Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale *(ordinamento ex D. M. 270/2004)*
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
Percorso Moderno

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La rappresentazione della Primavera nel Cinquecento

Confronto con le altre stagioni, in Italia
e all'interno della cultura occidentale

Relatore:
Ch. ma Prof. ssa Martina Frank

Correlatore:
Ch. mo Prof. Sergio Marinelli

Laureanda:
Marilena Bordin
Matricola 800225

Anno accademico
2013 / 2014

Ringraziamenti

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno supportata durante la stesura di questa Tesi di Laurea, a loro va la mia totale riconoscenza.

Ringrazio anzitutto la Professoressa Martina Frank (Relatore), per i suoi preziosi insegnamenti strettamente connessi all'argomento qui trattato e quindi ai suoi numerosi consigli e suggerimenti che mi hanno sempre e costantemente guidata. In più il Professor Sergio Marinelli (Correlatore) che nei suoi corsi mi ha formata per quel che concerne l'aspetto critico, attributivo e letterario, risultato fondamentale data l'ingente mole di opere qui raccolte.

Inoltre ringrazio sentitamente il personale delle biblioteche di Venezia e Padova (in particolare la Biblioteca di Area Umanistica di Ca' Foscari "Baum", la Biblioteca Nazionale Marciana, la biblioteca di Arti e Musica dell'Università degli Studi di Padova "Liviano", il Centro Culturale San Gaetano e la biblioteca dell'Orto Botanico di Padova), che mi hanno aiutata nel reperimento del materiale necessario ai fini di questo studio, ascoltando pazientemente le mie numerose richieste ed esigenze.

Un ringraziamento particolare va ai cari amici e compagni che mi sono stati accanto lungo questo viaggio. Specialmente al fidato amico Dottor Marco Da Re che ha sacrificato parte del suo tempo libero per leggere ed intrecciare lunghe discussioni inerenti le bozze delle varie parti che compongono questo lavoro.

Infine vorrei ringraziare le persone a me più care i miei genitori, è grazie a loro se questo testo ha potuto vedere la luce dopo oltre un anno di ricerche. A mia madre che mi è stata vicina in ogni singolo istante, momento di crisi o sconforto e a mio padre che ha sempre vegliato su di me, anche se non ha potuto stringere tra le mani e sapere il tema di questo studio.

Ai miei genitori.

A mia madre che mi ha sempre sorretta

e a mio padre che ha sognato questo giorno

sino all'ultimo respiro.

INDICE:

1. Introduzione.....pag.6

2. La Primavera, di mese in mese.....pag. 14

2. 1 La comparsa dei primi giardini della Primavera, dal Medioevo sino alle porte del Cinquecento italiano.....pag. 21

2. 2 I cicli dei Mesi in Italia nel Cinquecento. La Primavera in arazzo.....pag. 33

2. 3 I cicli dei Mesi fuori dall'Italia nel Cinquecento: i Grimmer.....pag.48

3. La Primavera come stagione.....pag. 61

3.1 I cicli delle Stagioni nelle ville venete del Cinquecento.....pag. 65

3.2 I cicli delle Stagioni in Italia nel Cinquecento.....pag. 81

3.3 I cicli delle Stagioni fuori dall'Italia nel Cinquecento: i fiamminghi.....pag. 95

4. La Primavera come giardino.....pag. 108

4. 1 Botticelli, La Primavera .....pag. 110

4. 2 La primavera e l'amore nel giardino di Venere .....pag. 118

4. 3 Nel giardino di Flora ..... ….pag. 122

4. 4 La Primavera come festa in giardino ....pag. 127

4. 5 Lavori primaverili in giardino …..... pag. 132

4. 6 Il trionfo della Primavera …..... pag. 138

5. Conclusioni.....pag. 145

6. Indice delle immagini..... pag. 150

7. Appendice d'immagini.....pag. 155

8. Bibliografia..... pag. 188

1. Introduzione

L'argomento di cui tratteremo all'interno di questa Tesi di Laurea è la rappresentazione della Primavera nel Cinquecento, realizzata in una singola opera o inserita all'interno di cicli mensili e stagionali. La cultura europea ne è ricca, ma noi ci soffermeremo particolarmente sulle opere realizzate in Italia, in Francia e nelle Fiandre. Questo articolato studio ci condurrà all'approfondimento di un nuovo genere di rappresentazione pittorica: il giardino della Primavera. Nel corso della nostra analisi affronteremo numerosi temi: i mesi, le stagioni, i giardini etc.; ma iniziamo dal nostro caposaldo, il nostro punto di partenza, la Primavera.

La prima cosa che dobbiamo chiederci è: che cos'è la Primavera?

Non vi è un'unica risposta: nella storia dell'arte, la Primavera è una stagione o un insieme di mesi; un periodo dell'anno o uno splendido e lussureggiante giardino presieduto dalla sua patrona per eccellenza e diritto la dea Flora.

La Primavera è da sempre tra i soggetti maggiormente amati all'interno del repertorio mitologico, letterario e iconografico.[1] A tal proposito si possono ricordare gli splendidi versi di Ovidio nelle *Metamorfosi* o di Lucrezio nel *De Rerum Natura*. All'interno del panorama pittorico, non si possono ignorare tutte quelle splendide opere custodite all'interno delle ville venete del Cinquecento (villa Chiericati, Ca' Bernardo, villa Murari Bra etc.). La Primavera è la prima stagione dell'anno e immortala l'età della giovinezza e della spensieratezza.

All'interno del pensiero religioso, il giardino per eccellenza è l'Eden, luogo baciato da una eterna primavera: esso rappresenta la condizione di beatitudine in cui vivevano Adamo ed Eva prima del peccato originale. Da qui si genererà *l'hortus conclusus*, un giardino a misura d'uomo cinto da alte mura, che diverrà simbolo della redenzione

1 M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie,* Milano, Electa, 2004, p. 34.

umana attraverso il lavoro e della successiva rinascita.[2]
Noi però non tratteremo di questo filone a meno che sia strettamente connesso con ciò che stiamo cercando, concentrandoci maggiormente sull'ambito profano del soggetto. Infatti esso è scindibile in due filoni principali: allegorico e profano quotidiano.
Come afferma Farida Simonetti:

"Tale distinzione (tra mitologico e profano) va affrontata, per altro, tenendo presente che allegoria e personificazioni non sono mai totalmente scisse dal contesto mitologico perché, come ha evidenziato Gombrich, ad esso sono intimamente legati i mezzi che arte e retorica hanno per esprimere concetti personificandoli o, in genere, per tradurli in immagine"[3].

Nel caso specifico, le personificazioni che a noi interesseranno principalmente saranno la Primavera, le Stagioni, Venere[4] e Flora.[5] Esse però rientreranno all'interno della nostra sfera d'interesse esclusivamente se potranno essere ricollegate al tema delle stagioni o delle attività che si svolgono nel giardino, onde evitar di creare una bellissima sequenza di splendide personificazioni che però non ci porterebbe da nessuna parte.
Il secondo filone interesserà e coinvolgerà maggiormente la nostra ricerca, dato che

2 Infatti, se rammentiamo la Pasqua Cristiana, il cui culto trova origine negli antichi riti pagani essa celebra nella resurrezione di Cristo la vittoria della vita sulla morte. Quindi la rinascita, esattamente come avviene per la natura con la primavera dopo l'inverno.
Ivi, pp. 34 e 252.

3 F. SIMONETTI, Allegorie e metamorfosi floreali: suggestioni letterarie nella raffigurazione artistica, in *Il giardino di Flora natura e simboli nell'immagine dei fiori*, Genova, Sagep Editore, 1986, p.9.

4 Per esempio la Primavera è rappresentata come una giovane e splendida donna, il cui capo è coronato da una ghirlanda di fiori colorati e che tra le braccia cinge un virgulto che germoglia.
M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 34.

5 Ovidio narra, che originariamente la dea Flora era la ninfa greca Cloride.
Zefiro divinità che presiede il vento primaverile, la vide e se ne innamorò perdutamente,la rapì e possedette con la forza. Per rimediare a ciò il dio decise di convolare a giuste nozze con la ninfa, e come ricompensa e dimostrazione d'amore, le donò di poter regnare sui fiori giardini e campi coltivati.
L. IMPELLUSO, *Giardini, orti e labirinti,* Milano,Electa, 2005, p.248.

tratta dell'ambito profano, della vita quotidiana dell'epoca, in altre parole delle molteplici attività che si svolgono durante i vari mesi dell'anno dentro e fuori dal giardino. Quest'ambito comprenderà il lavoro nei campi, i mestieri e mansioni che si svolgono nel giardino, ma anche le feste in giardino, il vivere nel giardino e anche l'amare al suo interno.

Si, perché proprio nel periodo primaverile sboccia l'amore ed esso viene solitamente ambientato in uno splendido e lussureggiante giardino in tutto e per tutto simile all'Eden. Quest'ultimo, il giardino d'amore, come l'Eden, è un luogo perennemente baciato da un'eterna primavera, ma tra i due vige una fondamentale e imprescindibile differenza, giacché nel giardino d'amore gli amanti sono liberi di godere di tutti i frutti del giardino senza il rischio d'incorrere in un divieto o castigo divino[6].

Una premessa storica ci aiuterà maggiormente a comprendere quanto complessa sia quest'iconografia e quanto profondamente le sue radici si immergano e si perdano all'interno di quel tessuto connettivo che è la storia delle rappresentazioni. Basti solo pensare che nell'antica Grecia essa era identificata con Kore – Persefone (Proserpina). A Roma la Primavera assunse le vesti della divinità italica Flora rappresentando la fecondità e prosperità della natura, divenendo la protettrice delle donne in dolce attesa. Successivamente essa diventerà la rappresentazione delle mansioni agricole[7].

Ma andiamo con ordine. Il tema delle stagioni varia di clima in clima attraverso i vari luoghi del mondo: in tutti i Paesi della fascia temperata, il clima è caratterizzato da quattro stagioni ben definite. Saranno proprio i paesi europei occidentali con una prevalenza dell'area mediterranea che adotteranno in più larga misura un calendario solare distinto da quello lunare. I motivi di tale scelta sono legati all'ambito agricolo, quindi alla semina e alla mietitura.

L'inverno viene visto come la stagione del riposo, seguito dalla primavera a cui s'associano semina e germogliazione, successivamente l'estate con lo sviluppo e maturazione della coltura e infine l'autunno con la meritata raccolta dei prodotti. Ciò è facilmente riscontrabile, come anticipato precedentemente, anche all'interno dei testi

6 Ivi, p.248.

7 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 34.

greci e romani[8], come le *Metamorfosi* di Ovidio:

"Febo (il Sole) siede sul suo trono incastonato di smeraldi e brillanti. A destra e a sinistra troviamo Giorno e Mese e Anno e Secolo, e le ore impostate ad eguale distanza. La giovane Primavera era li avvolta con una corona floreale; l'Estate svestita con una ghirlanda di grano maturo, l'Autunno era li macchiato di grappoli calpestati e un ghiacciato Inverno con delle bianche e ruvide ciocche"[9]

o il *De Rerum Natura* di Lucrezio:

"Vengono la primavera e Venere, e il messaggero alato di Venere (Cupido) le precede con Zefiro e la madre Flora, un ritmo dietro di lui si sparge per tutto il sentiero e lo riempie con colori e fragranze brillanti. Segue dopo un confortevole calore, assieme a lui Cerere con le sue polverose camerate e i Meltemi che soffiano da nord. Poi viene l'autunno e con lui marcia Euhius Euan. Poi seguono altre stagioni e venti, Volturno tuoneggia e in alto Auster signore del fulmine; il giorno più corto porta neve e ristora i pallidi ghiacciai; dopo viene l'inverno, i suoi denti vibrano con il freddo. Questo lo rende meno meraviglioso se la luna nasce in un tempo prefissato e si distrugge ancora in un altro tempo prefissato, facendo vedere che molte cose sono prodotte in un tempo prefissato." [10]

Successivamente la periodizzazione annuale verrà ancor più frammentata, passando dal ciclo stagionale a quello zodiacale. Le dodici costellazioni vengono quindi utilizzate come simbolo dei cieli, periodi dell'anno o stagioni. Più precisamente, la primavera verrà associata all'ariete (21 marzo); l'estate al cancro (21 giugno); l'autunno alla bilancia (23 settembre) e l'inverno al capricorno (22 dicembre)[11].

---

8 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera. A Botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici,* Firenze, Leo S. Oslchki editore, 1983, p.125.

9 OVIDIO, *Le Metamorfosi,* Libro II, vv. 24-30.

10 LUCREZIO, *De Rerum Natura*, Libro V, vv. 737 a 750.

11 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.126.

Ciò ci chiarisce ancor più come le stagioni vengano rimandate ad un moto ciclico come ci descrive Lucrezio:

"Ma quelle attente sentinelle del sole e della luna viaggiano con la luce attorno alla grande regione ruotante dei cieli, insegnando agli uomini che le stagioni dell'anno ritornano e che tutto si produce in un piano preciso ad un tempo preciso[12]".

Alla ciclica spartizione temporale e astrologica dell'anno, Plinio, nella sua *Storia naturale*, aggiunge come ad ogni stagione venga associato un vento:

"La Primavera apre i mari ai viaggiatori. Il vento occidentale (Zefiro) addolcisce i cieli invernali quando il sole occupa il venticinquesimo grado dell'acquario; la data di questo è l'otto febbraio. Il sorgere delle Pleiadi allo stesso grado nel toro il dieci maggio porta l'Estate, L'undici novembre è l'Inverno e l'Autunno comincia quaranta giorni dopo il sorgere di Arturo[13]".

Quindi la primavera è associata a Zefiro, il vento occidentale dolce e accogliente, l'estate ad Austro, il vento del sud, l'autunno ad Euro, il vento dell'est burrascoso ed umido, infine l'inverno con Borea, il violento e duro vento del nord[14].
I greci rappresentavano le Stagioni sotto le mentite spoglie di quattro giovani vergini (Ore). In questo contesto la Primavera porta con sé dei fiori in capo e lascia ondeggiare i suoi ornamenti.
A queste quattro fanciulle vengono inoltre associate le varie fasi della vita umana, che si svolgono proprio come un ciclo, creando così un perfetto e coerente parallelo tra le quattro stagioni e le quattro età degli uomini. Da ciò se ne desume che alla primavera vengono assegnate la nascita e l'infanzia, all'estate la giovinezza, all'autunno l'età adulta e la maturità, e all'inverno la vecchiaia ed infine la morte[15]. Queste o questi (per i

12 LUCREZIO, *De Rerum Natura*, Libro V, vv. 1436 a 1440.

13 PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, Libro II, par. XLVII.

14 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.127.

15 Ivi, pp.128 e 150.

romani) giovani celebrano il cambiamento stagionale, le varie fasi dell'anno e della vita all'interno dell'arte romana del ricordo.

Oltre che per rappresentare le stagioni, le figure dei quattro giovani vengono impiegate frequentemente nell'arte greca, dapprima, e romana, successivamente, in ambito funerario: esse sono inserite sugli altari sepolcrali, sulle pareti e su svariate e molteplici decorazioni.

Greci e Romani erano accomunati dalla medesima pratica di portare offerte alle sepolture dei loro cari: esse potevano includere anche frutti stagionali associati a ghirlande di fiori colorati per la primavera, grano per l'estate, uva per l'autunno e rami di sempreverde per l'inverno; ciò veniva ripetuto con cadenza stagionale ogni anno. Data la sopracitata associazione tra stagioni e vita umana non ci stupisce il successivo abbinamento alle arti necrologiche dato che le offerte venivano condizionate dalle stagioni. Ribadiamo che la quarta ed ultima stagione dell'anno – l'inverno – non corrisponde solo alla vecchiaia, l'ultima fase della vita, ma anche al termine di quest'ultima, la morte.

A tal proposito si può citare una elaborata descrizione delle stagioni, rinvenuta su un epitaffio romano a Sarsina (Forlì):

"Possa la primavera contribuire alla sua bellezza
regalandoci fiori, possa il piacere dell'estate
adornata con spighe di grano fornire
i regali della raccolta e possa l'autunno sempreverde
portare i regali di Bacco, così che si
possa avere un inverno facile sulla terra" [16].

Quest'aspetto delle stagioni successivamente verrà ereditato dalla cristianità. Infatti, tale soggetto è ricorrente all'interno delle arti decorative (nelle camere sepolcrali si rinvengono cicli delle quattro stagioni, mosaici decorativi dei soffitti come nella cripta

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 32.

16 *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XI 6565, citato in M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 132.

circolare del mausoleo di Santa Costanza), dove gode di grande fortuna data l'associazione con le fasi della vita umana[17]. Riferimenti al Dio che ordina il susseguirsi delle stagioni, in ogni caso, erano già presenti nel *Vecchio Testamento*:

"Fintanto che la terra durerà, la semina e la raccolta, freddo e caldo, estate e inverno, giorno e notte non finiranno"[18].
"Egli causa i cambiamenti dei tempi e delle stagioni, creando re e spodestandoli"[19].

Il migliore esempio si trova all'interno della Genesi nel capitolo della creazione:

"E Dio disse: ci siano luci nel firmamento del cielo per distinguere il giorno dalla notte; servano da segni per le stagioni, per i giorni e per gli anni."[20].

Passando al Medioevo le stagioni riscuoteranno ancor più popolarità e successo, incontrando un sempre maggiore utilizzo. Nel XII secolo possiamo constatare un cambiamento radicale: ora le stagioni vengono rappresentate come le occupazioni e mestieri che si svolgono nei dodici mesi dell'anno, comportando quindi un'ulteriore frammentazione. Queste nuove iconografie appaiono all'interno dei calendari, negli schemi cosmologici, sui portali scolpiti delle chiese e delle cattedrali, specialmente in Italia e in Francia[21] .
Le Stagioni ora sono allineate una affianco all'altra con le occupazioni dei mesi che vengono a loro volta suddivise in quattro gruppi stagionali[22]. L'arte medievale ritrae in figure individuali le personificazioni delle quattro stagioni. Per facilitarne la lettura e il riconoscimento vengono inseriti degli attributi identificativi, i quali spesso incarnano le

17 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.134.

18 *Bibbia*, Genesi 8, 22.

19 *Bibbia,* Daniele 2, 21.

20 *Bibbia*, Genesi 1, 14.

21 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.135.

22 A tal proposito si possono rammentare il Duomo di Parma con annesso Battistero di Benedetto Antelami e il Duomo di Cremona.

mansioni tipiche di quel dato periodo. Un esempio per noi particolarmente importante è la figura del giardiniere come rappresentazione del mese di aprile, che trae origine dalla tradizione classica.

Uno dei contenuti principali, se non il più emblematico, all'interno del pensiero medievale era l'ineluttabile successione dell'anno di Dio, rappresentato non solo dall'agricoltura ma anche dalle regioni astrologiche: pertanto compaiono nuovamente i segni zodiacali. Un precoce esempio di questa nuova tendenza sono le *Très Riches Heures*, che i fratelli Limbourg realizzarono nel 1416 per il duca Berry[23].

Le *Très Riches Heures* verranno successivamente riprese nel 1515 dal preziosissimo *Breviario Grimani*, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Per quel che invece concerne la rappresentazione ad affresco di questo soggetto nel tardo Medioevo, il tema dei Mesi è frequentemente utilizzato per decorare numerosi palazzi e edifici pubblici.

Esempi celebri in merito, giunti a noi oggi sono affrescati all'interno della sala superiore del Palazzo della Ragione di Padova, nel Palazzo Schifanoia di Ferrara e nel Castello del Buonconsiglio di Trento [24].

In questa introduzione abbiamo perciò dato una rapida inquadratura del contesto generale in cui si forma il soggetto trattato e abbiamo compreso quali siano le "parole chiave" che guideranno il nostro discorso: mesi, stagioni, giardino, primavera, lavori in giardino, festa in giardino, giardino di Flora o di Venere, giardino d'amore. Queste saranno le tessere del *puzzle* che, passo dopo passo, andranno a comporre il nostro studio, portandoci alla scoperta di nuovi e distinti modi per rappresentare la Primavera nel Cinquecento italiano e nella cultura occidentale.

---

23 In merito a questo testo viene avanzata un interessante ipotesi dal Bellori ,che vorrebbe un artista, miniaturista diverso dai fratelli Limbourg nella seconda ed ultima parte del manoscritto.
A tal proposito si guardi: L. BELLOSI, *I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui "Mesi" di Chantilly* in "Prospettive" vol. 1, Firenze, Stampa Stiav, 1975, pp. 24 a 34.

24 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.136.

2. La Primavera, di mese in mese

Il concetto di Primavera può essere illustrato sotto diverse forme: personificazioni, mesi, stagioni e giardini. La raffigurazione dei mesi all'interno della cultura medievale ha ampiamente usufruito del paradigma dei lavori agricoli, associandoli alla raffigurazione del giardino o alla sosta del lavoro durante il mese di maggio. Adesso il trascorrere del tempo e i cicli dell'anno possono manifestarsi anche attraverso l'utilizzo di un'immagine della primavera che non è solo personificazione, ma anche parte di un ciclo[25].

L'iconografia dei Mesi nel Medioevo è legata alla rappresentazione del calendario e allo zodiaco. Ad ogni singolo mese corrisponde uno specifico pianeta e una divinità (per esempio: il mese di aprile, il pianeta Venere e l'omonima dea) il cui influsso si manifesta sulla natura e sui diversi temperamenti e inclinazioni umane. Attraverso l'illustrazione dei Mesi, i miniaturisti medievali ci hanno offerto uno straordinario e stupefacente spaccato della società feudale, dei passatempi dei nobili e dei lavori agricoli, scanditi e regolati dai cicli della natura e dall'alternanza delle stagioni[26].

25 M. FRANK, *Giardini dipinti, il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*,Verona, Banco Popolare, 2008, p. 100.

26 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 47.

Con l'apprestarsi del XII secolo la rappresentazione dei Mesi passa dai cicli miniati, ai grandi cicli decorativi sino ai portali delle chiese. L'origine di questa innovazione va ricercata nell'importanza e nel significato che le svariate attività e mestieri svolti dall'uomo hanno acquistato all'interno della società dell'epoca.

Un ruolo fondamentale, per la realizzazione di questa trasformazione è giocato dalla ripresa economica di quegli anni. In più un altro fattore significativo, da non trascurare è la ripresa dell'iniziativa imprenditoriale dei ceti mercantili e il ruolo che questi hanno all'interno della vita cittadina, portando ad un totale ribaltamento e stravolgimento del tradizionale giudizio pronunciato dalla Chiesa sul lavoro Questo precedentemente era avvertito come una condanna da scontare per la

Sfogliando le pagine del quattrocentesco *Très Riches Heures* del duca Berry, dei *Libri d'ore,* dei *Tacuina Sanitatis* e del cinquecentesco *Breviario Grimani*, possiamo notare l'affermarsi di un genere più o meno consolidato di rappresentazione dei Mesi, che dipinge un Gennaio in festa (però ora senza il bifronte dio Giano), Febbraio come un uomo che si riscalda, Marzo intento nella potatura, Aprile come un giardiniere o un pastore, Maggio nelle vesti di un cacciatore, Giugno come un falconiere, Luglio come un mietitore, Agosto intento nella pratica della battitura, Settembre impegnato nel trattamento delle viti, Ottobre che dà da mangiare ai maiali, Novembre con l'abbattimento del maiale e infine Dicembre che festeggia il Santo Natale[27]. Nonostante ciò, a seconda delle differenze di clima, di pratiche agricole e di rappresentazioni artistiche, questi cicli dei Mesi possono presentare lievi variazioni regionali. Per essere precisi, in Francia e Germania la mietitura e la trebbiatura compaiono più tardi rispetto all'Italia: vengono collocate nel periodo di Agosto anziché di Luglio, e non compare mai la macellazione del maiale[28].

Accanto a questa squisita ricostruzione del mondo contadino, si possono alternare immagini allegoriche della società cortese e dei suoi molteplici passatempi preferiti, come il corteggiamento, il banchetto, il torneo, la caccia al falcone e il corteo nuziale[29].

All'interno del repertorio figurativo medievale è interessante notare che il mese di Aprile è sempre rappresentato dal tema del giardiniere, perpetuando l'antica tradizione ripresa dall'arte classica del giardinaggio, anche se non era propriamente inteso come un vero lavoro ma piuttosto come un diletto, un passatempo [30].

---

colpa del peccato originale.

Ora invece il lavoro recupera un valore positivo, a cui viene associato un aspetto nobilitante e salvifico attraverso cui l'uomo può riscattarsi e guadagnarsi la totale e completa Redenzione.

G. BORA, G.FRACCADORI, A. NEGRI, A. NOVA, *I luoghi dell'arte, dall'arte longobarda al Gotico*, Milano, Electa, 2010, p.82.

