

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Spyros Koulouris

Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

Se Omero viene ricordato da Petrarca come «Primo pittor de le memorie antiche»¹, nel Quattrocento e nel Cinquecento è stato Ovidio a essere considerato il vero poeta pittore, grazie alla straordinaria fortuna che hanno avuto i suoi testi come fonte inesauribile della mitologia classica². Le decorazioni ispirate ai miti antichi hanno avuto una grande diffusione sia nella pittura che nella scultura, trasmettendo un messaggio, talora difficile da decifrare nel mondo odierno, che fungeva da esempio di vita virtuosa.



Fig. 1. Bartolomeo di Giovanni, *Storia di Demofonte e Fillide*, Firenze, Museo Horne.

Il dipinto a soggetto mitologico conservato nel museo Horne di Firenze (fig. 1) è un esempio di opera d'arte la cui iconografia non è arrivata fino a noi. Già nei primi cataloghi pubblicati dal museo il dipinto, che non presenta né firma né data, viene ricondotto all'opera del pittore fiorentino Bartolomeo di Giovanni, attribuzione che risale a Horne stesso, come si può dedurre dai suoi studi sull'artista, resi noti da Luisa Morozzi nella pubblicazione riguar-

Desidero ringraziare per i loro consigli, le letture attente e le segnalazioni preziose: Davide Baldi, David Gonnelli, Andrea De Marchi, Ilaria Della Monica, Raffaele Niccoli Vallesi, Giovanni Pagliarulo e Sanne Wellen.

¹ F. PETRARCA, *Trionfo della Fama*, in *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, Milano 1957, p. 624.

² L. FREEDMAN, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, Cambridge-New York 2011, pp. 142-143.

dante l'archivio Horne³.

Solitamente ci si riferisce a questa opera come «Composizione a soggetto mitologico» oppure, nel caso di Fahy, come «Storie di Apollo», menzionando al centro Apollo con le Muse e a destra Apollo e Dafne⁴. Tale ipotesi si dimostra però priva di fondamento, benché, in un primo momento, l'interpretazione della donna trasformata in albero associabile a Dafne possa sembrare convincente. Appare problematica, per esempio, l'identificazione con Apollo dell'uomo in armatura posto al centro, perché la sua mano è rivolta ad una delle donne (sembra che si tratti di un fidanzamento); inoltre i personaggi che ricorrono in punti diversi ci permettono di comprendere che si tratta della rappresentazione di un'unica storia, i cui episodi si svolgono nelle varie parti del dipinto.

In realtà ciò che vediamo non è la metamorfosi di Dafne ma quella di Fillide. Si tratta infatti della storia di Demofonte (oppure secondo altre versioni, di suo fratello Acamante) e Fillide, raccontata da Ovidio nelle *Heroides* e nei *Remedia Amoris*⁵. Demofonte, che era figlio di Teseo e di Fedra (o secondo altre fonti di Teseo e Arianna), aveva partecipato alla guerra di Troia per liberare sua nonna, Etra, tenuta schiava da Elena. Egli era tra i principali eroi della spedizione troiana e risulta, infatti, assieme al fratello Acamante, tra coloro che entrarono nel cavallo di legno.

La storia del dipinto di Bartolomeo di Giovanni inizia, però, dopo la fine della guerra e il viaggio di ritorno di Demofonte, quando fu gettato con alcune navi sulla costa della Tracia, alla foce del fiume Strimone, dove venne aiutato dalla principessa Fillide. Il re della città decise di dare ospitalità all'eroe e, nel contempo, Fillide si innamorò di lui e successivamente lo sposò, portandogli in dote la successione al trono. In seguito Demofonte tornò ad Atene per difendere il suo trono (in quanto figlio di Teseo) ma promise a Fillide di tornare entro

