o

---

<sup>635</sup> Calasso, 2006, p. 28.

<sup>636</sup> Idem, p. 37.

familiare). Ma anche due strategie visive preminenti: i continenti in omaggio al sovrano, così come appaiono soprattutto al principio di questa storia iconografica, e, secondo un virtuale moto dalla direzione inversa, il monarca che, sotto le proprie vesti o a guisa del dio del sole, proietta su di essi la propria luce benefica.

Le figure, così raccolte in questi *theatra mundi*, virtuali palcoscenici delle meraviglie, hanno sovente visualizzato le relazioni che la cultura europea ha con una realtà non più a portata di sguardo, documentato le modalità di conformazione della propria identità e i processi di incontro, di relazione o assimilazione con i mondi *externa*, veicolato, infine, messaggi politici e propagandistici, tracciando i ritratti di un mondo diviso nelle sue parti principali ma unificato nella prospettiva del programma celebrativo.



# **Repertorio iconografico parte I**

## **Prerequisiti**

**Il Theatrum mundi a fine Cinquecento.  
Fonti, contesti e codificazioni delle  
prime elaborazioni in Europa**



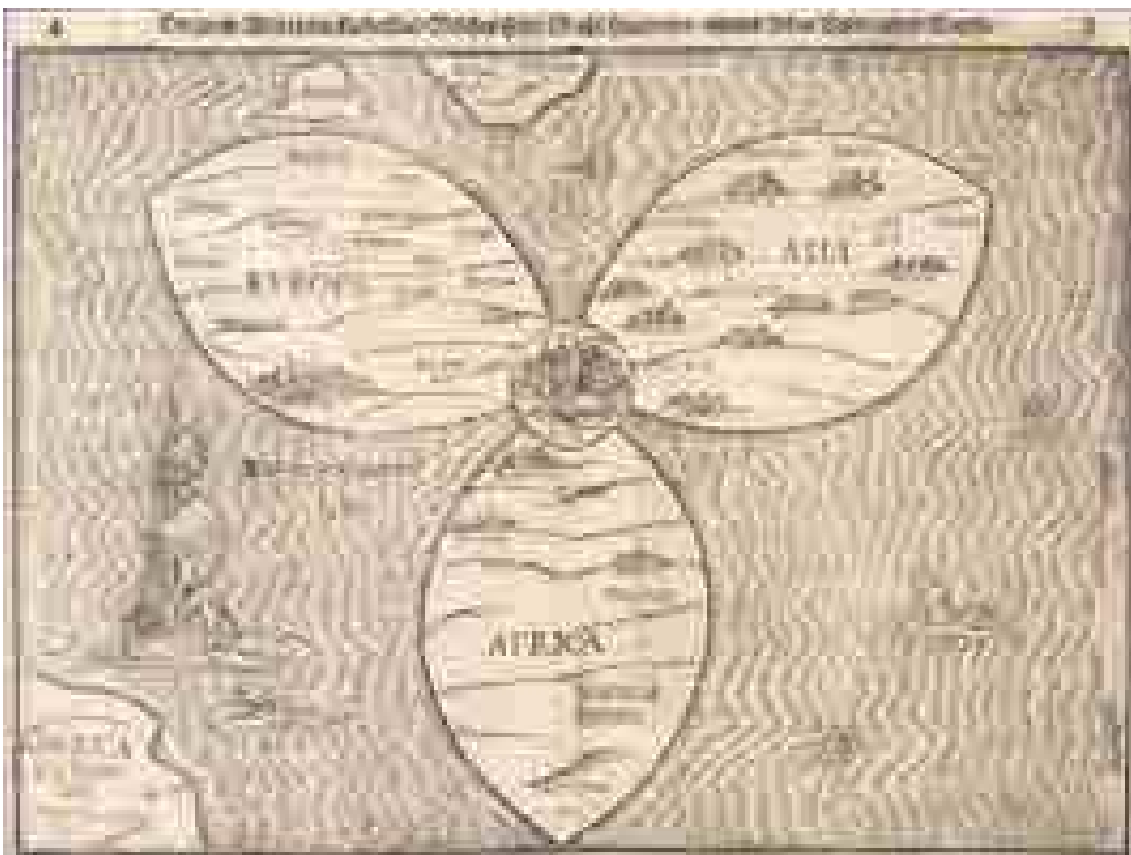


1. Simon Marmion, *mappa mundi* in penna, inchiostro e colore su pergamena, in Jean Mansel, *Le Fleur des Histoires*, 1460-1470, fol. 281v, Bibliothèque Royale, Bruxelles





2. Carta del mondo, in Hartmann Schedel, *Registrum huius operis libri cronicarum*, 1493, fol. 13, British Library, London



3. Die ganze Welt in einem Kleberblatt, in Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1581, 4, xilografia, Bibliothèque Nationale, Paris



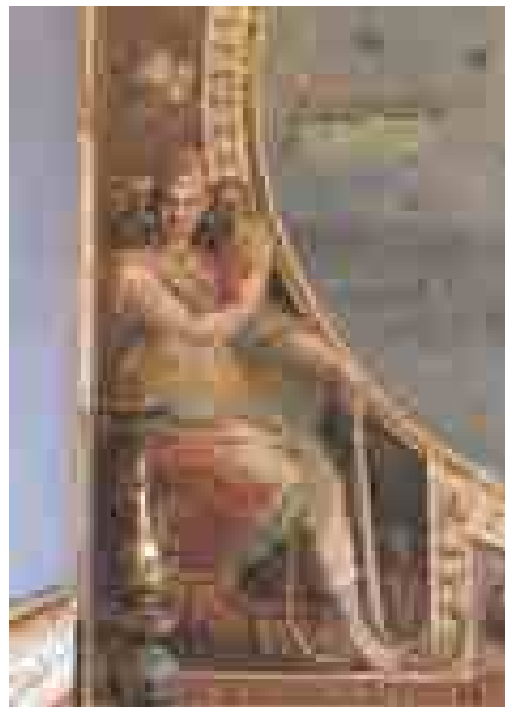
4. Hans Burgkmair,  
*Processione delle genti  
di Calcutta,*  
*Trionfo di  
Massimiliano I,* fol.  
129-131, xilografie,  
Graphische Sammlung  
Staatsgalerie, Stuttgart



5. Mappamondo con le quattro personificazioni agli angoli, 1573-1575, Sala del Mappamondo, Palazzo Farnese, Caprarola



5. Mappamondo con le quattro personificazioni agli angoli, 1573-1575, Sala del Mappamondo, Palazzo Farnese, Caprarola



6. In senso orario: *America, Europa, Asia, Africa*



7. *Iudea*, parete nordovest, Sala del Mappamondo, 1573-1578, Palazzo Farnese



8. *Italia*, parete nordovest, Sala del Mappamondo, 1573-1578, Palazzo Farnese



9. Personificazioni su monete con 'exuvia elephantis', in alto:  
Alessandro Magno (tetradrammo di Tolomeo I, 310-305 a. C. e didrammo di Agatocle di Siracusa, 300 a. C. ca.);  
fascia mediana: Numidia (emissione di Juba I, 60 a.C.) e Africa (emissione di Quinto Metellio Scipione, 47-46 a. C.);  
in basso: Mauretania (emissione di Juba II, 25 a.C.-23 d. C.) e Africa con Adriano (emissione di Adriano, 130 ca.)





In alto a sinistra: 10. pennacchio con Argo; a destra: 11. pennacchio con vergine e unicorno

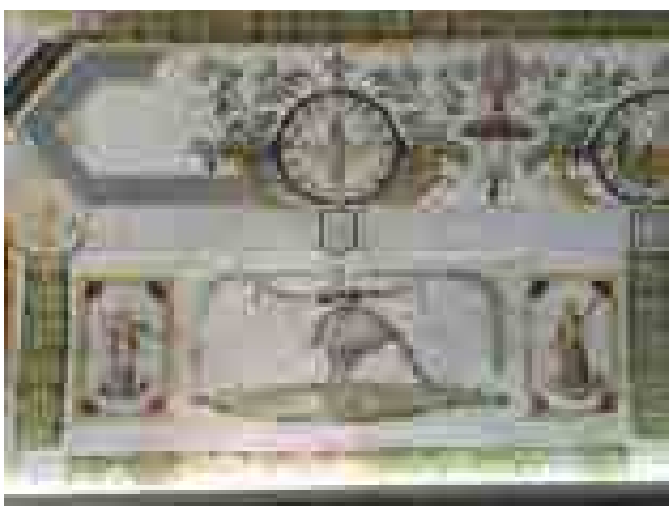
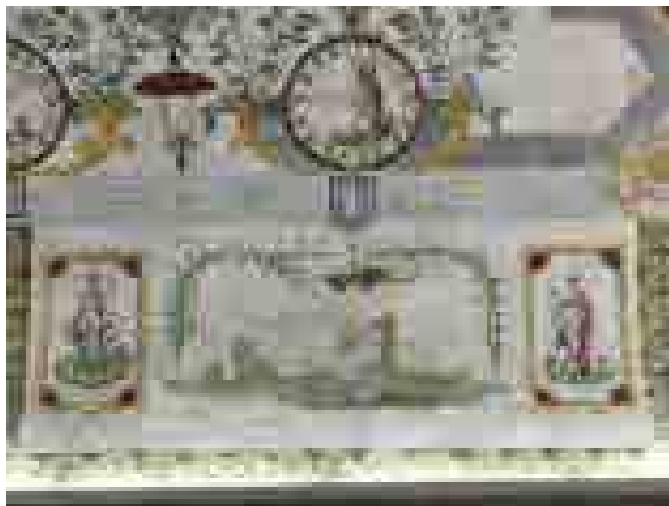
In basso: 12. Ferdinando Magellano



In senso orario: 13. pennacchio con Pegaso

14. pennacchio con scudo

15. volta celeste (Giove: angolo sinistro superiore; Argo: angolo sinistro inferiore; Capella: angolo destro superiore; Fetonte: angolo destro inferiore)



16. Dall'alto: sfinge, pavone, tacchino, struzzo, Sala del Teatro (part.), fine del XVI sec. Palazzo Farnese



17. Camerino dei Continenti, 1553-1555, Palazzo Firenze, Roma



In alto: 18. Frontespizio Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, 1570

In basso: 19. Frontespizio Hans Staden, *Warhaftige Historia*, 1557 (part.)



20. *Tyous orbis terrarum*, in *Theatrum orbis terrarum*, versione con iscrizioni agli angoli, inserita nelle ed. a partire dal 1587



21. Mappa di Europa, in *Theatrum orbis terrarum*, con Europa sul toro in alto a sinistra, ed. latina del 1572, 5

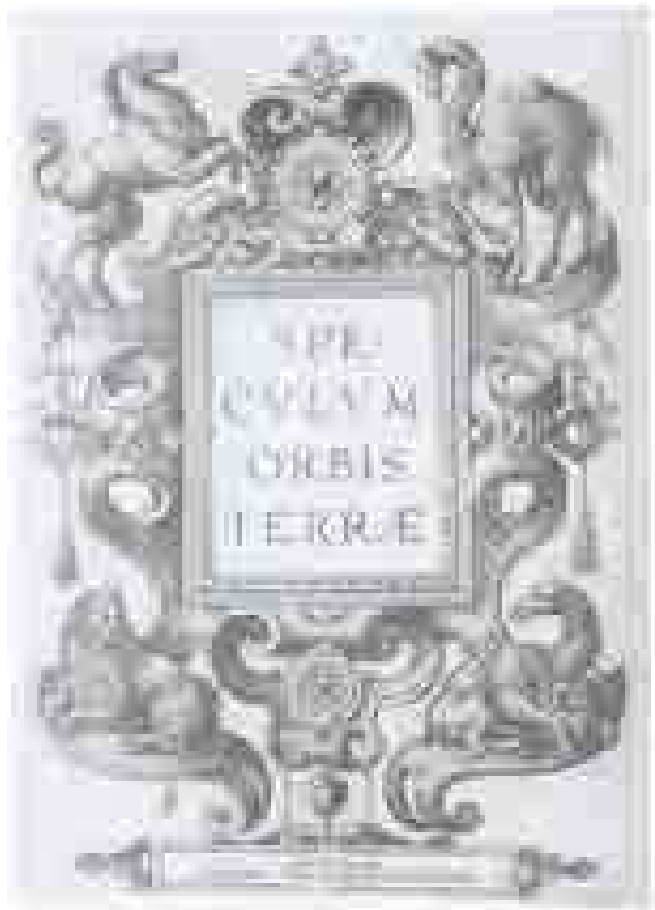
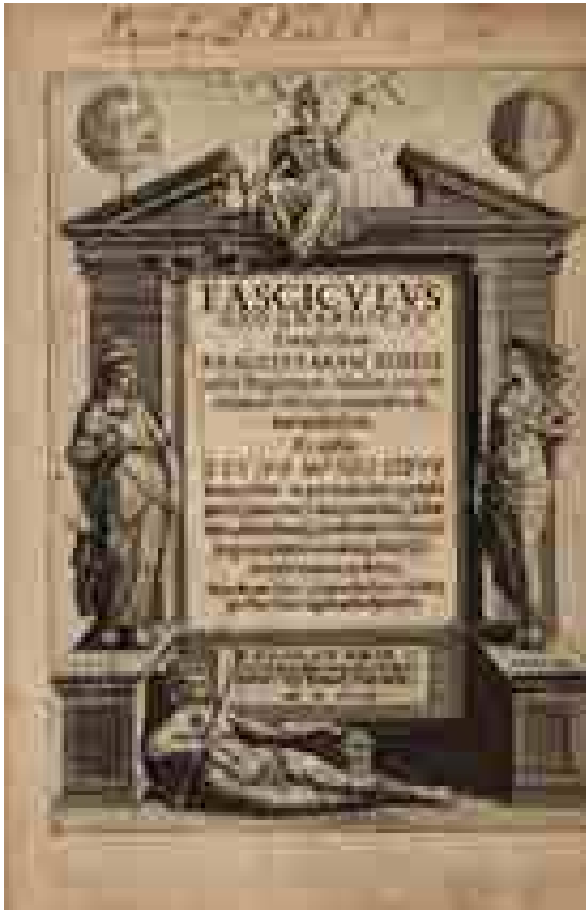


22. Frontespizio Hubert Goltzius, *Caesar Augustus sive historiae...*, 1574, Bayerische Staatsbibliothek, München



23. Frontespizio Gehrard Kremer, *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, ed. 1606





24. Frontespizio Matthias Quad, Johann Bussemacher, *Fasciculus geographicus*, 1593  
 25. Frontespizio Gerard de Jode, *Speculum orbis terrae*, 1608



26. Frontespizio Georg Braun, Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, parte V, 1596-1597



27. Frontespizio sezione *Europa*,  
Joan Blaeu, *Cosmographia Blaviana*,  
1662



28. Frontespizio Matthias Quad, *Euro-  
pae totius orbis terrarum*, 1592



29. Frontespizio Willem e Joan Blaeu, *Theatrum orbis  
terrarum sive Atlas novus*, parte V, ed. 1646



30. Frontespizio Matthias Merian, *Theatrum Europaeum*, parte XI, 1682

In basso: 31. Frontespizio Jost Amman, *Habitus praecipuorum populorum*, 1577





32. Palma il Giovane, *Allegoria della Lega di Cambrai*, 1590, Palazzo Ducale, Venezia



33. Conrad Schitt, *Allegoria dell'Europa*, 1520-1524, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (part.)



34. Johannes Putsch, *Europa regina*, 1537, xilografia, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck



35. *Europa prima pars terrae in forma virginis*, in Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1587, xilografia, 12-13, Bibliothèque Nationale,

hennach angezeigt wird. Was aber Landt über dem Mare Mediterraneum ligt gegen Africa  
Winnat hennach/ das wirdt also gezeiget/ Africa/ ist großt sich gegen O-  
ceanum/

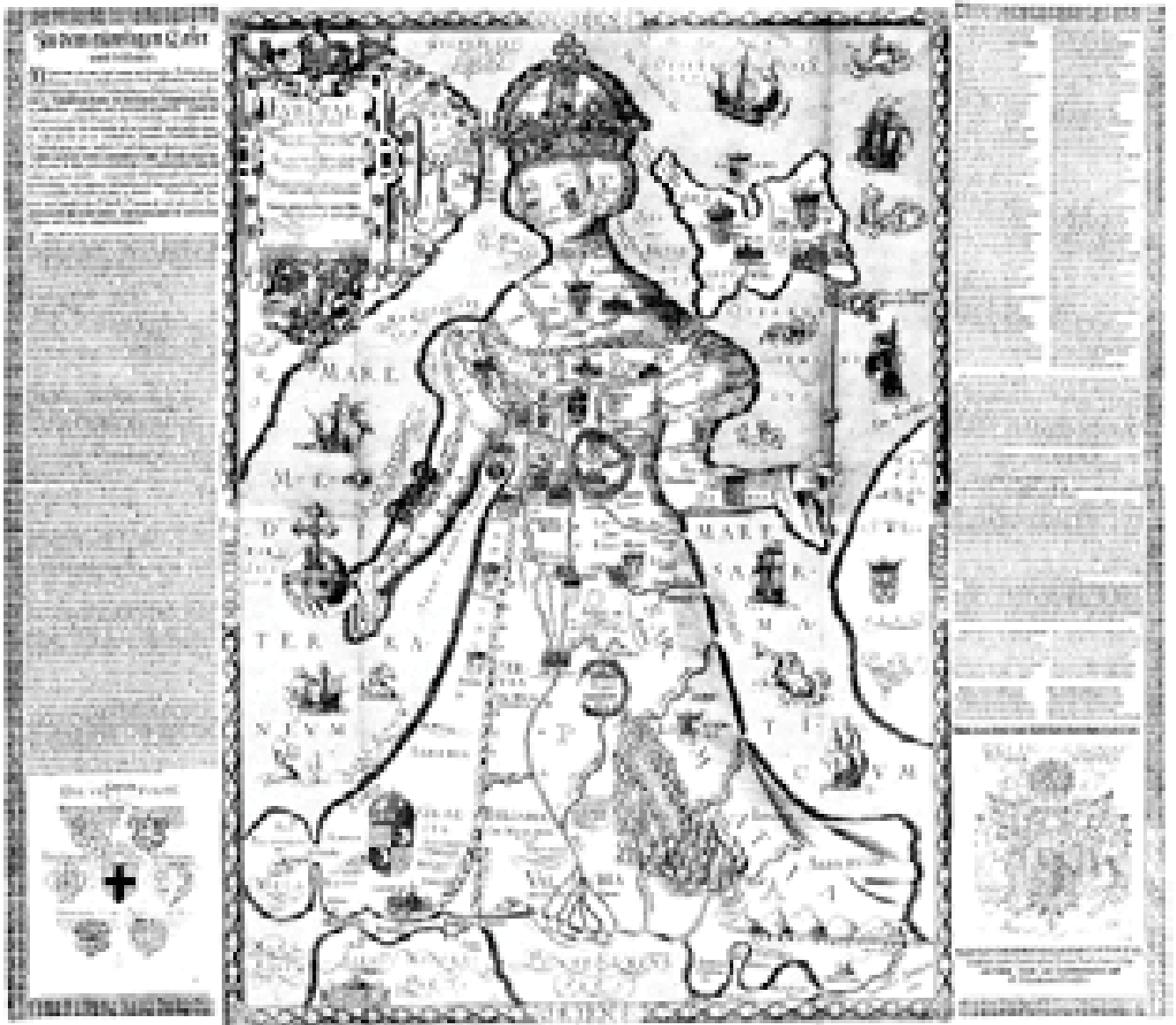


36. *Europa regina*, in Sebastian Münster, *Cosmographia*, 1588, (Image 00177), Bayerische Staatsbibliothek, München



37. *Europa*, in Michael Eitzinger, *De Europae virginis, tauro insidentis, topographica atque historica descriptione*, 1588, Nationalbibliothek, Wien