27 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.135.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 47.

G. BORA, G.FRACCADORI, A. NEGRI, A. NOVA, *I luoghi dell'arte*, p.82.

28 G. BORA, G.FRACCADORI, A. NEGRI, A. NOVA, *I luoghi dell'arte*, p.82.

29 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 47.

30 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.135.

Ai fini del nostro discorso questo particolare è decisamente interessante, perché è un segnale, il primo campanello d'allerta di un fenomeno che vedremo costantemente ripetersi lungo tutto il nostro studio. Ci riferiamo al fatto che la Primavera o i suoi mesi sono l'unica stagione che possa essere rappresentata all'interno di un giardino, a differenza degli altri periodi dell'anno.

Il lavoro nei campi ora è stato rivalutato e viene visto sotto una luce completamente nuova e con connotazioni positive (v. nota 28); i frutti della terra, il susseguirsi delle stagioni e i segni zodiacali ritornano ritratti con grande minuzia e cura nei particolari nei *Libri d'ore* e nei *Tacuina Sanitatis*, particolari codici che trattano di igiene e salute nella seconda metà del Trecento, noti specialmente per gli splendidi esemplari conservati a Vienna, Parigi e Roma[31]. In essi è riconoscibile il loro principio ispiratore, quello che nel periodo medievale vedeva e voleva l'anno come l'anno di Dio rappresentato non solo dall'agricoltura, ma anche dalle regioni astrali[32].

L'esempio più calzante, se non anche il più prezioso e importante è rappresentato dal famoso *Très Riches Heures* per il duca di Berry ora al museo Condé di Chantilly, miniato dai fratelli Limbourg, nel 1416[33]. In esso possiamo ammirare spettacolari sfondi che dipingono paesaggi in cui vengono inseriti i castelli di proprietà del duca. Qui vediamo ritratta la realtà con sfumature decisamente dolci, auliche se non proprio fiabesche con lo stile che caratterizzerà il tardo gotico[34].

Il mese di *Aprile* (Fig. 1) ci mostra una rivitalizzazione della natura, dei boschi e dei campi coltivati che risaltano ancor più alla nostra attenzione data la presenza di graziosissimi e delicati fiori cresciuti sull'erba nuova appena spuntata: tutto al suo interno celebra la nuova giovinezza e ne diviene parte. Quest'illustrazione è ambientata all'esterno del castello, che scorgiamo in lontananza sullo sfondo dove due giovani e graziose fanciulle colgono violette contemporaneamente ai due promessi sposi che in primo piano suggellano il loro amore scambiandosi gli anelli al cospetto delle rispettive

31 G. BORA, G.FRACCADORI, A. NEGRI, A. NOVA, *I luoghi dell'arte*, p.83.

32 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.136.

33 T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani*, Milano, Edizione d'arte Amilcare Pizzi, 1954, p. 10

L. BELLOSI, *I Limbourg precursori di Van Eyck?*, pp. 24 a 34.

34 E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, Venezia, Electa Editore, 1970, p. 17.

famiglie. Nella parte superiore dell'immagine sono rappresentati i segni zodiacali dell'Ariete e del Toro: ciò ci ricollega al pensiero greco e successivamente romano dove tali segni dominavano su questo periodo[35].

Come potremo constatare da qui in avanti, all'interno del pensiero rinascimentale la raffigurazione dei Mesi, oltre ad affiancarsi alla concezione cristiana dei dodici apostoli o dei dodici profeti, prenderà sempre più spunto dai motivi e simboli profani tratti prevalentemente dalla cultura classica[36].

Uno dei più importanti esempi di miniatura cinquecentesca (1515) è il *Breviario Grimani*, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana. Il manoscritto venne realizzato nelle Fiandre e solo in un secondo momento fu portato al di qua delle Alpi dove a Roma o Venezia, nel 1520, fu acquistato dal Cardinale Domenico Grimani. Una volta raggiunta la Serenissima, il testo godette di un grande successo e venne sovente consultato o preso a modello dagli artisti locali o di passaggio. Ciò denota l'interesse che i pittori del Rinascimento mostravano nei confronti dell'arte e della cultura fiamminga, verso il loro approccio nei confronti della natura[37]. Come abbiamo detto precedentemente, il *Breviario Grimani* venne creato da miniaturisti fiamminghi che lasciano impresso al suo interno il loro inconfondibile stile: l'ordine estetico che si era maturato in quei luoghi nel tardo Quattrocento.[38] Nonostante ciò le principali fonti

35 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.136.

36 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 47.

37 E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, p. 38.

38 Il manoscritto venne acquistato dal Cardinale Domenico Grimani, patriarca di Aquileia, a Roma o a Venezia nel 1520 da Antonio Siciliano, ciambellano del duca di Milano e suo ambasciatore in Fiandra nel 1514. L'opera venne conservata sino alla morte del Cardinale nella sua residenza presso Santa Maria Formosa.

Successivamente il Breviario venne ereditato e trasportato nel nuovo palazzo dal nipote Domenico Giovanni Grimani. Nel lascito testamentario di quest'ultimo egli lo affida al nipote Marino Grimani patriarca di Aquileia, con l'onere che alla di lui scomparsa avrebbe lasciato il testo in dono alla Serenissima, ciò ci viene riportato fedelmente dai *Diari* di Marin Sanudo. Nonostante ciò Giovanni Grimani (fratello di Marino) anch'egli patriarca di Aquileia, ricevette dalla Repubblica di Venezia il privilegio di poter custodire l'opera sino alla sua morte e solo successivamente di lasciarla in dono alla Biblioteca Marciana, cosa che accadrà nel 1604. Da li il codice miniato venne trasferito e

iconografiche che ispirarono questo codice si possono rintracciare all'interno dei numerosi Breviari e delle *Horae* del tardo Trecento. Per quel che invece concerne le composizioni, i principali punti di richiamo e raffronto sono rinvenibili nelle miniature francesi del Trecento e del Quattrocento, specialmente nelle *Très Riches Heures* del duca Berry, precedentemente descritte, e le *Très belles Heures de Notre-Dame* [39].

L'elaborato codice venne strutturato in tre fascicoli che contengono centodieci miniature, di cui ventiquattro sono destinate al calendario collocato all'inizio del testo e che occupa i primi due tomi. In totale sono diciannove miniature di grande formato, diciotto di piccolo formato – entrambi questi gruppi di miniature sono intercalati nel testo – e quarantanove miniature grandi fuori testo[40]. All'interno del *Breviario Grimani* vengono attribuite due pagine ad ogni singolo mese: quella di sinistra è ricoperta da una grande composizione figurata che ritrae le attività stagionali, contrapposta alla pagina di destra che elenca i vari giorni del mese racchiusi dentro un'elegante cornice ornamentale lignea in cui sono incastonati in cima i segni zodiacali, sui lati le varie festività e a piè di pagina le scene di vita quotidiana[41].

La realizzazione della serie dei Mesi viene attribuita a Gérard Horenbout che probabilmente fu allievo di Alexander Bening: il suo linguaggio poetico, nella rappresentazione del paesaggio, si avvicina allo stile di Memling[42].

Passiamo ora a sfogliare le pagine di questo meraviglioso manoscritto. La Primavera del

conservato all'interno del Tesoro di San Marco sino al 4 Ottobre 1797, data in cui un decreto della Municipalità veneziana decise di destinarlo in via definitiva alla Biblioteca Marciana.
E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, Electa, p.13.
T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani*, p.5.

39 FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, pp.16 e 17.
M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.136.
T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani*, p.6.

40 E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, pp 9 e 11.
T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani*, p. 7.

41 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.136.
E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, p.16.

42 E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, Electa p. 34.
T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani*, p. 7.

Breviario Grimani inizia con il mese di *Marzo* (Fig. 2): in quest'immagine ritroviamo una perfetta rappresentazione del lavoro nei campi, quindi fuori dalle mura. La pagina ci mostra due contadini che trasportano il fertilizzante e due uomini che scavano, il primo con una vanga e il secondo utilizzando un piccone: alle loro spalle si è immersi nella semina o nel pascolo del gregge.

Nella pagina adiacente, quella dedicata ai giorni del mese (Fig. 3), sono posti in testa i segni zodiacali dei Pesci e dell'Ariete, sui bordi San Gregorio Magno, San Benedetto e l'Annunciazione, infine a piè di pagina una spettacolare pesca notturna illuminata solo dalla luce delle lanterne[43].

Sempre all'esterno delle mura del castello è ambientato *Aprile* (Fig. 4), il mese della Primavera per eccellenza, in cui viene messa in scena una processione nuziale. Il padre dello sposo, con la fanciulla, conduce il corteo; li seguono lo sposo con la madre della sposa. Sulla sinistra sono posti un giullare con d'innanzi due splendide e leggiadre dame che colgono fiori in compagnia dei loro mansueti cagnolini (noto simbolo di fedeltà coniugale).

In cima alla pagina, come su tutte, si può scorgere il carro del tempo che attraversa il cielo, guidato dal dio che governa il destino del mondo e degli uomini attraverso le stelle.

Nell'adiacente pagina di calendario (Fig. 5), nella parte superiore sono posti l'Ariete e il Toro, nella cornice sono incastonate Santa Maria d'Egitto e i santi Giorgio e Marco (le cui festività ricadono in questo periodo). La parte inferiore della pagina è occupata da una splendida scena pastorale con un grazioso gregge al pascolo, accompagnato dal pastore[44].

Infine *Maggio* (Fig. 6), l'ultimo mese primaverile: qui la stagione è ormai rigogliosa e i frutti sono maturi. La scena che ci si schiude d'innanzi ci illustra la festa dell'albero con tre proclamatori che intonano una fanfara per accogliere i partecipanti a cavallo.

---

43 In molte aree geografiche tra cui la Francia, all'Annunciazione veniva associato l'inizio della Primavera, quindi quest'ultima cominciava nel mese di Marzo.
M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, pp.136 e 139.

44 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, pp. 139 e 142.
E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, p. 20.

Cavalieri e dame montano splendidi equini di variegati colori che ci riportano alla mente quelli di Pisanello, ma solo le donne stringono tra le mani un germoglio verde, simbolo della primavera.
Nella pagina accanto (Fig. 7) il corrispondente calendario ci mostra i segni zodiacali del Toro e dei Gemelli (interessante notare che i due gemelli sono di sesso distinto: ciò ci riporta alla mente i giovani utilizzati dalla tradizione greca, e poi romana, per simboleggiare e incarnare la Primavera), nella cornice sono posizionati san Filippo, san Giacomo, san Giovanni e san Michele arcangelo. In fondo alla pagina è collocata l'immagine della mungitura, annuncio dell'approssimarsi dell'estate[45].
Una particolarità, nel significato di queste rappresentazioni, è il ritratto della Primavera non come un'allegoria personale o stagionale ma piuttosto la puntuale rappresentazione della vita quotidiana, caratteristica della specifica stagione[46].

Confrontando i due manoscritti miniati di cui abbiamo parlato, notiamo che naturalmente tra il *Breviario Grimani* e le *Très Riches Heures* vi è una percepibile differenza, dovuta alla distanza cronologica di ben un secolo, ossia della naturale modificazione dell'indole artistica di chi li ha realizzati o della società stessa in cui videro la luce. Il codice di Chantilly era ancora impregnato di misticismo e di poesia medievale in cui i protagonisti, anche se intenti nelle mansioni agricole, continuano a muoversi con un'innaturale e raffinata eleganza. Al capo opposto invece c'è il Breviario veneziano, dominato da un marcato realismo, con personaggi che sembrano quasi preannunciare quelli di Brueghel il Vecchio.[47]
Il capolavoro fiammingo dovette riscuotere un notevole successo a Venezia: infatti attirò l'attenzione di grandi maestri come Giorgione e Tiziano per i suoi meravigliosi paesaggi, Savoldo e i Bassano per i suoi affascinanti notturni[48].
Ora, il ciclo dei Mesi non suggerisce una rinascita individuale, ma una prova della

45 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 142.
E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani*, p. 20.

46 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 142.

47 T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani*, p. 10.

48 E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani,* p.43.

predestinata necessità di estinguersi nell'universo in modo che quest'ultimo possa continuare a perpetuare la sua esistenza e per permettere la nascita e il susseguirsi di un nuovo ciclo[49].

Sarà proprio all'interno di questi cicli dei Mesi e calendari, che faranno la loro comparsa in epoca medievale e si perpetueranno lungo tutto l'arco cronologico del Rinascimento, i primi giardini della Primavera con le loro molteplici e svariate attività, partendo proprio dal lavoro[50], cominciando dal mese di Marzo generalmente destinato al riadattamento e cura del giardino, al taglio delle viti e alla loro disposizione lungo le fila di pergolati, alla potatura e innesto di nuove piante[51].

2.1 La comparsa dei primi giardini della Primavera, dal Medioevo sino alle porte del Cinquecento italiano

La Primavera da sempre viene interpretata e vista come una stagione ricca di piante rigogliose, di fiori e di essenze dai più deliziosi aromi, animata dal volo e dal soave cinguettio degli uccellini. È la materializzazione della forza della natura[52]. Tutto questo però si può anche racchiudere all'interno di uno splendido e lussureggiante spazio chiuso, il giardino della Primavera. Anche se questa tendenza prenderà piede maggiormente nel Cinquecento, all'interno dei cicli dei Mesi possiamo rinvenire l'interessante e curiosa presenza di questi giardini.

49 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 142.

50 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p.242.

51 Le rappresentazioni che hanno come soggetto i lavori e mestieri all'interno del giardino talvolta possono celare anche un significato allegorico. Questo può essere riferito o ricollegato alla coltivazione di specifici interessi intellettuali o inclinazioni morali del committente.
Questa consuetudine affonda le sue radici probabilmente all'interno dei testi classici, in particolare in Virgilio che intendeva i lavori della vita agreste come gli unici in grado di donare all'uomo morigerazione e quindi serenità.
Ivi, p.242.

52 M. B. RIGOBELLO, F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova, simbologie degli astri e rappresentazioni del governo,* Padova ,Il Poligrafo, 2008, p.177.

All'interno della decorazione pittorica ad affresco eseguita sulle pareti della gigantesca sala superiore del Palazzo della Ragione di Padova ne possiamo trovare uno, inserito proprio nei riquadri assegnati al mese di Aprile. Il Palazzo della Ragione, o "Salone", contiene forse la più grande sala pensile del mondo[53].

Le fonti documentarie ci dicono che la storia del Salone ebbe inizio nel 1166[54]. Solo dopo un lungo lasso di tempo, tra il 1218 e il 1219, i padovani si dedicarono alla ricostruzione del tetto e all'aggiunta di ornamentazioni pittoriche e finestre[55]. In seguito, nel periodo tra il 1315 e il 1317, la monumentale sala superiore venne ricoperta da circa quattrocento affreschi, in cui la parte superiore delle pareti è percorsa da una triplice fascia, divisa in centoundici scompartimenti. L'imponente decorazione venne eseguita da Giotto e dalla sua bottega. Dopo l'incendio avvenuto nel 1420, gli affreschi vennero restaurati, se non proprio rifatti, da Niccolò Miretto e Stefano da Ferrara.
I soggetti qui dipinti sono tutti tratti ed ispirati dal medesimo testo – l'astrologia giudiziaria o *Astrolabio* di Pietro d'Abano – e rappresentano l'influsso dei cicli sulla vita degli uomini. La triplice fascia in cui sono inseriti è suddivisa in dodici parti, corrispondenti ai dodici mesi dell'anno, iniziando dal segno dell'Ariete corrispondente a Marzo. Ogni singolo mese al suo interno contiene il segno zodiacale, il mese del calendario con le rispettive occupazioni, il pianeta circondato da soggetti che esprimono la sua influenza, le costellazioni e qualche figura alata[56].
L'ispiratore del tema fu l'astrologo Piero d'Abano. Egli impostò la disposizione e spartizione dei soggetti e ne creò il progetto generale, mentre la traduzione artistica della decorazione fu affidata a Giotto e ai suoi aiutanti[57].

---

53 A. BARZON, *Gli affreschi del Salone in Padova,* Padova, Tipografia Seminario, 1924, p. 5.

54 Nella primavera del 1164 i padovani si ribellarono all'imperatore Federico Barbarossa e per suggellare quello storico avvenimento e la libertà ritrovata essi decisero di erigere un monumento di gloria comunale, il Palazzo della Ragione.
Ivi, p. 6.

55 Ivi, pp. 6 e 7.

56 A. BARZON, *Gli affreschi del Salone*, p.10.
M. B. RIGOBELLO, F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova*, p. 159.

57 Evidenti caratteristiche stilistiche ed esecutive ci lasciano intuire dove avrebbe operato direttamente

Durante la trasposizione sulle pareti del progetto ideato da Giotto vi furono mutamenti che portarono allo spostamento di alcuni soggetti in diverse ubicazioni se non proprio alla loro totale eliminazione[58]. Il riquadro di nostro interesse è la personificazione del mese di *Aprile* (Fig. 8), che viene incarnato nelle vesti di una leggiadra donzella che stringe tra le mani due ramoscelli fioriti. La fanciulla indossa un piccolo corpetto ricamato che le cinge il petto a cui s'agganciano eleganti maniche decorate, rigonfie nella parte superiore che in un secondo momento si stringono agli avambracci e ai polsi lasciandoci intravvedere la candida camicia. La lunga veste prosegue e si stende in un largo strascico posato sul prato fiorito. I capelli della dama sono raccolti in una particolare acconciatura che ci ricorda la pettinatura di Lucina Brembate nel ritratto fattole da Lorenzo Lotto nel 1520 o un vistoso copricapo, a cuffia listata[59].

Aprile quindi è rappresentato come una splendida dama che assapora le bellezze del suo *hortus conclusus*, giardino privato della sua abitazione, un piccolo prato racchiuso da una recinzione, al di là della quale appaiono rigogliosi, numerosi cespugli e fiori[60].

Osservando la personificazione di Aprile il primo rimando, la prima immagine che affiorò alla mia mente nonostante il marcato distacco cronologico fu la Flora della *Primavera* di Botticelli, dallo stesso incedere elegante, dalla stessa veste fiorita (anche se in questo caso in minore misura), dalla stessa cinta sotto il seno e i fiori o ramoscelli tra le mani.

A quel punto mi sono chiesta: "Questa dama, così elegante non potrebbe essere una Flora? Quello alle sue spalle potrebbe non essere un tassello di un *hortus conclusus* privato, ma piuttosto del più grande e imponente giardino della Primavera?" La risposta non poteva essere che: "Sì, questa elegante fanciulla che incarna il mese di aprile è proprio Flora." In questo momento la dea ci sta aprendo le porte del suo rigoglioso giardino e invitando ad entrarvi, per poter assaporare tutti i piaceri di questa stagione con i suoi fiori, la giovinezza e l'amore. Qui i sensi godono della gioia di vivere,

Giotto.

A. BARZON, *Gli affreschi del Salone*, pp.11.

58 Ivi, p.11.

59 A. BARZON, *Gli affreschi del Salone*, pp.19 e 30.

M. B. RIGOBELLO, F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova*, p. 177.

60 M. B. RIGOBELLO, F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova*, p. 177.

rinnovata dall'arrivo della bella stagione, il contatto con la natura diventa più intenso e piacevole, siamo nel giardino della Primavera[61].

Col finire del Medioevo la decorazione pittorica parietale riscoprì il tema delle Stagioni e dei Mesi. Questi vennero impiegati per affrescare gli interni di numerosi edifici pubblici, palazzi privati e ville, come per esempio il Castello del Buonconsiglio di Trento, i cui *Mesi* ci illustrano i più svariati e piacevoli aspetti della vita quotidiana alle soglie del Quattrocento[62].

All'estremità della città di Trento, verso la Valsugana, si apre nella cortina muraria duecentesca la porta Aquila, sovrastata dall'omonima torre di tre piani. Dovette passare molto tempo prima che il vescovo Giorgio di Liechtenstein disponesse la sua completa e totale ristrutturazione rendendola un vero e proprio edificio autonomo, adibito all'accoglienza degli ospiti[63].

La datazione degli affreschi non pone problemi, dato che frequentemente riscontriamo la presenza dello stemma del vescovo Giorgio (1390 – 1419), oltre un graffito del 1407 che sancisce la fine dei lavori. Probabilmente, il ciclo venne eseguito tra il 1390 e il 1407, più precisamente intorno al 1400[64]. Quest'ipotesi viene ulteriormente confermata da un documento risalente al 1407, redatto dopo la vittoriosa rivolta dei trentini guidati dal duca Federico IV d'Austria, conte del Tirolo, contro il loro vescovo: ciò permise ai trentini di riappropriarsi del controllo sulla torre.[65]

Più ardua e difficoltosa fu però l'assegnazione di paternità del ciclo, che solo dopo

---

61 M. B. RIGOBELLO, F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova*, p. 175.
A. BARZON, *Gli affreschi del Salone*, p. 30.

62 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.135.

63 E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento, gli affreschi di torre Aquila e il gotico internazionale,* Trento, Temi Editrice, 1998, p. 9.

64 N. RASMO, *Affreschi e sculture Trento – Castello del Buonconsiglio,* Torino, Nuova Stamperia Rapida, 1983, p.31.

65 E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 10
N. RASMO, *Affreschi e sculture Trento*, p.32.
M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.135.

lunghi dibattiti venne assegnata ad un artista di origine boema, Venceslao[66]. L'opera del Venceslao trasforma la torre da un isolato avamposto verso la campagna in un domestico giardino del Paradiso, un *locus amoenus* esclusivo, realizzato grazie alla proiezione delle delizie della natura che si susseguono di mese in mese[67]. Le pareti della splendida sala sono decorate solo nella parte superiore (dai 2,26 m in su); dell'originario ciclo ci sono giunti solo undici mesi su dodici, infatti proprio il mese di Marzo è andato perduto[68]. Diversamente dal solito, però, il ciclo comincia con il mese di Gennaio[69].

Ogni mese ci viene illustrato e ambientato in spazi aperti, in cui si aggirano personaggi provenienti dall'ambito signorile, contrapposti a contadini ritratti nello svolgimento dei diversi lavori mensili, regalandoci una splendida testimonianza della vita feudale alle soglie del Quattrocento.

Data la loro linea dell'orizzonte posizionata molto in alto, gli affreschi ci danno la sensazione di arazzi srotolati e posti sulle pareti. Nonostante la resa decisamente bidimensionale delle immagini viene comunque mantenuta l'idea di una globale

66 L'acceso dibattito in merito si dilungò per un lungo lasso di tempo e coinvolse più e più voci, prima di raggiungere una decisione unanime. Fogolari ricollegava l'opera all'ambito veronese serbando alcune indecisioni su di un probabile autore italiano o tedesco, Kurt si orientava maggiormente verso un artista locale, al contrario Gerola optava per uno straniero, Burger nuovamente per un tedesco. Van Marle fu il primo a riscontrare degli accenni boemi, Inama e Morassi proposero Venceslao, il pittore di Corte del vescovo Giorgio. Totalmente contrapposto Weingartner ipotizzava un artista proveniente dall'Alto Adige, ma il Fiocco lanciava la teoria della collaborazione fra Stefano da Verona e Venceslao. Solo da questo rapido *excursus* si può cogliere la difficoltà del problema, risoltosi più o meno unanimemente in Venceslao.

N. RASMO, *Affreschi e sculture Trento*, p.31.

67 E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 10.

68 Marzo probabilmente era dipinto su una parete lignea della scala a chiocciola (parzialmente distrutta) che conduceva al secondo piano.

E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 12.

B. BONA, *Il Castello del Buonconsiglio di Trento e le sue decorazioni pittoriche,* Padova, Copisteria Casetta, 1958, p. 38.

69 Sulla parete Est troviamo Gennaio e Febbraio, Marzo nell'angolo Sud-Est; proseguendo sulla parete meridionale ci sono Aprile, Maggio e Giugno. Affiancati ad essi, sulla parete occidentale, Luglio e Agosto; infine sulla parete settentrionale Settembre, Ottobre, Novembre e Dicembre.

E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 12.

illusione spaziale provocata dall'inserimento di piccole colonne tortili che culminano in eleganti capitelli fogliati posti per creare o fingere una loggia[70].

Per il loro atteggiamento e vestiario, i personaggi ricordano le corti feudali di Francia e Borgogna dove si verifica la medesima modulazione vibrante della linea, lo stesso muoversi musicalmente. In queste però vi è anche un lieve accenno ai fiamminghi pre Brueghel e all'eredità del gotico internazionale[71].

Vista la cultura del committente, un prelato uscito da una famiglia che aveva vastissimi possedimenti in Moravia e nella bassa Austria, in più bibliofilo colto e rinomato, si può ipotizzare una sua forte e pesante influenza sulla stesura di questo ciclo le cui radici affonderebbero nella sua biblioteca che poté fornire numerosi stimoli e schemi rappresentativi[72].