³ La critica ha accettato unanimemente tale attribuzione; si vedano: *Catalogo illustrato della Fondazione Horne*, Firenze 1921, p. 16; *Illustrated catalogue of the Horne Museum*, Firenze 1926, p. 30; G. DE FRANCOVICH, *Nuovi aspetti della personalità di Bartolomeo di Giovanni*, "Bollettino d'Arte", S. 2, VI, 1926, pp. 65-92, sp. 69, 90; R. VAN MARLE, *The Development of Italian Schools of Painting*, The Hague 1923-1928, XIII (1931), p. 255; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 7; ID., *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 6; C. GAMBA, *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze 1961, p. 31; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, London 1963, I, p. 25; F. ROSSI, *Il Museo Horne a Firenze*, Milano 1966, p. 142; E. FAHY, *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York-London 1976, p. 139; L. MOROZZI, *Le Carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne*, Milano 1988, pp. 226-227. Il primo che ha creato un corpus di questo artista è stato Berenson con il suo fondamentale saggio del 1903 (*Alunno di Domenico*, "The Burlington Magazine", I, 1903, 1, pp. 6-21) all'interno del quale ha soprannominato il pittore «Alunno di Domenico». Per una bibliografia sul pittore si veda *Bartolomeo di Giovanni, collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, catalogo della mostra a cura di N. Pons, Firenze 2004.

⁴ FAHY, *Some followers...* cit., p. 139.

⁵ OVIDIO, *Heroides*, II, vv. 1-148, in *Heroides. Amores*, a cura di G. Showerman, Cambridge (MA) 1914, pp. 19-31; ID., *Remedia Amoris*, vv. 598-608, in *The art of love and other poems*, a cura di J.H. Mozley, Cambridge (MA) 1929. Il mito viene poi narrato anche da altri autori antichi: APOLLODORO, *Biblioteca* [1.5.1], in *The Library books 1-3.9*, a cura di J.G. Frazer, Cambridge (MA) 1921, pp. 36-38; ID., *Epitome* [1.18, 1.23, 5.22, 6.16-17], in *The Library books 3.10-end. Epitome*, a cura di J.G. Frazer, Cambridge (MA) 1921, pp. 144, 152, 236, 262, 264; PLUTARCO, *Vita Thesei*, v. 35, in *Lives, Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola*, a cura di B. Perrin, Cambridge (MA), 1914, p. 82; PAUSANIA, *Graeciae Descriptio* [10.25.8] in *Description of Greece, books 1-2 (Attica and Corinth)*, a cura di W.H.S. Jones, Cambridge (MA) 1918, p. 150; IGINO, *Fabularum liber* [59, 263], a cura di I. Hervagium, Basel 1549, pp. 15-16; QUINTO DI SMIRNE, *Posthomeric* [13.496], in *The fall of Troy*, a cura di A.S. Way, Cambridge (MA) 1913, p. 562.

un mese. Secondo il racconto mitologico per tre mesi Fillide aspettò invano di vedere la sua nave e dopo tale periodo decise di togliersi la vita impiccandosi. Gli dei, allora, per renderla immortale la trasformarono in un albero di mandorlo, privo però di foglie. Quando Demofonte ritornò in Tracia e seppe della sua metamorfosi, abbracciò il mandorlo che rinverdì immediatamente al contatto con l'eroe.

Per raccontare il mito in questione, il pittore ambienta i vari episodi nei pressi di una città dipinta secondo lo stile fiammingo e caratterizzata da un'architettura orientale raffigurante un edificio a pianta centrale che offre, in tal senso, un'interpretazione visiva del tempio dell'A-nastasis di Gerusalemme. I diversi momenti della storia sono illustrati con una scansione in ordine cronologico da sinistra a destra dando maggiore rilievo alle due scene più importanti in primo piano, vale a dire la scena del fidanzamento e quella dell'ultimo incontro dei coniugi dopo la metamorfosi. Bartolomeo di Giovanni utilizza così quel tipo di narrazione che ebbe modo di conoscere attraverso le scene quattrocentesche nella cappella Sistina⁶.