38. Matthias Quad e Johann Bussemacher, *Europae descriptio*, 1587



39. *Het Spaens Europa*, 1598 ca., Ashmolean Museum, Oxford



40. *Arcus publicum in via Vaccaria*, in Grapheus, *Spectaculorum in susceptione...*, 1550, fol. K5 (sotto part. con Filippo e i tre continenti)



41. In alto: *Pegma publicum ad Pontem Lacteum*, in Grapheus, *Spectaculorum...*, 1550, fol. L

42. In basso: Arco trionfale, in G. Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano...*, 1541, Getty Research Institute, fol. G



43. *Arcus Triumphalis Genuensium*, in Bochius, *Descriptio publicae gratulationis...*, 1595, 90 (copia della Biblioteca Nazionale di Napoli)



44. *Arcus Triumphalis Lusitanorum*, in Bochius, *Descriptio publicae gratulationis...*, 1595, 75 (copia della Biblioteca Nazionale di Napoli)



45-46. Gerard van Groeningen, *Europa e Asia*, seconda metà XVI sec., The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints Collection, The New York Public Library



47-48. Gerard van Groeningen, *Africa e America*, seconda metà XVI sec.,  
The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints Collection, The  
New York Public Library





49-50. De Vos-Goltzius, *Europa e Asia*, seconda metà XVI sec., Metropolitan Museum, New York



51-52. De Vos-Goltzius, *Africa e America*, seconda metà XVI sec., Metropolitan Museum, New York



53-56. Paolo Fiammingo,  
dall'alto: *Africa, Asia,*  
*Europa, America*, 1584-  
1596, Collezione  
Fugger



57-60. Anonimo, Scuola Veneta prima metà XVII sec. In senso orario:  
*Africa, America, Europa, Asia*



61. Maerten de Vos, *Europa*, disegno in penna acquarellata con bistro, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen



62. Maerten de Vos, *Asia*, disegno in penna acquarellata con bistro, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen



63. Maerten de Vos, *Africa*, disegno in penna acquarellata con bistro, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen



64. Maerten de Vos, *America*, disegno in penna acquarellata con bistro, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen





65-66. Incisioni di Adriaen Collaert (su disegno di Maerten de Vos), *Europa e America*, 1590-1600, Harvard Art Museum/Fogg Museum



67-68. Incisioni di Adriaen Collaert (su disegno di Maerten de Vos), *Asia e Africa*, 1590-1600, Harvard Art Museum/Fogg Museum



69-70. Incisioni di Jan Sadeler (su disegno di Dirk Barendsz),  
*Europa e Asia*, 1581, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen



71-72. Incisioni di Jan Sadeler (su disegno di Dirk Barendsz),  
*Africa e America*, 1581, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen



73-74. Incisioni di Crijspin de Passe (su proprio disegno), *Asia e Africa*, fine XVI-inizio XVII sec., Biblioteca Casanatense, Roma



75-76. Incisioni di Crijspin de Passe (su proprio disegno), *America ed Europa*, fine XVI-inizio XVII sec., Biblioteca Casanatense, Roma



77-78. In alto: Giovanni Stradano, *Lo svelamento di America*, disegno preparatorio in penna, inchiostro acquarellato e gesso nero, Metropolitan Museum, New York

In basso: Philip Galle, incisione, in *Nova Reperta*, Bibliothèque National, Paris, pl. 1



79. Maerten de Vos, *Asia*, disegno preparatorio in penna acquarellata con bistro, 1587, Landesmuseum, Darmstadt



80. Cort-Heemskerck, *Trionfo del Mondo, Circolo delle vicissitudini umane*, pl. 1, 1564, Metropolitan Museum, New York





81. Marcus Gheeraerts, *Europa*, 1570-1590, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen

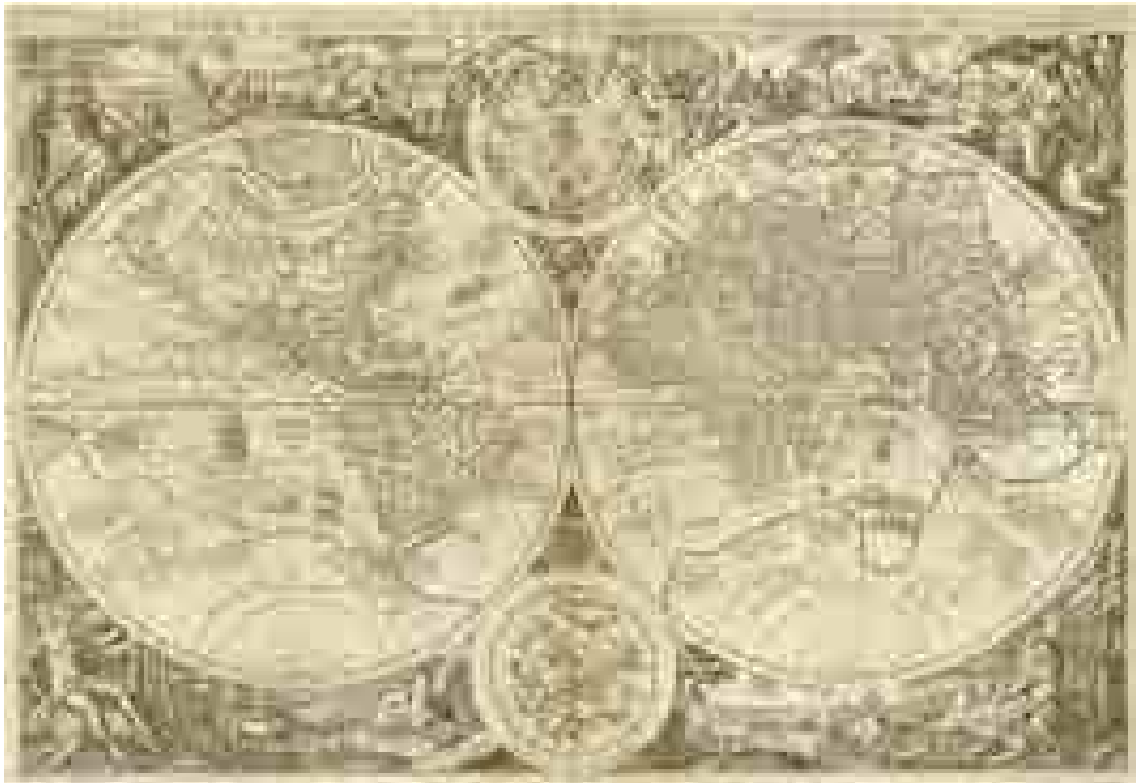


82. Marcus Gheeraerts, *Asia*, 1570-1590, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen



83. Marcus Gheeraerts, *Africa*, 1570-1590, Prentenkabinet Plantin-Moretus, Antwerpen





85-86. In alto: Plancius-Vrients, *Orbis terrae compendiosa descriptio*, 1596  
In basso: P. Plancius, *Orbis terrarum typus*, 1594



87-88. In alto: marginalia, J. Hondius, *Nova universi orbis descriptio*, 1602  
In basso: C. J. Visscher, *Nova totius terrarum orbis*, 1652



Pagina a fianco:  
 89-92. Philip Galle, *Prosopographia*,  
*Europa, Asia, Africa, America*

A destra:  
 93. Philip Galle, *Prosopographia*, *Im-*  
*pudentia*

In basso:  
 94. John White, da Lorant, 1965,  
 p. 183.







95. Theodor de Bry,  
*America*, parte II,  
Le Moyne, pl. 14, 16, 35.  
In basso: parte III,  
Stoughton-Lerius, pl. 179



# **Repertorio iconografico parte II**

## **Il consolidamento del tema e il vocabolario iconografico nel Seicento**



96-97. In alto: *Europa*, Cesare Ripa, in *Iconologia*, 1603  
In basso: *Asia*, Cesare Ripa, in *Iconologia*, 1603



98-99. In alto: *Africa*, Cesare Ripa, in *Iconologia*, 1603  
In basso: *America*, Cesare Ripa, in *Iconologia*, 1603



100-101. In alto: Fausto Rughesi, *Africa*  
(cartouche, part.), 1597, Biblioteca Vaticana  
In basso: Fausto Rughesi, *America* (cartouche, part.)



102-103. In alto: Fausto Rughesi, *Asia* (cartouche, part.)  
In basso: Fausto Rughesi, *Europa* (cartouche, part.)



In alto: 104. Frontespizio Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi et moderni*, 1590, Bibliothèque Nationale, Paris

In basso: 106. Sebastiano Erizzo, *Discorso...*, 1571, 211 (a sinistra), 213 (a destra)

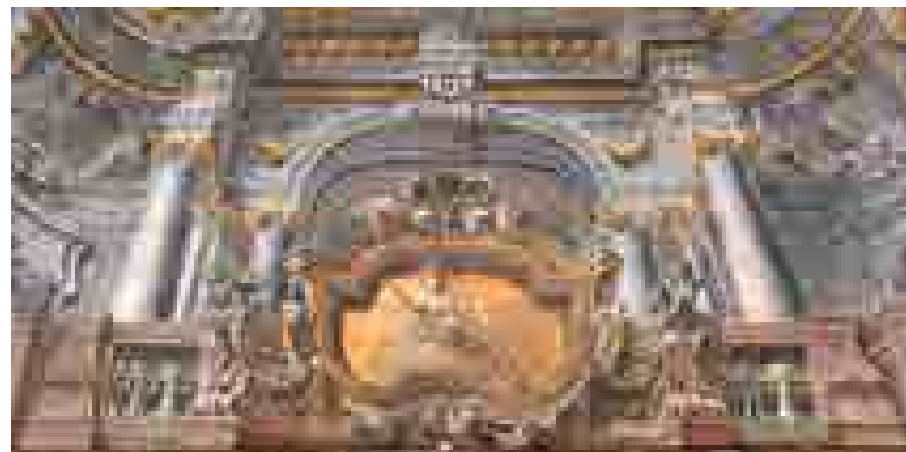




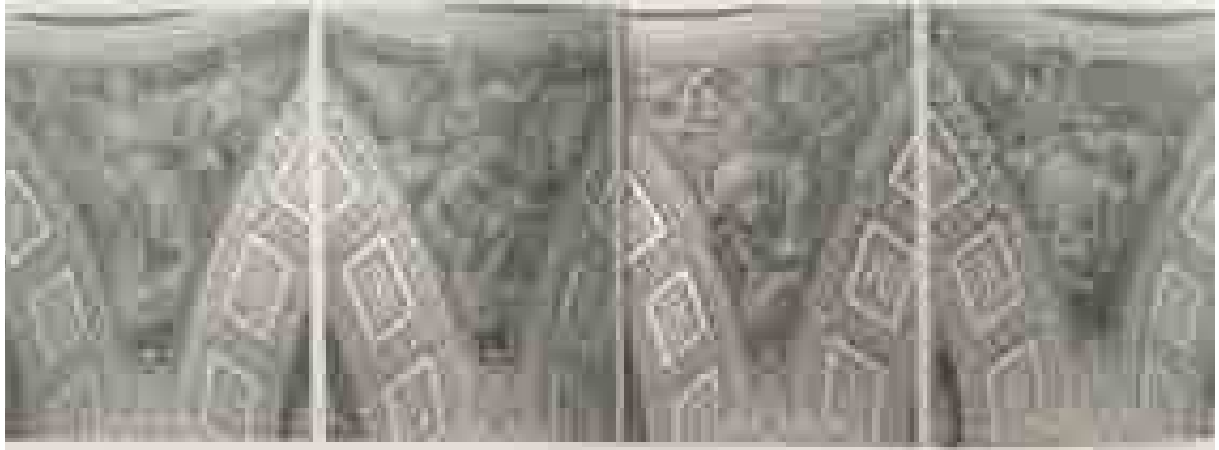
105. Abraham de Bruyn, frontespizio *Omnium poene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*, (part. con Asia e Africa), 1581, Bibliothèque Nationale, Paris



105. Abraham de Bruyn, frontespizio *Omnium poene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*, (part. con America ed Europa), 1581, Bibliothèque Nationale, Paris



107. Francesco de Mura,  
Sala Diplomatica,  
Palazzo Reale di  
Napoli, 1738



108. Francesco Trevisani, pennacchi con i continenti, 1709 -1726 ca.,  
mosaici, vestibolo della Cappella del Battesimo in San Pietro, Roma



109. Francesco Solimena, *Allegoria delle Quattro Parti del Mondo*, 1730-  
1735, Indiana University Art Museum



110-111. Jacopo Ligozzi, Villa Saibante Monga (due vedute del salone del piano nobile, in alto: *Europa e Asia*, in basso: *Africa e America*), 1629

Pagina a fianco: 112-115. Dall'alto in basso: Paolo Farinati, Villa della Torre, lunetta con *Europa* e lunetta con *Asia*, 1595; disegno preparatorio di *America* (C. R. Rudolf Collection, London) e disegno preparatorio di *Africa* (Royal Library, Windsor Castle)





In alto: 116. Blas de Prado, *Omaggio dei continenti a Filippo III*, 1598-1599, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze

In basso: 117. Jacopo Ligozzi, *Bonifacio VIII riceve gli ambasciatori fiorentini*, disegno preparatorio in pietra nera, penna e inchiostro, 1592, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze



118-119. In alto: Frans Francken, *Abdicazione di Carlo V*, 1635 ca.,  
Rijksmuseum, Amsterdam

In basso: Rubens, *I quattro fiumi*, 1615-1616 ca., Kunsthistorisches museum,  
Wien





120. Frans Francken, *Abdicazione di Carlo V*, part. con le Parti del Mondo



121-122. In alto: Frans Francken, *Omaggio ad Apollo*, part. con le Quattro Parti del Mondo  
In basso: Frans Francken, *Omaggio ad Apollo*, 1629, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg



123-124. Jan van Kessel, *Europa* (in alto) e *Asia* (in basso), 1664-1666, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München



125-126. Jan van Kessel, *America* (in alto) e *Africa* (in basso)

London 5	Madrid 4	Rome 3	Paris 2	London 1
Prague 8	<b>ROME</b>			Barcelona 10
Berlin 9				Vienna 10
Stockholm 6				Madrid 14
London 5	Barcelona 10	Vienna 11	Madrid 12	Barcelona 13

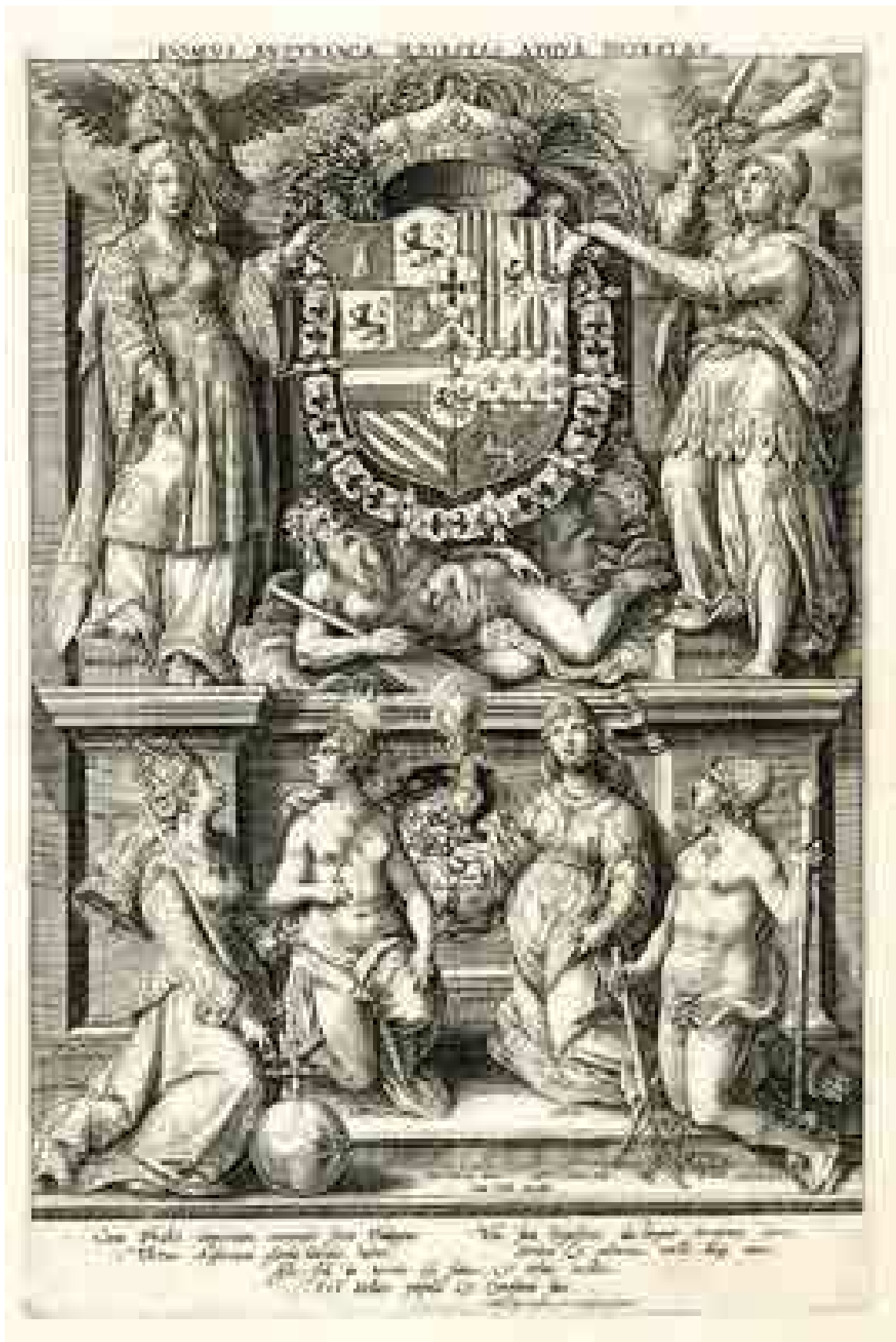
Osaka 1	Barcelona 2	Madrid 3	London 4	Madrid 5
Osaka 10	<b>JERUSALEM</b>			Osaka 6
Stockholm 11				Osaka 7
Barcelona 11				Osaka 8
Osaka of Barcelona 10	Madrid 12	Osaka 11	London 10	Barcelona 9

127-128. Jan van Kessel, diagrammi illustrativi (realizzati sulla base di Texeira, 2002)

Barroco Mineiro	Barroco Tupiza in Bolivia	Chiriquí in Panamá	Amboyna	Manor
1	1	1	1	1
Coimbra	PARAIBA IN BRASIL			Casa Pimenta in (Lisbon)
18				1
Arvinko				10
19	1	1	1	1
129	129	129	129	129
130	130	130	130	130

Sofia	Turin	Casa of St. Augustine	Algarve	Moscow
1	1	1	1	1
St. George	TEMPLE OF THE IDOLS			Bellevue
18				1
19				10
129	129	129	129	129
130	130	130	130	130

129-130. Jan van Kessel, diagrammi illustrativi (realizzati sulla base di Texeira, 2002)



131. Collaert-Stradano, *Allegoria in onore di Filippo III*, 1660 ca.,  
Albertina, Wien



132. Pierre Firens, *Omaggio delle Quattro Parti del Mondo*, 1615, Bibliothèque Nationale, Paris





133. Crispijn de Passe, frontespizio *Les Etats, Empires, Royavmes et Principavtés dv Monde* par Le Sr D.T.V.Y..., 1643, Bibliothèque Nationale, Paris



134. Matthias Merian, frontespizio *Cosmographia*, 1628, Albertina, Wien



135. Hans Reinhardt Taravell, *Coppa imperiale di Lobkowitz*, 1640-1650 ca., Suermondt-Ludwig Museum, Aachen



139. America ed Europa, in *Llanto del Occidente*, 1666, Getty Research Institute, fols. 42-43



In alto: 136. Hugues Picart, *L'hommage rendu au Roy*, 1648, Bibliothèque Nationale, Paris

In basso: 137. Theodoor van Thulden, *Porticus Caesareo-Austriaca*, in Gervartius, *Pompa*