Purtroppo il ciclo è in un pessimo stato di conservazione, dovuto al fatto che l'artista fece un eccessivo uso se non proprio abuso della tempera a secco, che fu poi la prima a sparire. A peggiorare ulteriormente la situazione sopraggiunse anche un'invasiva opera di restauro posta in essere dal Fogolino nel 1534[73].

Passiamo ora ad analizzare *Aprile* (Fig. 9), il mese che durante il Medioevo era considerato il periodo più bello dell'anno, persino preferito al lussureggiante mese di maggio, perché vi si poteva maggiormente cogliere la sensazione e la magia della natura in boccio.

Quello che ci si schiude d'innanzi è uno dei mesi in cui le scene sono più variate e

70 E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, pp. 12 e 16.
N. RASMO, *Affreschi e sculture Trento*, p.31.
B. BONA, *Il Castello del Buonconsiglio*, pp. 36 a 40.

71 B. BONA, *Il Castello del Buonconsiglio*, p. 39.

72 E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 16.

73 Il restauratore Marcello Fogolino purtroppo ignorava completamente che Venceslao avesse lavorato molto con la tempera, per giunta a secco: infatti nell'opera di pulitura asportò anche gran parte degli ultimi ritocchi, specialmente nei volti, che successivamente ridipinse, intervenendo praticamente su ogni singolo elemento. Si salvò solo l'idea originaria che continua ad animare questo ciclo. Come se non bastasse, ridipinse persino le iscrizioni dei mesi abolendo le costellazioni, sostituite da dei pesanti soli di stucco.
E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 14.
N. RASMO, *Affreschi e sculture Trento*, p.31.

frammentate. Infatti, il terreno è molto irregolare, alternando la presenza di boschi, rocce, terreni arati e giardini. In questo articolato paesaggio si muovono gruppi di personaggi impegnati nello svolgimento delle proprie mansioni e attività[74]. All'interno di questa poliedrica e variegata rappresentazione di Aprile ci interessano solo due tasselli.

Come tessere di uno splendido mosaico qui vediamo incastonati e recintati due momenti per noi molto importanti, due realtà distinte, ma collegate e dipendenti l'una dall'altra. Entrambi ritraggono due aspetti contrapposti della Primavera: il primo è lo spazio recintato posto ai piedi di una rupe, dove possiamo cogliere l'aspetto inerente la fatica e il lavoro nei campi, data la presenza di un seminatore intento nella sua mansione trasportando la semina in una falda della sua tunica, mentre alle sue spalle lo segue un contadino che pungola il suo cavallo per fargli trascinare un erpice rettangolare.

Procedendo verso il primo piano, a mezza via troviamo inserito un secondo spazio recintato, un giardino. Al suo interno due donzelle innaffiano e curano un prato in cui sorgono alberi da frutto. Questo secondo spazio potrebbe esser visto come un piccolo giardino della Primavera, luogo in cui la dea Flora, assistita da una sua ancella, si dedica alla cura delle piante. Un giardino della Primavera che ci preannuncia quello che incontreremo nel mese adiacente.

Il rapporto tra Aprile e Maggio viene esplicitato dalle due dame in primo piano. Una delle due si sorregge alla colonna tortile che divide i due mesi, oltrepassandola con la manica e un lembo dell'abito. Questa soluzione suggerisce che le due donzelle si stiano affrettando per poter partecipare alla festa d'amore rappresentata nel mese seguente. Ciò viene infine enfatizzato del roseto che fa loro da sfondo, in Aprile rappresentato ancora in boccio, mentre è in piena fioritura nel mese contiguo[75].

Oltrepassiamo ora la colonna tortile ed entriamo nel mese di *Maggio* (Fig. 10). La scena che qui ci viene presentata è ambientata all'esterno del castello che sorge sullo sfondo in alto a sinistra. Alla sua destra, al di là del ponte che attraversa un fossato due coppie sono intente a conversare attorno ad una tavola rotonda imbandita. Un elemento interessante è la piccola fontana in marmo da cui sgorga l'acqua: essa potrebbe essere un

74 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, pp. 135 e 156.
E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, p. 86.

75 E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, pp. 86 a 96.

rimando alla fonte dell'eterna giovinezza, ricollegabile quindi al giardino della Primavera.
Primavera che però si manifesta in tutta la sua bellezza e forza nel primo piano, dove il mese di Maggio è rappresentato attraverso il motivo del corteggiamento, che si svolge all'interno di un magnifico giardino, il verziere d'amore costellato di fiori ed erbe aromatiche, cinto da una spalliera di rose (le stesse che abbiamo visto in boccio nel mese precedente).
Come esposto nell'introduzione, il giardino d'amore è uno dei molteplici aspetti della Primavera: questi infatti sono due elementi complementari che convivono da sempre. All'interno del giardino, accanto ad una crepa camminano due donne accompagnate da un gentiluomo, mentre un secondo è ormai solo minimamente percepibile (data la sopracitata crepa che evidenzia un fallito tentativo di occultamento nella ridipintura cinquecentesca).
Alle spalle degli amanti si intravvede una scena a dir poco singolare: mi riferisco al personaggio che nascosto tra le rose minaccia con una lunga spada un leone che si sta avventando su di lui. Costui potrebbe essere interpretato come un guardiano, un custode del giardino, una figura preposta ed incaricata di salvaguardare la tranquillità degli innamorati dai pericoli esterni.
Proseguendo verso destra vi sono altre due coppie, la prima in piedi con la dama che accarezza dolcemente un cagnolino che tiene in braccio (tipico attributo matrimoniale o amoroso che simboleggia la fedeltà). La seconda dama incorona il capo del suo innamorato con una ghirlanda di fiori. Proseguendo verso l'estrema destra sono poste le ultime due coppie che conversano amorevolmente o si stringono dolcemente le mani, suggellando la loro unione.
Ormai la primavera è forte e rigogliosa e il suo giardino al massimo dello splendore: ora l'acerbo roseto d'Aprile si è schiuso e ci mostra la sua piena fioritura[76].

Un altro importante ciclo di affreschi del primo Rinascimento sono i *Mesi* di Palazzo Schifanoia a Ferrara.

76 Ivi, pp. 106 a 122.
M. BATTISTINI, *Simboli* , p.54.

Palazzo Schifanoia rientra nella cerchia degli edifici che gli Estensi, Signori di Ferrara, fecero erigere intorno al nucleo centrale cittadino: una rosa di dimore, nelle quali amavano recarsi di frequente a cercare ristoro dalle incombenze del governo; erano così sorte le famose "delizie estensi" di Belfiore, Belriguardo, Belvedere e Schifanoia. Quest'ultima sorse nei pressi della chiesa di Santa Maria in Vado: il suo nome ne indica e denota la principale funzione, per l'appunto quella di schivare la noia. Schifanoia fu la residenza prediletta dal duca Borso che qui trascorse lunghi periodi[77].

La Sala grande del Palazzo fu realizzata tra gennaio del 1466 e ottobre del 1469, mentre la decorazione dovette essere eseguita e completata fra il 1468 e l'estate del 1469, portando ad un suo totale rivestimento ad affresco[78]. L'opera è uno dei più grandi e imponenti cicli profani giunti sino a noi. Sulle pareti più lunghe sono collocati i *Mesi*, intervallati da altri sette riquadri tripartiti, al cui interno sono raffigurate grandi scene urbane, oggi purtroppo poco leggibili a causa del deperimento degli affreschi.

Il Salone dei Mesi è un tentativo di erigere con l'ausilio della pittura una struttura architettonica dipinta, in modo che ne risulti una loggia[79]. La paternità di quest'ingente opera è assegnata a Francesco del Cossa. L'artista suddivise le pareti in dodici scomparti, ripartiti in tre fasce orizzontali in cui inserì: i Trionfi degli dei dell'Olimpo (registro superiore), i segni zodiacali e i *Decani* (registro intermedio) e le virtù di Borso d'Este, il buon governo del Principe (registro inferiore)[80] [81].

---

77 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p.136.
G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia, gli affreschi nel "salone dei mesi" in Ferrara,* Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1945, p.5.

78 S. SETTIS, *Il Palazzo di Schifanoia in Ferrara,* Mirabilia Italia, Modena, Franco Cosimo Panini, 2007, p. 58.

79 Si è voluta creare una loggia mai interrotta, dove regna una perfetta continuità, dato che anche gli scuri delle finestre sono stati decorati, sia sul *recto* che sul *verso*, e incastonati nelle pareti in apposite fenditure. Ciò ci permette di ottenere una ininterrotta galleria di giorno e di notte.
Ivi, p. 58.

80 G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia,*, p. 5.
M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 136.
S. SETTIS, *Il Palazzo di Schifanoia*, pp. 58.

81 In questa ultima sezione, sono rappresentati anche gli svaghi del duca, dedito alle cavalcate e alla caccia. Al contempo vi sono rappresentate anche scenette di vita contadina a rammentarci le

La parte del ciclo per noi maggiormente interessante è quella dei cosiddetti *Trionfi*, perché essi sono collegati ai motivi tradizionali dei "sette pianeti" rappresentati secondo l'astralismo medievale nel ruolo dei reggenti dei destini umani.
Questo tema trova la sua origine in stampe popolari, incisioni, libri miniati e testi specifici (come in questo caso) che rendevano noto l'argomento. Il modello a cui si ispirano questi *Trionfi* va ricercato principalmente in un testo classico pubblicato nei primi anni anni del Quattrocento: l'*Astronomicon* di Manilio, astronomo ai tempi di Cesare e Augusto. Nella poesia, la serie degli dei dell'Olimpo è convocata a presiedere i dodici mesi e viene posta in relazione con i vari segni zodiacali di ciascun periodo:

"lanigerum Pallas, taurum Cytherea tuetur,
fermosos Phoebus geminos; Cyllenie, cancrum
Iupiter et cum matre deum regis ipse leonem..."[82]

Quindi ogni divinità protettrice esercita potenti influssi sulle inclinazioni e temperamenti dei nati sotto quello specifico segno, in totale coerenza con i trattati astrologici dove il segno dell'Ariete è sempre considerato come *signum tropicum*, da dove iniziano i movimenti e le influenze celesti, in concomitanza con il rifiorire della natura con l'arrivo della primavera. Il ciclo infatti inizia sulla parete orientale con il mese di Marzo. Riassumendo, la decorazione del salone dei Mesi di Schifanoia può quindi considerarsi come un grande, complesso e completo calendario murale, astronomico ed astrologico aperto a tutti i suoi fruitori[83].
Il mese di *Aprile* (Fig. 11) appartiene alla stagione degli amori che si celebra tra aprile e maggio sotto il patrocinio di Venere, dea della grazia, della bellezza e dell'amore[84].

"occupazioni agricole stagionali" con raffigurazioni analoghe se non proprio riprese dai Mesi. Il ciclo qui ci restituisce uno spaccato, una vivida testimonianza dei costumi e dello spirito del Rinascimento.

G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia*, p.5.

82 G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia*, p. 6.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p.52.

83 G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia*, pp. 7 e 8.

84 M. BATTISTINI, *Simboli*, p.52.

Quest'immagine ci ricorda, data la comune atmosfera, la coetanea *Primavera* di Botticelli, dato che si svolgono entrambe all'interno del giardino presieduto dalla dea Venere[85]. L'opera qui in esame è perfettamente coerente con quello che Ovidio narra nei *Fasti*:

"Lei naturalmente oscilla, ben si merita di oscillare, l'intero mondo; lei possiede un regno secondo al regno di nessun altro dio; lei detta le leggi del paradiso della terra e del suo mare nativo e della sua ispirazione, lei preserva ogni specie. Lei creò tutti gli dei... lei donò i semi e gli alberi della loro origine. Lei condurrà le rozze menti degli uomini ad unirsi assieme e gli insegnerà ad accoppiarsi con i loro compagni".[86]

Per l'appunto, la scena è ambientata in un grande giardino (il dominio della dea), nel quale si insinua incastonato come un verde smeraldo un lembo di mare (natio di Venere), mentre sullo sfondo alti pendii conducono alla città posta in alto a sinistra: da lì un sentiero stretto e tortuoso ci porta ad una città fortificata d'impostazione filaretiana[87]. Al centro del giardino, in posizione rialzata, si erge Venere seduta su di un carro trionfale trainato da due candidi cigni reali. Il capo della dea è coronato di rose (come se fosse Flora) e il suo abito è cinto in vita da una alta cintura sulla quale sono rappresentati due amanti con accanto Cupido nell'atto di scoccare con l'arco uno dei suoi dardi d'amore (per rammentarci il suo influsso amoroso, in fondo Cupido è suo figlio). Venere stringe nella mano destra un frutto, forse una melagrana o pomo di Paride, e in quella sinistra un fiore. Ai piedi del suo trono a forma di conchiglia (rimando alla sua nascita) vi è inginocchiato il dio Marte incatenato. Quest'elemento può essere letto come una duplice allusione: la prima al pacifico governo di Borso, dato che Marte è il dio della guerra, la seconda invece può essere il ritrarsi degli istinti bellicosi d'innanzi al potere dell'amore. Il giogo amoroso viene reso visibile attraverso l'inserimento delle catene che legano Marte a Venere ai cui lati del capo aleggiano due candide colombe

85 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, pp. 106 e 107.

86 Ivi, p. 102.

87 S. MACIOCE, *La "Borsiade" di Tito Vespasiano Strozzi e la "Sala dei Mesi" di Palazzo Schifanoia,* Roma, De Luca, 1984, p. 9.

bianche.

Ai lati della scena principale, tra siepi di melograno (simbolo d'abbondanza e prosperità), coppie di amanti si scambiano tenere effusioni amorose. All'amore umano si contrappone quello delle numerose coppie di conigli bianchi, simbolo di fecondità.

In alto a destra è inserito il gruppo delle Tre Grazie, che incarnano l'arte della danza, che unendosi alla musica e all'amore sono il motivo conduttore, il "motore" dell'intera rappresentazione. Davanti a loro, ma in primo piano, coppie di amanti recano in mano strumenti musicali, qui si riconosce la presenza di flauti e liuti, entrambi simboli della passione amorosa[88].

All'interno di quest'opera quindi è racchiuso un perfetto connubio tra amore e primavera: il tutto è presieduto dalla dea Venere che domina l'amore e l'amare nel suo giardino da sempre baciato da una tenue e perenne primavera.

Per quel che riguarda la fascia mediana, qui rinveniamo la presenza del segno del Toro, insolitamente da solo, non accompagnato dall'Ariete. Ai suoi lati sono posti i *Decani*: il primo a sinistra è una donna con dinanzi a sé un bambino. Il secondo centrale è un uomo nudo che tiene in mano una grande chiave, alla quale si può associare, oltre al significato astrologico, anche uno astronomico che lo mette in rapporto con il mese di aprile che apre la stagione novella. Il terzo ed ultimo decano posto a destra è un uomo nudo, quasi un diavolo dato il colore rossastro del suo incarnato: egli sorregge un serpente e una freccia, alle sue spalle c'è un cavallo e di fronte un cane[89].

Un elemento curioso che attira la nostra attenzione, perché pertinente al tema da noi

---

88 S. MACIOCE, *La "Borsiade"*, p. 9.

G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia*, p. 9.

S. SETTIS, *Il Palazzo di Schifanoia in Ferrara*, pp. 130 e 131.

M. BATTISTINI, *Simboli*, pp. 52 e 53.

89 G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia*, p. 9.

S. SETTIS, *Il Palazzo di Schifanoia*, p. 58

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 53.

Come ci spiega Warburg, l'antica scienza astrologica suddivideva il mese in tre parti di dieci giorni ciascuna, ad ognuna di queste veniva affidato un Decano al cui influsso erano sottoposti i nati all'interno di quella decade.

G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia*, p.7.

trattato, è inserito all'interno del Trionfo di Cerere rappresentato nella fascia superiore del mese di *Agosto* (Fig. 12). Qui, alle spalle della dea patrona e custode della stagione estiva, viene posto un Ratto di Proserpina.[90] Ed è proprio la presenza di Proserpina ad incuriosirci perché, come abbiamo detto nell'introduzione, nell'arte classica risalente all'antica Grecia la Primavera veniva identificata come Persefone (Proserpina) che i romani ribattezzarono con il nome di Flora[91].

Quindi in questo dettaglio possiamo e dobbiamo cogliere un riferimento alla ormai trascorsa, "rapita" primavera in favore di una splendente estate che ci ospita nel mese di Agosto.

2.2 I cicli dei Mesi in Italia nel Cinquecento. La Primavera in arazzo.

Dopo aver scoperto, scovato e studiato i primi giardini della Primavera dal Medioevo sino alle porte del Cinquecento, immergiamoci ora nel XVI secolo. Il nostro studio inizia in Italia, precisamente in Lombardia e Toscana: del suo immenso patrimonio analizzeremo due esempi emblematici per la loro particolarità e attinenza all'argomento in esame. Infatti i due cicli dei Mesi, uno di Bramantino e l'altro del Bachiacca, affrontano il medesimo tema con egual magnificenza e splendore: lo fanno tuttavia in modo diametralmente opposto, pur conservando dei punti di tangenza.

Iniziamo quindi analizzando la loro matrice comune: una base materica scelta da entrambi gli artisti, l'arazzo. Per svariati secoli questa tecnica ha avuto un'evoluzione autonoma rispetto alla più nota pittura mobile o parietale: dal Trecento e lungo i due secoli successivi fu principalmente la miniatura a dettarne lo sviluppo. Fondamentale fu successivamente l'incontro con il mondo della pittura e i suoi modelli, questi mutarono radicalmente la funzione dell'arazzo facendolo quasi assurgere al ruolo di pittura

90 S. SETTIS, *Il Palazzo di Schifanoia*, p.218.

91 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 34.

parietale[92].

In Italia, come nel resto d'Europa, oltre ad una preziosa funzione estetico-ornamentale, le "*tapeserie"* avevano la funzione pratica di isolare gli ambienti interni dal freddo durante i mesi invernali. Questa loro particolarità fu la principale motivazione che indirizzò verso la scelta e realizzazione di soggetti naturali che rievocavano giardini e campagne, poiché la stagione invernale ne negava il godimento[93].

Il più antico dei due cicli dei Mesi, ossia quello di Bramantino, fu realizzato per volontà del marchese Gian Giacomo Trivulzio in un occasionale laboratorio allestito a Vigevano (feudo di proprietà del Marchese). Il tutto fu gestito dalla mano esperta del Maestro Benedetto da Milano,[94] come ci viene riportato nell'iscrizione inserita nel mese di *Febbraio*. La tessitura di questo ciclo probabilmente fu iniziata poco prima del 1501 dato che nei bordi compare lo stemma nobiliare di Paola Gonzaga,[95] e dovette essere

92 C. FALCIANI, A. NATALI, *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, p. 128.

93 Data l'importante funzione e il costo decisamente elevato di questi pregiatissimi manufatti, si spiega anche perché molto spesso nel riallestimento delle singole dimore gli arazzi subissero l'infausto trattamento di riduzione o aggiunta a seconda delle nuove necessità.

M. CATALDI GALLO, F. SIMONETTI, P. BOCCADORO, L. VIACARA, *Il giardino di Flora natura e simboli nell'immagine dei fiori,* Genova, Sagep, 1986, p.86.

94 Ben poco si conosce su Benedetto da Milano, sulla sua vita e sulle sue opere; non si è sicuri neanche se fosse italiano o meno. Tuttavia, con certezza sappiamo che eseguì questo lavoro dato che il *Libro di spese del Magno Trivulzio* fu rinvenuto e copiato dal Suida nel 1933. Il libro originario, ormai andato distrutto durante i bombardamenti del 1945, citava nel 1509 Maestro Benedetto tappezziere il quale attendeva al lavoro con quattro garzoni e i loro rispettivi compensi dal 3 marzo al 17 dicembre 1509. In più come ulteriore prova vi è la firma apposta sul mese di *Febbraio*: "*Ego Benegitus d. Mediolanne hoc opus fecit co sociit suvis in Vigli*".

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* Milano, Electa Editore, 1961 p. 19.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore,* Milano, Rizzoli Editore, 1978, p. 88.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi del Bramantino,* Milano, Amilcare Pizzi s. p. a., 1968, pp. 28 e 29.

95 Infatti proprio nel 1501 è stato celebrato il matrimonio tra Paola Gonzaga e Gian Nicolò, il figlio di Gian Giacomo Trivulzio. In più nello stesso anno Gian Giacomo Trivulzio festeggiò la nomina a

terminato prima del 1507, anno in cui i paramenti vennero esposti per la prima volta in occasione della festa data dal Trivulzio in onore di Luigi XII[96].

Per quel che concerne l'esecuzione di questo ciclo di arazzi, Nicodemi ipotizza che Bramantino abbia fornito esclusivamente i disegni preparatori[97]. La cosa, assai diffusa, non ci stupirebbe affatto: solitamente gli artisti fornivano agli arazzieri i disegni preparatori che successivamente venivano trasportati su dei cartoni appositi – i "patroni" – da artisti minori. Da qui gli arazzieri erano liberi di interpretare il disegno originario con precisione e particolari a seconda della loro inclinazione personale o necessità.

Alcune debolezze nel disegno, così come inesattezze o ingenuità possono difatti venir imputate agli artisti minori che realizzarono i cartoni o agli arazzieri, di sicuro non al Bramantino. A lui viene riconosciuto l'assoluto merito di aver ideato questa stupenda serie dei *Mesi* in cui, per la prima volta sotto forma d'arazzo, vengono applicati i principi culturali ed estetici del Rinascimento: definizione prospettica, unità compositiva, proporzioni e plasticità delle forme. [98]

Il senso autentico di questi arazzi, che accettano e fanno proprie un'allegoria e una

---

Marchese di Vigevano e a Maresciallo di Francia.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,*p. 19.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p.24..

96 La serie intera rimase di proprietà della famiglia Trivulzio sino al 1935, anno in cui passò al Museo del Castello Sforzesco. L'intera serie era stata esposta per la prima volta al pubblico a Milano nel 1871 al Salone dei Giardini Pubblici.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,*p. 19.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 88.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi del Bramantino*, p.24.

97 L'attribuzione dei modelli al Bramantino fu avanzata per la prima volta da Mongeri nel 1871, successivamente venne supportata da Müntz, Suida, Salmi, Malaguzzi Valeri, Fiocco, Nicodemi Baroni Dell'Acqua e da tutti i successivi studiosi del Bramantino. Venne respinta invece da autori come Gübel e Vicenzi.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* p. 19.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 89.

98 M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* p. 19.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 43.

tradizione che prosegue dall'antichità, qui per la prima volta ci viene presentato fuori dai miti e proiettato all'interno della vita reale: la quotidianità della gente dei campi, mese dopo mese[99].

Analizziamo ora l'impaginazione di questi arazzi, che fanno iniziare l'anno dal mese di marzo e le cui dimensioni rientrano tra i 450 e i 500 centimetri. Malgrado la varietà degli ambienti in cui si svolgono le scene, la rappresentazione mantiene uno schema uniforme creando un'evidente unità compositiva.

Il protagonista della scena è sempre una figura maschile, in piedi o seduta, di età variabile a seconda delle necessità. Questa figura centrale è sempre posta su di un piedistallo o un ripiano per farci comprendere maggiormente il suo ruolo. Costui è l'incarnazione del mese cui l'arazzo fa riferimento: osservandolo attentamente, notiamo degli attributi che la ricollegano all'antichità. Per farci cogliere ancor più questa sua particolare funzione, la personificazione del mese indica sempre il sole o la luna, che si trova sempre sul lato sinistro dell'arazzo. La differente inclinazione del suo braccio dipende dal movimento dell'astro[100]. Contrapposto a quest'ultimo vi è il segno zodiacale corrispondente.

Esattamente sopra al suo capo, quasi vi fosse poggiato, pende l'imponente stemma blasonato di Gian Giacomo Trivulzio, cinto o da un nastro fiorito o da tralci, a seconda della stagione, e contenente l'altisonante titolo, contratto, IO. IA. TRIUS. MAR. VIGLI. FRANCIE. MARES (Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano maresciallo di Francia). Il resto dello spazio è impiegato dall'illustrazione delle varie attività agricole che si svolgono di mese in mese.

Sul bordo degli arazzi si susseguono, come una ricca cornice, i cinque differenti stemmi degli appartenenti alla famiglia Trivulzio, imparentati con quest'ultima: Gian Giacomo, Colleoni, d'Avalos, Gonzaga di Castiglione[101]. [102]

---

99 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi del Bramantino*, pp. 31 e 32.