La fortuna dei testi ovidiani, e in particolare delle *Metamorfosi*, fu enorme sia nel Medioevo che nel Rinascimento attraverso la loro diffusione in molti manoscritti, alcuni dei quali illustrati. Accanto alle *Metamorfosi* anche le opere ovidiane di argomento amoroso ebbero grande fortuna a tal punto da assurgere a veri e propri 'trattati d'amore'. *L'Ars Amatoria* e i *Remedia Amoris* furono tradotti in volgare nel secondo decennio del Trecento, mentre le *Heroides* seguirono nel decennio seguente con successo maggiore. Nell'elenco curato da Massimo Zaggia sono menzionati ben duecentotrentacinque manoscritti delle *Eroidi* volgarizzate, dall'Alto Medioevo al secolo XV. In particolare il volgarizzamento dalle *Eroidi* del fiorentino Filippo Ceffi conobbe una larga diffusione fra Trecento e Quattrocento⁷.

Per illustrare queste storie, gli artisti si ispiravano spesso alle riletture dei testi classici. Si può supporre che lo stesso mito di Demofonte e Fillide dovesse essere già abbastanza noto in questo periodo, poiché viene più volte citato nelle opere di Boccaccio ed anche nei *Trionfi*

⁶ Sappiamo che nel settembre del 1481 Bartolomeo di Giovanni si recò insieme a Ghirlandaio a Roma, con cui collaborò nella Cappella Sistina; è stato infatti possibile riconoscere la sua mano nelle figure di destra della *Vocazione di Pietro e Andrea*. Successivamente collaborò anche con Pinturicchio negli anni novanta del '400 in Vaticano per la decorazione degli appartamenti Borgia. Il viaggio a Roma rappresentò per lui un'esperienza fondamentale grazie alla quale ha avuto la possibilità di stare a contatto con le novità dei pittori fiorentini ed umbri che lavoravano nell'Urbe in quegli anni. Si vedano C. ACIDINI LUCHINAT, *Pittori fiorentini al servizio dei Papi, in Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra di Firenze a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 271-281 e PONS, *Bartolomeo...cit.*, pp. 37-41. Sull'organizzazione temporale delle storie dipinte si veda A. PINELLI, M.L. GUALANDI, *Il tempo in trappola. Le arti dello spazio alle prese con la dimensione temporale della narrazione*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, I, pp. 195-211, sp. 200-202.

⁷ Sui manoscritti e le edizioni ovidiani si vedano *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars Amandi e dei Remedia Amoris*, a cura di V. Lippi Bigazzi, Firenze 1987, I, pp. 19-25; M. ZAGGIA, M. CERIANA, *I manoscritti illustrati delle Eroidi ovidiane volgarizzate*, Pisa 1996, pp. 1-13; *Heroides, Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. Zaggia, Firenze 2009, pp. 147-160.

petrarcheschi⁸. L'antichità ci ha trasmesso alcuni vasi che raffigurano solo Demofonte come guerriero senza Fillide⁹, immagine che si riscontrava nel ciclo romano, poi andato distrutto, di *Uomini Illustri* di Masolino nella *Sala theatri* di Palazzo Orsini a Montegiordano, noto mediante una miniatura di Leonardo da Besozzo conservata alla collezione Crespi a Milano¹⁰.



Figg. 2-3. Autore ignoto, *Fillide*, in *Les Les Épîtres d'Ovide*, tradotto da Octovien de Saint-Gelais, Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁸ G. BOCCACCIO, *Filocolo* [II.17.11; IV.83.3], a cura di V. Branca, Milano 1967, pp. 145, 468.; ID., *Comedia delle Ninfe Fiorentine* [XXVI.31], a cura di A.E. Quaglio, Milano 1967, p. 748; ID., *Amorosa Visione* [XXV.61-69], a cura di V. Branca, Milano 1967, p. 86; ID., *Elegia di Madonna Fiammetta* [VI.15.19], a cura di C. Delcorno, Milano 1967, p. 147; ID., *Esposizioni sopra la comedia* [I.106], a cura di G. Padoan, Milano 1967, p. 77; ID., *De Casibus* [I.XVIII.19], a cura di P.G. Ricci, V. Zaccaria, Milano 1967, pp. 96-97; F. PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, Milano 1996, a cura di V. Pacca, L. Paolino, p. 82; S.C. HAGEDORN, *Abandoned Women and medieval tradition: rewriting the classics in Dante, Boccaccio & Chaucer*, Michigan 2004, pp. 32-33.