138. Frontespizio Virgilio Malvezzi, *Scenos principales de la Monarquia de España*, 1639-1640, Nationalbibliothek, Wien



140. Pedro de Villafranca da Sebastian de Herrera Barnuevo, frontespizio  
*Descripción de las Honras...*, 1666, Biblioteca Nacional, Madrid



141. Decorazione effimera per il funerale di Filippo IV (San Giacomo degli Spagnoli), in *Funeral hecho...*, 1666, fol. 45 (in basso part. con Europa), Nationalbibliothek, Wien



142. Decorazione effimera per il funerale di Filippo IV (San Giacomo degli Spagnoli), in *Funeral hecho...*, 1666, fol. 37 (in basso part. con il riquadro centrale e le quattro personificazioni in ginocchio intorno al sovrano), Nationalbibliothek, Wien





143. Anonimo, frontespizio Gerónimo de Basilio, *Las felicidades...*, 1666, Nationalbibliothek, Wien



144. Joachim Sandrart frontespizio M. Merian, *Archontologia cosmica*, 1638, Bayerische Staatsbibliothek, München



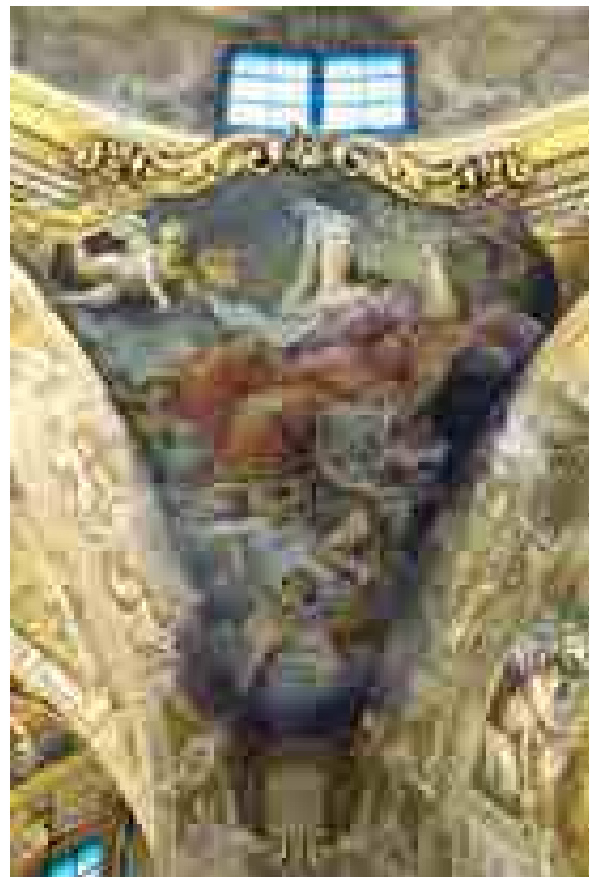
145. In alto:  
J. B. von Erlach,  
*Giuseppe I come dio del  
sole*, in *Arcus triumphalis...*,  
1690, Wiener Stadt und Lan-  
desbibliothek, Wien

146. In basso. W. J. von Wal-  
lrabe, *Carlo V come sosteni-  
tore del mondo*, acquarello  
e oro su pergamena, part., in  
*Neue Historische...*, 1683 ca.,  
fol. 374r, Nationalbibliothek,  
Wien



# **Repertorio iconografico parte III**

## **Apoteosi cattolico-mitologiche (1650-1770)**



147. Part. con i quattro pennacchi, in senso orario *America*, *Africa*, *Europa*, *Asia*, fine del XVII sec., San Paolo Maggiore, Bologna



148. Cornelis Bloemaert, frontespizio Daniello Bartoli, *Historia della Compagnia di Gesù*, 1659



149. Andrea Pozzo, *Trionfo di sant'Ignazio*, 1685, volta della chiesa di Sant'Ignazio, Roma





In alto: 150. part. con Europa, Sant' Ignazio, Roma  
In basso: 151. part. con America



In alto: 152. part. con Asia  
In basso: 153. part. con Africa



In alto: 154. carta del mondo in Henri Scherer, *Atlas Novus*, 1702-1710

In basso: 155. Laurentius Banck, *Roma triumphans...*, J. Arcerii, Franekeræ 1656, 283



156. Andrea Pozzo, part. con i quattro pennacchi, in senso orario  
America, Africa, Europa, Asia, 1676, Chiesa della Missione, Mondovì





Pagina a fianco:  
157. Johann Michael Rottmayr,  
*I continenti in adorazione del  
Nome di Gesù*, inizio del XVIII  
sec., Chiesa del Santo Nome di  
Gesù, Wroclaw  
In alto: 158. part. con Europa  
A fianco: 159. diagramma



160. Andrea Pozzo, *I continenti in adorazione del Nome di Gesù*, 1708, St. Martin, Bamberg

161. L'altare della chiesa (da Kerber, Pozzo, 1971, ill. 17)



In alto: 162. Cosmas Damian Asam, part. con Europa e Asia, 1738 ca., Herrgottsruh, Friedberg

In mezzo: 163. America e Africa

A fianco: 164. part. con la Cacciata







Pagina a fianco: 165. Johann Baptist Zimmermann, visione d'insieme della volta con l'*Assunzione della Vergine*, 1731, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Steinhausen

In alto: 166. part. con Africa (a sinistra), il Paradiso terrestre (al centro), America (a destra)

In basso: 167. part. con Europa (a sinistra), la Fontana della vita (al centro), Asia (a destra)



168. Cosmas Damian Asam,  
*Redenzione dell'umanità*,  
1735,  
Santa Maria della Vittoria,  
Ingolstadt

Pagina a fianco.  
In alto: 169. part. con Africa  
e America  
In basso: 170. part. con  
Africa







In alto: 173. part. con Asia  
In basso: 174. part. con Europa

Pagina a fianco.  
In alto: 171. part. con America  
In basso: 172. part. con la  
Vergine, la Fontana della Vita,  
David (in basso a sinistra) e  
Isacco (in basso a destra)





175. Bartholomeus Kilian da Johann Cristoph Storer, *Die Weltmission der Gesellschaft Jesu*, thesenblatt, 1664



176. Bartholomeus Kilian da Johann Cristoph Storer, *Immacolata e Trinità*, seconda metà XVII sec.





177. Johann Jacob e Franz Anton Zeiller, *Pentecoste*, basilica dei Santi Alessandro e Teodoro, Ottobeuren, metà del XVIII secolo ca.



178. Paul Troger, *San Benedetto sul carro trainato dai Quattro Continenti*, bozzetto preparatorio



179. Bartolomeo Altomonte, *San Benedetto sul carro tra i continenti*, 1744, abbazia di Seitenstetten



180. Bartolomeo Altomonte, bozzetto per la chiesa di Wilhering (part.), 1741, Österreichische Galerie Belvedere



181. Paul Troger, *San Benedetto sul carro tra i continenti*, 1739, abbazia di Melk



181. Paul Troger, *San Benedetto sul carro tra i continenti*, 1739, abbazia di Melk



182. Joseph Gottfried Prechler, *San Benedetto sul carro tra i continenti*, thesenblatt in gouache su pergamena, 1722, Kremsmünster

Pagina a fianco: 183. part. (parte inferiore della composizione) e 184. part. con la carta del mondo

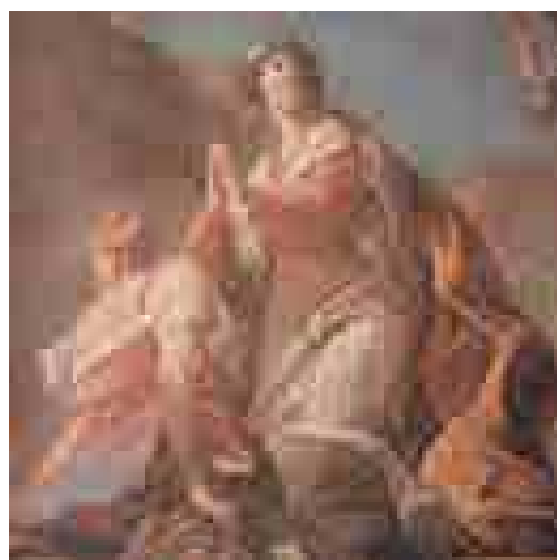




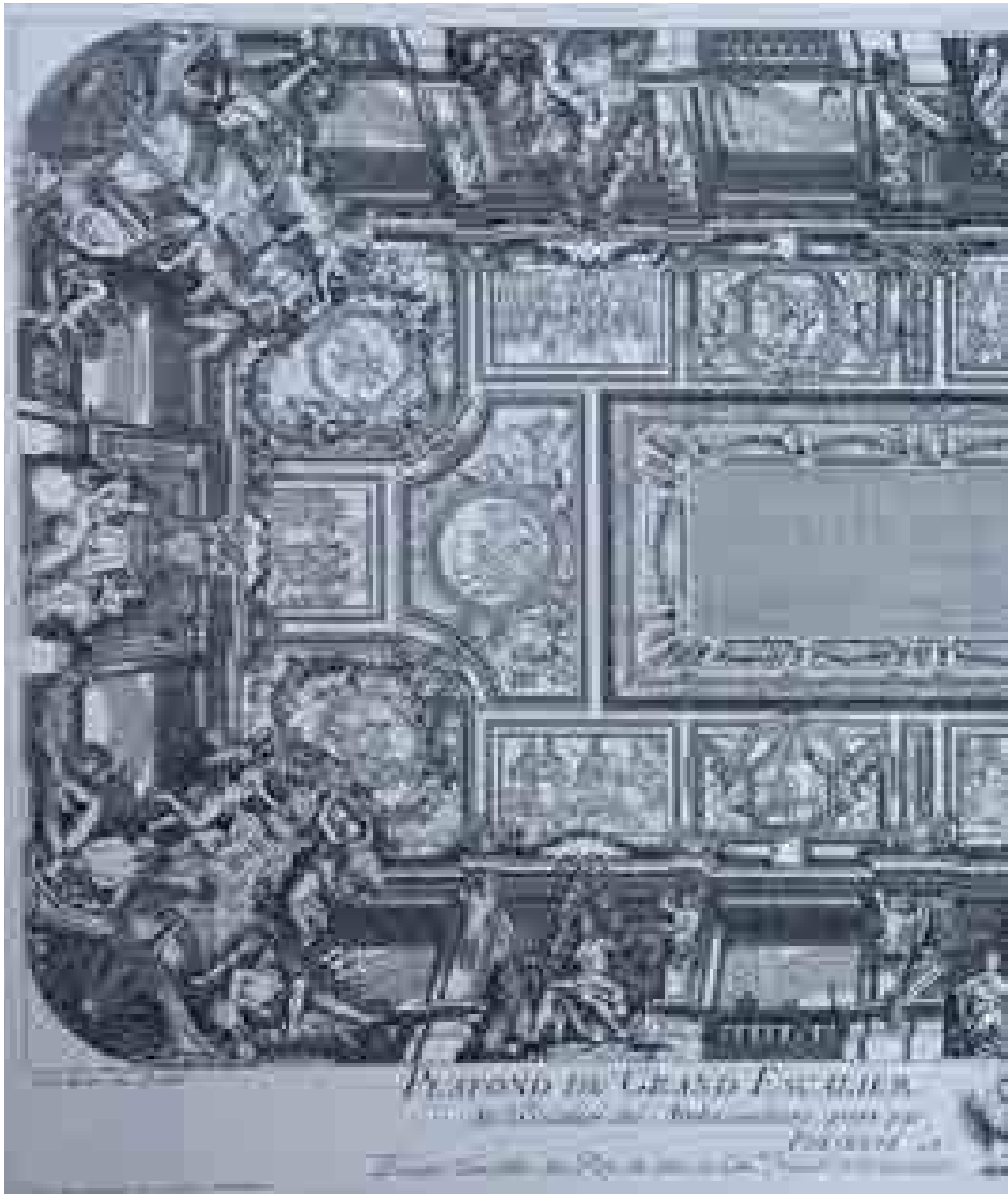
185. Placido Costanzi, 1727, San Gregorio al Celio, Roma



Gaspare Diziani,  
in alto: 186. veduta d'insieme  
della volta di San Domenico.  
In basso: 187. part. con Asia  
ed Europa







188. Charles Louis Simonneau il Vecchio, da Charles le Brun, Plafond du Grand Escalier du château de Versailles, dit l'Escalier des Ambassadeurs (in L. C. Fèvre, Grand escalier du château de Versailles...L. Surugue, Paris 1725, pl. 24)



188. Charles Louis Simonneau il Vecchio, da Charles le Brun, Plafond du Grand Escalier du château de Versailles, dit l'Escalier des Ambassadeurs (in L. C. Fèvre, Grand escalier du château de Versailles...L. Surugue, Paris 1725, pl. 24)



In alto: 189. Charles de la Fosse, Apollo sul carro, 1673-1674, Salon d'Apollon, Musée national des châteaux des Versailles et de Trianon

In basso: 190. Veduta d'insieme della volta del Salon d'Apollon



In alto: 191-192. Charles de la Fosse, *Asia e America* (part.)  
In basso: 193. *Europa* (part., a sinistra) e Charles de la Fosse, *Europa*,  
disegno (a destra)



194. Johann Rudolf Byss, volta dello Scalone d'Onore, 1718, Castello di Weissenstein, Pommersfelden



Spiegelkabinett, Residenz, Würzburg (J. W. van der Auvera, A. Bossi, A. J. Högler, J. B. Thalhoffer, G. A. Urlaub), 1742-1744  
in alto: 195. part. con Asia e Europa  
in mezzo: 196. part. con Africa e America  
in basso: 197. Europa (a sinistra), Africa (a destra)



In alto: 198. Byss, part. con America;  
in mezzo: 199. part. con Asia

In basso: 200. Spiegelkabinett,  
part. con America



201. Gottfried Bernhard Göetz, *Europa*, disegno in gessetto nero, primi decenni del XVIII sec., Metropolitan Museum New York



202. Gottfried Bernhard Göetz, *Africa*, disegno in gessetto nero, primi decenni del XVIII sec., Metropolitan Museum New York







Giambattista Tiepolo, volta del salone-galleria, 1740, Palazzo Clerici  
Pagina a fianco. In alto: 203. part. con Europa,  
in mezzo: 204. part. con Africa, in basso: 205. part. con America

In alto: 206. part. con Apollo sul carro tra Europa e Africa  
In basso: 207. part. con Asia



Giambattista Tiepolo, volta del treppenhaus, Residenz, Würzburg,  
208. part. con *Asia*  
209. part. con *Africa*



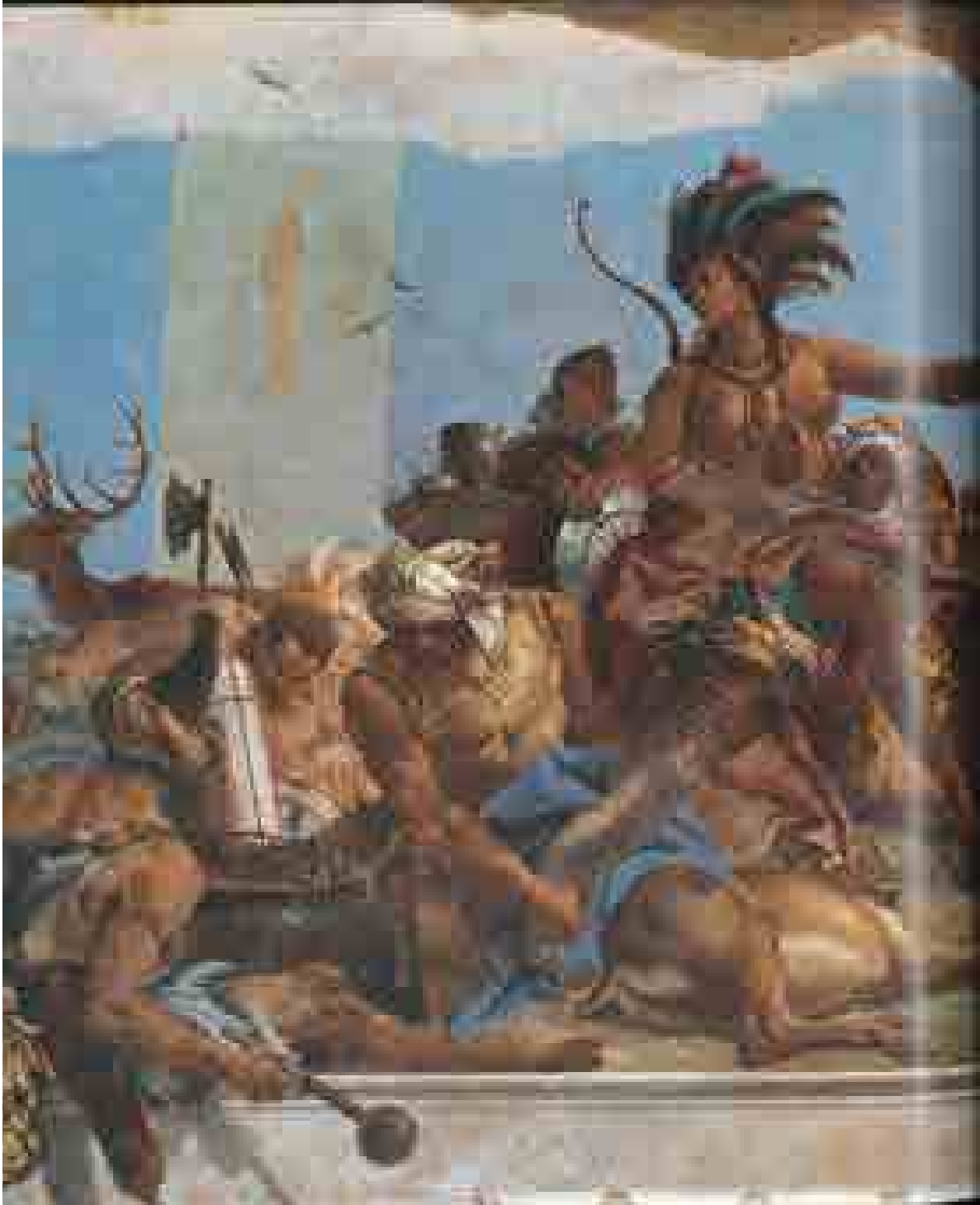
210. part. con *Asia*  
211. part. con *Africa*