100 M. BATTISTINI, *Simboli*, p.50.

101 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, pp. 24 e 25.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, pp. 88 e 89.

102 L'autografia del Bramantino è rilevabile da un'infinità di particolari figurativi ed estetici che si ritrovano in quasi tutti i suoi dipinti. Partendo proprio dalla disposizione centrale della scena, il Mese come perno principale e la precisione nella resa degli scorci in questa cubica scena arricchita da

Tra le fonti letterarie e iconografiche cui il Bramantino fece riferimento, vi sono gli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara (1468-1469) e la formula compositiva del così detto *Calendario dei figli di Costantino* risalente al IV secolo.[103] In linea con ciò, le iscrizioni latine presenti in ogni arazzo riprendono la consuetudine antica di dipingere a parole ciò che viene rappresentato sotto forma di immagini, come ci viene testimoniato dal *Calendario Barberini*.[104]

Infine, per quel che concerne le occupazioni agricole, dove ci aspetteremmo un più usuale richiamo ai modelli oltremontani, rinveniamo invece caratteri e notazioni più nostrani ripresi dalla tradizione lombarda, quindi dai *Tacuina Sanitatis* o dal *Libro d'ore* della famiglia Borromeo, custodito all'interno della Biblioteca Ambrosiana.[105]

Come abbiamo accennato precedentemente, i vari Mesi sono ambientati in luoghi distinti, quindi per maggior praticità e per rendere più evidente l'elemento che a noi interessa, ovvero il giardino, suddivideremo il ciclo in cinque sezioni distinte:

- Mesi in giardino (Marzo, Aprile e Maggio);
- Mesi in corte (Luglio e Settembre);
- Mesi in cortile (Agosto e Gennaio);
- Mesi interni (Ottobre, Novembre e Dicembre);
- Mesi esterni (Giugno e Febbraio).

Già da questa piccola scaletta possiamo notare che i mesi primaverili sono rappresentati tutti e tre in giardino, ed è qui che si focalizzerà principalmente la nostra attenzione.

Cominciando la nostra analisi dai mesi primaverili, il primo che ci si para d'innanzi è *Marzo* (Fig. 13), il quale, come detto in precedenza, apre l'anno. Il Mese è posto in piedi su di un capitello, pronto a celebrare l'arrivo della primavera e con essa la rinascita della

---

fabbriche, castelli, cattedrali e templi.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 43.

103 In esso come nel caso in analisi ogni mese è raffigurato sotto mentite spoglie umane di uomini virili distinti ma sempre accompagnati da dei distici latini.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 89.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 24.

104 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi* , p. 24.

105G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 89.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* p. 19.

natura. Sulla sua veste troviamo numerose teste, allusione alla mutevolezza del mese (Valsecchi) o alla sua potenza generatrice (Suida). Oltre a ciò, vi è un uccellino dalle tinte verdi, singolarissimo elemento rinvenibile nel *Calendario dei figli di Costantino*: anche lì, il piccolo volatile è poggiato sulla mano del medesimo Mese. L'uccellino è un simbolo della Primavera che affonda le sue radici nei *Fasti* di Ovidio. In alto a destra è posto il segno dell'Ariete, in alto a sinistra il sole.

Ai piedi dell'uomo sono raffigurate altre quattro teste, corrispondenti ai venti che sovente spirano in questo periodo, se non proprio ai *quattro venti*. Alle sue spalle sono posizionati due guerrieri che sorreggono il ramo di quercia entro cui è contenuto lo stemma di Gian Giacomo Trivulzio. I due soldati ci ricordano che all'interno della tradizione antica, sino ai bizantini, Marzo veniva rappresentato nelle spoglie del dio romano Marte, guerriero (come nel portale di San Marco a Venezia): ciò però può essere anche sfruttato per rammentarci l'inclinazione del mese alla preparazione dei combattimenti. Ai lati sono rappresentate le altre occupazioni del mese: la potatura ed erpicatura degli alberelli che esaltano la pace di questo luogo[106].

A questo punto noi ci domanderemo:"Ma dov'è il giardino?" La risposta ci viene data dall'iscrizione posta sul piedistallo:

"Annum incohat resonitur terra. Omnia unde germinavit homines pecora pisces aves agitque amore Martius."	"Marzo incornicia l'anno, tutta la terra risuona; da essa sono germogliate tutte le cose; spinge all'amore uomini, armenti, pesci e uccelli."

Desumiamo, da questi versi, che siamo nel giardino della rinascita, nel giardino dell'amore, nel giardino della Primavera.

Il mese dei fiori, *Aprile* (Fig. 14), è perfettamente incarnato dal secondo arazzo che quasi ne profuma, data l'ingente quantità di elementi floreali. Al centro dello splendido giardino all'italiana si erge imponente la personificazione del mese che con la sua veste

106 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi* , pp. 45 e 46.
G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p.89
M. BATTISTINI, *Simboli* , pp.50 e 51.

cangiante tiene in mano un mazzolino di fiori, nel rispetto della tradizione. Dietro di lui s'innalza l'imponente tempietto sorretto da otto pilastri architravati, che provoca una spaccatura in due parti del giardino della Primavera qui allestito ed arricchito con alberi sagomati in forma umana. A tal proposito risultano interessanti l'albero accostato sul lato sinistro del tempietto, che data la sua posa e volto, ci rammenta San Sebastiano; sempre all'interno di tale sezione si trova l'uomo-albero, con le braccia rivolte al cielo, che ci riporta alla mente l'immagine di Dafne che decise di trasformarsi in albero pur di sfuggire al dio Apollo.

Qui è inserito anche un giardiniere intento nella potatura con le sue cesoie. Questo personaggio, come accennato in precedenza, è uno dei rimandi originari al giardino della Primavera: le sue radici affondano nel pensiero cristiano del XII secolo. La composizione è completata da piccoli animali che sbucano dalle loro tane e circolano liberamente per il giardino. In cielo, come da impostazione, a sinistra c'è il sole e a destra il segno del Toro.[107]

L'iscrizione posta sul piedistallo è in perfetta coerenza e armonia con l'immagine:

"Solum vivere dat.	" Aprile fa verdeggiare la terra
Novo floremque flori sufficit	e rifiorire fiori su fiori:
cit gaudia apparat iocos	prepara gioie e giochi
aprilis undique et nitet."	e ovunque risplende."

Passiamo ora all'ultimo mese primaverile, *Maggio* (Fig. 15), il mese in cui i fiori si trasformano in frutti e maturano le ciliegie. Domina la scena un imponente padiglione ottagonale, elemento che ci fa ben intendere che ci troviamo nuovamente in un giardino. Dinanzi ad esso, in posizione dominante, troviamo come di consueto l'incarnazione del mese che, come un sovrano seduto sul suo trono, sorregge l'esile scettro, mentre nella mano destra stringe un cespo di frutti.

Il protagonista è circondato sul suolo da arnesi per la coltivazione dei campi: badili, rastrelli, tridenti di legno, questi ultimi portati a spalla anche da alcuni uomini in primo

107 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi* , p. 46.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p.89.

piano a destra. Contrapposti ad essi, a sinistra, una coppia regge le falci che servono per le abbondanti fienagioni.

In questo terzo giardino, ci viene rammentato che la primavera non è solo svago, delizie e amori ma anche lavoro. Il tutto è completato dall'inserimento a destra del segno dei Gemelli e a sinistra della luna.[108]

L'iscrizione, ancora una volta, è perfettamente attinente:

"Spe replet annum floribus	"Maggio riempie l'anno di speranza
cadentibus que suggerit	e col cader dei fiori apporta i frutti;
fructus decorum et utile	favorisce il bello e l'utile
maius fovet veris boni."	della buona stagione."

Trattiamo ora i mesi ambientati all'interno di un cortile: *Agosto* e *Gennaio*.

Il primo dei due, *Agosto* (Fig. 16), ricorda vagamente *Aprile* per l'aria che vi si respira all'interno. Come nel mese primaverile, si stanno assaporando le gioie caratteristiche di questa stagione, trovando riposo dalla calura estiva. Nondimeno si può cogliere qualche accenno – per quanto minimo – alla raccolta dell'uva che caratterizzerà il mese successivo.

L'ambientazione è un monumentale cortile lastricato, racchiuso a sinistra da palazzi e a destra da un tempio con cupola poligonale, che ci ricorda la bramantesca Santa Maria delle Grazie (1497). In linea di massima, in questo contesto il pensiero del lavoro è lontano.[109]

In *Gennaio* (Fig. 17) rinveniamo la medesima ambientazione – il cortile – del mese appena descritto, associato all'ozio forzato imposto in questo periodo dell'anno dalla rigidezza climatica. Ciò nonostante, attira la nostra attenzione la figura del patrono del mese: proprio come nel mese di *Marzo*, ritroviamo un personaggio ricco di significati simbolici.

---

108 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi* , pp. 46 e 47

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, pp.89 e 90.

109 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi del Bramantino*, pp. 47 e 48.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, pp. 90 e 91.

L'uomo è la storica figura di Giano bifronte: un volto anziano che guarda all'anno passato e un volto giovane che osserva l'anno che verrà. Il dio sorregge una chiave, la quale potrebbe esser intesa come la chiave del suo tempio (posto sullo sfondo) o dell'anno che si è appena aperto.[110]

Proseguiamo ora analizzando i mesi ambientati in corte: *Luglio* e *Settembre*.

Luglio (Fig. 18), dominato dal segno del Leone, ci ricorda nuovamente il mese di *Aprile*, dato che la sua personificazione sembra lo stesso uomo, in "tenuta estiva" da contadino. L'opera ci rammenta anche *Maggio* data la pregnante presenza dei lavori mensili di mietitura e battitura del grano, lo stesso grano contenuto all'interno della cornucopia (simbolo di abbondanza) del giovane e che vedevamo comparire nel mese di *Agosto*.[111]

Passando ora a *Settembre* (Fig. 19), ci troviamo nuovamente in una corte al cui interno è stato allestito il tempio del dio Bacco, posto quale fulcro centrale della croce di Sant'Andrea che regge l'intera composizione. Anche in questo caso, oltre al consueto riferimento tradizionale, rinveniamo un potente rimando al lavoro incentrato sul vino e sulle piante di vite.

Qui compaiono due elementi interessanti, primo fra tutti la presenza dei committenti Gian Giacomo Trivulzio (in primo piano a destra con un falco in mano, rimando alla caccia) e contrapposta a lui la sua seconda consorte Beatrice d'Avalos. L'altra particolarità è la presenza in cielo del doppio segno zodiacale: lo Scorpione regge una piccola Bilancia, elemento che non si riscontra in nessun altro arazzo (forse una modifica? Molto probabile, date le condizioni lacunose in cui verte il manufatto in più aree)[112].

Come accennato all'inizio di questa sezione, i mesi esterni sono *Giugno* e *Febbraio*.

---

110 Anche la figura di Giano bifronte, come quella del giardiniere trova le sue origini nel periodo medievale.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi* , pp. 44 e 45.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 91.

111M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 47.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 90.

112M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 48.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 91.

Il mese di *Giugno* (Fig. 20), più che rapportarsi e abbracciare il ciclo del Bramantino, si abbinerebbe meglio alla serie che lo seguirà, ovvero quella del Bachiacca: la scena è ambientata in uno spazio aperto, all'esterno di qualsiasi recinzione, e i lavori stagionali la fanno da padroni. Ai lati del Mese, sono posti un carro di fieno trainato da buoi, donne intente nel tagliare e rastrellare l'erba, una donna con il grembiule rivolto verso l'alto per poter spigolare, mietitori di grano armati di falcetti e in primo piano una splendida natura morta che ci ricorda la colazione o pranzo che verranno consumati in seguito[113].

Totalmente agli antipodi è invece il mese di *Febbraio* (Fig. 21): infatti, nonostante la comune ambientazione, esterna ma decisamente scarna, qui il lavoro è distante dalle menti e forse si è intenti in una specie di rito di purificazione data la presenza di personaggi privi di vesti [114].

Chiudiamo il ciclo del Bramantino analizzando gli ultimi tre mesi, ambientati all'interno: *Ottobre*, *Novembre* e *Dicembre*.

Ottobre (Fig. 22) è racchiuso in un solido edificio di mattoni dal quale si scorge appena l'esterno. L'attività principale viene svolta dall'incarnazione del mese, che come un fattore della "bassa" registra giorno per giorno le merci che gli vengono portate dai contadini[115].

Il mese di *Novembre* (Fig. 23), è ambientato in una struttura rettangolare con solide pareti di mattoni ben connessi e spartiti da semplici lesene piatte. Questo mese enfatizza ancor più il precedente; la personificazione di novembre è un uomo accigliato che, come un burbero padrone, sovrintende ai lavori dei suoi sottoposti: la filatura, la costruzione

113 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi,* p. 47.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 90.

114 É interessante notare l'inserimento a sinistra del personaggio con la maschera da apicultore. Qui troviamo anche la firma di Benedetto da Milano. Erroneamente il mese è indicato come Gennaio, ma siamo sotto il patrocinio dei Pesci e l'uomo che incarna il mese ricorda molto il segno dell'Acquario, quindi senza dubbio siamo in Febbraio.

M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 45.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 91.

115 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, pp. 48 e 49.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 91.

di ruote e lo scarico delle merci portate dal mercato[116].

Infine *Dicembre* (Fig. 24) si presenta sotto le mentite spoglie di un vecchio pellegrino che è pronto a tagliar la corda e lasciare il posto a Giano. Anche questa scena è ambientata all'interno, ma data la presenza di due pesanti archi riusciamo a scorgere l'esterno. In questo ambiente tutto profuma di tradizione: infatti tutti i personaggi presenti sono impegnati nella macellazione del maiale che fa capolino sulla destra e malauguratamente finirà nel grande pentolone[117].

Passiamo ora al nostro secondo artista, che lavorò e si impegnò a fondo per la preparazione dei cartoni destinati all'arazzeria medicea: Francesco Ubertini, più noto a tutti con il nome di Bachiacca[118]. A lui vengono assegnati i disegni a grottesche delle famose Spalliere e dei – per noi molto più interessanti – *Mesi*.

I *Mesi* concepiti dal Bachiacca sono organizzati su un sottile e ricercato impianto compositivo. In essi si rinviene una marcata matrice fiamminga, colta derivazione ripresa da innumerevoli modelli pittorici e grafici o da arazzi coevi[119]. I *Dodici mesi* sono stati distribuiti e organizzati in quattro monumentali arazzi realizzati tra il 20 maggio 1552 e il 27 settembre 1553 dal Maestro Giovanni Rost o Rostel, uno dei due arazzieri che Cosimo I de Medici aveva fatto giungere a Firenze per fondare la sua manifattura e scuola di arazzi.

116M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p.49.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 91.

117M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p.49.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino*, p. 91.

118 Francesco Umbertini, figlio di Umbertino di Bartolomeo orefice, fu tra gli innumerevoli "artisti minori" ai quali il comune senso critico ed estetico del XVI secolo attribuiscono svariati meriti. Come pittore di figura, il Bachiacca prese ispirazione dagli artisti che gli stavano intorno e frequentava. I suoi principali modelli furono: Perugino che gli fu maestro, Raffaello con la sua maniera fiorentina, il Granacci per la bravura nel dipingere le piccole figure e l'amico Andrea del Sarto. Per quel che concerne i suoi sfondi, si dice che siano stati ritratti dal vero quindi ad *en plein air* e ci ricordano nella esplicita naturalezza le scene paesane e domestiche dei pittori fiamminghi, la cui influenza nell'Italia del Cinquecento è ormai un fatto ben noto.

M. TINTI, *Il Bachiacca*, Firenze, Fratelli Alinari soc. an. I. D. E. A., 1925, pp. 1 e 4.

119 M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* p. 21.

I preziosissimi manufatti tessili sono tra le più costose e lussuose opere mai prodotte a Firenze: il loro notevole spessore è ottenuto attraverso l'intreccio di numerosi fili di seta, oro e argento arrotolati e successivamente ricoperti con un ulteriore strato di seta. Questi capolavori furono tra i primi arazzi ad uscire dalla manifattura medicea e tra le ultime creazioni partorite dalla mente e dalla mano del Bachiacca[120]. Attualmente le preziose opere sono custodite nel magazzino di Palazzo Pitti a Firenze[121].

La serie, come abbiamo accennato precedentemente, è suddivisa in quattro arazzi che sommariamente approssimano le corrispondenti quattro stagioni. Ogni mese è rappresentato da un grande campo che ci mostra una delle specifiche attività del corrispondente periodo dell'anno: qui possiamo cogliere una marcata matrice düreriana talmente forte che a volte ne rasenta quasi la caricatura. Queste scene vengono inserite in ampi paesaggi di derivazione fiamminga che ci illustrano i vari cambi stagionali.

Stranamente, però, per rimarcare il passaggio da un mese all'altro, l'uniforme e continuo paesaggio viene moderatamente disturbato dall'inserimento di sottilissime colonnine che terminano con slanciati capitelli adornati da maschere e putti. In più l'arazzo viene cinto da una singolare "cornice" che nella parte superiore inserisce una cartuccia per ogni segno zodiacale: nella parte inferiore, le cartucce contengono delle piccole vignette alternate a festoni e maschere. Infine, negli angoli, sono posizionati i quattro venti. Il ciclo segue l'impostazione dell'anno fiorentino quindi comincia dal mese di *Marzo* e prosegue da destra verso sinistra sino al mese di *Febbraio*, in ordine opposto rispetto al verso naturale dello zodiaco [122].

120 M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* pp. 31 e 32.

M. TINTI, *Il Bachiacca*, pp. 8 e 9.

R. G. LA FRANCE, *Bachiacca: artist of the Medici Court,* Firenze, Leo S. Oslchki editore, 2008, pp. 253 e 257.

121 Gli arazzi in esame hanno misure decisamente eccentriche, per ciò si è ipotizzato che possano esser state realizzate per una specifica collocazione all'interno del Palazzo Ducale. A tal proposito nel 1990 Adelson suggerì che data l'impostazione e cura intima dei particolari forse i manufatti erano collocati all'interno di una sontuosa camera da letto o di una adiacente anticamera. Il tema quindi secondo lo studioso si sarebbe riagganciato alle responsabilità e doveri della duchessa Eleonora.

R. G. LA FRANCE, *Bachiacca*, p. 256.

122 M. TINTI, *Il Bachiacca*, pp. 9 e 10..

R. G. LA FRANCE, *Bachiacca*, p. 253.

Dato che, come ormai si sarà notato in questo ciclo, non c'è la benché minima presenza di giardini, non eseguiremo una lettura analitica di ogni singolo arazzo mese per mese, come fatto per il ciclo del Bramantino, ma daremo una generale lettura ai manufatti, soffermandoci con particolare cura su quello che illustra i tre mesi primaverili.

I *Mesi dell'anno* illustrano le varie mansioni che in esso si svolgono e caratterizzano le sue varie stagioni. Iniziando da *Marzo*, con la tipica potatura delle vigne, segue *Aprile* con la mungitura delle mucche e delle capre; *Maggio*, distinguendosi dagli altri mesi primaverili, ci mostra delle dame di corte e chiude il primo arazzo (Fig. 25). Proseguendo nel secondo e più piccolo manufatto tessile (Fig. 26) troviamo: *Giugno* con delle donne intente nella tosatura delle pecore per ricavarne la lana e *Luglio* con il tema del grano.

Il medesimo soggetto è ripreso nel terzo arazzo (Fig. 27) che si apre con *Agosto* dove tutti sono intenti nella mietitura, immediatamente seguito da *Settembre* con la raccolta dei grappoli d'uva che successivamente verranno trasformati in vino nel mese di *Ottobre*. *Novembre* si dedica alla filatura del lino per creare indumenti. Nel quarto ed ultimo manufatto (Fig. 28) ci viene mostrata la classica macellazione del maiale, tipica di *Dicembre*; il maiale verrà consumato con un buon bicchiere di vino in *Gennaio*, e infine *Febbraio* raccoglie e accatasta la legna da ardere.

La rappresentazione è molto precisa e ben dettagliata in ogni singolo mese e funzione. Oltre al sopracitato richiamo ai fiamminghi e a Dürer, con il loro più che noto realismo e virtuosismo tecnico a dir poco analitico, vi è anche la conoscenza diretta di questo mondo da parte del Bachiacca che, dopo tutto, ancor prima di essere orafo e pittore era e restava un agricoltore, un fattore gentiluomo. [123]

Focalizziamo ora la nostra attenzione sul primo di questi splendidi arazzi, quello che

---

Secondo il Vasari gli arazzi cartonati richiedevano capricci, varietà e figure che risaltino nel rilievo, colori chiari e drappeggiati, dovevano essere lussureggianti. A tal proposito i *Mesi* del Bachiacca come le sue precedenti Spalliere a grottesche fornivano molti capricci, una copiosa varietà di ornamenti e sceneggiature brillanti quanto i loro colori. Questi uniti agli splendidi paesaggi olandesi sono stati i principali promotori del successo e apprezzamento di questa serie.

R. G. LA FRANCE, *Bachiacca*, p. 255.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Torino, Einaudi, 2011, p 571.

123 R. G. LA FRANCE, *Bachiacca*, p. 256.

illustra i mesi primaverili: da destra verso sinistra, *Marzo*, *Aprile* e *Maggio*. Sopra ad ogni mese troviamo inserite le cartucce con rappresentati i corrispondenti segni zodiacali quindi, rispettivamente, Ariete, Toro e Gemelli. Risultano però ben più interessanti le cartucce posizionate nella parte inferiore, dato che narrano storie che si ricollegano al segno zodiacale sovrastante.

Quindi per *Marzo* abbiamo la leggenda di *Phryxus e Helle* che scappano da morte certa su un ariete. Successivamente, per *Aprile* troviamo il *Ratto di Europa*, con il toro bianco dagli occhi mansueti in cui si trasformò Giove. Infine, per *Maggio*, una bellissima *Leida e il cigno* (ripresi da una stampa di Agostino Veneziano), storia tratta dagli *Amori di Giove* dove il dio romano questa volta si era trasformato nel nobile volatile e dalla cui unione nasceranno i gemelli Castore e Polluce[124].

In un paesaggio collinare ripreso da Lucas Van Leyden, dove spuntano inaspettatamente due chiesette toscane, è ambientato il mese di *Marzo*. Qui, in primo piano, ci viene illustrata una scena di lavoro stagionale: la potatura della vigna, dove una figura maschile con un cappello di paglia a tesa larga alza una vite dal graticcio e la trancia con una lama ricurva. L'uomo è assistito da una seconda figura maschile barbuta e priva di camicia, e i due vengono osservati da un terzo uomo. Alla loro sinistra è posto un altro lavoratore mezzo svestito intento nello spezzare un ramo con l'aiuto del ginocchio. Alle spalle del gruppo maschile delle signore oziano, raggiunte da un'altra donna che porta una cesta sul capo e dà da bere ad un bambino da una brocca.

Infine, tra le colline, due uomini conversano con altrettante donne[125]. Osservandoli attentamente, potrebbero essere i medesimi personaggi ritratti in più momenti, dato che riconosciamo l'evidente copricapo di paglia. Magari sono sempre loro che nelle piccole "macchie" dalla forma umana si dirigono verso le due chiesette.

Diametralmente opposta all'opera del Bramantino è l'*Aprile* del Bachiacca: qui siamo all'esterno di un recinto che scorgiamo solo in lontananza sotto forma di recinzione picchettata. Il mese è all'insegna del lavoro: in primo piano tre donne si dedicano alla mungitura di alcune capre e mucche di ritorno dal pascolo. Alle loro spalle, dinanzi ai capanni, un uomo è raffigurato mentre versa il latte appena munto in una botte per

124 Ivi, pp. 257 e 258.

125 Ivi, p. 258.

ricavarne burro o formaggio. In lontananza altri contadini riposano più o meno distanti dalle loro case[126].

Singolarissimo lo scomparto che illustra il mese di *Maggio*, dato che forse ci mostra una festa medicea primaverile o una processione. Su di uno sfondo paesaggistico sul quale si incastonano alcuni edifici si stagliano tre donne interrotte nel loro fare da un giovane dal copricapo piumato che porge loro un piatto ricolmo di fiori: egli è seguito da un corteo capeggiato da un nano in groppa ad un asino assieme al suo cagnolino. Alle spalle del nano vi sono un trombettiere e un suonatore di tamburi, cui segue una serie indistinta di altri personaggi. Sullo sfondo possiamo notare, a destra, delle figure che in cerchio muovono i primi passi di una danza di maggio[127]: forse la processione è dedicata proprio al mese in esame.