⁹ U. KRON, s.v. *Acamas et Demophon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-München 1981, I, pp. 435-436, II, pp. 336-340.

¹⁰ R.L. MODE, *Masolino, Uccello and the Orsini Uomini Famosi*, "The Burlington Magazine", CXIV, 1972, pp. 369-378.

Nel Quattrocento e poi nel Cinquecento, invece, si preferisce raccontare la storia dei due amanti, mettendo in rilievo le virtù dell'eroina. In questo contesto rientrano le raffigurazioni delle eroine di Ovidio mentre scrivono la loro storia (fig. 2) e non viene omissso il momento cruciale della metamorfosi della principessa in albero, come si vede ad esempio in alcune miniature francesi a cavallo tra i due secolo (fig. 3)¹¹.

Numerose sono anche le rappresentazioni del mito nelle incisioni che illustrano le edizioni delle *Eroidi* nel Cinquecento; in queste la narrazione si limita spesso, per mancanza di spazio,



Fig. 4. Autore ignoto, *Demofonte e Fillide*, in *Heroides*, Venezia 1552.

ai due momenti salienti della storia, il fidanzamento e l'incontro di Demofonte e Fillide già trasformata in albero, come evidenzia l'incisione usata in varie edizioni dell'opera ovidiana nel corso del secolo (fig. 4)¹². A questi due episodi si aggiunge un terzo nell'incisione dell'edizione del 1522 dove la prima scena mostra Demofonte che, al suo arrivo in Tracia, scende dalla nave accompagnato da un suo soldato, e Fillide che lo vede e se ne innamora (fig. 5)¹³. La presenza delle navi è documentata anche in un'incisione attribuita a Giovanni Antonio

¹¹ Sulle miniature francesi si veda P. DURRIEU, J.M. DE VASSELLOT, *Les Manuscrits à Miniatures des Héroides d'Ovide traduites par Saint-Gelais*, Paris 1894, pp. 2-7, 20.

¹² OVIDIO, *Epistole d'Ouidio*, Venezia 1547: Censimento Nazionale Cinquecentine: Edizioni (d'ora in poi CNCE) 68078.

¹³ Id., *Epistolae Heroides Ouidii*, Venezia 1522: CNCE 66472.