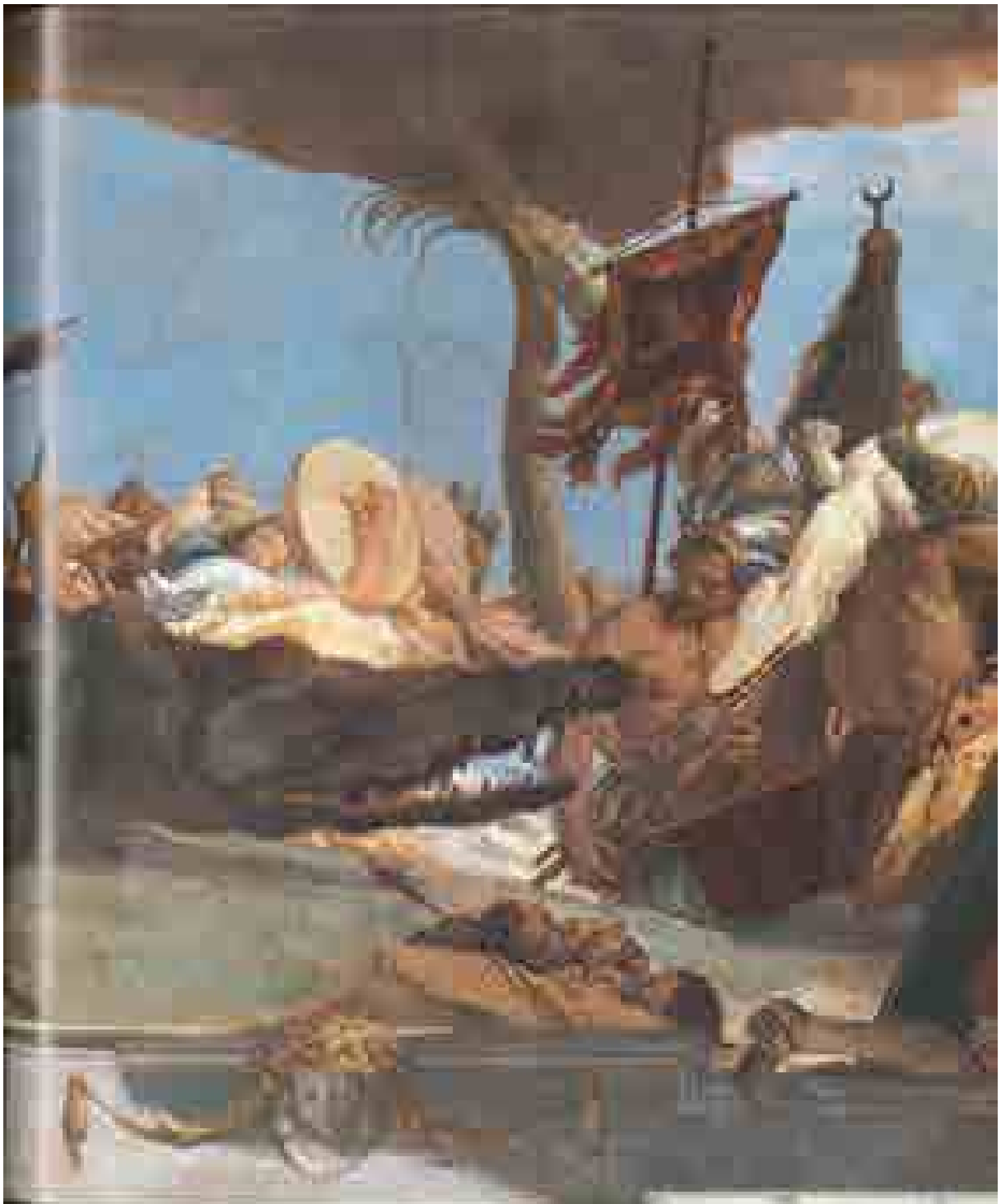
212. part. con *Europa*



213. part. con *Europa*



214. part. con *America*



215. part. con *America*





216. part. con *Africa*



217. part. con *Asia*



218. part. con Apollo nel cielo



219. Schizzo preparatorio in olio su tela per il treppenhaus, Metropolitan Museum of Art, New York



220. Johann Salver da Johann V. Kirchgessner, pagina di dedica in *Gryphus Principalis...*, 1712, Universitätsbibliothek, Würzburg



In alto: 221. Bernhard Söckler da B. Neumann, frontespizio Würzburger Hofkalenders, 1747, Universitätsbibliothek, Würzburg  
In basso: 222. 'Omnibus Exorior' in Johann W. Zinckgref, Emblematum ethico-politicorum centuria, 1619, XXXIX



Giambattista Tiepolo, volta della Sala da Ballo, Villa Pisani, Stra,  
223. part. con la famiglia Pisani  
224. part. con i quattro continenti



225. Giambattista Tiepolo, volta della Saleta, part. con i continenti

226. volta della Sala del Trono, part. con l'allegoria delle Indie Occidentali



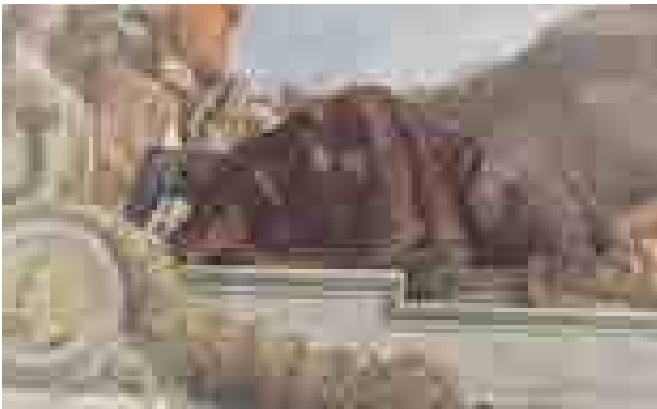


227. part. con le province

228: part. con l'allegoria delle Indie Orientali



229. Schizzo preparatorio per il *Trionfo della Spagna*, National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress collection



230. Residenz, part.  
da *America*

231. Residenz, part.  
da *Asia*

232. Residenz, part.  
da *Africa*

# BIBLIOGRAFIA

## Manoscritti

Dati 1422

Leonardo Dati, *La Sfera*, ms. 2261, Biblioteca Riccardiana, Firenze, 1422.

Mansel 1460-1470

Jean Mansel, *Le Fleur des Histoires*, ms. 9260, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, 1459-1463.

Radermacher (s.d.)

Jan Radermacher, *In Theatrum Orbis Abrahami Ortelii*, ms. c. 56, Universiteits Bibliotheek, Gent, s.d.

Contarini sec. XVI-XVII

[Nicolò Contarini], *Delle istorie venetiane, et altre a loro annesse, cominciando dall'anno 1597 et successivamente del serenis. D. D. Nicolò Contarini doge*, ms. It. VII. 176, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, XVI-XVII sec.

*Descripción* (s.d.)

*Descripción verdadera y pvntal [sic] de la Real Magestvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon...año de 1680 con la explicación de los Arcos, y demas Adornos de su memorable Triunfo*, ms. 3927 (14), Biblioteca Nacional, Madrid, s.d.

von Wallrabe 1683

Wenzel Johann von Wallrabe, *Neue Historische Beschreibung deß Glorwürdigen Lebens deß Unüberwindlichsten Römischen Kayßers Caroli V auß der Lateinischen und Französischen Sprache kürzlich zusamben getragen, in die Hoch-Teutsche Übersetzt...*, ms. 7770, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1683.

Zanetti 1736

Anton Maria Zanetti, *Disegni delle Statue, de Busti, ed altri Marmi antichi dell'Antisala della Libreria, fatti per ordine di M.r. Lorenzo Tiepolo, Cavalier Procurator, Bibliotecario*, Cod. It. IV, 65, 5068, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 1736.

## Testi a stampa

Schedel 1493

Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Norimberga, A. Koberger, 1493.

Ringmann 1511

Matthias Ringmann, *Syntagma de musis*, Strasbourg, M. Schürer, 1511.

Geldenhauer 1516

Gerald Geldenhauer, *Pompa exequiarum catholici Hispaniarum regis Ferdinandi*, Bruxelles, ex. aed. Praefecti maris, 1516.

Aegidius 1520

Petrus Aegidius, *Hypotheses sive argumenta spectaculorum quae...Carolo...fides et amor...sunt aedituri*, Antwerpen, M. Hillenius Hoochstratanus, 1520.

Albicante 1541

Giovanni Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, A. Caluum, 1541.

Laguna de Segovia 1543

Andrés Laguna de Segovia, *Discurso sobre Europa*, Köln, D. Lupum Ioannes Aquensis excudebat, 1543.

Münster 1544

Sebastian Münster, *Cosmographia. Beschreibung aller Lender durch Sebastianum Münsterum: in welcher begriffen aller Voelker, Herrschaften, Stetten, und namhafftiger Flecken, herkommen: Sitten, Gebreüch, Ordnung, Glauben, Secten und Hantierung durch die ganzte Welt und fürnemlich Teütscher Nation ...*, Basel, H. Petri, 1544.

Gesner 1545-1555

Konrad Gesner, *Bibliotheca universalis*, Zürich, Froschauer, 1545-1555.

Grapheus 1550<sup>1</sup>

Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hispaniae Principis...*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1550.

Gessner 1551-1558

Conrad Gessner, *Historiae animalium*, Zürich, C. Froschauer, 1551-1558.

Grapheus 1550<sup>2</sup>

Grapheus, *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden, Keyzerssone*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1550.

de Estrella 1552

Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo desde España a sus tierras de la baxa Alemaña*, Antwerpen, J. Cristóbal, 1552.

López de Gómara 1552

Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*, Zaragoza, A. Millán, 1552.

Gessner 1553

Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum*, Zürich, C. Froschauer, 1553.

Valeriano 1556

Pierio Valeriano, *Hieroglyphicorum ex sacris Aegyptiorum literis libri octo*, Firenze, L. Torrentino, 1556.

Gessner 1577

Conrad Gessner, *Epistolarium medicinalium libri IV*, C. Froschauer, Zürich 1577.

Staden 1557

Hans Staden, *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen*, Marburg, A. Kolben, 1557.

Ordinancie 1561

*Ordinancie, Inhoudende de Poincten vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck der Stadt van Antwerpen, geschiet inden Iare M. D. LXI*, Antwerpen, H. de Laet, 1561.

Ordinantie 1564

*Ordinantie inhoudende de nieu Poincten van den Heylighen Besnijdenis Ommeganck, der stad Antwerpen, gheschiet inden Iare 1564*, Antwerpen, H. de Laet, 1564.

Ruscelli 1566

Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del S.or Ieronimo Ruscelli*, Venezia, F. Rampazetto, 1566.

Gheeraerts 1567

Marcus Gheeraerts, *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, P. de Clerck, 1567.

Ortelius 1570

Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1570.

Erizzo 1571

Sebastiano Erizzo, *Discorso de M. Sebastiano Erizzo sopra le Medaglie de gli Antichi*, Venezia, G. Varisco e Paganini, 1571.

Ortelius ed. 1571

Abraham Ortelius, *Theatre, oft toonneel des aertbodems*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1571.

Ortelius ed. 1573<sup>1</sup>

Abraham Ortelius, *Theatrum oder Schawplatz des Erdbodems*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1573.

Ortelius ed. 1573<sup>2</sup>

Abraham Ortelius, *Theatrum, Theatre de l'Univers*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1573.

Giovio 1574

Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese militari et amorse di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera et del S. Gabriel Symenoni*, Lyon, G. Rouillio, 1574.

Goltzius 1574

Hubert Goltzius, *Caesar Augustussive historiae...ex antiquis numismatibus restituae liber secundus*, Bruges, Goltzius, 1574.

Weigel, Amman 1577

Hans Weigel, Jost Amman, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti*, Nuremberg, H. Weigel, 1577.

Boissard 1577

Jean-Jacques Boissard, *Omnium poene gentium imagines*, Köln, Rutus, 1577.

Giovio 1577

Paolo Giovio, *Elogia virorum literis illustrium*, Basel, P. Perna, 1577.

Heyns, Galle 1577

Peter Heyns, Philip Galle, *Spieghel der werelt*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1577

Heyns, Galle 1579

Peter Heyns, Philip Galle, *Le miroir du monde*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1579

Hogenberg 1579

Frans Hogenberg, *Itinerarium Orbis Christiani*, Köln, J. E. Schuler, 1579.

Occone 1579

Adolfo Occone, *Impp. Romanorum Numismata*, Antwerpen, C. Plantin, 1579.

Ortelius 1579

Abraham Ortelius, *Synonymia Geographica*, Antwerpen, ex Officina Christophori Plantini, 1578.

de las Casas 1579

Bartolomé de las Casas, *Tyrannies et cruauitez des Espagnols, perpetrees ès Indes occidentales qu' on dit le Nouueau Monde*, Antwerpen, F. Raphelengius, 1579.

Bünting 1581

Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae*, Helmstedt, J. Lucius, 1581.

Caro 1581

Annibale Caro, *Delle lettere familiari del commendatore Annibale Caro*, II, Venezia, B. Giunti, 1581.

Boissard ed. 1581

Jean-Jacques Boissard, *Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus Europae*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1581.

Gambara 1581

Lorenzo Gambara, *Caprarola, Ad Alexandrum Farnesium cardinalem*, Roma, F. Zanetti, 1581.

Eitzinger 1588

Michael von Eitzinger, *De Europae virginis, tauro insidentis, topographica atque historica descriptione*, Köln, G. van Kempen, 1588.

Vecellio 1590

Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, D. Zenaro, 1590.

de Bry 1590-1634

Theodor de Bry, *Collectiones peregrinationum*, Frankfurt, T. de Bry, 1590-1634.

Agostini 1592

Antonio Agostini, *Discorsi sopra le medaglie*, Roma, A. e G. Donangeli, 1592.

Quad 1592

Matthias Quad, *Europea totius orbis terrarum praestantissimae*, Köln, J. Bussemacher, 1592.

Bochius 1595

Joannes Bochius, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu...Ernesti...* Officina Plantiniana, Antwerpen 1595.

Ortelius ed. 1595

Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen, ex Officina Plantiniana, 1595.

Caprioli 1596

A. Caprioli, *Ritratti di cento capitani illustri*, Roma, P. Totti, 1596.

Braun, Hogenberg 1596-1597

Georg Braun, Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, 1596-1597.

Gregorio López Madera 1597

Gregorio López Madera, *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*, Madrid, D. F. de Cordova, 1597.

Anonimo 1598

*Het Spaens Europa ben ic ghenomt, hier die de roos en lely docht te plucken, wel, dat onder den catolijcken tijtel vermomt, fier, maer elc quam syn schildt na hem weer rucken, snel*, s.l., E. de Veer, 1598.

De Bry 1601

Johann Theodore e Johann Israel de Bry, *Pars quarta Indiae orientalis*, Frankfurt 1601.

Sweertius 1601

Franciscus Sweertius, *Insignium huius aevi poetarum lacrymae in obitum Cl. V. Abrahami Ortelii Antverpiani Philippi II indefessi antiquitatum scrutatoris*, Antwerpen, G. Coppens van Diest, 1601.

Bochius 1602

Johannes Bochius, *Historica Narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1602.

Ortelius ed. 1602

Abraham Ortelius, *Teatro d'el orbe de la tierra*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1602.

Ripa ed. 1603

Cesare Ripa, *Iconologia overo descrizione dell' imagini universali cavate dall' antichita et di propria inventione. Trovate et dichiarate da Cesare Ripa perugino, Cavaliere de Santi Mauritio et Lazaro. Di nuovo revista et dal medesimo ampliata di 400 et più imagini. Et di*



*figure d'intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori et altri, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affetti et Passioni humane*, Roma, L. Facii, 1603.

van Mander 1604

Carel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem, P. van Wesbusch, 1604.

Kremer ed. 1606

Gerhard Kremer, *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de fabrica mundi et fabricati figura. Jam tandem ad finem perductus quam plurimus aeneis tabulis Hispaniae, Africae, Asie et Americae auctis ac illustratus a Judocu Hondio*, Amsterdam, H. Hondius, 1606.

Topsell 1607

Edward Topsell, *Historie of four-footed beasts*, London, E. Cotes, 1607.

Ortelius ed. 1608

Abraham Ortelius, *Teatro del mondo*, trad. di F. Pigafetta, Antwerpen, J. B. Vrients, 1608.

Quad ed. 1608

Matthias Quad, *Fasciculus geographicus*, Köln, J. Bussemacher, 1608.

Ortelius ed. [latina] 1612

Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1612.

Ripa ed. 1613

Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa perugino*, Siena, M. Florimi, 1613.

de la Vega 1616

Garcilaso de la Vega, *Historia general del Perú*, Córdoba, A. de Barrera, 1616.

Zinckgref 1619

Julius Wilhelm Zinckgref, *Emblematum ethico-politicorum centuria*, Frankfurt, J. T. de Bry, 1619.

d'Avity ed. 1625

Pierre d'Avity, *Les Estats, Empires, Royavmes et Principavtés dv Monde par Le S<sup>r</sup> D.T.V.Y...de la chambre du Roy*, Paris, O. de Varenne, 1625.

Münster ed. 1628

Sebastian Münster, *Cosmographia universalis*, Basel, S. Henricpetri, 1628.

Lithgow 1632

William Lithgow, *The Totall Discourse of the Rare Adventures and Painefull Peregrinations of Long Nineteene Years from Scotland to the most Kingdoms in Europe, Asia and Affrica*, London, N. Oakes, 1632.

de Caramuel y Lobkowitz 1636

Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Declaracion mystica de las armas de España invictamente belicosas*, Brussels, L. de Meerbeque, 1636.

Gottfried, Merian 1638

Ludwig Gottfried, Matthias Merian, *Newe archontologia cosmica*, Frankfurt, W. Hoffmann, 1638.

Herbert ed. 1638

Thomas Herbert, *Some Yeares Travels into divers parts of Asia and Afrigue Describing Especially the Two Famous Empires, the Persian and Great Mogull...as Also, Many...Kingdomes in the Oriental India and Other Parts of Asia; Together with the Adjacent Iles...With a Revivall of the First Discoverer of America*, London, R. Bip, 1638.

Blaeu ed. 1640

Willem e Joan Blaeu, *Theatrum Orbis Terrarum sive Atlas Novus*, Amsterdam, I. e C. Blaeu, 1640.

Gevartius 1641

Caspar Gevartius, *Pompa Introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis*, Antwerpen, J. Meursius, 1641.

Baglione 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori ed architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*, Roma, A. Fei, 1642.

d'Avity ed. 1643

Pierre d'Avity, *Les Estats, Empires, Royavmes et Principavtés dv Monde par Le S<sup>r</sup> D.T.V.Y...de la chambre du Roy*, Paris, C. Sonnius e D. Bechet, 1643.

Olearius 1647

Adam Olearius, *Offt begeherte Beschreibung der Newen Orientalischen Reise...KönigReiches Tzina*, Schleswig, Glocken, 1647.

Anonimo 1649

Anonimo, *Discours d'Estat ou véritable déclaration des Motifs, qui obligèrent Louis le Juste, Roi de France et de Navarre, à rompre la paix qui fut faite, en 1596, entre Henry IV, son très honoré père, et Philippe II, roi des Espagnes, où se voit le nombre des places et des principautés que les Espagnols ont, devant ce temps-là et du depuis, usurpées à cette couronne...*, Paris, F. Noël, 1649.

du Bois-Hus 1649

Gabriel du Bois-Hus, *La nuict des nuict et le jour des jours ou la naissance des deux Dauphins du Ciel et de la terre*, Paris, J. Paslé, 1641.

Bartoli 1650

Daniello Bartoli, *Della vita e dell'istituto di Sant'Ignazio Fondatore della Compagnia di Gesù*, Roma, D. Manelfi, 1650.

della Valle 1650

Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino...descritti da lui medesimo in 54 lettere...mandate in Napoli all'erudito Mario Schipano, divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l'India*, Roma, V. Mascardi, 1650.

Ramírez de Prado 1650

Lorenzo Ramírez de Prado, *Noticia del recibimiento i entrada dela Reyna nuestra Señora doña Maria Ana de Austria en la muy nobile i leal coronada villa de Madrid*, Madrid, s. n., 1650.

Jonstonus 1652

Johannes Jonstonus, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri*, Frankfurt am Main, Merian, 1652.

de La Boullaye-Le Gouz 1653

François de La Boullaye-Le Gouz, *Les voyages et observations du sieur de La Boullaye Le Gouz...*, Paris, G. Clousier, 1653.

Banck 1656

Laurentius Banck, *Roma triumphans: seu actus inaugurationum & coronationum Pontificum Romanorum...Innocentii X...additis*, Franekeræ, J. Arcerii, 1656.

Jonstonus 1657

Johannes Jonstonus, *An History of the Wonderful Things of Nature*, trad. di J. Rowland, London, J. Streeter, 1657.

Martinelli ed. 1658

Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito*, (Roma 1644), Roma, B. Deversin, 1658.

d'Avity 1660

Pierre d'Avity, *Le Monde, ou la Description Générale de ses quatre parties...*, Paris, D. Bechet e L. Billaine, 1660.

Blaeu ed. 1662

Joan Blaeu, *Atlas Major sive Cosmographia Blaviana*, Amsterdam, J. Blaeu, 1662.

Olearius 1663

Adam Olearius, *Ausführliche Beschreibung...in Persien geschehen*, Schleswig, Holwein, 1663.

Sansovino, Martinioni 1663

Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia, S. Curti, 1663.