Lo spirito che anima queste scene, rispetto alle precedenti, è assai diverso. Esso nasce e si sviluppa in un clima figurativo che ha completamente perso la drammaticità medievale e il ricco fasto cortigiano del primo Rinascimento. Il tono che qui ritroviamo è già pastorale, quasi un anticipo di Arcadia che rende quasi fantasiosi gli episodi tratti dalla vita di tutti i giorni, dalla vita dei campi, dalla realtà[128]. La serie del Bramantino, precedentemente descritta, va in direzione opposta, con la sua visione tutta italiana: un vero e proprio documento storico della società lombarda del Quattrocento dove viene tradotta in immagini la concezione dei primi Umanisti. Non vi sono più gli eroi classici, non più il lavoro come castigo, ma l'uomo e la sua vita come veri protagonisti[129].

In conclusione possiamo dire che i due cicli in esame sono perfettamente rappresentativi della cultura italiana che trae ispirazione da tutto ciò che la circonda, che si tratti dell'arte e artisti locali o di maestri oltremontani. Lo spunto può essere la vita reale di tutti i giorni, dove la cultura e la letteratura sono trattate separatamente, quasi un di più; oppure tutto ciò viene fuso con la tradizione e con i miti. Il risultato può essere un ciclo meticoloso, preciso, a dir poco scrupoloso; in alternativa, l'attenzione è concentrata sul

126 Ivi, pp. 258 e 259.

127 Ivi, p.259.

128 M. VALESCHI, *Gli arazzi dei mesi*, p. 38.

129 Ivi, pp. 39, 40 e 50.

contenuto, ambientando la Primavera all'interno di un giardino dove ci si dedica al lavoro o al mero *otium*, o all'esterno delle sue mura.
Ciò ci dimostra come questo tema prenda sempre più piede, importanza e consapevolezza all'interno della cultura e del patrimonio figurativo italiano; e, di conseguenza, come si cerchino e si creino spunti sempre nuovi che portino a inaspettate e mai banali rappresentazioni della Primavera: una Primavera sempre uguale, ma al contempo diversa, contraddistinta da toni e visioni sempre più proprie e personali, pur restando all'interno dei cicli dei Mesi italiani.

2.3 I cicli dei Mesi fuori dall'Italia nel Cinquecento: i Grimmer

Attraversiamo ora le Alpi e usciamo dall'Italia, spostandoci nelle Fiandre dove troviamo due grandi artisti che si dedicarono a pieno ai temi del paesaggio, delle stagioni e dei mesi: i Grimmer.
Cominciando dal padre Jacob Grimmer (Anversa 1525 – 1590), purtroppo conosciamo poche notizie inerenti la sua vita. Figlio del mercante Nicolas Grimmer e di Elisabeth Cops, è contemporaneo del più noto Brueghel il Vecchio. Jacob iniziò il suo apprendistato senza troppa fortuna presso Gabriel Bouwens, successivamente con Matthias Cock e infine presso Christian van Queeckborne. Alla fine di questo percorso si presume che abbia svolto il consueto viaggio di studio in Italia[130].
È soprattutto all'interno del genere paesaggistico che egli fece avanzare la pittura fiamminga. Infatti la sua fama superò i confini delle Fiandre fino a giungere in Italia: a tal proposito si possono rammentare le parole del Vasari in *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*:

"Quanto al fare bellissimi paesi, non ha pari Jacopo Grimmer e Hans Boltz tutti

130 R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer catalogue raisonné,* Belgique, La Reinaissance du livre, 1991, p. 15.

d'Anversa e valenti uomini dei quali non ho così potuto sapere ogni particolare"[131].

Jacob è considerato il "principale esponente dei paesaggisti" del suo tempo.
Figure importanti, se non proprio indispensabili, per la sua affermazione artistica furono Adriaen Collaert e Philip Galle che tradussero in incisione molte delle sue opere. Altri ruoli non meno importanti vennero ricoperti da Martin van Cleve e Giles Mostaert che completarono le sue opere inserendovi i personaggi che le abitano[132]. Jacob può essere a pieno titolo considerato il miglior paesaggista delle Fiandre dipingendo delle meravigliose vedute panoramiche dei dintorni di Anversa che costituiscono dei documenti inestimabili della vita suburbana dell'epoca: i fiumi, le passeggiate, i canali ghiacciati etc. sono tutti lo sfondo di un mondo gradevole. Per animare i suoi paesaggi, l'artista li arricchisce con scene tratte dalla *Bibbia* e trasposte nel Cinquecento fiammingo o riprese dalla vita quotidiana, dalle città alle campagne. Si potrebbe quasi definire Jacob Grimmer come un Pieter Brueghel il Vecchio minore[133].
Le opere realizzate da Grimmer e Brueghel vanno nella stessa direzione: entrambe danno importanza alla vita quotidiana e al paesaggio (benché in Jacob si ritrovino più facilmente dei giardini), ma sono stilisticamente di poco inferiori a queste ultime. Jacob è più realista, più concreto di Brueghel che invece cerca di rendere di più l'atmosfera, non solo attraverso gli edifici ma anche nelle differenti strutture del paesaggio; in Grimmer, al contrario, vengono inserite delle nette linee di demarcazione [134].
Tra i temi maggiormente trattati da Jacob vi sono i Mesi. Egli all'interno di questo soggetto rende molto bene la vita della popolazione fiamminga, delle città, dei villaggi e delle campagne, sottomesse al ritmo incessante delle stagioni. All'interno di questo tema possiamo rinvenire i giochi invernali, i lavori nei campi e quelli nella fattoria.

131 Ivi, pp. 15 e 16.

132 Ivi, pp. 15 e 16.

133 Ivi, 1991, p. 16.

134 L'arte di Jacob Grimmer era già perfettamente formata molto tempo prima che Brueghel il Vecchio comparisse sulla scena artistica; egli infatti fu promosso maestro indipendente due anni prima di lui. Quindi i rapporti con Brueghel sono di natura molto più complessa di quello che si potrebbe pensare questi sono di stima, ripresa e competizione .
Ivi, pp. 18 e 19.

Sintetizzando il tutto in poche ma significative parole: “Egli esprime la vita tranquilla di tutti i giorni in modo semplice e generoso”.
Elemento costante che fa da sfondo ai suoi Mesi sono i paesaggi, “il paesaggio così com'è” senza la ben che minima estetizzazione o modifica. Completano le opera i personaggi che li animano, personaggi che sovente venivano inseriti da altri artisti (Martin van Cleve e Giles Mostaert)[135].
Una caratteristica che distinguerà lo stile di Jacob da quello dei suoi contemporanei sarà l'assenza di dettagli che verranno tutti soppressi in favore di una pittura essenziale ottenuta attraverso una grande economia di mezzi grafici e colori. Il maestro dà valore al paesaggio e ne sviluppa l'ampiezza riducendo tutti gli altri elementi al minimo (case, chiese etc.). Il paesaggio è visto da vicino e lo sguardo al suo interno è condotto verso il centro della scena. Per rimarcare ancor più quest'area Jacob inserisce al suo interno dei tratti netti che rendono il contorno di ogni singola parte preciso, deciso ed esatto[136].
Il pittore fiammingo cerca di staccarsi dagli elementi che compongono il paesaggio, a beneficio di una vista d'insieme. Grazie a questo stratagemma, egli riesce a donare valore alla larghezza e all'ampiezza dello spazio in cui siamo invitati ad immergerci. Quindi Jacob Grimmer concepisce il paesaggio da lui stesso creato come un'entità a sé, non più come la bella cornice, il completamento di un'immagine. Così facendo egli ha condotto l'arte del paesaggio dal manierismo a una forma distillata che in seguito farà scuola nelle Fiandre e fuori[137].
Analizziamo ora due cicli dei Mesi realizzati da Jacob Grimmer.

Il primo dei due, ora in una collezione privata, viene erroneamente titolato *Le quattro stagioni con i segni dello zodiaco*. Questa serie di quattro elementi in realtà rappresenta i Mesi dell'anno suddivisi secondo le quattro stagioni, facendo convivere al suo interno piaceri e lavori che corrispondono ad ogni singolo mese. Osservando attentamente le opere possiamo scorgervi, nella parte superiore del cielo, le icone dei segni zodiacali e il nome di ogni singolo mese.

135 Ivi, p. 18.

136 Ivi, pp. 26 e 27.

137 Ivi, p. 27.

Cominciamo dal dipinto per noi più importante: quello che raggruppa *Marzo, Aprile* e *Maggio* (Fig. 29). Il mese di marzo, a destra, è racchiuso tra una splendida villa e il confine della tavola ed è rappresentato da un improvvisato concerto campestre allestito ai piedi di un esile albero da un gruppo di giovani, ed eleganti gentiluomini e dame intenti ad assaporare il dolce suono del liuto. Alle loro spalle, in secondo piano, un gradevole giro in barca completa la scena.

Proseguendo verso sinistra, oltrepassando la villa e soffermandoci nella parte centrale della tavola ci imbattiamo in uno splendido giardino all'italiana (ricordo del suo soggiorno giovanile in Italia), scandito da una gradevole decorazione a *parterre* fioriti, come perfettamente si addice al mese di aprile. All'interno del giardino convivono i lavori e i signori che gioiscono della bellezza di questo luogo. In primo piano una elegante dama accompagnata dalla sua bambina conversa con un uomo: probabilmente il marito e padrone della dimora con giardino.

Infine, a sinistra, vi è il mese di maggio impersonato da due agricoltori che preparano la terra per il lavoro: i due uomini probabilmente provengono dai campi retrostanti confinanti con il giardino.

I tre mesi sono inseriti in uno splendido paesaggio, veduta che ci ricorda i due aspetti di questa stagione caratterizzata dal lavoro dentro al giardino e fuori nei campi, ma anche dagli svaghi cortesi all'interno ed esterno del giardino[138].

La stagione estiva (Fig. 30) si apre, a sinistra, con *Giugno* dove troviamo la tosatura delle pecore; al centro *Luglio* con la fienagione; a destra *Agosto* con la mietitura[139]. Ambientata in un paesaggio campestre privo di qualsiasi recinzione, qui l'idea dello svago e del divertimento sono completamente assenti. L'estate e i suoi mesi sono visti unicamente come lavoro.

L'autunno (Fig. 31) è ambientato in uno splendido e incantevole paesaggio fluviale. Al suo interno si scandiscono da sinistra verso destra *Settembre* con la raccolta delle mele; *Ottobre* con la consueta vendemmia; *Novembre* con la potatura degli alberi[140]. Come nei mesi estivi, anche in quelli autunnali la stagione è caratterizzata unicamente dal lavoro

138 Ivi, pp. 81 e 163.

139 Ivi, pp. 77 e 81.

140 Ivi, pp. 76 e 81.

nei campi adiacenti al borgo cittadino.
Conclude il ciclo la tavola con i mesi invernali (Fig. 32), che ci mostra, a sinistra, *Dicembre* con la consueta macellazione del maiale. Più interessanti e particolari sono, tuttavia, *Gennaio* – al centro – che ci mostra una scena di pattinaggio sul lago ghiacciato confinante con un massiccio castello e in secondo piano, all'estrema destra, *Febbraio* con una città innevata dove dei bambini giocano a palle di neve[141] . In perfetta affinità con la tavola dei mesi primaverili, qui ritroviamo la compresenza dei lavori stagionali e degli svaghi signorili ed infantili. La stagione in esame nuovamente non è solo lavoro, ma vi è anche dell'altro.
A caratterizzare ed unire le quattro tavole dei mesi è la vita di tutti i giorni, la quotidianità della gente di Anversa. Interessante sottolineare e ribadire la presenza di un giardino come elemento predominante della stagione primaverile nel mese di aprile[142].

Jacob Grimmer trattò molto il tema dei Mesi: purtroppo, però, delle sue numerose serie resta ben poco se non quadri singoli recanti il suo nome inseriti nelle più svariate collezioni private e musei. A tal proposito si può rammentare la cosiddetta serie delle *Stagioni Rotonde*. Questa serie dei mesi, mutila dei mesi di *Marzo* e *Giugno*, è suddivisa tra una collezione privata di Bruxelles (*Ottobre, Novembre, Gennaio* e *Febbraio*), una collezione privata parigina (*Settembre* e *Aprile*) , la collezione privata Liegi in Belgio (*Dicembre* e *Maggio*) e il Museo delle Belle Arti a Nancy (*Luglio* e *Agosto*)[143].
Jacob era solito utilizzare teleri o pannelli circolari (come in questo caso): questa forma divenne molto popolare nella seconda metà del XVI secolo, e ciò ci permette di datare questa dislocata serie (il medesimo formato venne impiegato anche da Brueghel il Vecchio).
Tale tipologia di quadri è strutturata su caratteristiche ben definite partendo dalla concentrazione dello sguardo verso il centro dell'opera. Altro elemento fondamentale è

141 Ivi, pp. 78 e 81.

142 Molto probabilmente Jacob Grimmer venne aiutato da Giles Mostaert che dipinse le figure presenti nelle quattro tavole.
Ivi, p. 81.

143 Ivi, pp. 44 e 100.

l'inserimento di più vie costruite per condurre lo sguardo verso l'orizzonte anche attraverso l'utilizzo di zone concave che hanno la medesima funzione. Le diagonali presenti nell'opera conducono lo sguardo dell'osservatore al centro di essa e da lì verso il primo piano, dove viene situata la scena principale.

In queste tavole il paesaggio centrale si estende regolarmente su tutta la scena e dei gruppi di alberi hanno il compito di chiudere tutti i possibili scorci prospettici che lo sguardo potrebbe percorrere. Gli alberi non hanno un ruolo di spartizione, né ci conducono verso il fondo: sono inseriti solo per animare, arricchire e chiudere la scena. Sullo stesso principio si basano le architetture presenti, ridotte nei loro più semplici elementi strutturali. In sintesi possiamo dire che queste opere sono dominate da una vera economia di elementi e colori[144].

Il ciclo in questione, come il precedente, è basato prettamente sul lavoro stagionale: *Ottobre* infatti ci presenta la raccolta dell'uva e la preparazione del vino; *Novembre* la potatura degli alberi; *Dicembre* i lavori cittadini (stranamente non la consueta macellazione del maiale); *Febbraio* i lavori in fattoria; *Maggio* l'aratura e la semina (per rammentarci come sempre che la primavera non è solo svago ma anche lavoro della terra); *Luglio* con la fienagione; *Agosto* con la mietitura[145].

Tavole decisamente più interessanti sono quelle di *Gennaio*, *Aprile* e *Settembre*.

Gennaio (Fig. 33) ci mostra un paesaggio innevato, dominato a sinistra da una grande dimora, mentre all'orizzonte si scorge la città di Anversa [146]. Elemento principale dell'intera composizione è il grande lago ghiacciato al centro, il quale diventa un luogo di aggregazione fra tutti i cittadini dei diversi ceti sociali, che qui si riuniscono nel divertimento comune del pattinaggio. È interessante notare questa particolarità di Grimmer che trasforma questo periodo dell'anno non più in un forzato riposo come nei cicli italiani che abbiamo visto, ma in un momento di svago per tutti. In *Aprile* (Fig. 34) quasi come un prisma emerge un palazzo dal centro della scena. Esso è collocato in un ampio, ma insolitamente spoglio, giardino. Un aprile decisamente singolare: qui non vediamo minimamente la primavera in boccio, gli alberi sono privi della più piccola

144 Ivi, pp. 16 e 17.

145 Ivi, pp. 94 e 100.

146 Ivi, p. 94.

fogliolina, il giardino è riconoscibile nelle sue singole parti unicamente attraverso le partiture create dalle siepi. Questo è un giardino privo della benché minima caratterizzazione stilistica data l'assenza dei *parterre*. Al suo interno si scorgono unicamente un piccolo albero e delle persone che si aggirano intorno alla villa. È aprile, siamo in un giardino ma questo non è decisamente un giardino della primavera: troppo spoglio per esserlo.

Al suo esterno, sulla strada maestra procedono a passo deciso greggi di pecore e buoi affiancati da un carro. Paradossalmente vi è più vita fuori dal giardino che dentro ad esso[147].

Concludiamo con il mese di *Settembre* (Fig. 35), un dipinto veramente singolare e meritevole d'attenzione perché ci rammenta la tavola di cui abbiamo appena trattato: anche se ripresa da un punto di vista frontale, ritroviamo la stessa villa del mese di *Aprile*. A differenziare le due opere è l'aria che qui vi si respira, perché questa volta il giardino dell'abitazione è fulgido e rigoglioso.

Come nella porzione centrale di tavola del ciclo precedente (Fig. 29), qui ritroviamo personaggi riccamente vestiti intenti in due distinti giochi galanti e, sulla strada principale, gentiluomini a piedi o a cavallo pronti alla caccia con i loro fedeli segugi[148]. Infine, a sinistra della villa, si scorge un imbarcazione che ci richiama la porzione di tavola dedicata a *Marzo* nel ciclo precedente (Fig. 29).

A questo punto si aprono d'innanzi a noi due ipotesi ugualmente interessanti: o la tavola in questione ci mostra un giardino dell'estate o – secondo me più probabilmente – quello che si mostra ai nostri occhi è un giardino della primavera, è aprile e di conseguenza quest'opera appartiene ad un altro ciclo. Come possiamo notare, paragonandola con gli altri manufatti di medesimo soggetto, ci sono troppi punti di contatto (villa, passatempi, composizione etc.), ma solo una perizia sull'opera potrà darci una risposta certa.

Completano il ciclo i vari segni zodiacali associati di mese in mese ad ogni tavola, tranne che nei mesi di *Aprile* e di *Settembre*.

Abel Grimmer (1575- 1619) figlio di Jacob Grimmer e di Lucia van de Wouwer, fece da

147 Ivi, p.100.

148 Ivi, p.100.

subito l'apprendistato presso la bottega paterna poiché veniva considerato tra i migliori paesaggisti del suo tempo. Abel però non si limitò ad essere unicamente pittore, ma fu anche architetto, e ciò spiega la semplificazione tipica del suo disegno, le linee schematizzate della sua composizione, il tracciato netto delle case, la *silhouette* marcata degli alberi spigolosi, in pratica l'aspetto lineare dei suoi quadri.

I suoi paesaggi, rispetto a quelli paterni, si distinguono per la finezza delle tinte come per la semplificazione del disegno che dona loro un accento decisamente moderno. La semplificazione qui in atto è decisamente voluta, l'esecuzione abile e virtuosa[149]. Riassumendo in poche parole, le caratteristiche stilistiche di Abel sono: semplificazione e schematizzazione.

Il giovane Grimmer dipinge le parti essenziali del paesaggio in superfici ampie con colori chiari e gai ai quali un pennello affilato aggiunge i personaggi: negli alberi e nelle fogge delle vesti, nei bagliori vibranti, questa tecnica ci richiama alla mente i fratelli Limbourg.

Abel proprio come Jacob si fa pittore della vita paesana di tutti i giorni soffermandosi su ogni più piccolo particolare. Lui ci presenta in uno stile assolutamente realista dei paesaggi animati da scene di genere tratte dalla vita quotidiana dei paesi e campagne fiamminghe con le sue interazioni famigliari. Così facendo il giovane Grimmer entra in contatto con Brueghel il Vecchio trattando anch'egli gli analoghi temi delle stagioni e dei mesi.

Nonostante ciò, questa sua modernità stilistica nelle forme, la delicatezza delle tinte che traspongono la realtà in modo idilliaco, lo contrappongono alla concezione del Brueghel. Mentre questi cerca spesso di esprimere un ideale filosofico, una atmosfera, Abel ci mostra la vita di tutti i giorni in un miscuglio di semplicità ed eleganza[150]. Abel non esprime commenti personali su ciò che si schiude dinanzi a lui, al contrario di Brueghel che ci mostra i malesseri del suo tempo, gli orrori della guerra, i piccoli difetti dei suoi contemporanei, presentandosi come un moralizzatore. Oltre ai sopramenzionati Jacob Grimmer e Brueghel il Vecchio, Abel coglierà ispirazione anche dalle incisioni di

149 Ivi, p. 31.

150 Ivi, pp. 33 e 34.

Pieter van der Heyden e di Hans Bol[151].

Come abbiamo accennato precedentemente, le tematiche predilette da Abel saranno i mesi e le stagioni. I suoi Mesi sono le immagini della vita rurale delle Fiandre cinquecentesche. Le architetture che vi rinveniamo appartengono a questi luoghi, come gli avvallamenti collinari e l'onnipresente acqua.

Tuttavia appaiono dissonanti i rilievi rocciosi che rievocano alla mente le Alpi, tenendo conto che, a differenza del padre, lui non fece il consueto viaggio di studio in Italia; di conseguenza la conoscenza di tali luoghi gli è nota esclusivamente per via indiretta attraverso le opere dei suoi contemporanei.

Le sue serie dei Mesi rientrano in una tradizione che risale al cristianesimo e si manifesta perfettamente nelle sculture delle cattedrali e nelle immagini miniate, come quelle del *Très Riches Heures* del duca Berry fatto dai fratelli Limbourg.

I suoi dodici mesi dell'anno rappresentano i lavori della terra. Per, Abel proprio come per Brueghel, i lavori e dolori dei paesani stanno in primo piano.

A sancire il passaggio tra la bella e la brutta stagione e quindi i rispettivi lavori sono gli alberi spogli o ricoperti da vivaci chiome colorate, sebbene in tutti i mesi rinveniamo la costante e placida presenza di un cielo grigio e uniforme con alternanza di tinte più chiare e più scure. Questo è il cielo di Anversa, il cielo natale dell'artista che continua a seguirlo ed ispirarlo. Raramente, in effetti, i suoi quadri sono inondati dai raggi del sole.

Ogni singolo telero sembra un fotogramma della vita reale che viene riportato sulla tela secondo una visione docile, tanto sono veri e delicati i paesaggi e gli individui che vi compaiono. I Mesi di Abel Grimmer sono una pittura di costumi e di paesaggi animati. Essi manifestano un vivo sentimento per la natura e la conoscenza delle persone che la abitano. Qui rinveniamo uno spaccato della vita quotidiana di Anversa e dintorni tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento[152].

In questo paragrafo sarà analizzato il ciclo realizzato da Abel, in forte contrasto con le serie dei mesi paterne. L'opera, tra le più note dell'autore, è firmata e datata 1592 e custodita nella chiesa di Notre-Dame Montfaucon, nella regione francese dell'Alvernia.

151 Ivi, pp. 45 e 46.

152 Ivi, pp. 34 e 35.

Già dal primo sguardo possiamo notare l'assenza della prediletta forma circolare di Jacob in favore di tavole rettangolari, 52 × 67 cm. Qui possiamo rilevare una totale assenza dello svago popolare, del divertimento cortese o del giardino. A far da padrone in queste opere è il lavoro stagionale scandito mese per mese dal segno zodiacale posto in alto al centro del grigio cielo di Anversa. Un elemento che lo distingue dal padre è la presenza, nella parte inferiore della maggioranza dei mesi, di una quartina di versi in latino tratta da diversi passi del *Vangelo* – nei mesi primaverili non vi sono iscrizioni visibili. Inoltre, è raffigurato anche Cristo, che mese dopo mese illustra ai suoi accompagnatori (apostoli, filosofi, uomini distinti etc.) le varie attività e predica la parola di Dio: infatti lui per primo compare nelle vesti del buon pastore nel mese di *Giugno*.

Questi dipinti rivelano, attraverso la loro alta qualità esecutiva, la visione di un artista autentico che ha saputo interpretare come pittore e colorista i motivi di fondo puramente grafici e lineari tratti dalle incisioni di Pieter van der Heyden e di Hans Bol. Questi quadri illustrano la coesione del tema religioso con quello campestre, nonché la rievocazione, forse ancora un po' medievale, dell'anno come l'anno di Dio e del lavoro come espiazione e purificazione dai peccati[153].

Il ciclo inizia dal mese di *Marzo* (Fig. 36), quindi ci mostra subito la stagione primaverile. Di questo mese attira subito la nostra attenzione l'ambientazione in cui è inscenato, perché come abbiamo detto precedentemente tale scenario deve essergli noto da opere coeve di altri artisti contemporanei, non avendo lui fatto il consueto viaggio in Italia. All'interno di questo paesaggio montuoso, intervallato solo dalla chiesa e da qualche piccola abitazione, Gesù illustra ai suoi accompagnatori (probabilmente filosofi, date le eleganti vesti) la potatura degli alberi che si sta svolgendo dinanzi a loro.

Qui nulla ci fa presagire la primavera: gli alberi sono ancora spogli, il cielo cupo, non vi è nessun giardino o svago. A indicarci che siamo in marzo vi è unicamente l'emblema dell'ariete in cielo[154].