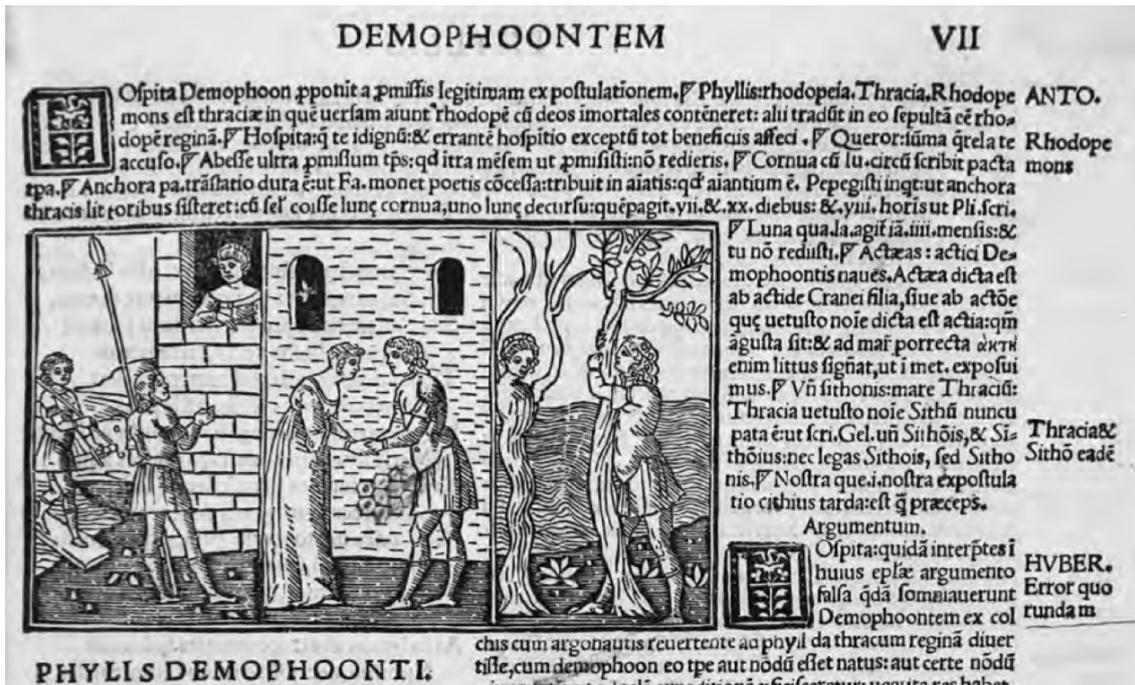


Fig. 5. Autore ignoto, *Demofonte e Fillide*, in *Epistolae Heroides Ouidii*, Venezia 1533.

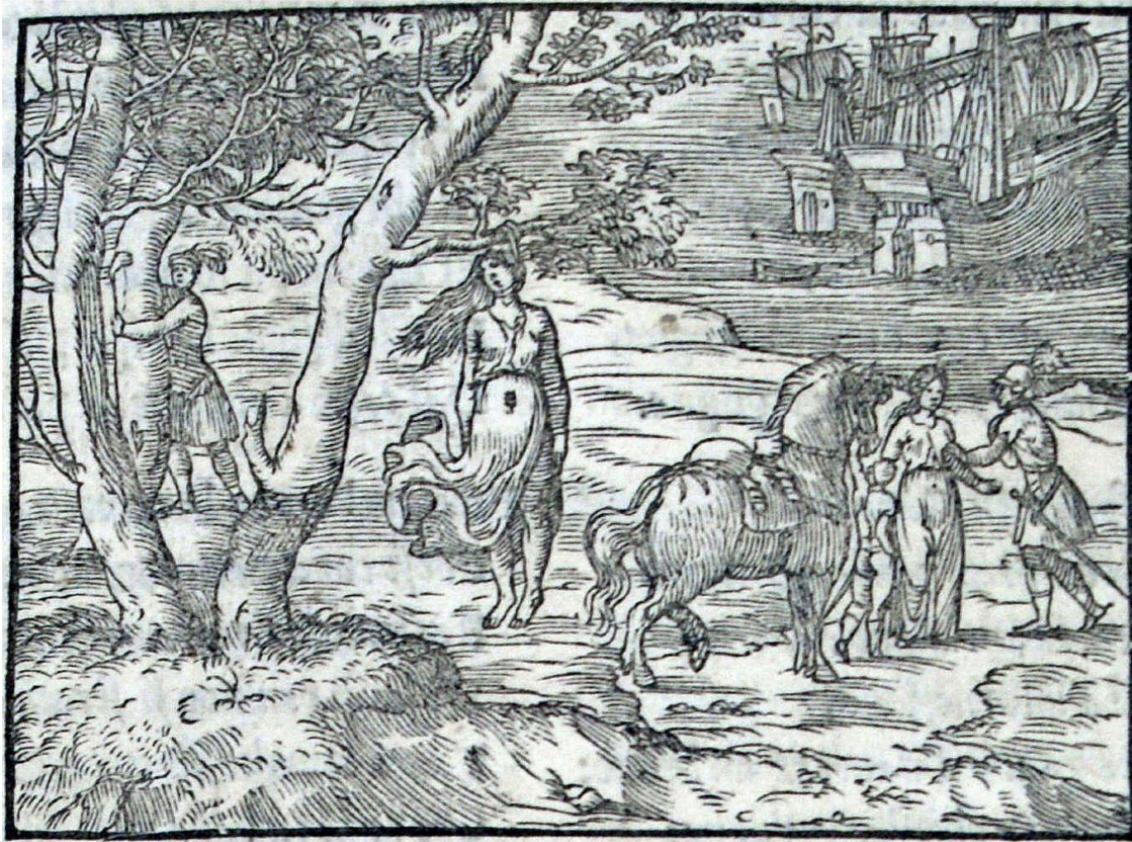


Fig. 6. Giovanni Antonio Rusconi (attr.), *Demofonte e Fillide*, in *Ouidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroides epistolae*, Venezia 1543.