Thévenot 1663

Jean Thévenot, *Relation du divers voyages curieux*, Paris, A. Cramoisy, 1663.

de Basilico 1666

Gerónimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo christiano, aplauso panegirico en la publica y real aclamación de la magestad del Rey N. S. Carlos II*, Madrid, P. de Val, 1666.

de Monforte 1666

Pedro Rodriguez de Monforte, *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Mag. de D. Phellipe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo...*, Madrid, F. Nieto, 1666.

de Rúa 1666

Antonio Pérez de Rúa, *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago delos Españoles à 18. de Diciembre de 1665...*, Roma, I. Dragondelli, 1666.

Sariñana y Cuenca 1666

Isidro Sariñana y Cuenca, *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro Sol de las Españas*, Mexico, B. Calderon, 1666.

Félibien 1674

André Félibien, *Description sommaire du chasteau de Versailles*, Paris, G. Desprez, 1674.

Tavernier 1676

Jean Baptiste Tavernier, *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer Baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes*, Paris, G. Clousier e C. Barbin, 1676.

Weise 1679

Christian Weise, *Politischer Redner. Das ist kurtze und eigentliche Nachricht, wie ein sorgfältiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wolredenheit anführen soll*, Leipzig, Ritzsche, 1679.

Merian ed. 1682

Matthias Merian, *Theatrum Europaeum*, Frankfurt am Mäyn, J. P. Andreaä, XI, 1682.

de Bedmar 1690

Lucas Antonio de Bedmar, *La Real entrada en esta Corte, y magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg*, Madrid, Imprenta del Reino, 1690.

*Arcus Triumphalis* 1690

*Arcus Triumphalis Leopoldo Magno, Eleonorae Augustae, Josepho glorioso a Senatu Populoque Viennensi positus*, Wien, L. Voigt, 1690.

de Bruijn 1698

Cornelis de Bruijn, *Reizen van Cornelis de Bruijn door de vermaardste van Klein Asia, de Eylanden Scio, Rhodus, Cyprus, Metelino, Stanchio, etc. Mitsgaders de voornaamste steden van Aegypten, Syrien en Palestina...*, Delft, H. van Krooneveld, 1698.

de Bruijn 1700

Cornelis de Bruijn, *Voyage au Levant*, Delft, H. van Krooneveld, 1700.

Scherer 1702-1710

Henri Scherer, *Atlas Novus exhibens orbem terraqueum per naturae opera, historiae novae ac veteris monumenta, artisque geographicae leges et praecepta*, Dillingen-Frankfurt, J. C. Bencard, 1710.

Félibien 1703

André Félibien, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, A. Chrétien, 1703.

de Bruijn 1711

Cornelis de Bruijn, *Cornelis de Bruins reizen over Moskovie, door Persie en Indie...die van het heerlyke en van oudts de geheele werrelt door befaemde Hof van Persepolis, by de Persianen Tchilminar genaemt*, Amsterdam, W. e D. Goeree, 1711.

Kirchgessner 1712

Johann Valentin Kirchgessner, *Gryphus Principalis, sive Typus Boni Principis XII titulis repraesentatus et reverendissimo...Ioanni Philippo, S. R. I. principi, episcopo Herbipolensi...oblatus humillime*, Würzburg, s.n., 1712.

de Tournefort 1717

M. Pitton de Tournefort, *Relation d'un Voyage du Levant*, Lyon, Anisson et Posuel, 1717.

Lucas 1719

Paul Lucas, *Troisième voyage de Sieur Paul Lucas, fait en MDCCXIV par ordre de Louis XIV, dans le Turquie, l'Asie, la Sourie, la Palestine, la Haute et la basse Egypte*, Rouen, R. Machuel le jeune, 1719.

Manucci ed. 1731

Niccolò Manucci, *Storia generale dell'Impero del Mogol. Opera del P. Francesco Catrouè della Compagnia di Gesù, scritta secondo le memorie storiche del signor Niccolò Manuzio veneziano*, Venezia, D. Occhi all'Unione, 1731.

Zanetti 1733

Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia, P. Bassaglia, 1733.

Pascoli 1736

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma, A. de' Rossi, 1736.

De Dominici 1742-1744

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, F. e C. Ricciardo, 1742-44.

*Felicitas Franconiae* 1749

*Felicitas Franconiae in binis uno saeculo Philippis Patruo et nepote efflorescens...Carolus Philippus Henricus Ex illustrissima et antiquissima Familia LL.BB. de Greiffenclau...Episcopus Wirceburgensis Franciae orientalis dux...electus*, Würzburg, Kleyer, 1749.

Huth 1754

Adam Huth, *Hell scheinendes Licht in der Ostfränkischen Kirchen...Herr Carl Philipp Heinrich...in einer Lob- und Trauer-Red...zum Trost...den 18. Christ Monath 1754...im Hohen Dom-Stift beschehener Leich-Besingnuß*, Würzburg, M. A. Engman, 1754.

*Sol obscuratus* 1754

*Sol obscuratus in Saggitario...parentatibus devotissimis musis Collegii S. J. Wirceburgi*, Würzburg, Kleyer, 1754.

Orlandi 1764-1767

Cesare Orlandi, a cura di, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino nobilmente accresciuta*, Perugia, P. Costantini, 1764-1767.

Malvasia ed. 1769

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, III, Roma, M. Pagliarini, 1769.

Bembo ed. 1790

Pietro Bembo, *Della Istoria Viniziana*, (Venezia 1551), Venezia, A. Zatta, 1790.

Claudiano, ed. 1821

Claudio Claudiano, *De secundu consulatu Stilichonis*, in *Opera omnia*, London, A. J. Valpy, 1821.

Algarotti ed. 1823

Francesco Algarotti, *Opere scelte di Francesco Algarotti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823.

Pozzo ed. 1828

Andrea Pozzo, *Significati delle pitture fatte nella volta della Chiesa di S. Ignazio di Roma*, (Roma 1694), Roma, D. Ercole, 1828.

Fabre 1829

Francisco José Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, hechade orden de S.M. ...*, Madrid, E. Aguado, 1829.

De Dominici 1840-1846

Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori ed architetti napoletani*, Napoli, s.n., 1840-46.

Oviedo ed. 1852

Gonzalo Fernández De Oviedo, *Historia general y natural de las indias*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1852.

Dati ed. 1859

Leonardo Dati, *La sfera: libri quattro in ottava rima scritti nel secolo XIV da F. Leonardo di Stagio Dati...aggiuntavi La nuova sfera pure in ottava rima di Gio. M. Tolosani...e l'America di Raffaello Gualterotti*, Firenze, Nolemi, 1859.

*Mémoires* ed. 1860

*Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, a cura di C. Dreyss, Paris, Librairie Académique, 1860.

Michelant 1870

H. Michelant, *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523*, Bruxelles, Hayez, 1870.

Houdoy 1873

J. Houdoy, *Joyeuse entrée d'Albert et Isabelle. Lille au XVI siècle*, Lille, L. Danel, 1873.

Rabelais ed. 1876

François Rabelais, *Les cinq livres de F. Rabelais, publiés avec des variantes et un glossaire par P. Chéron et ornés de 11 eaux-fortes par E. Boilvin*, (Paris 1552), Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876.

Hall, Brevoort 1878

Elial F. Hall, J. Carson Brevoort, *Gerard Mercator: His Life and Works*, in «Journal of the American Geographical Society of New York», X, 1878, pp. 163-196.

Poggi, Ronchini 1880

V. Poggi, A. Ronchini, *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnese*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria dell'Emilia», IV, II, 1880, pp. 37-106.

von Birk 1884

Ernst von Birk, *Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, II, Wien, A. Holzhausen, 1884.

Hessels 1887

John H. Hessels, a cura di, *Abrahami Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae: cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis (1524-1628), ex autographis mandante Ecclesia Londino-Batava*, Cambridge, Cantabrigiae typis Academiae, 1887.

Fiorini 1891

M. Fiorini, *Il mappamondo di Fausto Rughesi*, Roma, Società geografica italiana, 1891.

Horn 1896

Hendrik Horn, *The Allegory of the Abdication of the Emperor Charles V by Frans Francken II: Some Observations in the Iconography of Antwerp's Plight in the Early Seventeenth Century*, in «Art Canadian Review-Revue d'art canadienne», XIII, 1986, pp. 23-30.

Roe ed. 1899

Thomas Roe, *The Embassy of Sir Thomas Roe to the Court of the Great Mogul 1615-1619 as narrated in his journal and correspondence*, a cura di W. Foster, London, Hakluyt Society, 1899.

Rooses 1903

Max Rooses, *De teekeningen der vlaamsche meesters. De romanisten*, in «Onze Kunst», II, 1903, pp. 51-57.

Gnerghi 1907

Gualtiero Gnerghi, *Il Teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma 1907.

Waldseemüller ed. 1907

Martin Waldseemüller, *The Cosmographiae introductio in facsimile, followed by The four voyages of Amerigo Vespucci, with their translation into English, to which are added Waldseemüller's two world maps of 1507*, a cura di C. G. Herbermann, J. Fischer, F. Wieser, E. Burke, New York 1907.

Molmenti 1909

Pompeo Molmenti, *Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Milano 1909.

de Bosschere 1910

Jean de Bosschere (*La technique des dessinateurs anversoïis. (Quelques dessins du Musée Plantin-Moretus)*), in «L'art flamand et hollandais», XIV, 1910, pp. 5-20.

Conway 1911

William Martin Conway, *The Writings of Albrecht Dürer*, London 1911.

Tietze 1911

H. Tietze, *Die Kunstdenkmale des Bezirkes Horn. Österreichische Kunsttopographie*, V, Wien 1911.

Denucé 1912-1913

J. Denucé, *Oud-Nederlandische kaartmakers in betrekking met Plantin*, 2 voll., Antwerpen 1912-1913 (rist. Amsterdam 1964).

Herrmann 1914

Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914.

Patzak 1914

Bernhard Patzak, *Archivalische beiträge zu einer geschichte der deutschen barockmalerei*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», VII, 8, 1914, pp. 300-303.

Bernier ed. 1916

François Bernier, *Travels in the Moghul Empire A.D. 1656-1668*, trad. di A. Constable, Oxford 1916.

Orbaan 1920

J. A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, 1920.

Boselli 1921

Antonio Boselli, *Il carteggio del Card. Alessandro Farnese conservato nella Palatina di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», XXI, 1921, pp. 99-171.

Sedlmaier, Pfister 1923

Richard Sedlmaier, Rudolf Pfister, *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*, München 1923.

Babelon 1924

E. Babelon, *Alexandre ou l'Afrique? Etude d'iconographie d'après les médailles et les pierres gravées*, in «Aréthuse», I, 1924, pp. 95-107.

Bernhart 1926

Max Bernhart, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, 2 voll., Halle 1926.

Bagrow 1928

Leo Bagrow, *A. Ortelii Catalogus cartographorum bearbeitet*, Gotha 1928.

Cappelli 1929

A. Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine*, Milano 1929.

de Gandía 1929



Enrique de Gandía, *Historia critica de los mitos de la conquista americana*, Buenos Aires 1929.

Zuntz 1929

Dora Zuntz, *Frans Floris. Ein Beitrag zur geschichte der niederländische Kunst im XVI. Jahrhundert*, Strassburg 1929.

van Marle 1932

Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-age et a la Renaissance et la decoration des demeures*, II, La Haye 1932.

Toynbee 1934

J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge 1934.

Baumgart 1935

Fritz Baumgart, *La Caprarola di Ameto Orti*, in «Studi Romanzi», XXV, 1935.

López 1936

R. S. López, *Il predominio economico dei genovesi nella monarchia spagnola*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», 12, 2, 1936, pp. 65-74.

Delen 1937

Adrien Jean Joseph Delen, *Catalogue des Dessins anciens du Cabinet des Estampes de la ville d'Anvers (Musée Plantin-Moretus)*, Bruxelles 1937.

Doutrepoint 1937

Antoinette Doutrepoint, *Martin de Vos et l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, XVIII, 1937, pp. 125-197.

Olschki 1937

Leo Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche. Studi e ricerche*, Firenze 1937.

Hanfstaengl 1939

Erika Hanfstaengl, *Cosmas Damian Asam*, München 1939.

Mandowsky 1939

Erna Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*. Hamburg, 1934 (trad. it. «Ricerche intorno dell'Iconologia di Cesare Ripa», 1939).

Bataillon 1942

Marcel Bataillon, *Philippe Galle et Arias Montano. Matériaux pour l'iconographie des savants de la Renaissance*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 2, 1942, pp. 132-160.

Fogolari 1942

Gino Fogolari, *Lettere inedite di G. B. Tiepolo*, in «Nuova Antologia I», 173, 1942, pp. 32-37.

Hetzer 1943

Theodor Hetzer, *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*, Frankfurt 1943.

Almagià 1944-1955

Roberto Almagià, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 1944-1955.

Palomino de Castro y Velasco 1947

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, (Madrid 1724), Madrid 1947.

Curtius 1948

Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

Gombrich 1948

Ernst H. Gombrich, *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 163-192.

De Ronsard 1950

Pierre de Ronsard, *Oeuvre complètes*, a cura di G. Cohen, Paris 1950.

Banfi 1951

Florio Banfi, *La loggia della cosmografia nel palazzo Vaticano*, Roma 1951.

Almagià 1952

Roberto Almagià, *La pittura geografica dell'Italia nel Palazzo Farnese di Caprarola*, in «Rivista geografica italiana», LIX, 1952, pp. 131-134.

Kish 1953

George Kish, *The 'Mural Atlas' of Caprarola*, in «Imago Mundi», X, 1953, pp. 51-56.

Kreisel 1953

Heinrich Kreisel, *Das Schloss zu Pommersfelden*, München 1953.

Banfi 1954

Florio Banfi, *Two Italian Maps of the Balkan Peninsula*, in «Imago Mundi», 11, 1954, pp. 17-34.

Boumans 1954

René Boumans, *The Religious Views of Abraham Ortelius*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 27, 1954, pp. 374-377.

Kish 1954

George Kish, *The Caprarola Portrait of Columbus*, in «Geographical Journal», CXX, 1954, pp. 483-484.

Almagià 1955

Roberto Almagià, *Le pitture geografiche murali della Terza Loggia e di altre sale vaticane*, in «Monumenta Cartographica Vaticana», IV, 1955, pp. 16-17.

Hanfstaengl 1955

Erika Hanfstaengl, *Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam*, Munich 1955.

Almagià 1956

Roberto Almagià, *Sugli autori delle pitture geografiche del Palazzo Farnese di Caprarola*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», serie 8, XI, 1956, pp. 129-133.

D'Ancona 1956

Paolo D'Ancona, *Tiepolo a Milano*, Milano 1956.

Freedden, Lamb 1956

Max H. Freedden, Carl Lamb, *Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo: die Fresken der Würzburger Residenz*, München 1956.

Hay 1957

Denys Hay, *Europe: The Emergence of an Idea*, Edinburgh 1957.

Vespucchi ed. 1957

Amerigo Vespucci, *Lettera a Pietro Soderini: Lisbona settembre 1504, secondo il cod. II. IV. 509 della Bibl. Naz. di Firenze*, a cura di G. S. Martini, Firenze 1957.

Bologna 1958

Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

Birket-Smith 1959

Kaj Birket-Smith, *The Earliest Eskimo Portraits*, «Folk: Dansk Etnografisk Tidsskrift», 1, 1959, pp. 5-13.

Bouza Brey 1959

Fernando Bouza Brey, *Las exequias del Emperador Carlos V en la Catedral de Santiago*, in «Quadernos de Estudios Gallegos», 14, 1959, pp. 267-276.

Oviedo ed. 1959

Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 5 voll., a cura di J. P. de Tuleda Bueso, Madrid 1959.

Yates 1959

Frances Yates, *The Valois Tapestries*, London 1959.

Corbet 1960

August Corbet, *L'entrée du prince Philippe a Anvers*, in *Les fêtes de la Renaissance. II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot e M. Bataillon, Paris 1960, pp. 307-310.

Jacquot 1960

Jean Jacquot, *Panorama des fêtes et cérémonies du règne*, in J. Jacquot, M. Bataillon, *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris 1960, pp. 413-492.

Yates 1960

Frances Yates, *Charles Quint et l'idée d'empire*, in *Les fêtes de la Renaissance. II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot e M. Bataillon, Paris 1960, pp. 57-98.

Williams 1960

Sheila Williams, *Les Ommegangs d'Anvers et les cortéges du Lord-Maire à Londres*, in *Les fêtes de la Renaissance. II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, J. Jacquot e M. Bataillon, Paris 1960, pp. 349-358.

Caro ed. 1961

Annibale Caro, *Lettere familiari*, 3 voll., a cura di A. Greco, Firenze 1961.

Laguna ed. 1961

Andrés Laguna de Segovia, *Discurso sobre Europa*, trad. di D. José Lopez de Toro, Madrid 1961.

Le Corbeiller 1961

Claire Le Corbeiller, *Miss America and Her Sisters. Personifications of the Four Parts of the World*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 19-8, 1961, pp. 209-223.

Panofsky 1961

Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London 1961.

*The Four Continents* 1961

*The Four Continents. From the Collection of James Hazen Hyde*, The Cooper Union Museum, New York 1961.

Faldi 1962

Italo Faldi, *Gli affreschi del palazzo Farnese di Caprarola*, Genova 1962.

Morassi 1962

Antonio Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962.

Battisti 1963

Eugenio Battisti, *Cimabue*, Milano 1963.

Bott 1963<sup>1</sup>

Gehard Bott, *Das fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz*, Stuttgart 1963.

Bott 1963<sup>2</sup>

Gehard Bott, *Der Lobkowitzsche Kaiserpokal und verwandte Arbeiten des Goldschmieds Hanns Reinhardt Taravell vom Prager Hof Ferdinands III*, in *Festschrift für Harald Keller*, a cura di H. M. von Erffa, E. Herget, Darmstadt 1963, pp. 301-334.

Kantorowicz 1963

Ernst H. Kantorowicz, *Oriens augusti-lever du roi*, in «Dumbarton Oaks Papers Number Seventeen», XVII, 1963, pp. 117-177.

Ortelius ed. 1963

Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, a cura di R. A. Skelton, Amsterdam 1963.

Puppi 1963

Lionello Puppi, *Appunti su Paolo Farinati*, in «Arte Veneta», 17, 1963, pp. 106-118.

Tooley 1963

Ronald V. Tooley, *Geographical Oddities*, London 1963.

Appelbaum 1964

Stanley Appelbaum, *The Triumph of Maximilian I*, New York 1964.

Colonna ed. 1964

Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L. A. Capponi, Padova 1964.

Koeman 1964

Cornelis Koeman, *The History of Abraham Ortelius and his Theatrum Orbis Terrarum*, Lausanne 1964.

Dal Forno 1965

Federico Dal Forno, *Paolo Farinati 1524-1606*, Vita Veronese, Verona 1965.

Lorant 1965

Stefan Lorant, *The New World. The First Pictures of America*, New York 1965.

Martín 1965

F. Ruiz Martín, *Lettres marchandes échangées entre Florence et Medina del Campo*, «Affaires et gens d'affaires», 27, Paris 1965, pp. 152-485.

Bagrow 1966

Leo Bagrow, *History of Cartography*, riveduta e ampliata da R. A. Skelton, London 1966.

Haskell 1966

Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

Kaute 1966

Lore Kaute, *Cosmas Damian Asams Fresko im Kongregationssaal von Ingolstadt*, München 1966.

Yates 1966

Frances Yates, *The Art of Memory*, London 1966.

Köllmann, Wirth 1967

Erich Köllmann, Karl-August Wirth, *Erdteile*, in «RDK Labor», V, 1967, 1107-1202.

Pearce 1967

Roy H. Pearce, *Savagism and Civilization: a study of the Indian and the American mind*, Baltimore 1967.

Clark 1968

Anthony M. Clark, *An Introduction to Placido Costanzi*, in «Paragone», XIX, 219, 1968, pp. 39-54.

Mullaly 1968

Terence Mullaly, *Paolo Farinati by Federico Dal Forno*, in «Master Drawings», VI, 3, 1968, pp. 286-288, 333-335.