Proseguiamo ora con il mese di *Aprile* (Fig. 37), simboleggiato dall'icona del toro. È il

153 Ivi, p. 190.

154 Ivi, p. 190.

mese dei fiori, ma la tavola ne è priva: le chiome degli alberi sono appena verdeggianti, quasi spoglie, non si schiude d'innanzi a noi né il giardino della Primavera né una dolce primavera in boccio.
Al contrario, in questa acerba stagione l'aratura e il lavoro in generale dominano l'intera scena, indicata persino da Cristo che la mostra agli apostoli Pietro e Paolo. Il tutto è ambientato alle porte di una piccola città incastonata tra morbidi rilievi collinari[155].
Infine *Maggio* (Fig. 38), il mese dei frutti: qui non ve n'è neanche uno; al contrario dei mesi precedenti, nondimeno, gli alberi ora presentano fronde ricche di foglie. Questo particolare ci riporta alla mente Brueghel il Vecchio: le fronde sono state dipinte foglia per foglia come quelle del famoso maestro. Il segno zodiacale dei gemelli, posto in cielo, ci suggerisce che siamo in maggio. Anche in questa tavola, come nelle altre primaverili, riscontriamo l'assenza del verso latino e del giardino. Infatti il mese è caratterizzato dal lavoro nei campi (si noti il giovane in primo piano a destra) e dalla raccolta (i due uomini in secondo piano con un cane bianco). Qui Gesù è accomodato su un pozzo e indica il giovane in primo piano ai suoi accompagnatori, che potrebbero essere gli apostoli Pietro, Paolo e Giovanni[156].

I due Grimmer padre e figlio risultano così simili e al contempo così differenti e distanti l'uno dall'altro: entrambi si concentrano sul tema dei Mesi e ci riportano con un analitico e preciso sguardo la quotidianità della vita campestre cinquecentesca. Sia Jacob che Abel si scontrano e confrontano con Brueghel il Vecchio dal quale colgono profonda ispirazione e insegnamenti che li arricchiscono.
Nonostante ciò la loro resa pittorica è completamente differente. Jacob è ricco di dettagli, sfumature e colori in questo suo sguardo quasi idilliaco della vita quotidiana, uno sguardo che non giudica. Nelle sue opere ci mostra la convivenza tra lavoro e svago, tra doveri e piaceri: ci fa vedere e vivere il giardino della Primavera. Abel invece è più scarno, più schematico, più povero di particolari e colori, per non dire essenziale. Per lui la vita e i cicli naturali sono esclusivamente lavoro, non si ha tempo per lo svago o i piaceri, se non per la religiosità, che anzi è molto presente: la fede che convive con il

155 Ivi, p. 192.

156 Ivi, p. 193.

lavoro di tutti i giorni.

In conclusione di questo capitolo dedicato ai cicli dei mesi italiani e fiamminghi nel Cinquecento, possiamo dire che il giardino della Primavera, pur essendo nato ufficialmente nel XVI secolo, era stato preannunciato da dei piccoli ma significativi esempi: dalle miniature del *Très Riches Heures* per il duca Berry fatto dai fratelli Limbourg (1416) alla pittura parietale italiana di Giotto nella sala superiore del Palazzo della Ragione di Padova (1315 – 1317); dalla decorazione ad affresco di Venceslao nel Castello del Buonconsiglio a Trento (1390 – 1407) a quella eseguita da Francesco del Cossa in Palazzo Schifanoia a Ferrara (1468 – 1469). In queste opere i mesi primaverili ci vengono illustrati come uno splendido *hortus conclusus* dove i protagonisti godono delle bellezze e gioie offerte dalla stagione e dall'amore che questa fa rinascere.
Entrando nel Cinquecento abbiamo incontrato e approfondito un manufatto importantissimo: il *Breviario Grimani* (1515), dove la primavera e le sue gioie iniziano a convivere con i lavori stagionali. Questa bipolarità si è riscontrata anche all'interno dei cicli italiani di arazzi: nel lombardo ciclo del Bramantino (1501 – 1507) come nella toscana serie del Bachiacca (1552 – 1553). In essi tradizione, cultura classica, divertimento, giardini e lavoro coesistono l'uno accanto all'altro, mostrandoci di quante diverse sfaccettature e spunti si stia arricchendo il tema primaverile all'interno dei Mesi.
Sarà specialmente il mese di aprile quello dedicato maggiormente allo svago e al pieno godimento dei piaceri della primavera. Contrapposto a lui vi è sempre il mese di maggio, votato al lavoro, per rammentarci che nonostante le delizie primaverili anche in questo periodo dell'anno i cicli naturali non si arrestano. In più riscontriamo sempre con maggior frequenza che aprile viene identificato con il mese di Venere quindi dell'amore, infatti ci presenta più spesso il giardino della Primavera.
Infine, oltrepassando le Alpi e giungendo nelle Fiandre abbiamo trovato i Grimmer: Jacob, il padre, ci ripresenta questa sincronia tra lavori e piaceri stagionali; Abel, il figlio, tra lavori e fede, quindi la tradizione medievale.
Già da questo rapido riassunto possiamo notare come il concetto di Primavera e di Mesi primaverili sia mutato nel Cinquecento, specialmente italiano. Esso si è ampliato, arricchito e colmato di innumerevoli sfaccettature, pur persistendo in maniera costante

la contrapposizione tra piaceri e lavoro dentro e fuori dal giardino. Questo punto di tangenza accomuna l'arte italiana con il resto della cultura occidentale cinquecentesca.

3. La Primavera come stagione

La Primavera, oltre che essere rappresentata come sequenza di mesi (marzo, aprile e maggio), può essere intesa anche sotto forma di stagione, essendo pertanto inserita all'interno dei cicli delle stagioni: manufatti, in altre parole, che scorrono tutto l'anno e lo rappresentano in modi distinti, ma sempre suddividendolo nelle quattro sezioni stagionali. La parola *stagione*, dal latino *statio*, *-nis* ("sosta" o "dimora"), indica la posizione occupata dal sole nei solstizi e durante gli equinozi[157].

Sin dal tempo dei romani le stagioni venivano associate ai quattro momenti fondamentali della vita umana, del suo percorso: la nascita (primavera), la maturità (estate), l'anzianità (autunno) e la vecchiaia o morte (l'inverno). Quest'associazione è strettamente collegata alla tradizione astrologica degli influssi sul mondo sublunare, di conseguenza al destino delle persone e alle azioni che si svolgono in quei determinati periodi.

All'interno dei miti orfici, alle quattro stagioni vengono assegnate le altrettante teste animali di Eros (Fanete) quindi: ariete, leone, toro e serpente. Coerentemente con ciò il mito olimpico della creazione separò i quattro attributi di Fanete in singole e autonome divinità assegnando a Zeus l'ariete (emblema dei mesi primaverili), a Helios il leone (attributo dell'estate), a Dioniso il toro (simbolo dell'autunno) e a Ade il serpente (icona dell'inverno e della rinnovata vita dopo la morte).

In età classica i Greci dipinsero le quattro stagioni come altrettante giovani vergini (Ore), spesso inserite all'interno dei monumenti funebri quali emblema della transitorietà della vita umana[158]. Quindi le stagioni vengono spesso rappresentate sotto

157 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 32.

158 Ivi p. 32.

M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 127.

le mentite spoglie di uomini e donne di età distinta, o con le sembianze dei corrispondenti dei dell'olimpo, o ancora come i quattro animali sacri associati ai solstizi e agli equinozi (ariete, leone, toro e serpente)[159].

Successivamente, in epoca medievale prima e rinascimentale poi, le stagioni vengono rappresentate tramite le corrispondenti mansioni agricole: semina, fienagione, raccolto e caccia[160]. Così facendo assistiamo alla nascita dei cicli delle stagioni che si riallacciano ai cicli naturali e della vita umana.

Cominciamo dalla primavera, che deriva dal latino *primo vere*: letteralmente "all'inizio della primavera". Questa è la prima stagione dell'anno e rappresenta la rinascita della natura dopo il rigido inverno. Essa è tra i soggetti più amati e frequentemente ripresi all'interno del repertorio letterario, mitologico e iconografico occidentale.

Per il pensiero religioso la rinascita della natura, ovvero questa stagione, divengono simbolo della redenzione dell'uomo. All'interno dell'iconografia e repertorio figurativo occidentale la primavera appare come una giovane e leggiadra fanciulla con il capo coronato di fiori colorati, che stringe tra le mani un virgulto che germoglia e nel frattempo sparge fiori sui prati (frequentemente quest'immagine può essere associata, se non proprio scambiata, con l'incarnazione dell'olfatto all'interno dell'iconografia dei cinque sensi)[161].

Nell'antica Grecia la primavera era identificata con Κόρη, Περσεφόνη (Proserpina). Questa per i romani diventerà la dea italica Flora, emblema della natura e protettrice delle donne in dolce attesa[162]. Successivamente, in epoca medievale e in seguito rinascimentale, la primavera verrà rappresentata anche attraverso la mansione agricola

---

159 Ogni stagione ha degli dei che le vengono assegnati. Primavera: Eros (Fanete), Zeus, Era, Persefone e Kore. Estate: Helios, Apollo, Cerere e Pomona. All'autunno: Bacco e Vertunno. In fine all'inverno: Ade, Vulcano, Crono e Giano bifronte.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 32.

160 Ivi, p. 32.

161 Ivi, p. 34.

L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli, piante, fiori e animali,* Milano, Electa, 2004, p. 74.

162 Alla Primavera vengono associate le divinità: Giunone, Kore, Persefone, Flora, Mercurio, Venere, Eros e Eos (Aurora) . In più le viene attribuito l'elemento dell'aria e l'infanzia.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 34.

della semina, una delle fasi contenuta all'interno dei cicli delle stagioni.

Segue l'estate dal latino *aestas*, *-tis* la cui radice significa "calore bruciante". Questa è la stagione in cui maturano i frutti: essa può essere rappresentata nelle spoglie di una giovane donna dal seno scoperto a cui vengono associati alcuni attributi identificativi: la spiga di grano (tipica di questo periodo) o una corona di spighe sul capo, la cornucopia straripante di frutti e una fiaccola ardente (questi elementi la identificano come la dea Cerere patrona dell'estate).

All'interno della mitologia greca l'estate veniva associata a Demetra (Cerere), la dea dell'agricoltura e della terra[163]. Successivamente, dal Medioevo e nel Rinascimento, questo periodo, all'interno dei cicli stagionali, verrà rappresentato attraverso i lavori ad essa corrispondenti come la fienagione e la mietitura[164].

Proseguiamo con la terza stagione dell'anno: l'autunno, dal latino *autumnus*, *-i*, derivante dall'omonimo termine etrusco. Questa stagione è incarnata da un uomo virile con in mano un grappolo d'uva e le ali ai piedi. Costui regge nella mano destra una bilancia (simbolo di equilibrio) con nei piatti due globi neri e bianchi.

A questo specifico periodo dell'anno veniva associato il dio Dioniso (Bacco) che presiedeva il culto della vite in Africa settentrionale, Europa e Asia. Infatti la vite veniva e viene tuttora celebrata a settembre durante il gioioso rito della vendemmia[165]. Gli artisti occidentali hanno frequentemente sfruttato l'immagine della vendemmia per rappresentare il periodo autunnale, associandola all'immagine di Dioniso con una meticolosa raffigurazione delle fasi di raccolta e successiva spremitura dei colorati

---

163 All'estate vengono associate le divinità: Helios, Apollo, Demetra (Cerere). In più le viene attribuito l'elemento del fuoco e la maturità.

Ivi, p. 36.

164 Ivi, pp. 32 e 36.

165 Nell'antichità precedentemente alla vite veniva venerata un'altra pianta autunnale l'edera, anch'essa era associata al culto di Dioniso ed era il cibo delle Menadi. É interessante notare il parallelo che vige tra l'autunno e la primavera per gli antichi, dato che il mito della morte e successiva rinascita di Dioniso rammentava la morte e ridestarsi della natura. Questo pensiero di rinascita quindi accomunava le due stagioni equinoziali.

Ivi, p. 39.

grappoli d'uva[166]. La vendemmia e la preparazione del vino diventeranno la tipica rappresentazione dell'autunno all'interno dei cicli medievali, e in seguito rinascimentali, delle stagioni.

Concludiamo con l'ultima stagione dell'anno: l'inverno dal termine latino *hibernum (tempus)*, ovvero "stagione invernale". Questa è la stagione della vecchiaia o della morte, corrispondente al lungo riposo della natura prima che giunga nuovamente la primavera per ridestarla.

L'inverno è strettamente legato ai principi dell'oscurità e dell'umidità, che vengono iconograficamente rappresentati attraverso l'utilizzo di anfibi e rettili come salamandre (attributo di Efeso), serpenti etc. (infatti precedentemente abbiamo visto che ad Ade era stato assegnato il serpente).

Il periodo invernale solitamente viene incarnato nelle vesti di un vecchio austero e venerabile posto accanto ad alcuni alberi spogli, oppure come un anziano infreddolito avvolto in un caldo mantello per scaldarsi.

A questa stagione sono accostati il dio Saturno (correlato ai segni zodiacali dell'acquario e del capricorno), il signore del tempo, e Giano bifronte, divinità che sanciva e consacrava l'inizio dell'anno romano come *caput anni*. Associato alla stagione invernale vi è anche Efesto dato che è il protettore dei mestieri agricoli, che si svolgono prevalentemente in questo periodo dell'anno[167].

Infine, l'iconografia rinascimentale e in seguito barocca rappresenterà l'inverno utilizzando il mito di Proserpina rapita da Plutone o impiegando le immagini degli svariati lavori artigianali e delle altre attività che si svolgono in questo periodo: raccolta della legna da ardere, caccia e la consueta uccisione del maiale[168].

---

166 Al periodo autunnale vengono associate le divinità di: Dioniso (Bacco) e Vertunno. In più le viene assegnato l'elemento terra e l'anzianità con il relativo approssimarsi della vecchiaia corrispondente all'inverno.

Ivi, p. 39.

167 All'inverno vengono assegnate le divinità di : Saturno, Efesto (Vulcano) e Giano bifronte. In più gli viene attribuito l'elemento dell'acqua e la parte conclusiva della vita umana corrispondente alla vecchiaia e successiva morte.

Ivi, p. 42.

168 Ivi, p. 42.

Alle quattro stagioni vengono anche associati i corrispondenti quattro elementi: primavera – aria, estate – fuoco, autunno – terra e inverno – acqua[169]. Questi in seguito porteranno alla creazione dei cicli dei quattro elementi incarnati in personificazioni che si riallacceranno alle stagioni, come negli affreschi fatti da Paolo Veronese nella Sala dell'Olimpo (1561) di Villa Barbaro a Maser .

3.1 I cicli delle Stagioni nelle ville venete del Cinquecento

Le ville venete sono da sempre uno dei grandi vanti del nostro territorio. Esse sono come delle gemme che impreziosiscono d'arte e cultura questo lussureggiante territorio, il dominio della Serenissima. È proprio all'interno di queste residenze nobiliari o signorili che nella seconda metà del Cinquecento e specialmente nell'ultimo decennio riscontreremo un fenomeno interessante: lo svilupparsi di molteplici cicli delle Stagioni realizzati ad affresco.
Ciò di per sé non dovrebbe stupirci dato che già prima di questo periodo si poteva rilevare questo tipo di rappresentazione, se non proprio di decorazione parietale. La vera novità, ciò che lo avvicina alla nostra sfera d'interesse è il nuovo approccio dato a questo tema, poiché vengono abbandonate le personificazioni delle singole stagioni con le loro mentite spoglie umane o divine, prediligendo loro la rappresentazione delle stagioni in tutto il loro fulgido splendore o nelle loro mansioni lavorative.
Ovviamente questo non è un cambiamento improvviso ma, al contrario, graduale.

A tal proposito ci viene in aiuto, come esempio calzante, Villa Murari Bra detta "La Mattarana". Decorata da Michelangelo Aliprandi (1527 – 1603) nel 1572, essa ci mostra la perfetta convivenza, all'interno dello stesso ciclo decorativo nonché della stessa stanza, di tradizione e innovazione.
La villa, dopo esser stata di proprietà dei Pellegrini (infatti precedentemente veniva chiamata San Michele extra), venne acquistata dalla famiglia Murari Bra da cui successivamente prese il nome nel 1572 e resterà di loro proprietà sino al 1987. In

169 Ivi, pp. 34, 36, 39 e 42.

seguito all'acquisto i nuovi proprietari decisero di far decorare l'interno della residenza e affidarono l'impresa a Michelangelo Aliprandi[170].

Per quel che concerne gli affreschi di nostro interesse, essi sono collocati sulle pareti e soffitto della *Stanza delle Stagioni* al piano terra, e versano in un buono stato di conservazione che ci consente una chiara e agevole lettura[171]. Di recente si è messa in discussione l'esclusiva paternità della decorazione assegnata a Michelangelo Aliprandi, proponendo il nome di Bernardino India o di un anonimo artista appartenente alla bottega dei Ligozzi. Tuttavia, la *Stanza delle Stagioni* è indubbiamente attribuibile all'Aliprandi[172].

Il ciclo delle Stagioni di nostro interesse è posto sul soffitto della stanza e colloca al centro di esso, in un audace scorcio, un *Apollo sul carro del sole* (Fig. 39); negli spicchi adiacenti vi è una decorazione a grottesche su fondo rosso. Cinge il tutto una fascia lievemente bombata che unisce e mette in relazione l'immagine di Apollo, il cornicione e le pareti.

All'esterno del riquadro centrale, dopo la cornice bombata, vengono inseriti nel soffitto i quattro cartigli con il tema delle *Stagioni* (Fig. 39). In queste sezioni l'Aliprandi rappresenta le figure allegoriche a loro corrispondenti quindi: *Primavera – Venere*, *Estate – Cerere*, *Autunno – Bacco* e *Inverno – Borea*.

Quest'ultima figura è la più emblematica del ciclo (Fig. 40), perché ci presenta

170 G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete, il Cinquecento*,Venezia, Marsilio Editore, 2012, pp. 443 e 448.

171 Ivi, p. 444.

172 Gli affreschi che decorano la villa presumibilmente sono databili subito dopo il 1572, anno in cui i Murari Bra comperarono la residenza, essi vengono tradizionalmente assegnati a Bernardino India, recentemente sono stati accostati ad un pittore della bottega dei Ligozzi. Nonostante ciò resta ben evidente che i decoratori di questi ambienti vennero influenzati dagli schemi ideati dal più noto Bernardino India, restandone autonomi e indipendenti.

Per quel che concerne le stanze ubicate al piano terra (ad eccezione di quelle corrispondenti alla colombara di destra), nonché della cappella e ambienti adiacenti sono stati sicuramente decorati da Michelangelo Aliprandi. Questo lavoro può essere ritenuto come il suo incarico più importante. In esso vi è perfettamente riconoscibile la sua mano , basti soffermarsi sui volti ovali caratterizzati da piccole bocche, occhi tondi e gote rosate che riportano la fisionomia stereotipata tipica dell'Aliprandi. Ivi, pp. 448 e 449.

l'immagine di un vecchio impellicciato e decisamente infreddolito. Il protagonista non ci ricorda affatto le consuete attribuzioni: Saturno, Vulcano o Giano bifronte. Il vecchio dall'insolito copricapo lievemente conico è assistito come le altre tre personificazioni da numerosi putti intenti nella caccia o nella preparazione del fuoco, attività peculiari di questa stagione[173].

Oltre a ciò, vi è un altro elemento che ci riaggancia alla tradizione: l'inserimento nei quatto angoli di altrettanti cartigli minori in cui vengono collocate le rappresentazioni allegoriche dei *Quattro Elementi*. Ossia: una figura femminile con in mano un volatile allusione all'*Aria*; una seconda fanciulla associata ad un tridente che si erge su di un grosso pesce identificabile come Afrodite e quindi associabile all'*Acqua*; una terza figura femminile accomodata tra gli animali e intenta ad abbracciare il tronco di un albero, la *Terra*; infine un giovane uomo con un singolare copricapo conico che si sorregge ad una stampella, la quale lo identifica come Vulcano, cioè il *Fuoco*[174].

Già nella sola area del soffitto lievi accenni di innovazione convivono con la tradizione, data dalle personificazioni delle Stagioni e della loro associazione ai corrispondenti Elementi, resi anch'essi in forma umana. Le novità sono ravvisabili nei putti, associati alle singole personificazioni delle stagioni: essi abbandonano i loro ruoli tradizionali (amorini, cupidi, Eros, Anteros etc.) e le loro abituali occupazioni giocose per approcciarsi invece alle mansioni stagionali.

La vera svolta però la si trova su due pareti della stanza, dove, racchiusi tra due cariatidi, stanno due paesaggi in stile fiammingo. Il primo forse rappresenta la primavera, mentre nella vegetazione del secondo cogliamo dei richiami all'autunno o all'inverno. [175]

---

173 Le altre personificazioni sono più facilmente identificabili dato che i putti che gli assistono provvedono anche ad adornargli il capo con elementi caratteristici di ciascuna divinità. Quindi: Flora con splendidi i fiori, Cerere con spighe di grano e Bacco con foglie di vite e succulenti grappoli d'uva.

Ivi, p. 444.

174 Ivi, p. 444.

175 All'interno della *Stanza delle Stagioni* vi è un terzo paesaggio, posto al centro della parete con il camino. Quest'ultimo rappresenta il *Sorgere del Sole* ed è connesso tematicamente dato l'affine soggetto con l'*Apollo sul carro del sole* posto al centro del soffitto.

In questi due affreschi parietali ci viene data un'ulteriore conferma di ciò che ci veniva lasciato intendere dal soffitto: la ricerca di un modo alternativo per rappresentare le stagioni, non più solo tradizione e miti, ma anche vita reale e quotidianità. Tutto questo viene perfettamente calibrato e fuso in questo splendido esempio del passaggio da tradizione a innovazione: la *Stanza delle Stagioni* di Michelangelo Aliprandi.

Passiamo ora ad uno dei pittori a fresco più importanti dell'ultimo ventennio del Cinquecento: un pittore neerlandese allievo di Martin De Vos, Lodewijk Toeput (1550 – 1604 o 1605)[176]. Pittore fiammingo che ha mutato il suo viaggio d'istruzione e studio in Italia in soggiorno permanente, egli risiedette a Firenze, Roma, Venezia (documentato nel 1577) e Treviso dove si stabilì definitivamente nel 1582, prese moglie e italianizzò il suo nome in Ludovico Pozzoserrato.[177]

Toeput diventerà uno dei più accorti osservatori della cultura della villa e ci restituirà inestimabili testimonianze inerenti il giardino veneto e le sue molteplici attività [178]. Egli diventerà il protagonista incontrastato dello scenario trevigiano dell'ultimo ventennio del Cinquecento[179].

Ivi, pp. 444 e 446.

176 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*,Treviso, Libreria Editrice Canova, 1962, p.70.

M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 115.

177 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville venete* , p.70.

M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 115.

F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700*,Roma, Sassi Editore srl, 2008, p. 124.

178 M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 115.

179 Ludovico Pozzoserrato è considerato da sempre dotato di una spiccata abilità nel dipingere i paesaggi, caratteristica che lo portò ad un'indubbia e conclamata fama. Nonostante ciò Toeput non disdegnò affatto di dedicarsi e distinguersi anche nella pittura ad affresco, nei quadri di genere, nelle pale d'altare e nei ritratti.

Durante il suo soggiorno veneziano del 1577 arricchì la sua cospicua formazione fiamminga con le suggestioni derivanti dalla pittura locale e particolarmente da Tintoretto. Ciò porterà Pozzoserrato a riscuotere un sentito apprezzamento da parte dei suoi contemporanei, ciò lo condurrà negli anni '80 del XVI secolo a collaborare con artisti come Dario Varotti e Paolo Veronese, per la decorazione di una sala in villa Priuli a Treville e agli affreschi siti nella stanza dell'abate nel monastero di Praglia.

Edificata nella prima metà del Cinquecento per volontà del nobile vicentino Ludovico Chiericati, l'omonima villa vide numerosi restauri e rimaneggiamenti che la porteranno all'attuale veste architettonica[180].

È proprio all'interno di villa Chiericati che Ludovico Pozzoserrato eseguì degli affreschi nel 1590, nei quali si può riconoscere una forte influenza di Tintoretto. In queste stupefacenti vedute Toeput ritrae il mondo che lo circonda, quello che si riflette nei suoi occhi quindi: i casolari, le vicine colline, la villa, i giovani che pattinano, un funerale...

In esse, nonostante l'analitico verismo che li pervade e li anima si può cogliere un costante senso magico che vi permane, dato dalla semplificazione degli oggetti e dalle singolari tinte assunte dai cieli striati di azzurro e rosa nonché dalla vegetazione scandita da svariati e intensi verdi bottiglia che rendono il tutto ancor più fiabesco[181].