Rusconi, che fa parte di una stampa del 1543 (fig. 6)¹⁴. In tutte queste immagini si possono individuare elementi iconografici importanti che confermano l'identificazione del soggetto nel dipinto della collezione Horne. L'arrivo di Demofonte via mare e la presenza delle navi, il momento del fidanzamento con i due protagonisti che si tengono le mani, l'abbraccio finale all'albero di mandorlo o il momento immediatamente successivo con l'albero tornato verde e il gesto di meraviglia di Demofonte con le mani aperte, si ritrovano tutti nell'opera di Bartolomeo di Giovanni.

Tra le opere pittoriche che rappresentano Demofonte e Fillide dobbiamo ricordare una lunetta dipinta del Palazzetto di Sisto V nel rione Parione a Roma, che fa parte del ciclo di affreschi realizzato dal Cavalier d'Arpino in occasione delle nozze di membri delle famiglie Orsini e Peretti nel 1589. L'iconografia delle scene si basa sul testo del Tasso *Tempio fabricato da diversi coltissimi e nobilissimi ingegni* e grazie a questo si sono potuti riconoscere tutti i personaggi che animano la volta. In quattro lunette ci sono quattro coppie di cui però sono riconoscibili solo due, quelle di Paride con Elena e Giasone con Medea, mentre la mancanza di specifici attributi non ci permette di capire a quale lunetta corrisponda ognuna delle altre



Figg. 7-8. Fabbrica di Urbino XVI secolo, *Demofonte e Fillide*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

due coppie, Demofonte con Fillide ed Achille con Briseide¹⁵.

Maggiormente utile per lo studio iconografico è un piatto di maiolica istoriato che si trova all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig. Da un lato, è dipinta una figura maschile che abbraccia una donna già trasformata in albero, mentre sul verso è presente la scritta «Demofonte et Philida», che attesta che si tratti proprio della nostra storia (figg. 7-8). Confrontando questo piatto con un altro, fabbricato ad Urbino, e conservato nel museo Horne,

¹⁴ Id., *Ovidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroide*, Venezia 1543: CNCE 31674. L'attribuzione è di Raffaele Niccoli Vallesi che mi ha segnalato questa incisione.

¹⁵ Sulla decorazione della volta dal Cavalier d'Arpino si veda B. GILONE, *Omnia vincit amor. La loggia del cavalier D'Arpino nel Palazzetto di Sisto V in Parione*, Roma 2000, p. 163.

ma che rappresenta il mito di Apollo e Dafne, si possono notare due sostanziali differenze. La prima è la mancanza sul piatto dell'Herzog Museum delle figure di Amore e della divinità fluviale che fanno parte del racconto del mito di Dafne, ma non di quello di Fillide. La seconda è ancora più risolutiva per poter distinguere le due storie; si tratta del fatto che mentre Fillide, già trasformata in mandorlo sta ferma inglobata nel suo corpo/tronco, Dafne è raffigurata in movimento perché sta cercando di scappare da Apollo quando, dopo le suppliche a suo padre, viene trasformata in alloro. Tutte le note rappresentazioni della metamorfosi di Dafne, in pittura o in scultura, mostrano quest'ultimo tentativo di sfuggire dalle mani del potente dio del sole, e sono caratterizzate da quel dinamismo e *pathos* che arriverà al suo culmine con il gruppo marmoreo di Bernini della Galleria Borghese a Roma¹⁶.