Pallucchini 1968

Anna Pallucchini, a cura di, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968.

Precerutti Garberi 1968

Mercedes Precerutti Garberi, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, Milano 1968.

Puppi 1968

Lionello Puppi, a cura di, *Giornale 1573-1606. Paolo Farinati*, Olschki, Firenze 1968.

Borsook 1969

Eve Borsook, *Art and Politics at the Medici Court*, Scandicci 1969.

Delen 1969

Adrien Jean Joseph Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Les graveurs-illustrateurs*, Paris 1969.

de Sahagún ed. 1969

Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España*, 4 voll., a cura di A. M. Garibay, Mexico City 1969.

Gere 1969

John Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Musée de Louvre, Paris 1969.

Padoan Urban 1969

Lina Padoan Urban, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte veneta», 23, 1969, pp. 145-155.

Voet 1969-1972

Léon Voet, *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, 2 voll., Amsterdam 1969-1972.

Demus 1970

Otto Demus, *Byzantine art and the west*, Weidenfeld and Nicolson, London 1970.

Judson 1970

Richard Judson, *Dirck Barendsz*, Amsterdam 1970.

Koeman 1970

Cornelis Koeman, *Joan Blaeu and His Grand Atlas*, Amsterdam 1970.

Lach 1970

Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe. A Century of Wonder: The Visual Arts*, I, Chicago 1970.

Landwehr 1970

John Landwehr, *Emblems and Fable Books Printed in the Low Countries, 1542-1813. A Bibliography*, Utrecht 1970.

de Mendieta ed. 1971

Geronimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, a cura di J. G. Icazbalceta, Mexico City 1971.

Guicciardini ed. 1971

Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, VI, 9, ed. a cura di Silvana Seidel Menchi, Torino 1971.

Hodnett 1971

Edward Hodnett, *Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges*, London-Antwerpen-Utrecht 1971.

Kerber 1971

Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971.

Landwehr 1971

John Landwehr, *Splendid ceremonies: state entries and royal funerals in the Low Countries, 1515-1791: a bibliography*, Nieuwkoop 1971.

Mariuz 1971

Adriano Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971.

Rosenthal 1971

Earl E. Rosenthal, "Plus ultra", "Non plus ultra", and the Columnar Device of the Emperor Charles V, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 204-208.

Santifaller 1971

Maria Santifaller, *Il continente Asia degli affreschi del Tiepolo a Würzburg e alcuni fogli degli 'Scherzi di fantasia'*, in «Arte veneta», 25, 1971, pp. 205-211.

Simon 1971

Erika Simon, *Sol Virtus und Veritas im Würzburger Treppenhaus fresko des Giovanni Battista Tiepolo*, in «Pantheon», XXIX, 1971, pp. 486-489.

Warner 1971

Deborah Warner, *The Celestial Cartography of Giovanni Antonio Vanosino da Varese*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 336-337.

Fredericksen, Zeri 1972

Burton B. Fredericksen, Federico Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

Bak 1973

Janos M. Bak, *Medieval Symbolism of the State: Percy E. Schramm's contribution*, in «Viator: Medieval and Renaissance Studies», IV, 1973, pp. 33-63.

Bonvicini 1973

Odoardo Fantini Bonvicini, *Caprarola. Il palazzo e la villa Farnese*, Roma 1973.

Fahy, Watson 1973

Everett Fahy, Francis J. B. Watson, *The Wrightsman Collection*, New York 1973.

Landwehr 1973

John Landwehr, *Romeyn de Hooghe the etcher. Contemporary portrayal of Europe 1662-1707*, Leiden 1973.

Knipping 1974

John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden 1974.

Maser 1974

Edward A. Maser, *Rottmayrs Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau*, in «Mitteilungen der Österreichischen Galerie in Wien», 18-62, 1974, pp. 5-17.

Pacciani 1974

Riccardo Pacciani, *Heliaca. Simbologia del sole nella politica culturale di Luigi XIV*, in «Psicon», 1, 1974, pp. 68-86.

Preimesberger 1974

Rudolf Preimesberger, *Obeliscus Pamphilius*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 78, 1974, pp. 77-162.

Schmidt 1974

Volkmar Schmidt, *Zu Tiepolos Asien-Darstellung in Würzburg*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 37, 1974, pp. 52-62.

Praz 1974-1975

Mario Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma 1974-1975.

Bardon 1975

Françoise Bardon, *Le Portrait Mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1975.

Bartoli 1975

Daniello Bartoli, *La Cina*, a cura di Bice Garavelli Mortara, Milano 1975.

de Certeau 1975

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975.

Honour 1975

Hugh Honour, a cura di, *The European Vision of America*, Cleveland 1975.

Yates 1975

Frances Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London-Boston 1975.

Catalogo 1976

*Catalogo di dipinti e disegni dal secolo XV al XIX provenienti da varie collezioni private*, (Sotheby's London), Firenze 1976.

Sedlmayr 1976

Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976.

Belting 1977

Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.



O'Gorman 1977

Edmundo O'Gorman. *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su porvenir*, Mexico City 1977.

Veldman 1977

Ilija M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Maarssen 1977.

Ashton 1978

Mark Ashton, *Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo Four Continents in Würzburg*, in «The Art Bulletin», 60-1, 1978, pp. 109-125.

de Landerset Marchiori 1978

Paola de Landerset Marchiori, *Villa Saibante Monga*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di R. Pallucchini, Alfieri, Venezia 1978, p. 231.

Hill 1978

Gillian Hill, *Cartographical curiosities*, London 1978.

Mason Rinaldi 1978

Stefania Mason Rinaldi, *Paolo Fiammingo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 11, 1978, pp. 45, 47-80, 163-188.

Pallucchini 1978

Rodolfo Pallucchini, *Gli affreschi nelle ville venete: dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978.

Partridge 1978

Loren Partridge, *Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of the Farnese Deeds*, in «The Art Bulletin», 70, 1978, pp. 494-530.

Tyroller 1978

Karl Tyroller, *Neue Nachrichten über die Beziehung der Gebrüder Asam zu Kloster und Kirche der Ursulinen*, Straubing 1978.

van den Branden 1978

Lode van den Branden, *Bio-Bibliografie van Cornelis Kiliaan*, Nieuwkoop 1978.

Bologna 1979

Ferdinando Bologna, *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 61-62.

Cremades 1979

Fernando Checa Cremades, *Un programa imperialista. El tumulto erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 82, 1979, pp. 369-379.

Devisse 1979

Jean Devisse, *L'Image du Noir dans l'art occidental*, Fribourg 1979.

Koch 1979

Giulia Sacchi Lodispoto Koch, *La "moda" cinquecentesca dell'affresco geografico e il Palazzo Farnese di Caprarola*, in *Rinascimento nel Lazio*, a cura di R. Lefevre, Roma 1979, pp. 201-223.

Madonna 1979

Maria Luisa Madonna, *La biblioteca: Theatrum mundi e theatrum sapientiae*, in «L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma», B. Adorni, Milano 1979, pp. 177-194.

Muir 1979

Edward Muir, *Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice*, in «The American Historical Review», 84, 1979, pp. 16-52.

Waterschoot 1979

Werner Waterschoot, *The Title-Page of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum*, in «Quaerendo», 9, 1979, pp. 43-68.

Ambrosini 1980

Federica Ambrosini, *Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento*, in «Artibus et Historiae», I, 2, 1980, pp. 63-78.

D'Amico 1980

John D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in «Studies in Italian Art and Architecture, Fifteenth through Eighteenth Centuries, American Academy in Rome Memoirs, XXXV, 1980, pp. 45-119.

Lechner 1980

Georg Martin Lechner, *Der heilige Benedikt in der Ikonographie*, in *1500 Jahre St. Benedikt Patron Europas*, a cura di J. Neuhardt, Graz 1980, pp. 21-45.

Pampalone 1980

Antonella Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto*, Roma 1980.

Voet 1980-1983

Léon Voet, *The Plantin Press, 1555-1589: A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, 6 voll., Amsterdam 1980-1983.

*The Illustrated Bartsch* 1980-1984

*The Illustrated Bartsch, Netherlandish Artists*, a cura di..., New York 1980-1984.

Balty 1981

Jean C. Balty, *Africa, Asia I e Asia II, Europe II, Libye ad vocem*, in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zürich-Munich 1981, pp. 858-859.

Bedini 1981

Silvio A. Bedini, *The Papal Pachyderms*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 125, 2, 1981, pp. 75-90.

Bucher 1981

Bernadette Bucher, *Icon and Conquest*, Chicago-London 1981.

Buttner, Mülbe 1981

Frank Buttner, Wolf Christian von der Mülbe, *Giovanni Battista Tiepolo: gli affreschi di Würzburg*, Milano 1981.

Eliott 1981

John H. Eliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid 1981.

Faldi 1981

Italo Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, prefazione di M. Praz, Torino 1981.

Hamilton 1981

Alastair Hamilton, *The Family of Love*, Cambridge 1981.

Hubala 1981

Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien-München 1981.

Le Glay 1981

Marcel Le Glay, *Africa ad vocem*, in *Lexikon iconographicum mythologiae classicae*, I, Zürich-München 1981, pp. 250-255.

Kohl 1982

Karl H. Kohl, a cura di, *Mythen der Neuen Welt: zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, catalogo della mostra, Berlin 1982.

Lestringant 1981

Frank Lestringant, *Arts e légendes d'espaces: figure du voyage et rhétoriques du monde*, Paris 1981.

Margolin 1982

Jean-Claude Margolin, *L'Europe dans le miroir du Nouveau Monde*, in *La Conscience européenne au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international organisé à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles (30 septembre — 3 octobre 1980), Paris 1982, pp. 235-264.

Pagden 1982

Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge 1982.

Tomalin 1982

Margaret Tomalin, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature*, Ravenna 1982.

Alce 1983

Venturino Alce O.P., *Iconologia del «cielo domenicano» affrescato dal Diziani*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani. Studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1983, pp. 119-124.

McGrath 1983

Elizabeth McGrath, *Personifying Ideals, recens.* A. G. Werner, Ripa's *Iconologia*, *Quellen Methode Ziele*, Utrecht 1977, in «Art History», VI, 3, 1983, pp. 363-368.

Nova 1983

Alessandro Nova, *Bartolomeo Ammanati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 21, 1983, pp. 53-76.

Rodeschini Galati 1983

Maria Cristina Rodeschini Galati, *Alcune considerazioni sulla venuta di Gaspare Diziani a Bergamo*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani*, Bergamo 1983, pp. 113-118.

Selva 1983

Agostino Selva, *Fu dipinto nel 1751 il «cielo domenicano» di S. Bartolomeo*, in *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani*, Bergamo 1983, pp. 99-111.

Dickason 1984

Olive Patricia Dickason, *The Myth of the Savage*, Edmonton 1984.

Oltre Raffaello 1984

*Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa nel Cinquecento*, Roma 1984.

Soly 1984

Hugo Soly, *Openbare feesten in Brabantse en Vlaamse steden, 16de-18de eeuw*, in *Het openbaare initiatief van de gemeenten in België, historische grondslagen (Ancien Régime)*, Brussel 1984, pp. 605-636.

Bartoli 1985

Daniello Bartoli, *Il Giappone*, a cura di Nino Majellaro, Milano 1985.

Gerbi 1985

Antonello Gerbi, *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Pittsburgh 1985.

Mariuz, Pavanello 1985

Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte Veneta», 39, 1985, pp. 101-113.

McGrath 1985

Elizabeth McGrath, *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerck*, in *Rubens and His World: Bijdragen - Etudes - Studies - Beiträge*, Antwerp 1985, pp. 77-86.

Poeschel 1985

Sabine Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16-18 Jahrhunderts*, München 1985.

Hofmann, Treffer 1986

Siegfried Hofmann, Gerd Treffer, *Cosmas Damian Asam. Maria de Victoria, Ingolstadt*, Ingolstadt 1986.

Lovett 1986

A. W. Lovett, *Early Habsburg Spain, 1517-1598*, Oxford, 1986.

Randles 1986

William G. L. Randles, *Dalla terra piatta al globo terrestre: una mutazione epistemologica*

*rapida, 1480-1520*, Firenze 1986.

Spinosa 1986

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Napoli 1986.

Bozal, Checa Cremades, Carrete Parrondo 1987

Valeriano Bozal, Fernando Checa Cremades, Juan Carrete Parrondo, *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, Madrid 1987.

Feest 1987

Christian F. Feest, a cura di, *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lincoln 1987.

Rognini 1987

Luciano Rognini, *Paolo Ligozzi a Villa Saibante*, in *La Valpolicella nella prima età moderna: 1500c.-1630*, a cura di G. M. Varanini, Vago di Lavagno 1987, pp. 278-279.

Strong 1987

Roy Strong, *Arte e potere: le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano 1987.

von Freeden 1987

Max H. von Freeden, *Pommersfelden: Schloss Weissenstein*, Königstein im Taunus 1987.

Wittkower 1987

Rudolf Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987.

Guarino 1988

Augusto Guarino, *Il primo componimento italiano sulla scoperta di Colombo: "Storia della inventione delle nuove insule di Channaria indiane" di Giuliano Dati*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», 14, 1988, pp. 187-199.

Landwehr 1988

John Landwehr, *Emblems and Fable Books Printed in the Low Countries, 1542-1813. A Bibliography*, Utrecht 1988.

Levey 1988

Michael Levey, *Giambattista Tiepolo: la sua vita, la sua arte*, (New Haven 1986), Milano 1988.

Ramusio ed. 1988

Giovan Battista Ramusio, *Delle navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, Torino 1988.

Broc 1989

Numa Broc, *La geografia del Rinascimento. Cosmografi, cartografi, viaggiatori 1420-1620*, a cura di C. Greppi, (Paris 1986), Modena 1989.

de Angleria ed. 1989

Pedro Mártir de Angleria, *Décadas del Nuevo Mundo*, Década Primera, Madrid 1989.

Delumeau 1989

Jean Delumeau, *Rassurer et protéger*, Paris 1989.

Gruzinski 1989

Serge Gruzinski, *Christianisation ou occidentalisation? Les sources romaines d'une anthropologie historique*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée», CI, 101-2, 1989, pp. 733-750.

McGrane 1989

Bernard McGrane, *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York, 1989.

Orso 1989

Steven N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia 1989.

Bognolo 1990

Anna Bognolo, *Geografia mitica e geografia moderna*, Genova 1990.

Eisler 1990

William Eisler, *Celestial Harmonies and Hapsburg Rule*, in *All the world's a stage...': Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, a cura di B. Wisch e S. Scott Munshower, Pennsylvania 1990, pp. 333-356.

García Saiz 1990

María Concepción García Saiz, *La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro*, in *La imagen del indio en la Europa moderna*, a cura di J. Pérez, Madrid 1990, pp. 417-432.

López Castán 1990

Ángel López Castán, «Versalles, el triunfo del Sol», in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», II, 1990, pp. 191-192.

Mason 1990

Peter Mason, *Deconstructing America*, London 1990.

Mazza 1990

Barbara Mazza, *Il trionfo della ragione. Giambattista Tiepolo per Carlo Cordellina*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 1990), a cura di F. Rigon, M. E. Avagnina, F. Barbieri, Milano 1990, pp. 306-315.

Milanesi 1990

Marica Milanesi, a cura di, *L'Europa delle carte. Dal XV al XIX secolo, autoritratti di un Continente*, Milano 1990.

Morán 1990

Miguel Morán, *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid 1990.

Ostrowski 1990

Janusz A. Ostrowski, *Les personifications des provinces dans l'art romain*, Varsovie 1990.

Thomassen 1990

Kees Thomassen, *Alba Amicorum*, Maarsen-The Hague 1990.

Colombo ed. 1991

Cristoforo Colombo, *Lettere ai reali di Spagna*, a cura di V. Martinetto, Palermo 1991.

Colombo, Vespucci ed. 1991

Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci, *Cieli nuovi e terra nuova. Le lettere della scoperta*, a cura di V. H. Beonio-Brocchieri, R. Archinto, Milano 1991.

Cuttler 1991

Charles D. Cuttler, *Exotics in Post-Medieval European Art: Giraffes and Centaurs*, in «*Artibus et Historiae*», XII, 23, 1991, pp. 161-179.

Greenblatt 1991

Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago 1991.

Luzzana Caraci 1991

Ilaria Luzzana Caraci *La scoperta dell'America secondo Theodore de Bry*, Genova 1991.

Pezzini 1991

Isabella Pezzini, a cura di, *Exploratorium. Cose dell'altro mondo*, Milano 1991.

Veldman 1991

Ilja M. Veldman, *Philips Galle: een inventieve prentontwerper*, in «*Oud Holland*», 105, 1991, pp. 262-289.

Arslan 1992

Ermanno A. Arslan, *Emissioni monetarie e segni del potere*, in *Committenti e produzione artistico-libraria nell'Altomedioevo occidentale*, in «*Settimanale del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*», XXXIX, 1992, pp. 791-854.

Bjurström 1992

Per Bjurström, *Il teatro barocco e i gesuiti*, in *Architettura e arte dei Gesuiti*, a cura di R. Wittkower e I. B. Jaffe, Milano 1992, pp. 67-84.

Burke 1992

Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992.

Crosato 1962

Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962.

Gil 1992

Juan Gil, *Miti e utopie della scoperta*, Milano 1992 (Madrid 1989).

Polleross 1992

Friedrich Polleroß, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl, *Federschmuck und Kaiserkrone: das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, catalogo della mostra (Schloßhof im Marchfeld 10 maggio-13 settembre 1992), Wien 1992.

Prosperi, Reinhard 1992

Adriano Prosperi, Wolfgang Reinhard, a cura di, *Il Nuovo Mondo nella coscienza italiana e tedesca del 500*, Bologna 1992.

Simoni 1992

Fabio Simoni, *Ut geographia anathomia*, in *Il viaggio. Mito e scienza*, Bologna 1992.

van den Boogaart 1992

Ernst van den Boogaart, *The Empress Europe and Her Three Sisters*, in *America Bride of the Sun: 500 years Latin America and the Low Countries*, Ghent 1992, pp. 121-128.

Vandenbroeck 1992

Paul Vandenbroeck, *Amerindian Art and Ornamental Objects in Royal Collections: Brussels, Mechelen, Duurstede, 1520-1530*, in *America Bride of the Sun*, Antwerp 1992.

van der Heijden 1992

H. A. M. van der Heijden, *De oudste gedrukte kaarten*, Alphen aan den Rijn, 1992.

Veldman 1992

Ilja M. Veldman, *Images of Labor and Diligence in Sixteenth century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism?*, in «Simiolus», 23, 1992.

Vivanti 1992

Corrado Vivanti, *Gli umanisti e le scoperte geografiche*, in *Il Nuovo Mondo nella coscienza italiana e tedesca del Cinquecento*, a cura di A. Prospero e W. Reinhard, Bologna 1992.

Dupront 1993

Alphonse Dupront, *Spazio e umanesimo: l'invenzione del Nuovo Mondo*, Venezia 1993.

Gemin, Pedrocco 1993

Massimo Gemin, Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, Venezia 1993.

Haase, Meyer 1993

Wolfgang Haase, Reinhold Meyer, a cura di, *The Classical Tradition and the Americas*, Berlin 1993.

Karrow 1993

Robert W. Karrow, *Mapmakers of the Sixteenth Century and Their Maps. Bio-Bibliographies of the Cartographers of Abraham Ortelius*, Chicago 1993.

Leerssen, van Montfrans 1993

Joseph Theodor Leerssen, Manet van Montfrans, *Borders and Territories*, Leiden 1993.

Mariuz, Pavanello 1993

Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 48-61.

Rabasa 1993

José Rabasa, *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, London 1993.

Rojas Mix 1993

Miguel Rojas Mix, *Los Monstruos: mitos de legitimación de la conquista?*, in *America Latina, palabra, literatura e cultura*, São Paulo 1993.



Tanner 1993

Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London 1993.

Wüthrich 1993

Lucas Heinrich Wüthrich, *Das Druckgraphische Werk von Matthaeus Merian*, 4 voll., Basel-Hamburg 1966-1993.