Della decorazione ad affresco che adornava completamente villa Chiericati Mugna a Longa di Schiavon restano solamente gli affreschi della stanza di settentrione a sinistra ed esigui frammenti in una parete che dà a levante nella medesima ala[182]. Tali affreschi originariamente vennero attribuiti a Giovanni Antonio Fasolo (Magrini, 1851), successivamente a Paolo Veronese e a suo fratello Benedetto Caliari (Fiocco, 1934): solo in seguito vennero assegnati da Rodolfo Pallucchini a Ludovico Pozzoserrato e

---

F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 124.

L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p.70.

180 Probabilmente fu proprio durante lo svolgimento di queste numerose opere di ammodernamento che si decise di coprire gli affreschi del Pozzoserrato e solo in un secondo momento vennero riportati alla luce. Soltanto agli inizi dell'Ottocento, in occasione di alcuni lavori all'interno della villa che inaspettatamente vennero rinvenuti e recuperati questi affreschi.

Questa scoperta lascia aperta l'ipotesi che villa Chiericati originariamente dovesse essere completamente ricoperta da affreschi, come confermerebbero le tracce d'affresco rinvenute nella stanza di levante. Le fonti antiche però non menzionano nulla in merito, il primo a parlarne sarà Magrini nel 1851 e successivamente Fiocco nel 1934.

F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 124.

L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 125.

181 F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 124.

L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, pp. 70 e 71.

182 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 127.

datati tra il 1587 e il 1590[183]. L'attribuzione al Pozzoserrato sembra trovar ancor più conferme in una lapide murata nel lato orientale della villa che l'afferma fabbricata da Ludovico Chiericati nel 1590[184].

Gli affreschi in questione dividono la parete della stanza a settentrione in sei sezioni rettangolari, dove sono rappresentati dei paesaggi ispirati alle varie stagioni dell'anno che vengono indicate dai corrispondenti segni zodiacali posti nella parte superiore della sezione [185].

La decorazione eseguita all'interno di questi riquadri riprende uno schema veronesiano, testimoniato dai paesaggi, originariamente contenuti in arcate che coprivano la fascia sottostante[186]. Il medesimo schema è riportato nella parete contrapposta al camino, sulla cui cappa è ritratto un *Apollo coronato d'alloro*, elemento che ci rammenta l'inserto nel soffitto della *Stanza delle Stagioni* nella Mattarana di Aliprandi.[187] La concezione

183 F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 124.
Gli affreschi con le *Stagioni* si devono quindi datare all'epoca in cui vennero eseguiti i restauri 1587 – 1590, dato che Toeput giunse a Venezia solo nel 1577.
L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 128.
M. FRANK, *Giardini dipinti*, 2008, p. 115.

184 G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 288.

185 G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete* , p. 286.
L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 126.

186 L'aderenza a schemi e invenzioni figurali veronesiane giustifica l'ipotesi di una possibile collaborazione con uno stretto seguace del Maestro di Verona , questa figura poterebbe essere identificata in suo fratello Benedetto Caliari.
G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 288.
M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 115.

187 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 129.
F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 124.
L'*Apollo coronato d'alloro* sul soffitto non è l'unico elemento che avvicina villa Chiericati alla Mattarana, dato che si ipotizza che la stanza in questione dovesse contenere anche una rappresentazione allegorica dei *Quattro Elementi*. Infatti a sostegno di questa tesi la divinità maschile posta al centro della parete settentrionale incarnerebbe l'*Acqua*, sulla parete orientale Cerere come la *Terra* e Giunone quale emblema dell'*Aria* sulla parete occidentale. Chiudeva il ciclo una personificazione del *Fuoco* probabilmente posta sulla parete meridionale e purtroppo andata perduta.
G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 288.

tipicamente veronesiana sul quale è strutturato il ciclo concorre a creare un'atmosfera di grande suggestione, ottenuta attraverso un artificio pittorico che dà la sensazione di abbattere le pareti aprendo lo spazio verso l'esterno.

I paesaggi racchiusi all'interno di questi archi mostrano dei chiari riferimenti al susseguirsi delle stagioni, intervallati dalla calibrata e costante presenza dei segni zodiacali corrispondenti. Le immagini che se ne ricavano ci donano un insieme decisamente naturalistico animato dalla presenza di piccole figure umane realizzate in punta di pennello. Per dare una sensazione di profondità e movimento l'artista utilizza uno schema basato sul susseguirsi di numerosi piani prospettici[188].

Iniziamo ad osservare il ciclo dal primo dei due riquadri primaverili, contraddistinto dai segni dell'Ariete e del Toro (Fig. 41), nel quale i vari piani danno movimento ad una composizione relativamente semplice. Al suo interno ritroviamo un prato con un casolare cui succede una strada che cinge un semplice giardino, delimitato dalla parte opposta da un'esile schiera di alberelli. Questi elementi vengono inseriti per creare una cospicua distanza dalle colline che chiudono lo sfondo[189]. Quindi già in questo primo affresco primaverile possiamo rinvenire un giardino, seppur schematizzato e semplificato. Un giardino fine a sé stesso, senza alcuna persona al suo interno.

Il riquadro per noi di maggiore interesse è quello dove si coglie il passaggio tra la stagione primaverile e quella estiva, con l'approssimarsi del solstizio d'estate. Ciò ci viene reso evidente dall'inserimento in cielo dei segni zodiacali dei Gemelli (primavera) e del Cancro (estate) che identificano la scena. L'immagine (Fig. 41) si apre sul proscenio di una sontuosa villa al quale si può accedere esclusivamente attraverso l'imponente giardino, che ci dona l'ambientazione ideale per gli innumerevoli divertimenti di dame e cavalieri (realizzati in punta di pennello con una precisione quasi calligrafica).

Il pittore realizza la scena seguendo la sua formazione e tradizione fiamminga, ma grazie all'aiuto di Benedetto Caliari riesce a riadattarla e adeguarla all'assetto tipico della campagna veneta. In altre parole, la sezione di cui stiamo trattando è impostata su di una prospettiva sapientemente costruita, che mette in risalto la fontana circolare posta

188 F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville*, p. 125.

189 G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 288.

in primo piano, sovrastata da un'imponente statua di Venere e cinta da basse siepi circolari. Quest'elemento concentra l'attenzione sul rigoglioso giardino all'italiana disegnato da un elegante *parterre* geometrico che si estende sino a raggiungere la scalinata principale che ci conduce all'elegante villa in stile palladiano. La scena è chiusa dai colli posti sullo sfondo come nella sezione precedente[190].

La fontana, con la statua di Venere in primo piano, è dal punto di vista compositivo come un'area di mediazione tra noi e il giardino. Essa, con il suo labirinto circolare, qualifica iconograficamente il luogo in cui ci troviamo come un giardino d'amore, una delle innumerevoli sfaccettature che caratterizzano il periodo primaverile[191].

Nel riquadro seguente dedicato all'estate e contrassegnato dai segni del Leone e della Vergine (Fig. 41), troviamo rappresentata una scena di lavoro nella campagna adiacente alla villa[192]. Proseguendo con la sezione assegnata ai segni della Bilancia e dello Scorpione (Fig. 41), segni dell'autunno, essa è la più semplice e nitida dell'intero ciclo. L'effetto prospettico è reso unicamente dalla stradina sterrata che serpeggia fra le morbide alture collinari. Elemento interessante che caratterizza questo riquadro è la presenza di un corteo funebre, particolarità che si riallaccia ai mesi infecondi dell'anno che seguiranno negli ultimi due affreschi e che qui ci vengono preannunciati[193].

La stagione invernale si apre con il riquadro dedicato ai segni del Sagittario e del Capricorno (Fig. 41), dove ritroviamo un forte rimando al terzo affresco inerente il periodo estivo (Leone – Vergine). Ciò si desume dal fatto che nel terzo i contadini si

190 Nonostante ciò, se analizziamo attentamente l'immagine possiamo cogliere da subito che qui non vengono rispettati gli equilibri richiesti da Palladio. Infatti il rapporto tra giardino, villa e campagna coltivata è sbilanciato in favore di una marcata predominanza del giardino.
M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 115.

191 M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 115.
G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 287.
F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 125.
L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 129.

192 L'immagine in questione come la prima della serie (Ariete – Toro) è basata sull'equilibrio e contrapposizione della villa posta a sinistra e l'albero posizionato a destra.
L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, pp. 129 e 130.

193 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 130.
F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 125.

avviassero verso i campi, nel quinto costoro lasciassero i terreni arati in favore di un meritato riposo dopo il duro lavoro[194].

Il ciclo si chiude con una sezione dedicata all'inverno contrassegnata dalle icone dell'Acquario e dei Pesci (Fig. 41): il consono riposo assegnato a questa stagione ci riporta alla mente la pittura nordica, della terra natia del pittore. La candida e soffice neve, il cielo basso e lattiginoso, la superficie del lago ghiacciato si riscontrano anche nei *Cacciatori nella neve* di Pieter Brueghel il Vecchio. I piccoli e agili pattinatori che gioiosamente animano questo luogo ci ricordano, oltre che Brueghel, anche Jacob Grimmer e i suoi mesi invernali[195].

In sintesi si può dire che su queste pareti ci viene mostrata una visione del mondo squisitamente fiamminga, una poetica del divenire del tempo, dell'alternanza e del susseguirsi delle stagioni, del vivere e delle cose del quotidiano. Quotidianità pervasa dalla narrazione dei piccoli e grandi avvenimenti che caratterizzano ogni singolo giorno con i loro piccoli accenni.

Ecco quindi far la loro comparsa: un funerale, la partenza di un cacciatore, donne occupate nei lavori domestici, giochi d'amore di dame o cavalieri...[196]

In pratica qui ci viene riportato il vivere quotidiano con le sue gioie e i suoi dolori: tutto ciò si contrappone nettamente a quella visione classica, immersa in quell'eterea e immutabile alternanza di personificazioni che ci veniva data da Paolo Veronese[197].

Ciò nondimeno, un lieve lembo ci unisce ancora alla tradizione che pervadeva anche il ciclo dell'Aliprandi data la comune presenza del dio Apollo e delle personificazioni dei quattro elementi.

Proseguendo su questo filone ci imbattiamo in un seguace, discepolo o semplicemente aiuto di Ludovico Pozzoserrato: così si può definire l'anonimo artista che lavorò in Ca' Bernardo a Peseggia di Scorzè (Venezia)[198]. L'anonimo frescante si dedicò al portico

194 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 130.

195 F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi*, p. 125.

L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 130.

196 G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 287.

197 F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville*, p. 125.

198 Ca' Bernardo ora Favaro a Pesaggia di Scorzè (Venezia) apparteneva all'omonima famiglia veneziana.

della villa che decorò con l'ausilio di imponenti paesaggi, uno dei quali mostra evidenti e chiari richiami ad un soggetto realizzato da Toeput in villa Chiericati.

L'affresco in questione (Fig. 42) ritrae una splendida villa con annesso giardino all'italiana, scandito da un elegante *parterre* circolare contenuto in sezioni quadrate; anche nella nervosa resa delle figure, lo stile mostra uno stretto e vivo legame con il più noto Maestro neerlandese. Nonostante ciò in questo caso ci troviamo d'innanzi ad una mera osservazione e resa realistica ottenuta con esigui mezzi pittorici[199].

La decorazione contenuta nel portico di questa villa semidiroccata è stupefacente dato l'ausilio di questi grandi paesaggi che probabilmente seguono le orme del ciclo realizzato in villa Chiericati, quindi una serie delle stagioni. Infatti, anche questi ultimi, come i precedenti, sono inseriti entro grandi cornici e nel secondo affresco ci presentano nuovamente un giardino, quindi la primavera[200]. Dato che Corsato ha proposto come autore di questo ciclo un seguace della cerchia di Ludovico Pozzoserrato, e dato che il Maestro farà la sua comparsa nel trevigiano nel 1582 ed eseguirà le opere in villa Chiericati tra il 1587 e il 1590[201,] inevitabilmente gli affreschi devono essere datati tra il

---

Originariamente l'edificio era interamente ricoperto da una decorazione ad affresco, questa però venne ricoperta con l'intonaco sul finire dell'Ottocento, ciò venne eseguito per volere dei nuovi proprietari la famiglia Morchio.

Solo nel 1940 sono stati rinvenuti e riportati alla luce gli affreschi realizzati nel salone del piano nobile. Da allora i manufatti non hanno subito alcun opera di restauro.

L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, p. 166.

G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p. 401.

199 L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville*, pp. 71 e 72.

G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete,* pp. 400 e 401.

200 Nel caso che il ciclo in esame non trattasse del tema delle Stagioni come qui si sostiene questo resterebbe comunque l'unico esempio di decorazione parietale affidato unicamente a paesaggi presente all'interno delle ville venete del Cinquecento.

L. CORSATO, *Gli affreschi nelle ville venete*, pp. 166.

201 Lorenzo Finocchi Ghersi nel suo saggio ci fa notare, che all'interno del giardino all'italiana compaiono alcuni dettagli scabrosi e insoliti, ci riferiamo all'inconsueta presenza di un uomo che espleta le sue funzioni corporali d'innanzi ad un cascinale. Particolari come questo spingono l'autore ad assegnare il ciclo ad un anonimo frescante nordico la cui formazione mostra una forte matrice fiamminga, con influenze da Tintoretto, nonostante ciò il modello di riferimento resterà sempre Pozzoserrato.

1590 e il 1599. Per quel che riguarda la villa rappresentata nel secondo degli otto affreschi che costituiscono il ciclo si è avanzata l'ipotesi che si tratti di una rappresentazione storica di Ca' Bernardo al tempo dei lavori di decorazione della residenza, quindi nel 1590.
Il programma che supporta e dà vita a questo ciclo delle *Stagioni* appare decisamente complesso e profondamente ponderato, ma mostra la ferma intenzione di illustrare nel portico le svariate attività e la quotidianità della vita della gente dei campi. Quindi il senso del ciclo in questione, ormai privo di ogni riferimento alla tradizione, sembra ravvisabile nella viva e ferrea intenzione celebrativa del lavoro agricolo che viene contrapposto alla vita e svaghi signorili all'interno della villa e nel suo adiacente giardino[202].

L'ultimo ciclo delle *Quattro Stagioni* qui in esame decora con i suoi affreschi le pareti di una sala del palazzo della nobile famiglia bellunese dei Piloni (attualmente l'edificio è stato riassegnato come sede del Palazzo della Provincia di Belluno). Gli affreschi in questione erano stati precedentemente attribuiti ad un anonimo artista nordico; attualmente vengono riconosciuti come opere autografe di Cesare Vecellio (1520 – 1601), cugino e collaboratore del più noto Tiziano. Per giunta, la tradizione locale ritiene da sempre queste opere come di mano del cadorino, come poi confermato da Venturi nel 1934 e successivamente da Doglioni nel 1937. Dissentì da tale corrente Fiocco che nel 1946 assegnò il ciclo ad Emanuele d'Augusta, ma non gli fece eco nel 1951 il Valcanover, il quale anzi riassegnerà in via definitiva il ciclo a Cesare Vecellio[203]. La serie viene datata agli inizi degli anni novanta del Cinquecento: in essa nuovamente ci viene presentato il tema del giardino associato ai lavori stagionali e alla

G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, p.403.

202 G. PAVANELLO, V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete*, pp. 401 e 403.

203 I Vecellio e i Piloni erano entrambi originari del Cadore e per ciò furono da sempre legati da un rapporto di profonda e stretta amicizia, in particolar modo con Cesare di cui furono i protettori e committenti di svariate opere: la decorazione della libreria, di carte da gioco e di numerosi ritratti. Il duraturo e prospero rapporto di stima e d'amicizia che lega i Piloni a Cesare Vecellio rafforza ulteriormente l'ipotesi e la possibile assegnazione di paternità del ciclo bellunese al Maestro.
T. CONTE, *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, Belluno, Tipografia Piave s. r. l., 2002, p.193.

rappresentazione della stagione primaverile.[204]

Vi è qui una ripresa delle *Quattro Stagioni* incise da Jan Sadeler, eseguita sui disegni di Hans Bol nel 1580 circa. Le *Stagioni* del Vecellio, proprio come quelle realizzate dal Pozzoserrato in villa Chiericati, in casa Onigo (purtroppo perduti), nella serie di teleri oggi appartenenti ad una collezione privata veneziana, presentano incastonati nel ciclo le icone dei segni zodiacali caratteristici di ogni singola stagione dell'anno.

Queste opere di squisita matrice profana rivelano però una curiosità, o una bizzarria, dal momento che in ognuno dei quattro affreschi è presente un crocifisso collocato nella parte centrale del cielo.

A tal proposito Doglioni scrive:

"In stucco dipinto fatto apporre forse nel Seicento da qualche membro della famiglia preso da scrupoli religiosi".

Nonostante ciò, il restauro eseguito sugli affreschi smentisce tale tesi, affermando invece che i crocifissi vennero eseguiti insieme al resto degli affreschi e in seguito vennero grattati via e in parte rimossi.

Esito contrario ha dato invece l'analisi dello zoccolo murario basamentale che corre lungo le pareti della stanza. Quest'ultima parte è risultata essere un'aggiunta successiva che copre l'originaria porzione inferiore degli affreschi. Gli affreschi sono posizionati sotto la linea del soffitto del salone ed essendo affiancati l'uno all'altro formano un'unica fascia che cinge la stanza nella parte superiore[205].

Analizzando gli affreschi partendo dall'ampio portale, ci imbattiamo subito nell'opera per noi più interessante: la *Primavera* (Fig. 43), qui incarnata dal mese di Marzo,

204 Gli affreschi in questione non vennero mai citati dal Piloni (1607), ne da Ticozzi (1817) e neanche da Cavalcaselle - Crowe (1878). Questi faranno la loro prima comparsa solo in seguito al restauro del 1901, probabilmente prima di questa data le loro condizioni di conservazione erano così degradate da impedire qualsiasi considerazione o riferimento in merito.

M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 121.

T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p.193.

205 T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p.195.

l'inizio dell'anno veneziano[206]. Elemento principale dell'intera composizione è lo splendido giardino all'italiana, che riprende quello realizzato da Pozzoserrato in villa Chiericati e il suo *Concerto in villa* conservato nel museo civico di Treviso.

Pur riallacciandosi al Pozzoserrato, il giardino in questione, a differenza di quelli esegui dal neerlandese, è un luogo di lavoro e preparazione della stagione, non di svago e godimento tra splendidi e variegati fiori colorati e piante. Infatti, ad animare il giardino vi sono poste delle piccole *silhouette* quasi delle macchiette in atteggiamento di lavoro o riposo[207].

Interessante notare l'edificio adiacente al giardino: una particolare architettura con torrette angolari, probabilmente originaria delle Fiandre e nota al pittore attraverso le stampe. Essa risulta simile, se non proprio identica, a quella dipinta nel 1587 da Lucas van Valckenborch sulle rive di un fiume nella residenza arciducale di Bruxelles[208].

All'esterno del giardino, contrapposto all'aspetto lavorativo, troviamo in primo piano il compimento della stagione, quindi il suo pieno godimento incarnato dalle tre fanciulle (forse Flora e le sue due ancelle) e dal giardiniere. Loro tra musica, fiori e frutti assaporano a pieno la stagione nella sua totalità[209]. Chiude la scena un dolce sfondo collinare che ci riporta alla mente il paesaggio bellunese verso le alture di San Liberale

---

206 La *Primavera* scomparve sotto uno spesso strato di intonaco nel Settecento, forse quest'infausta operazione venne ordinata dalla contessa Enrica di Spilimbergo (1711 – 1795), che riteneva scandalosa la giovane donna a seno scoperto qui posta in primo piano.

Ivi, p.197.

207 M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 121.

T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p.197.

V. DOGLIONI, *Le quattro stagioni affreschi di Cesare Vecellio nell'atrio del Palazzo della Provincia di Belluno*, Padova, Stediv officine grafiche, 1937, pp. 59 e 63.

208 M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 121.

T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p.197.

209 M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 121.

Osservando attentamente i volti femminili di queste fanciulle troviamo un ulteriore conferma della paternità del ciclo come del Vecellio, dato che questi ultimi mostrano caratteristiche fisionomiche simili ad altri visi rinvenibili in opere certe del Maestro.

T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p.197.

sopra Cusighe[210].

Osservando le figure poste in primo piano si possono riscontrare attinenze e affinità con Pordenone, Tintoretto e con lo Schiavone; totalmente contrapposta invece è l'architettura, che come abbiamo sottolineato, mostra rimandi nordici. A questo proposito ci è utile rammentare che Cesare Vecellio insieme al cugino Orazio e a Lambert Sustris, avevano accompagnato e collaborato con Tiziano durante il suo viaggio ad Augusta del 1548.

In più, per rafforzare questo contatto, e di conseguenza apprendere e assimilare le lezioni dai maestri fiamminghi operanti nella Repubblica, personaggi come Paolo Fiammingo e Ludovico Pozzoserrato vi era la sostanziosa diffusione di materiale librario e stampe nordiche aventi come soggetto principale le allegorie stagionali che gli hanno certamente permesso di accedere agevolmente ad un ampio repertorio di immagini che potevano essere impiegate come modelli [211]. In più anche tra gli artisti locali troviamo figure come Bassano che rimase particolarmente colpito dalle opere realizzate nei Paesi Bassi; riflettendo sulla produzione grafica e pittorica di quei luoghi iniziò ad inserire all'interno delle sue opere scene che riprendevano i lavori stagionali caratteristici di ogni singolo periodo dell'anno[212]. Così facendo anche le sue opere divennero motivo d'interesse e di ispirazione per Cesare, che nel Maestro bassanese rinvenne innumerevoli cicli delle stagioni.

Il ciclo prosegue con l'affresco dell'*Estate* (Fig. 44) che ci mostra uno splendido trittico paesaggistico scandito da due imponenti alberi centrali. In primo piano, sulla destra, un contadino si sta togliendo il cappello in segno di saluto verso un uomo che sopraggiunge a cavallo[213]; al centro, tra i due alberi, altrettanti falciatori continuano il lavoro nella radura. Alla destra, controbilancia la scena un gruppo di contadini che fa

210V. DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 63.

211M. FRANK, *Giardini dipinti*, p. 121.

T. CONTE, *Cesare Vecellio*, pp. 193 e 195.

212T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p. 195.

213 Il cavaliere che sta sopraggiungendo probabilmente è il figlio di Ser Odorico. Infatti lo storico bellunese Giorgio nel 1560 doveva avere circa vent'anni come l'uomo qui ritratto. Sul suo volto si possono notare i caratteri fisionomici tipici dei Piloni.

DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 72.

colazione, con due donne che mietono sullo sfondo[214].

Chiude la scena uno splendido paesaggio che ci ricorda la campagna bellunese, probabilmente verso Casteldardo: nella resa pittorica si può cogliere una forte matrice tizianesca[215]. In questo affresco, a differenza di quello della *Primavera*, sono assenti sia il giardino che il godimento stagionale: qui l'estate equivale al lavoro nei campi.

Proseguiamo ora con l'*Autunno* (Fig. 45): questo è l'affresco meno lirico del ciclo, ad animarlo è il motivo del folclore. Qui non ci troviamo in uno splendido giardino o in aperta campagna, ma in un'aia di fattoria. Ciò non implica che l'affresco non sia notevole, perché ci riporta con dovizia di particolari le tradizionali scene autunnali: vendemmia e trasporto di cereali e frutta[216].

In uno scenario che ci richiama i monti bellunesi è ambientato un tipico momento della vita quotidiana con i costumi tradizionali del Cinquecento. Una scena ambientata in un cortile, sito tra la casa padronale e la fattoria: qui la stagione è unicamente vista e vissuta come lavoro[217].

Elemento caratteristico, motivo ispiratore che anima questo riquadro è il ricordo dello studio dei maestri fiamminghi che affrontarono il medesimo soggetto. Qui il Vecellio dimostra di aver carpito la loro meticolosità nella resa pittorica dei più piccoli dettagli del vero. In tale affresco, la pittura del Maestro oltre che espressione diventa prettamente descrizione[218]. Chiude il ciclo l'affresco dell'*Inverno* (Fig. 46), il più ricco e meglio conservato data l'integra cornice costituita da una ghirlanda di ortaggi, foglie e cacciagione.

La scena è ambientata in una sala intima, spoglia senza particolari ricchezze e sfarzo, al contrario della tradizione veneta qui tutto è famigliare. Protagonisti della scena sono due commensali, una elegante dama e un gentiluomo anziano in robone e pelliccia che ascoltano con attenzione le canzoni che vengono loro presentate da due maschere

214 T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p. 197.

DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 71.

215 DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 71.

216T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p. 197.

DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 83.

217DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, pp. 84 e 87.

218 Ivi, pp. 87 e 88.

accompagnate dal liuto.