Non abbiamo notizie delle modalità con cui Herbert Horne acquistò la tela di Bartolomeo di Giovanni, si suppone che questa sia stata inserita all'interno della sua collezione nei primi anni del Novecento assieme al resto delle opere acquistate dallo studioso inglese. Non conosciamo neanche il nome del committente del dipinto né il contesto originario in cui era incluso. Possiamo tuttavia supporre che si tratti di una spalliera facente parte di un più vasto ciclo di spalliere in una stanza nuziale fiorentina alla fine del Quattrocento¹⁷. A Firenze questi cicli, che formavano decorazioni narrative allineate sulle pareti delle case rinascimentali, erano spesso di tematica amorosa, ispirata alla mitologia classica, oppure religiosa, con soggetti biblici interpretati in chiave moralistica cristiana¹⁸. Purtroppo non si conoscono altre tele del ciclo a cui apparteneva il nostro dipinto, che costituisce l'unico esempio di spalliera a noi noto che illustri una storia delle eroine ovidiane con l'esaltazione delle virtù femminili¹⁹; le loro storie hanno continuato ad essere pubblicate nei secoli successivi. La raffigurazione delle eroine mentre scrivono l'epistola ha avuto una lunga tradizione fino a tutto il Seicento in Francia, Italia e Inghilterra²⁰. Si segnalano, a puro titolo esemplificativo, le stampe incluse

¹⁶ Si veda ad esempio il dipinto dello Smart Museum a Chicago, in passato attribuito a Bartolomeo di Giovanni, che dà il nome al cosiddetto Maestro della Leggenda di Apollo e Dafne (E. FAHY, *The Master of Apollo and Daphne*, "The Art Institute of Chicago: Museum Studies", III, 1968, pp. 21-41, sp. 39; ID., *Bartolomeo di Giovanni reconsidered*, "Apollo", XCVII, 1973, 135 pp. 462-469, sp. 469; ID., *Some followers...cit.*, pp. 19, 105-106) oppure il dipinto del Pollaiuolo della National Gallery a Londra (Inv. 928).

¹⁷ Sembra verosimile collocare il dipinto negli ultimi anni del Quattrocento giacché presenta elementi stilistici comuni ad altre opere del pittore del medesimo periodo. Si può notare soprattutto il paesaggio, nudo e grandioso, che diventa più evanescente, quasi peruginesco, allontanandosi da quelle piacevolezze fiamminghe, minute ed attente, tipiche dei paesaggi analitici del Ghirlandaio.

¹⁸ A.B. BARRIAULT, *Spalliera paintings of Renaissance Tuscany. Fables of poets for patrician pomes*, University Park (PA), 1994, pp. 2-7, 128; J.K. NELSON, *Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera*, in *Virtù d'Amore, pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010, pp. 139-147.

¹⁹ La presenza di un volume delle *Eroidi* è stata documentata presso la bottega del Verrocchio nell'inventario del 1488 stilato da Lorenzo di Credi. Si veda D.A. COVI, *Four new documents concerning Andrea del Verrocchio*, "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, 1, pp. 97-104, sp. 99.

²⁰ Ovidio ha strutturato la sua opera in ventuno capitoli, ognuno dei quali ha la forma di lettera d'amore scritta da una famosa eroina.

nelle edizioni inglesi delle *Eroidi* del 1637 e del 1671²¹, ma anche la *Lucrezia* di Felice Ficherelli²². Del resto il mito ha avuto una larga diffusione anche nel Settecento: si pensi al libretto *Demofonte* del 1731 scritto da Pietro Metastasio che diventò molto popolare ispirando almeno cinquanta spettacoli teatrali e operistici²³. In età vittoriana il tema di Fillide e Demofonte è stato interpretato in maniera struggente dai pittori preraffaelliti John William Waterhouse ed Edward Burne-Jones.

²¹ *Ovid's heroicall epistles*, a cura di W. SALTONSTALL, London 1637, p. 7; *Ovid's Heroical epistles*, a cura di W[ye] S[altonstall], London 1671, p. 8.

²² Su questo dipinto, segnalatomi da Giovanni Pagliarulo, si veda: M. Rossi, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, catalogo della mostra di Ajaccio a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, Milano 2011, p. 194, cat. 44.

²³ J.D. REID, *s.v. Demophon*, in *The Oxford guide to classical mythology in arts, 1300-1900s*, New York-Oxford 1993, pp. 342-344.