Cuadriello 1994

Jaime Cuadriello, *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, Mexico City, 1994.

Hale 1994

John Hale, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London 1994.

Kuyper 1994

Wouter Kuyper, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands: the Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549*, Alphen aan den Rijn, 1994.

McGrath 1994

Elizabeth McGrath, *River-Gods, Sources and the Mystery of the Nile. Rubens's Four Rivers in Vienna*, in «Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen», Internationales Kolloquium (Wien 1993), Köln 1994, pp. 73-82.

Pastén 1994

J. Agustín Pastén, *The Semiotic Economy of Colonization*, in «The Semiotic Review of Books», 5(3), 6-8, 1994.

van Gelder 1994

Geert Jan van Gelder, *Eastward Bound: Dutch Ventures and Adventures in the Middle East*, London 1994.

Alpers, Baxandall 1995

Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995.

Bolzoni 1995

Lina Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

Den Boer 1995

Pim Den Boer, *The History of the Idea of Europe*, London 1995.

Eisler 1995

William L. Eisler, *The Furthest Shore. Images of Terra Australis from the Middle Ages to Captain Cook*, Cambridge 1995.

Partridge 1995

Loren Partridge, *The Room of Maps at Caprarola 1573-75*, in «The Art Bulletin», 77, 1995, pp. 413-444.

Stagl 1995

Justin Stagl, *A History of Curiosity. The Theory of Travel 1550-1800*, Oxford 1995.

Zumthor 1995

Paul Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, (Paris 1993), Bologna 1995.

Annoni 1996

Ada Annoni, *Europa. Problemi e miti dell'età moderna*, Napoli 1996.

Arnold 1996

Albert J. Arnold, *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, Charlottesville-London 1996.

Cartwright 1996

John Cartwright, *Forms and their Uses: The Antwerp Ommegangen, 1550-1700*, in *Festive drama*, a cura di M. Twycross, 6<sup>th</sup> Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre (Lancaster, 13-19 luglio 1989), Suffolk 1996, pp. 119-131.

Christiansen 1996

Keith Christiansen, a cura di, *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*, catalogo della mostra (Venezia 1996-New York 1997), Milano 1996.

De Grazia, Garberson 1996

Diana De Grazia, Eric Garberson, a cura di, *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford 1996.

Krückmann 1996

Peter O. Krückmann, *Tiepolo in Würzburg: der Himmel auf Erden*, catalogo della mostra (Würzburg 15 febbraio-19 maggio 1996), Prestel 1996.

Lunazzi, di Montegnacco 1996

Melania Lunazzi, Isabella di Montegnacco, *Giambattista Tiepolo: guida alle opere nel Veneto*, Venezia 1996.

Marnef 1996

Gino Marnef, *Antwerp in the Age of Reformation*, London 1996.

Salcedo 1996

Fabiola Salcedo, *Africa: iconografia de una provincia romana*, Roma-Madrid 1996.

Terraroli 1996

V. Terraroli, a cura di, *Tiepolo a Milano. L'itinerario lombardo del pittore veneziano*, Milano 1996.

Twycross 1996

Meg Twycross, a cura di, *Festive drama*, 6<sup>th</sup> Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre (Lancaster, 13-19 luglio 1989), Suffolk 1996.

Wintle 1996

Michael Wintle, *Europe's Image: Visual Representations of Europe from the Earliest Times to the Twentieth Century*, in *Culture and Identity in Europe: Perceptions of Divergence and*

*Unity in Past and Present*, a cura di M. Wintle, Aldershot 1996.

Ziegler 1996

Georgianna Ziegler, *En-Gendering the World: the Politics and Theatricality of Ortelius's Titlepage*, in *European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged International Conference June 9-12, 1993*, a cura di G. E. Szónyi, Leiden 1996, pp. 128-145.

Balavoine 1997

Claudie Balavoine, *Dès Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut su signe iconique*, in P. Barocchi, L. Bolzoni, *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, Pisa 1997, pp. 50-97.

Baroni Vannucci 1997

Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma 1997.

Braude 1997

Benjamin Braude, *The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods*, in «The William and Mary Quarterly», 3 serie, XIV, 1997, pp. 108-120.

Byss ed. 1997

Rudolf Byss, *Fürtrefflicher Gemähld und Bilder Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*, a cura di K. Bott, Weimar 1997.

Kint 1997

An Maria Kint, *The Community of Commerce: Social Relations in Sixteenth-Century Antwerp*, Michigan 1997.

McGrath 1997

Mary-Quinlan McGrath, *Caprarola's Sala della Cosmografia*, in «Renaissance Quartely», 50, 1997, pp. 1045-1100.

Pilo 1997

Giuseppe Maria Pilo, *La giovinezza di Giovan Battista Tiepolo*, Venezia 1997.

Sellink 1997

Manfred Sellink, *Philips Galle (1537-1612)*, Amsterdam 1997.

Schuckman 1997

Christiaan Schuckman, *Gerard van Groeningen in New Hollstein Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam 1997, 199-202.

Tervarent 1997

Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane: Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, (Geneva 1958-1959), Geneva 1997.

Tugnoli 1997

Claudio Tugnoli, a cura di, *I contorni della terra e del mare: la geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, Bologna 1997.

Villard 1997

L. Villard, *Tyche ad vocem in Lexikon iconographicum mythologiae classicae*, VIII, 2, 1997, p. 117.

Wintroub 1997

Aaron Michael Wintroub, *To Triumph in Paradise: the New World and the New Learning in the Royal Entry festival of Henry II (Rouen, 1550)*, Ann Arbor 1997.

Andratschke 1998

Thomas Andratschke, *Die Weltallschale Rudolfs II.?*, in *Rudolf II, Prague and the World*, Atti del convegno internazionale (Prague 2-4 settembre 1997), Prague 1998.

Bellosi 1998

Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998.

Dareggi 1998

Gianna Dareggi, *Il sogno di Settimio Severo e la personificazione delle province romane tra finzione letteraria e realtà storica*, in *Historiae Augustae Colloquium Argentoratense*, a cura di G. Bonamente, F. Heim, J. P. Callu, Bari 1998.

Dickenson 1998

Victoria Dickenson, *Drawn from Life. Science and Art in the Portayal of the New World*, Toronto 1998.

Gosselet 1998

Sylvain Karl Gosselet, *L'allégorie de l'Europe chrétienne à l'époque moderne. Fondements et problèmes*, in *D'Europe à l' Europe. Le mythe d' Europe dans l' art et la culture de l'Antiquité au XVIIIe. Siecle*, a cura di R. Poignault e O. Wattel-de Croizant, Tours 1998, pp. 173-182.

Guérin-Dalle Mese 1998

Jeannine Guérin-Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio: abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria 1998.

Guthmüller 1998

Bodo Guthmüller, *Europe-continent et mythe antique*, in *D'Europe à l' Europe. Le mythe d' Europe dans l' art et la culture de l'Antiquité au XVIIIe. Siecle*, a cura di R. Poignault e O. Wattel-de Croizant, Tours 1998, pp. 155-162.

Imhof 1998

Dirk Imhof, *The Production of Ortelius Atlases by Christopher Plantin*, in *Abraham Ortelius and the First Atlas: essays commemorating the quadricentennial of his death, 1598-1998*, a cura di M. van den Broecke, P. van der Krogt, P.H. Meurer, Utrecht 1998, pp. 79-92.

Keazor 1998

Henri Keazor, *Theodore de Bry's Images for America*, in «Print Quarterly», 15, 1998, pp. 131-148.

Mangani 1998

Giorgio Mangani, *La signification providentielle du 'Theatrum orbis terrarum'*, in *Abraham Ortelius (1527-1598), cartographe et humaniste*, a cura di D. C. Bosse, Turnhout 1998, pp. 93-103.

Mason 1998

Peter Mason, *Infelicities: Representations of the Exotic*, London 1998.

Oswalt 1999

Wendel H. Oswalt, *Eskimos and Explorers*, London 1999.

Poignault, Wattel-de Croizant 1998

Rémy Poignault, Odile Wattel-de Croizant, a cura di, *D'Europe à l' Europe. Le mythe d' Europe dans l' art et la culture de l'Antiquité au XVIIIe. Siecle*, atti del convegno (ENS, Paris 24-26 aprile 1997), Tours 1998.

Puppi 1998

Lionello Puppi, a cura di, *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del Convegno Internazionale di studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996), Padova 1998.

Shirley 1998<sup>1</sup>

Rodney Shirley, *The Title Pages to the Theatrum and Parergon*, in *Abraham Ortelius and the First Atlas: essays commemorating the quadricentennial of his death, 1598-1998*, a cura di M. van den Broecke, P. van der Krogt, P.H. Meurer, Utrecht 1998, pp. 161-169.

Shirley 1998<sup>2</sup>

Rodney Shirley, *The World Maps in the Theatrum*, in *Abraham Ortelius and the First atlas*, Utrecht 1998, pp. 171-184.

van den Broecke 1998

Marcel van den Broecke, *Introduction to the Life and Works of Abraham Ortelius*, in *Abraham Ortelius and the First Atlas: essays commemorating the quadricentennial of his death, 1598-1998*, a cura di M. van den Broecke, P. van der Krogt, P.H. Meurer, Utrecht 1998, pp. 29-54.

van der Krogt 1998

Peter van der Krogt, *The Editions of Ortelius' "Theatrum orbis terrarum" and "Epitome"*, in *Abraham Ortelius and the first Atlas: essays commemorating the quadricentennial of his death, 1598-1998*, Utrecht 1998, pp. 379-381.

Voet 1998

Léon Voet, *Abraham Ortelius and His World*, in *Abraham Ortelius and the first Atlas: essays commemorating the quadricentennial of his death, 1598-1998*, Utrecht 1998, pp. 11-28.

Castiglioni, D'Aumiller 1998-1999

Giovanni Castiglioni, S. D'Aumiller, *Villa Saibante Monga a San Pietro in Cariano: un progetto irrealizzato?*, in «Annuario storico della Valpolicella», 15, 1998-1999, pp. 255-268.

Cunnally 1999

John Cunnally, *Images of the Illustrious: the Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999.

Febvre 1999

Lucien Febvre, *L'Europa: storia di una civiltà (corso tenuto al Collège de France nell'anno accademico 1944-1945)*, a cura di T. Charmasson e B. Mazon, trad. it. A. Galeotti, Roma 1999.

Meadow 1999

Mark A. Meadow, *The Rhetoric of Place in Philip II's 1549 Antwerp Blijde Inkomst*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 57, 1999, pp. 1-11.

Pizarro Gómez 1999

Francisco Javier Pizarro Gómez, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid 1999.

Veldman 1999

Ilija M. Veldman, *Religious Propaganda in Sixteenth Century Netherlandish Prints and Drawings*, in *The Education of a Christian Society*, a cura di S. Amos, Aldershot 1999, pp. 131-163.

Del Val 2000

Nasheli Jiménez del Val, *Seeing Cannibals: European Colonial Discourses on the Latin American Other*, Ph.D thesis, Cardiff University 2000.

McGrath 2000

Elizabeth McGrath, *Humanism, allegorical invention and the personifications of the continents*, in *Concept, design and execution in Flemish painting 1550-1700*, a cura di H. Vlieghe, A. Balis, C. Van de Velde, Turnhout 2000, pp. 43-71.

Quicchelberg ed. 2000

Samuel Quicchelberg, *Der Anfang der Museumlehre in Deutschland: Das Traktat "Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi" von Samuel Quiccheberg*, a cura di H. Roth, Berlin 2000.

Schwarz 2000

Kathryn Schwarz, *Tough Love. Amazon Encounters in the English Renaissance*, Durham-London 2000.

Zapata Fernández de la Hoz 2000

Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid 2000.

Bolzoni 2001

Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory*, Toronto 2001.

Bussière, Domoulin, Trausch 2001

Eric Bussière, M. Domoulin e G. Trausch, *L'idée et l'identité européennes de l'Antiquité grecque au XXI<sup>e</sup> siècle*, Antwerpen 2001.

de Camões ed. 2001

Lúis Vaz de Camões, *I Lusíadi*, Milano 2001.

Deuter 2001

J. Deuter, *Frans Francken II. "Die Welt huldigt Apollo"*, in «Jahrbuch Oldenburg», 2001, p. 72-74.

Gosselet 2001

Sylvain Karl Gosselet, *Les lunettes et l'Europe*, in *Le point de vue de l'emblème*, a cura di P. Choné, Dijon 2001, pp. 78-85.

Mason 2001

Peter Mason, *The Lives of Images*, London 2001.

Mínguez 2001

Víctor Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló 2001.

Redondo 2001

Augustin Redondo, *El discurso sobre Europa del doctor Laguna (Colonia, 1543), entre amargura y esperanza*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Atti del convegno internazionale (Madrid 3-6 luglio 2000), Madrid 2001, pp. 261-275.

Schmidt 2001

Benjamin Schmidt, *Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*, Cambridge 2001.

Sellink 2001

Manfred Sellink, *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings. Engravings and Woodcut 1450-1700. Philips Galle, III*, Rotterdam 2001.

Shirley 2001

Rodney Shirley, *The Mapping of the World: Early Printed World Maps 1472-1700*, London 2001.

*The Illustrated Bartsch 2001*

*The Illustrated Bartsch. 70, Part 2. Johann Sadeler I*, a cura di I. de Ramaix, Norwalk 2001.

Veldman 2001

Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A Century of Print Production*, Rotterdam 2001.

Acidini Luchinat 2002<sup>1</sup>

Cristina Acidini Luchinat, *Europa e Venezia*, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente* 2002, pp. 61-68.

Acidini Luchinat 2002<sup>2</sup>

Cristina Acidini Luchinat, *Europa signora dei continenti, terra lacerata*, in *Il mito di Europa*, 2002, pp. 119-124, pp. 122-123.

D'Aumiller 2002

S. D'Aumiller, *Villa Pellegrini a Pellegrina*, in «Isola della Scala. Territorio e società rurale nella media pianura veronese», a cura di B. Chiappa, Comune di Isola della Scala, 2002, pp. 218-222.

Lestringant 2002

Frank Lestringant, *Le livre des îles : Atlas et recits insulaires (XV.-XVIII. siècles) de la Genèse a Jules Verne*, Genève 2002.

Lippincott 2002

Kristen Lippincott, *Power and Politics: The Use of the Globe in the Renaissance Portraiture*, in «Globe Studies», 49-50, 2002, pp. 121-138.

López Torrijos 2002

Rosa López Torrijos, *Mitología y alegoría al servicio de la monarquía hispánica*, Madrid 2002, in *Historias immortales*, a cura di M. Zugaza, Madrid 2002, pp. 195-209.

MacDonald 2002

Deanna MacDonald, *Collecting a New World: The Ethnographic Collections of Margaret of Austria*, in «The Sixteenth Century Journal», XXXIII, 3, 2002, pp. 649-663.

Martens, Peeters 2002

Maximiliaan Martens, Natasja Peeters, *Antwerp Painting before Iconoclasm: Considerations on the Quantification of Taste*, in *Economia e arte nei secoli XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, atti della 33<sup>a</sup> Settimana di Studi (30 aprile-4 maggio 2001), Firenze 2002, pp. 875-894.

Mulryne, Goldring 2002

James R. Mulryne, Elizabeth Goldring, a cura di, *Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance*, Aldershot 2002.

Pagden 2002

Anthony Pagden, *The Idea of Europe from Antiquity to the European Union*, Cambridge 2002.

Romualdi 2002

Antonella Romualdi, *Il mito di Europa nell'antichità*, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente*, catalogo della mostra (Uffizi 11 giugno 2002-6 gennaio 2003), Firenze 2002, pp. 39-50.

Zandvliet 2002

Kees Zandvliet, *The Dutch Encounter with Asia*, Zwolle 2002.

Bailey 2003

Gauvin Alexander Bailey, a cura di, *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, a cura di G. Sale, Milano 2003.

Beales 2003

Derek Beales, *Prosperity and Plunder: European catholic monasteries in the age of Revolution, 1650-1815*, Cambridge 2003.

Capretti 2003

Elena Capretti, scheda, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente*, Firenze 2003, p. 295.



Cosgrove 2003

Denis Cosgrove, *Globalism and Tolerance in Early Modern Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», XCIII, 4, 2003, pp. 852-870.

Passerini 2003

Luisa Passerini, *Figures d'Europe*, Bruxelles 2003.

Schumann 2003

Jutta Schumann, *Die andere Sonne: Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I*, Berlin 2003.

Verri ed. 2003

Pietro Verri, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di G. Barbarisi, Roma 2003.

Wilson 2003

Bronwen Wilson, *Reflecting on the Turk in Late Sixteenth-Century Venetian Portrait Books*, in «Word and Image», 19, 2003, pp. 38-58.

Bitossi 2004

Carlo Bitossi, *A Republic in Search of Legitimation*, in *Europa Triumphans: court and civic festivals in Early Modern Europe*, a cura di J. R. Mulryne e H. Watanabe-O'Kelly, Aldershot 2004, pp. 236-241.

Gelderblom, de Jong, van Vaeck 2004

Arie Jan Gelderblom, Jan L. de Jong, M. van Vaeck, a cura di, *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*, Leiden-Boston 2004.

Isidoro di Siviglia ed. 2004

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino 2004.

Mulryne, Watanabe-O'Kelly 2004

James R. Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly, a cura di, *Europa Triumphans: court and civic festivals in Early Modern Europe*, Aldershot 2004.

Perassi 2004

Claudia Perassi, *In limine: ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, Milano 2004.

Bonoldi 2005

Lorenzo Bonoldi, *Exuviae Alexandri: slittamenti del significato allegorico della spoglia elefantina*, in «Engramma», 44, 2005.

Centanni, Daniotti 2005

Monica Centanni, Claudia Daniotti, *Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica*, in «La rivista di Engramma», 39, febbraio 2005.

de Montaigne ed. 2005

Michel de Montaigne, *Saggi*, (Paris 1588), Milano 2005.

Jirousek 2005

Charlotte Jirousek, *Ottoman Influences in Western Dress*, in *Ottoman Costumes: From Textile to Identity* di S. Faroqhi e C. Neumann, Istanbul 2005.

Mangani 2005

Giorgio Mangani, *Vespucci e la meditazione cartografica*, in *Conoscere il mondo: Vespucci e la modernità*, suppl. a «Rivista Geografica Italiana», 5, 2005, pp. 23-39.

Milovanovic 2005

Nicolas Milovanovic, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV : catalogue des décors peints*, Paris-Versailles 2005.

Rossi 2005

Luisa Rossi, *Il corpo come metafora. Iconologia femminile geocartografica*, in «Conoscere il mondo: Vespucci e la modernità», Atti del Convegno Internazionale (28-29 Ottobre 2004, Società di Studi Geografici Firenze), Firenze 2005, pp. 277-296.

Schreffler 2005

Michael J. Schreffler, *Vespucci rediscovers America: the Pictorial Rethoric of Cannibalism in Early Modern Culture*, in «Art History», XXVIII, 3, 2005, pp. 295-310.

Diels, Leesberg 2005-2006

Ann Diels, Marjolein Leesberg, a cura di, *The Collaert Dynasty*, in *The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, Ouderkerk aan den IJssel 2005-2006.

Calasso 2006

Roberto Calasso, *Il Rosa Tiepolo*, Milano 2006.

Mangani 2006<sup>1</sup>

Giorgio Mangani, *Cartografia morale: geografia, persuasione, identità*, Modena 2006.

Mangani 2006<sup>2</sup>

Giorgio Mangani, *Il 'mondo' di Abramo Ortelio. Misticismo, Geografia, e collezionismo nel rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena 2006.

Paulicelli 2006

Eugenia Paulicelli, *Geografia del vestire tra vecchio e nuovo mondo nel libro di costumi di Cesare Vecellio*, in *Moda e moderno: dal Medioevo al Rinascimento*, Roma 2006, pp. 129-155.

Ramakers 2006

Bart Ramakers, *Dutch Allegorical Theatre: Tradition and Conceptual Approach*, in «Urban Theatre in the Low Countries, 1400-1625», a cura di E. Strietman e P. Happé, Turnhout 2006, pp. 127-48.

Scucimarra 2006

Luca Scucimarra, *I confini del mondo: storia del cosmopolitismo dall'antichità al Settecento*, Bologna 2006.

Aurigemma 2007

Maria Giulia Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007.

Bettazzi 2007

Maria Beatrice Bettazzi, *Le città dipinte. Spazio, potere e rappresentazione*, in «Storicamente», 3, 2007, pp. 1-9.

Botta 2007

Sergio Botta, *America indigena*, Roma 2007.

Bracke, Renteux, Bodenstein 2007

Wouter Bracke, J. L. Renteux, W. Bodenstein, a cura di, *Formatting Europe Mapping a Continent. Dix siècles de cartes d'Europe dans les collections de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles 2007.

Burkhard 2007

Ellegast Burkhard, *Das Stift Melk*, Melk 2007.

Enenkel, Smith 2007

Karl A. E. Enenkel, Paul J. Smith, a cura di, *Early Modern Zoology: the construction of animals in science, literature and the visual arts*, Leiden 2007.

Fagliari Zeni Buchicchio 2007

Fabiano T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Note sul libro delle Misure di Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2007, pp. 163-190.

Giovannini, Santini 2007

Carla Giovannini, Chiara Santini, *Atlante. Mito e allegoria*, in *Il viaggio. Mito e scienza*, a cura di W. Tega, Bologna 2007, pp. 285-290.

Marino 2007

John A. Marino, *The Invention of Europe*, in *The Renaissance World*, a cura di J. J. Martin, New York-London 2007, pp. 140-165.

Martin 2007

John Jeffries Martin, a cura di, *The Renaissance World*, New York-London 2007.

Massing 2007

Jean Michel Massing, *Studies in Imagery*, vol. II, London 2007.

Noonan 2007

F. Thomas Noonan, *The Road to Jerusalem. Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery*, Philadelphia 2007.

Salamanca Ballesteros 2007

Alberto Salamanca Ballesteros, *Monstruos, ostentos y hermafroditas*, Granada 2007.

Safi 2007

Alessandro Safi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano 2007.

Sibille Sizia 2007

Silvana Sibille Sizia, *Il significato simbolico dei gamberi sulla tavola dell'Ultima Cena negli affreschi delle chiese campestri delle Alpi e Prealpi orientali fra XIII e XVII secolo*, in «Vultus ecclesiae», 8, 2007, pp. 7-39.

Thøfner 2007

Margit Thøfner, *A common art: urban ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch revolt*, Zwolle 2007.

Woodward 2007

David Woodward, a cura di, *Cartography in the European Renaissance*, Chicago 2007.

Baldissin Molli 2008

Giovanna Baldissin Molli, *Villa della Torre*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Marsilio, Venezia 2008, pp. 350-355.

Bowen, Imhof 2008

Karen L. Bowen, Dirk Imhof, *Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*, Cambridge 2008.

Colona, Fioravanti 2008

Paolo Colona, Marcella Fioravanti, *La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola*, in «Biblioteca e Società», 1-2, 2008, pp. 5-19.

Friedrich 2008

Markus Friedrich, *Circulating and Compiling the 'Litterae Annuae': Towards a History of the Jesuit System of Communication*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», 77, 2008, pp. 3-39.

Johnson 2008

Christine R. Johnson, *The German Discovery of the World: Renaissance Encounters with the Strange*, University of Virginia Press, Charlottesville 2008.

López Torrijos 2008

Rosa López Torrijos, *Imágenes de Europa en la España moderna*, in *Europa: historia, imagen y mito*, a cura di J. J. Ferrer Maestro e P. Barceló, Castelló de la Plana 2008, pp. 413-446.

Mangani 2008

Giorgio Mangani, *Perché città e continenti hanno nomi di donna*, in *Ricamare il mondo, disegnare il mondo. Le donne e le carte geografiche*, a cura di R. Izzo, Roma 2008, pp. 73-87.

Marchionibus 2008

Maria Rosaria Marchionibus, *L'evangelista Marco nella vela di Cimabue ad Assisi: immagine e realtà*, in «Arte medievale», 1, 2008, pp. 81-93.

Mariuz 2008

Adriano Mariuz, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2008.

Meurer 2008

Peter Meurer, *Europa Regina. 16th Century maps of Europe in the form of a queen*, in «Belgeo. Revue Belge de Géographie», 3-4, 2008, pp. 355-370.

Pedrocco 2008

Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, in *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700*, Schio 2008, pp. 252-254.

Pelletier 2008

Monique Pelletier, *Quelle Europe pour les cartographes des XVIe et XVIIe siècles?*, in «Belgeo», 3-4, 2008, pp. 287-306.

Peters 2008

Emily J. Peters, *Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francoys...d'Anjou*, in «Renaissance Quarterly», LXI, 2, 2008, pp. 370-413.

Shirley 2008

Rodney Shirley, *Allegorical images of Europe in some atlas titlepages, frontispieces, and map cartouches*, in «Belgeo», 3-4, 2008, pp. 341-354.

Todorov 2008

Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America: il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 2008

Bauer, Mazzotti 2009

Ralph Bauer, José A. Mazzotti, a cura di, *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities*, Williamsburg 2009.

Botta 2009

Sergio Botta, a cura di, *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Firenze 2009.

Brumett 2009

Palmira J. Brumett, a cura di, *The Book of Travels: Genre, Ethnology and Pilgrimage, 1250-1700*, Leiden 2009.

Fiorani 2009

Flavio Fiorani, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, Roma 2009.

Maffei 2009

Sonia Maffei, *Le radici antiche dei simboli: studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli 2009.

Maral 2009

Alexandre Maral, *La sculpture en son jardin*, in *Versailles*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, Paris, 2009.

Maral, Milovanovic 2009

Alexandre Maral, Nicolas Milovanovic, *Louis XIV: l'homme e le roi*, Paris 2009.

Mason 2009

Peter Mason, *Before Disenchantment. Images of Exotic Plants and Animals in the Early Modern World*, London 2009.

Neumann 2009

Elizabeth Neumann, *Imagining European Community on the Title Page of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum*, in «Word & Image», XXV, 4, 2009, pp. 427-442.

Östenberg 2009

Ida Östenberg, *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, New York 2009.

Rösch 2009

Bernhard Rösch, *Das Deckenfresko Giovanni Battista Tiepolos im Treppenhaus der Würzburger Residenz*, in *Die Restaurierung eines Meisterwerks. Das Tiepolo-Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz*, a cura di M. Staschull e B. Rösch, München 2009, p. 303-346.

Shirley 2009

Rodney Shirley, *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The Art of Decorative Cartographic Title-page*, Houten 2009.

Stahl 2009

Alan Stahl, *The Rebirth of Antiquity: Numismatics, Archeology, and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*, Princeton 2009.

Wintle 2009

Michael Wintle, *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*, Cambridge 2009.

Zappella 2009

Giuseppina Zappella, *L'iconologia di Cesare Ripa: notizie, confronti e nuove ricerche*, Salerno 2009.

Zumiani 2009<sup>1</sup>

Daniela Zumiani, *San Pietro in Cariano*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Marsilio 2009, p. 372.

Zumiani 2009<sup>2</sup>

Daniela Zumiani, *Villa Saibante, Monga*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Marsilio 2009, pp. 369-373.

Arbizioni 2010

Guido Arbizioni, *Dopo Ripa: altre Iconologie*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, atti del convegno (Bergamo, 9-10 settembre 2009), Napoli 2010, pp. 205-307.

Bauer, Büttner, Rupprecht 2010

Hermann Bauer, Frank Büttner, Bernhard Rupprecht, *Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland*, XIV, München 2010.

Bussels 2010

Stijn Bussels, *Making the Most of Theatre and Painting: the Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands*, in «Art History», 33, 2, 2010, pp. 236-247.

Gschwend 2010

Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman: Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Zürich 2010.

Leitch 2010

Stephanie Leitch, *Mapping Ethnography in Early Modern Germany. New Worlds in Print Culture*, Springer 2010.

Maffei 2010

Sonia Maffei, a cura di, *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, atti del convegno (Bergamo, 9-10 settembre 2009), Napoli 2010.

Pfeiffer 2010

Heinrich Pfeiffer, *Andrea Pozzo a Mondovì*, Milano 2010.

Quondam 2010

Amedeo Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna 2010.

Zamperini 2010

Alessandra Zamperini, *Cosmo e milizia: la decorazione parietale di villa Pellegrini tra Sei e Settecento*, «Quaderni della Bassa», 3, 2010, pp. 97-110.

Baridon 2011

Laurent Baridon, *Un atlas imaginaire. Cartes allégoriques et satiriques*, Paris 2011.

Calabrese 2011

Omar Calabrese, *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano 2011.

Dackerman 2011

Susan Dackerman, *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge-New Haven 2011.

de Castelnau 2011

Charlotte de Castelnau, a cura di, *Missions d'évangélisation et circulation des savoirs: XVIe-XVIIIe siècle*, Madrid 2011 .

Flores de la Flor 2011

Alejandra Flores de la Flor, *Los Monstruos en el Nuevo Mundo*, «Ubi sunt?», 26, 2011, pp. 40-48.

Guerra 2011

Enrica Guerra, *Il De Cardinalatu di Paolo Cortesi*, in *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, a cura di A. Cagnolati, Roma 2011, pp. 85-98.

Kerber 2011

Bernhard Kerber, «*Ignem veni mittere in terram*». *A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio*, in *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma 2011, pp. 81-91.

Margócsy 2011

Dániel Margócsy, *The camel's head. Representing unseen animals in sixteenth-century Europe*, in *Art and Science in the Early Modern Netherlands / Kunst en wetenschap in de*

*vroegmoderne Nederlanden*, Leiden 2011, pp. 61-85.

Park 2011

Katherine Park, *Allegories of Knowledge*, in *Prints and the Pursuit of Knowledge*, a cura di S. Dackerman, New Haven 2011, pp. 358-365.

van Nierop 2011

Henk van Nierop, *Romeyn de Hooghe and the Imagination of Dutch Foreign Policy*, in *Ideology and Foreign Policy in Early Modern Europe (1650-1750)*, a cura di G. Rommelse, D. Onnekink, Farnham 2011, pp. 197-214.

Zapata Fernández de la Hoz 2011

Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *Atlas-Herculés: Metáfora del poder y gobierno de los Austrias*, in *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, a cura di J. J. Azanza López, R. Zafra Molina, Pamplona 2011, pp. 785-797.

Arizzoli 2012

Louise Arizzoli, *Allegorical Representation of the Continents in Northern European Prints: The Peculiarity of Philips Galle's Prosopographia (1585-1590)*, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 10, 2012, pp. 25-30.

Bussels 2012

Stijn Bussels, *Spectacle, Rethoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Leiden 2012.

Duffy, Metcalf 2012

Eve M. Duffy, Alida C. Metcalf, *The Return of Hans Staden: A Go-between in the Atlantic World*, Baltimore 2012.

Ripa ed. 2012

Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino 2012.

Rodríguez Moya 2012

Immaculada Rodríguez Moya, *Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América*, in «Sémata. Ciencias Sociales e Humanidades», XXIV, 2012, pp. 269-289.

Zamperini 2012-2013

Alessandra Zamperini, *L'elogio della virtù: i Cavalieri di Paolo Ligozzi e la committenza dei Saibante a San Pietro in Cariano*, in «Annale Storico della Valpolicella», Vago di Lavagno (VR), 2012-2013, pp. 107-132.

Aloè 2013

Carla Aloè, *Ippolita rinascimentale: le Amazzoni americane nell'epica italiana*, Wellington 2013.

Cherchi 2013

Gavina Cherchi, *Tra animato e inanimato: gli animali in Cesare Ripa*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, Firenze 2013, pp. 83-95.



Fara 2013

Giovanni Maria Fara, *L'Iconologia di Cesare Ripa e la letteratura scientifica del suo tempo*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, Firenze 2013, pp. 65-82.

Flores de la Flor 2013

Alejandra Flores de la Flor, *Las Amazonas en el Nuevo Mundo: un mito por conquistar*, in «Los mitos en la historia y en la cultura», 28, 2013, pp. 39-47.

Gabriele, Galassi, Guerrini 2013

Mino Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, a cura di, *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, Firenze 2013.

Knaap, Putnam 2013

Anna C. Knaap, Michael C. J. Putnam, *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens*, London 2013.

Quicchelberg ed. 2013

Samuel Quicchelberg, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*), a cura di M. A. Meadow e B. Robertson, Los Angeles 2013.

Bethencourt 2014

Francisco Bethencourt, *Racisms: from the crusades to the twentieth century*, Princeton 2014.

Cecchi, Conigliello, Faietti 2014

Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello, Marzia Faietti, *Jacopo Ligozzi pittore universalissimo*, Firenze 2014.

Cuneo 2014

Pia F. Cuneo, a cura di, *Animals and Early Modern Identity*, Farnham 2014.

D'Amelio, Marder 2014

Maria Grazia D'Amelio, Tod A. Marder, *La fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona: iconologia e costruzione*, in *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle e la plus grande du Stade de Domitien à la place moderne, histoired'une évolution urbaine*, a cura di J. F. Bernard, Roma 2014, pp. 393-413.

De Luca, Faietti, 2014

Maria Elena De Luca, Marzia Faietti, *Jacopo Ligozzi, altro Apelle*, Firenze-Milano 2014.

Feest 2014

Christian Feest, *The People of Calicut: objects, texts, and images in the Age of Proto-Ethnography*, in «Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas», IX, 2, 2014, pp. 287-303.

Kircher ed. 2014

Athanasius Kircher, *Hauptwerke. Obeliscus Pamphilius*, a cura di F. Böhling, Hildesheim-Zürich-New York 2014.

Oechslin 2014

Werner Oechslin, *La storia della salvezza «More Geometrico»: la volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo* (in «Atti Accademia Rovetana Agiati», serie IX, IV, 2014, pp. 155-202).

Oliveira 2014

Carla Mary S. Oliveira, *A América alegorizada: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia Europeia dos Séculos XVI a XVIII*, João Pessoa 2014.

Parlato 2014

Enrico Parlato, 'Per diporto ò devotione'. *Curiosità, godimento dei monumenti ed erudizione nella Roma ricercata...di Fioravante Martinelli (1644)*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», anno 29, 1, 2014, pp. 54-65.

Porras 2014

Stephanie Porras, *Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's The Big Fish Eat the Small*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 64, 2014, pp. 238-271.

Rosen 2014

Mark Rosen, *The mapping of power*, Cambridge 2014.

Schneider 2014

Christine Schneider, *Kirche und Kolleg der Jesuiten in Dillingen an der Donau. Studien zu den Spätbarocken Bildprogrammen ‚Ut in Nomine Iesu Omne Genu Flectatur‘*, in «Jesuitica», XIX, 2014, pp. 106-110.

Schraven 2014

Minou Schraven, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham 2014.

Thøfner 2014

Margit Thøfner, 'Willingly We Follow a Gentle Leader': *Joyous Entries into Antwerp*, in *The Dynastic Center and the Provinces: Agents and Interactions*, a cura di S. Dabringhaus e J. Duindam, Leiden 2014, pp. 185-202.

Burke, McDermott 2015

Peter Burke, Joseph P. McDermott, a cura di, *The Book Worlds of East Asia and Europe, 1450-1850: Connections and Comparisons*, Hong Kong 2015.

Holzer, Newby, Svatek, Zotti 2015

Gerhard Holzer, Valerie Newby, Petra Svatek, Georg Zotti, a cura di, *A World of Innovation. Cartography in the Time of Gerhard Mercator*, Newcastle upon Tyne 2015.

Mulryne, Aliverti, Testaverde, 2015

James R. Mulryne, Maria Ines Aliverti, Anna Maria Testaverde, *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: the Iconography of Power*, Farnham 2015.

Petto 2015

Christine Marie Petto, *Mapping and Charting in Early Modern England and France: Power, Patronage, and Production*, London 2015.

Sarrazin, Collange-Perrugl, Gustin-Gomez 2015

Beatrice Sarrazin, Adeline Collange-Perrugl, Clementine Gustin-Gomez, a cura di, *Charles de La Fosse (1636-1716): le triomphe de la couleur*, catalogo della mostra (Versailles-Nantes 2015), Paris 2015.

Semler 2015

Liam E. Semler, *Inventing and Possessing the World in Early-Modern England*, in *Travel and Travellers from Bede to Dampier*, a cura di G. Barnes e G. Singleton, Newcastle 2015, pp. 177-206.

Schmidt 2015

Benjamin Schmidt, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, Philadelphia 2015.

Shamos 2015

Geoffrey Shamos, *Bodies of Knowledge: the Presentation of personified figures in Engraved Allegorical Series Produced in the Netherlands, 1548-1600*, PhD dissertation in History of Art, University of Pennsylvania 2015.

Fulco 2016

Daniel Fulco, *Exuberant Apotheoses-Italian Frescoes in the Holy Roman Empire: visual culture and princely power in the Age of Enlightenment*, Boston-Leiden 2016.

Gady 2016

Bénédicte Gady, Nicolas Milovanovic, *Charles Le Brun*, Paris 2016.

Gosselet 2016

Sylvain Karl Gosselet, *Deux femmes pour un continent: l'Europe*, in «Vierges, épouses, mères. Les personnifications nationales dans l'Europe moderne», Colloque international (Paris 29-31 marzo), Institut Historique Allemand, 2016.

Heather 2016

Hughes Heather, *The Four Continents in Seventeenth-Century Embroidery and the Making of English Femininity*, in *Personification Embodying Meaning and Emotion*, a cura di W. S. Melion e B. Ramakers, Leiden-Boston 2016, pp. 716-749.

Markey 2016

Lia Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania 2016.

Prosperi 2016

Adriano Prosperi, *La vocazione*, Torino 2016.

Romberg, Schmale, Köstlbauer 2016

Marion Romberg, Wolfgang Schmale, Josef Köstlbauer, a cura di, *Continent Allegories in Central Europe in the Baroque Age*, Stuttgart 2016.

Spicer 2016

Joaneth Spicer, *The Personification of Africa with an Elephant-head Crest in Cesare Ripa's Iconologia 1603*, in *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, a cura di W. S. Melion e B. Ramakers, Leiden-Boston 2016, pp. 677-715.

## Sitografia

Maës 2013

Antoine Maës, *L'ameublement du Salon d'Apollon, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles», <https://crcv.revues.org/12144>. 21-05-2013. Ultima consultazione 7-08-2017.

Hackl, Weiss 2015

Gabriele Hackl, Joëlle Weiss, *Melk (PB Melk), Kloster, Prälatrtrakt, Bildersaal*, scheda in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien>, 1-12-2015. Ultima consultazione 10-09-2017.

Romberg 2015

Marion Romberg, *Friedberg (Aichach-Friedberg), Herrgottsruh*, scheda in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien>, 1-12-2015. Ultima consultazione 10-09-2017.

Romberg, Sterba 2015

Marion Romberg, Katerin Sterba, *Bamberg (Bamberg), Namen Jesu [heute: St. Martin]*, scheda in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien>, 1-12-2015. Ultima consultazione 11-09-2017.

Kostlbäuer 2016

Josef Kostlbäuer, *Götzens (PB Innsbruck Land)*, scheda in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien>, 20-03-2016. Ultima consultazione 12-09-2017.

Romberg 2016<sup>1</sup>

Marion Romberg, *Scheer (Sigmaringen), St. Nikolaus [Seitenaltar]*, scheda in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/personen/johann-baptist-zimmermann>, 27-02-2016. Ultima consultazione 12-09-2017.

Romberg 2016<sup>2</sup>

Marion Romberg, schede in <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/personen/johann-baptist-zimmermann>, 13-06-2016. Ultima consultazione 15-09-2017.

<https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> . Ultima consultazione 5-05-2017.

<https://www.archive.org> . Ultima consultazione 17-09-2017.

<http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop> . Ultima consultazione 20-09-2017.