Queste ultime, nelle loro vesti nordiche, sono molto interessanti, forse perché tratte dal Carnevale veneziano e raffiguranti la lotta tra il Carnevale e la Quaresima. Questo genere di immagini era molto diffuso nell'ambito veneziano, dove assunse un significato legato al divertimento, mentre fu caratterizzato da tratti più moralistici in ambito nordico.

Chiude la scena un servo in elegante livrea che serve una pietanza e una fantesca che spunta di soppiatto per ammirare la novità delle maschere[219].

Solitamente il gentiluomo anziano viene riconosciuto come Tiziano Vecellio, e la dama identificata come sua figlia Lavinia. Un'altra interpretazione più affine al nostro tema però vede il gentiluomo impellicciato come la personificazione dell'inverno, accostato alla dama intesa come emblema della primavera che sta per sopraggiungere[220].

L'imponente salone dove è ambientata la scena si affaccia su uno dei punti più belli della città dove vengono raggruppati: il palazzo dei Rettori, la torretta dell'orologio e la chiesa di Sant'Andrea. La piazza è animata da episodi della vita vissuta sulle strade bellunesi. Qui ritroviamo popolani freddolosi e giocosi ragazzini che si divertono con gli slittini: una scena vibrante, fresca e viva[221].

Il Vecellio, nei molteplici paesaggi che fanno da sfondo alle sue *Stagioni*, siano esse popolate da freddolosi passanti o da contadini intenti nel lavoro, siano giardini, campi o paesaggi collinari, ha espresso attentamente le sue doti di verista e di "narratore" delle bellezze locali creando una perfetta fusione tra tradizione locale e filone nordico[222].

In quest'ultimo ciclo delle Stagioni vediamo come, all'interno delle ville venete cinquecentesche, sia avvenuto un lento ma progressivo mutamento e abbandono delle tradizioni, delle personificazioni. Infatti, ad eccezione della *Primavera* dove troviamo rappresentata in primo piano una splendida Flora accompagnata dalle sue ancelle poste come emblema delle gioie della stagione, negli altri tre affreschi è la vita reale ad avere

219 T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p. 195.

DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 102.

220 T.CONTE, *Cesare Vecellio*, p. 195.

DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, p. 103.

221DOGLIONI, *Le quattro stagioni*, pp. 99 e 103.

222T. CONTE, *Cesare Vecellio*, p. 197.

la meglio.
Ormai le personificazioni delle stagioni, gli dei, i quattro elementi devono lasciare il posto alla vita reale e alle occupazioni stagionali dentro e fuori dal giardino.

3.2 I cicli delle Stagioni in Italia nel Cinquecento

Lo scorrere del tempo, il poterlo misurare, calcolare, farlo un po' nostro è da sempre uno dei metodi che l'uomo ha adottato per controllare la sua inconscia paura del vederlo avanzare senza poterlo controllare, ma essendo al contrario lui stesso controllato e condizionato dal suo inevitabile fluire. A questo scopo nacquero in epoca medievale i cicli dei Mesi, che proseguirono nel Rinascimento sino alla prima metà del Cinquecento: fino a quando cioè, nella seconda metà del XVI secolo, si profilò una nuova forma di rappresentazione, concretizzatasi nelle serie delle Stagioni.
Come abbiamo studiato precedentemente, questi nuovi cicli fecero il loro esordio essenzialmente come decorazioni parietali all'interno delle ville venete, luoghi dedicati allo svago, dove i signori lontani dalla città recuperavano un maggiore e più stretto rapporto con la natura e tutto ciò che li circondava. Ma i cicli delle Stagioni non rimasero unicamente un fenomeno racchiuso all'interno della decorazione ad affresco delle ville. Con un perfetto parallelismo, se non proprio simultaneità, questa tipologia di rappresentazione approdò anche all'ambito della pittura mobile, i teleri.
A tal proposito sono per noi di particolare interesse gli esempi che ci vengono proposti da Jacopo Bassano e suo figlio Francesco, che godranno di un incalcolabile fortuna con questi soggetti replicati ad oltranza sino a raggiungere i bulini di Jan e Raphael Sadeler. La fama dei da Ponte – cognome originario dei Bassano – e della loro prestigiosa bottega sarà così influente da condizionare anche il neerlandese Paolo Fiammingo che dal loro operato coglierà profonda ispirazione.
Nello svolgersi di questo paragrafo potremo notare che nonostante la tematica condivisa con i cicli di affreschi, nei teleri e successive incisioni questi ultimi seguono uno sviluppo autonomo e indipendente, concentrando la loro attenzione esclusivamente sulla rappresentazione dei lavori stagionali fuori dal giardino.

Cominciando dai Bassano, ci si può soffermare sui loro cicli delle Stagioni più noti, oggi custoditi al Kunsthistorisches Museum di Vienna e all'interno della Galleria Borghese a Roma.

Il primo dei due cicli (quello viennese) probabilmente venne ideato tra il 1569 e il 1570: riguardo ad esso, i maggiori studiosi di e dei Bassano ritengono che la progettazione sia da attribuire al giovane Francesco. Per quel che invece concerne la rappresentazione ed esecuzione pittorica, questa è stata realizzata nel 1571 e viene unanimemente attribuita a Jacopo Bassano, data la sua straordinaria abilità nel rendere il "vero" e in particolar modo i soggetti pastorali e le storie bibliche. Senonché, l'assegnazione di paternità per questo ciclo è ancora fortemente dibattuta tra i sostenitori di Jacopo (Van Hodeln e Ballarin) e quelli di Francesco (Baldass).

Questa serie di teleri ci è nota da quando entrarono a far parte della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, a Bruxelles dove nell'inverno del 1659 per la prima volta venne attribuita alla mano di Jacopo da Ponte, detto Bassano. Le informazioni in merito ai teleri ci giungono attraverso il *Theatrum Pictorium* (1659), dove sono elencati i quattro teleri tra i numeri 330 e 335 come facenti parte di un unico ciclo completo delle *Stagioni*.[223] Successivamente, nel 1747, il ciclo passò alla collezione degli Asburgo a Praga sino a raggiungere l'odierna collocazione nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Da un punto di vista prettamente iconografico i quattro teleri formano un inconsueto gruppo, dato che in ogni quadro rinveniamo la presenza, in lontananza nel paesaggio, di una scena biblica (*Cacciata di Adamo ed Eva*, *Sacrificio di Isacco*, *Mosè che riceve le tavole della legge*, *Cristo portacroce*) sebbene il resto dell'opera sia ampiamente e

223 Per quel che concerne questo ciclo delle Stagioni si era avanzata l'ipotesi che esso originariamente fosse costituito da sei teleri che rappresentavano i mesi raggruppati a due a due. Ciò venne completamente smentito dal *Theatrum Pictorium* che ne elencava solo quattro e li classificava come una serie completa. Probabilmente gli altri due teleri aggiuntivi sono delle allegorie stagionali provenienti da altri cicli purtroppo smembrati. Questi ultimi vennero quindi accomunati, presumibilmente per ragioni di praticità date le simili misure e l'affine e coerente soggetto.
A. BALLARIN, *Jacopo Bassano tomo I*, Cittadella (Padova), Bertoncello Artighrafiche, 1995, p.140.

palesemente bucolico[224]. Pertanto, nella *Primavera* è illustrata la *Cacciata di Adamo ed Eva*, nell'*Estate* il *Sacrificio di Isacco* come prefigurazione e preannuncio della successiva crocifissione di Gesù. L*'Autunno* ci mostra *Mosè che riceve le tavole della legge*, quindi la via verso la salvezza attraverso i comandamenti; infine l'*Inverno* chiude il ciclo con *Cristo portacroce* in quanto promessa di redenzione per tutta l'umanità.[225]
Malgrado ciò, agli episodi biblici non è minimamente concesso di interferire o interagire con la funzione principale delle scene illustrate, ovvero la rappresentazione delle svariate attività e mansioni agricole che si svolgono a Bassano nelle corrispondenti stagioni dell'anno. Così facendo il giardino dell'Eden non influenza la *Primavera* (Fig. 47) con i suoi rosei ciliegi in fiore e i contadini che mungono le capre, i cacciatori, i raccoglitori di fragole e la capra che bruca i germogli[226].
Come di consueto l'*Estate* (Fig. 48) ci mostra la mietitura, trebbiatura e tosatura delle pecore oltre ad una gradevole colazione sull'erba. Segue l'*Autunno* (Fig. 49) che, rispettando la tradizione ci illustra la vendemmia, e successiva spremitura dell'uva e stranamente anche la semina del grano invernale. Chiude il ciclo l'*Inverno* immerso in un candido paesaggio innevato dove gli uomini sono indaffarati nella ricerca della legna

224 A. BALLARIN, *Jacopo Bassano*, pp. 139, 140 e 142.
B. L. BROWN, P. MARINI, *Jacopo Bassano c. 1510 – 1592*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. CLX e 139.

225 B. L. BROWN, P. MARINI, *Jacopo Bassano,* pp. CLX, CLXI e 139.
Un precedente artistico a cui si può collegare questo primo ciclo dei Bassano può essere rinvenuto nella decorazione del Palazzo della Ragione di Padova con i suoi affreschi dei Mesi. Infatti in entrambi i cicli ritroviamo la presenza e combinazione di paesaggio e scene bibliche. Nonostante ciò i Bassano molto probabilmente si basarono su di un programma iconografico e simbolico più semplice, questo fu presumibilmente fornito dal committente del ciclo. Per ora in mancanza di una sicura fonte letteraria possiamo comunque affermare che il ciclo delle stagioni qui in esame crei un parallelo tra le fasi della caduta dell'uomo e quelle della sua promessa e auspicata redenzione.
Ivi, p. CLX.

226 La capra che bruca i germogli è l'unico elemento iconografico all'interno di una immagine prettamente naturalistica. La capra sta mangiando i germogli che rappresentano un augurio di speranza, quella speranza che è andata perduta con la cacciata dei progenitori dal paradiso terrestre.
Ivi, p. CLXI.

per accendere il fuoco e quindi potersi scaldare col suo calore[227].

Una particolarità di questi teleri è l'inserimento e utilizzo, come sfondo e paesaggio, di vedute bassanesi, confermate dalla presenza del monte Grappa nell'*Estate* (Fig.48). Ciò ci riporta alla mente il ciclo di affreschi eseguito da Cesare Vecellio a Belluno dove l'artista utilizza vedute bellunesi all'interno delle sue *Quattro Stagioni*. Ciò può lasciarci ipotizzare che il cadorino conoscesse e si sia ispirato, vent'anni dopo, alla serie ideata dai Bassano per realizzare i suoi affreschi.

Dati i nostri interessi, la nostra attenzione è catturata da un'altra particolarità di questo ciclo, quindi dalla totale assenza del giardino della Primavera, a differenza dei cicli analizzati finora. L'unico riferimento ad un giardino può essere ravvisabile unicamente all'interno della *Primavera* (Fig. 47) , dove si fa riferimento al giardino dell'Eden, luogo baciato da un'eterna primavera. Eppure, il collegamento tra i due in questo caso specifico non è sufficientemente forte: infatti i progenitori, in questo momento, vengono cacciati da questo luogo di eterna beatitudine. Noi ci troviamo fuori dal giardino: siamo nella vera primavera, una stagione vista unicamente come lavoro nei campi.

A proposito dell'esecuzione del ciclo dei Bassano, quindi, probabilmente anche in questo caso fu attuata quella che era la procedura abituale in vigore nella bottega dei da Ponte nel 1577: Francesco con l'aiuto paterno ideava la composizione, Jacopo la abbozzava abbondantemente sulle tele, Francesco eseguiva buona parte della pittura di base e infine Jacopo inseriva gli ultimi dettagli e velature, specialmente in primo piano. Una collaborazione così stretta tra padre e figlio era una circostanza inconsueta, applicata esclusivamente in questi casi. Ciò era dovuto molto probabilmente al grande successo da parte del pubblico che riscosse questo tipo di dipinti, apprezzamento testimoniato dalle numerose copie che tutti i figli del Maestro e gli aiutanti di bottega continuarono a realizzare anche nel secolo successivo.

L'unica evidente modifica che venne apportata alla famosa serie fu la totale eliminazione degli episodi biblici, dato che si riscontrava un evidente calo, se non proprio una vera e propria perdita d'interesse in merito ad esse, da parte della clientela. Ciò venne attuato principalmente da Francesco, il discepolo che riprodurrà più di frequente questa serie, come riscontreremo a breve nel ciclo custodito nella Galleria

227 Ivi, p. CLXI.

Borghese di Roma[228].[229]

Non tutte le allegorie stagionali create dai da Ponte si possono ricondurre allo schema del ciclo viennese documentato nel *Theatrum Pictorium* (1659): basti citare un'altra delle sue repliche o derivati più note, ovvero il ciclo delle Stagioni conservato nella Galleria Borghese di Roma dal 1650. La serie è costituita da cinque pezzi così catalogati: un ciclo di quattro teleri che comprende la *Primavera* (Fig. 50), l'*Estate*, l'*Autunno* (Fig. 51) e l'*Inverno* (Fig. 52); in più vi è un telero a sé stante denominato *Scena campestre*[230].

Di questi cinque teleri solo tre sono unanimemente riconosciuti dalla critica come autografi di Francesco Bassano: *Primavera*, *Autunno* e *Inverno*; l'attribuzione dell'*Estate* come della *Scena campestre* è ancora dibattuta tra il giovane da Ponte e la sua bottega[231]. In questa nuova rivisitazione del tema delle stagioni possiamo riscontrare una migliore spazialità che viene maggiormente bilanciata tra i vari piani che compongono la scena, come l'inserimento sui margini dell'immagine principale di piccoli particolari come il pastore che tosa le pecore[232].

228 Ivi, p. CLXII.

229 Per quel che riguarda la serie in esame e le sue successive repliche e riproduzioni si è avanzata l'ipotesi che di questo ciclo gli unici originali siano l'*Estate* e *l'Autunno*, invece per quel che interessa la *Primavera* e l'*Inverno* sarebbero fedeli repliche eseguite da Francesco. Confermare o smentire questa ipotesi è alquanto difficile dato che di ogni singolo telero esistono circa una dozzina di copie eseguite da Francesco. Infatti non è insolito imbattersi nei resti di altri cicli, originariamente completi ma che oggi non è più possibile ricostruire nella loro totalità.

Ivi, p. CLXIII.

230 A. BALLARIN, *Jacopo Bassano*, p.141.

B. L. BROWN, P. MARINI, *Jacopo Bassano,* p. 158.

231 B. L. BROWN, P. MARINI, *Jacopo Bassano,* p. CXCIV.

Manilli nel 1650 citava tra i tredici Bassano custoditi nella Galleria Borghese una serie di quattro *Stagioni* del <<giovane Bassano>>, quindi Francesco da Ponte. Successivamente quest'assegnazione venne contestata da Venturi (1893), Longhi (1928) e Arslan (1960) che assegnavano alcuni teleri, se non proprio tutti alla loro bottega di famiglia. In seguito Ballarin (1988) restituirà il ciclo a Francesco riconoscendovi la sua mano.

Ivi, p. 158.

232 Ivi, p. 158.

Il telero a mio avviso più interessante e che meglio si riallaccia al nostro discorso è quello della *Primavera* (Fig. 50): in esso, come negli altri tre che compongono la serie, possiamo riscontrare l'abolizione degli episodi biblici, e la costante presenza dello sfondo bassanese con l'inserimento del monte Grappa e la forte presenza del lavoro dei campi. Invero, se potessimo accostarlo con la *Primavera* del museo di Vienna (Fig. 47), qui ritroveremmo nuovamente in primo piano la donna inginocchiata che sta mungendo una capra che le viene tenuta ferma da un piccolo e paffuto contadinello, i levrieri si accompagnerebbero al giovane uomo che tiene una lepre posata sul collo, sullo sfondo scorgeremmo nuovamente un cavaliere che si sta avviando alla caccia e infine una scena di tosatura che sembra essere stata trasportata direttamente dall'*Estate* di Vienna (Fig. 48). Un'analisi approfondita ci rivela che il linguaggio di Francesco è però decisamente mutato, discostandosi da quello paterno, quindi dando maggior importanza alla scena di genere e alla rappresentazione pastorale, quasi vi fosse un collegamento al neogiorgionismo e di conseguenza alla tradizione veneziana o lagunare, come ci fa notare Ballarin. Infatti le forme non sono più disegnate ma sembrano quasi ottenute attraverso la modellazione del mezzo pittorico, del colore[233]. Elemento per noi imprescindibile e che attira da subito la nostra attenzione, vera differenza tra la *Primavera* di Vienna (Fig. 47) e la *Primavera* di Roma (Fig. 50), è la comparsa di un giardino. Sulla destra del telero noi possiamo distinguere perfettamente l'inserimento di una villa con annesso un piccolo giardino. Perciò, malgrado l'innegabile predominanza della vita agreste, qui ci viene proposta anche un'alternativa, seppur marginale: un altro modo per vivere questa stagione, la primavera in villa.

Col passare del tempo le energie dei da Ponte, specialmente del capofamiglia Jacopo, andarono esaurendosi: la sua attenzione e passione andava sempre più diminuendo davanti all'ennesima replica di una vecchia idea. Queste serie delle Stagioni assicurarono e portarono ai Bassano più fama e fortuna di quanto si potessero aspettare, più di qualsiasi altra famiglia e bottega cinquecentesca: d'altro canto, esse causarono anche il declino della loro attività nei decenni successivi, impegnati com'erano a far repliche su repliche dei medesimi soggetti[234].

233 Ivi, pp. 158 e 160.

234 Ivi, p. CLXIII.

Un ulteriore mezzo di diffusione e divulgazione dei soggetti ed opere d'arte eseguiti dai grandi maestri è la stampa di traduzione. La ricerca, lo studio e l'analisi di questi elaborati che attraverso l'incisione riproducono dipinti, sculture, disegni o qualsiasi altro genere di manufatto artistico da molto tempo si sono confermati come degli importanti, se non proprio indispensabili o unici, strumenti per l'individuazione della fortuna e diffusione di un particolare motivo iconografico, opera d'arte o immagine. Questo principio resta valido dalla loro prima diffusione alla loro fortuna editoriale nei secoli successivi.
A tale riguardo, risulta interessante l'analisi delle stampe che ripropongono, riprendono o si ispirano più o meno fedelmente alle opere realizzate da Jacopo Bassano, dai suoi figli Francesco e Leandro, dai loro allievi, dalla bottega sino ai loro numerosi imitatori. La produzione del vecchio Jacopo e della bottega da Ponte è senz'ombra di dubbio uno dei vertici della pittura veneziana e veneta del XVI secolo: comunque, dati gli strettissimi rapporti di collaborazione (Maestro, figli, allievi e replicanti sino agli imitatori), risulta decisamente difficile riuscir a districare i fitti nodi dell'autografia delle opere ritrovate e ancor più di quelle ormai perdute.
Giovanni Battista Cervellini (il primo estensore dell'elenco delle stampe ispirate alle opere dei Bassano) ci fa notare che questa difficoltà si ripercuote anche all'interno dello studio delle incisioni. Lo studioso nota come sia arduo riuscire ad utilizzare a pieno questi indispensabili strumenti per una sicura attribuzione di paternità a Jacopo o ai suoi figli, e ciò non ci viene reso più facile neanche utilizzando le indicazioni fornite dalla stampa:

“Perché è provato che la paternità in esse attribuite ad uno piuttosto che ad un altro dei membri della famiglia, non è sempre attendibile”.

Oltre all'autografia e assegnazione dell'opera d'arte ad un singolo maestro risulta molto difficile anche l'identificazione del telero dal quale è stata tratta la stampa – il suo originale – ciò accade perché spesso le incisioni riproducono copie o repliche dell'opera del Maestro, le quali a loro volta possono rifarsi anche ad altre stampe realizzate in

precedenza e tratte dal medesimo soggetto.[235]

Spostando la nostra attenzione, invece, sulla realizzazione delle stampe di traduzione ispirate alle opere dei Bassano sul finire del Cinquecento, la scena era dominata dall'attività dai bulini della famiglia Sadeler. I fiamminghi Jan, Raphael e Aegidius furono gli abilissimi interpreti di opere manieristiche e i fondatori di una fiorente attività editoriale in ambito lagunare.[236] Le tematiche dei Bassano più riprese e riprodotte dai tre fratelli saranno gli episodi tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento; mentre in ambito profano riprodurranno le *Stagioni*, che data la loro vivacità d'ambientazione ci mostreranno una grande varietà di soggetti, brani naturalistici e paesaggi[237].

La serie delle *Stagioni* realizzata dai bulini di Jan e Raphael ebbero grande seguito: ciò è riscontrabile dalle numerose edizioni che coprono tutto il Seicento e Settecento italiano – e non – sino a giungere a Mariette. Le innumerevoli copie e rielaborazioni di questo tema non venivano sempre desunte dagli stessi originali pittorici: in effetti traevano sovente la loro ispirazione da altre copie oltre che delle serie che attualmente si trovano al Kunsthistorisches Museum di Vienna e nella Galleria Borghese a Roma.

Un elemento interessante che accomuna tutte queste incisioni è la costante assenza degli episodi biblici presenti nel ciclo viennese: al loro posto vengono inserite delle iscrizioni contraddistinte da un palese tono moralizzatore[238].

---

235 E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo,* Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti editori, 1992, pp. 11 e 12.

236 Jan e il giovane Aegidius riuscirono ad avvicinarsi alla pittura dei da Ponte fin dal loro arrivo in Italia, tra il 1593 e il 1595 circa. Nel loro soggiorno italiano i due fratelli furono ospiti e collaboratori a Verona di Agostino e Gerolamo Giusti, qui poterono intagliare le loro prime matrici bassanesi.
Ivi, p. 15.

237 Ivi, pp. 12, 15 e 16.
Le incisioni realizzate da Jan e Raphael Sadeler che riprendendo il tema delle *Stagioni* avranno una grande diffusione nei paesi nordici. Questi soggetti verranno copiati e ripresi per i due secoli successivi in Italia e oltralpe ciò ci viene dimostrato dalle stampe realizzate da Jacques Callot, Hendrik Hondios sino a Pierre Mariette.
Ivi, p.18.

238 Le stampa di traduzione in questo momento ci mostra la sua piena volontà di indipendenza e autonomia dal manufatto originale qualsiasi esso sia o a qualunque scopo fosse destinato

La serie delle *Stagioni* qui in esame venne realizzata dalla collaborazione dei bulini di Jan (*Estate* e *Inverno*) e Raphael (*Primavera* e *Autunno*) Sadeler. Questo ciclo si ispira sicuramente a modelli bassanesi: tra essi, la serie delle *Stagioni* conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna è la più rassomigliante, attribuita con alcune riserve alla mano esperta di Jacopo Bassano[239].
Il Ridolfi ci descrive accuratamente una serie con il medesimo soggetto eseguita da Jacopo ed esposta in casa di Nicolò Renier. Qui ci fa presente che a Venezia non era inconsueto imbattersi in uno di questi dipinti:

"Molte delle quali stagioni faceva il Bassano, per mandarle a Venetia a vendere, e stavano per molto tempo appese al cantone di San Moisè; e una serie delle medesime si vede nella chiesa di Santa Maria Maggiore..."[240].

Secondo il Verci le incisioni eseguite da Raphael non si rifarebbero ai teleri di Vienna, bensì alla serie realizzata dal giovane da Ponte per il Gaddi. Erroneamente il Verci attribuiva l'intera serie di stampe a Jan e non alla collaborazione dei due fratelli[241].

precedentemente. Così facendo le varie repliche e riedizioni non traggono più ispirazione dal medesimo originale pittorico e non si ritengono minimamente in obbligo di una fedeltà stilistica nei confronti di quest'ultimo. Ciò porterà ad una inevitabile alterazione delle dimensioni e del formato, dalla scomparsa, aggiunta o modifica di personaggi particolari etc. In pratica l'incisore si prende tutte le libertà interpretative ed esecutive a seconda del suo gusto personale, esigenze o scopo. Così facendo vedremo nascere sempre nuove versioni delle svariate versioni già esistenti creando un ulteriore e maggiore difficoltà nella alquanto intricata questione attributiva della bottega dei Bassano. Ivi, p. 12.

239 Ivi, p. 30.

E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano nell'incisione, catalogo delle stampe, tratte da opere di Jacopo Bassano, conservate al Museo Civico di Bassano*, Venezia, p. 57.

240 E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, pp. 56 e 57.

241 E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 30.

E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, p. 57.

L'esistenza di quest'ulteriore ciclo delle stagioni bassanesi realizzato per il Gaddi ci viene confermata da una lettera che Francesco da Ponte spedì il 25 maggio 1581 da Venezia a Niccolò Gaddi che si trovava a Firenze. Anche se il ciclo delle *Stagioni* in questione è andato perduto, all'interno di questo inestimabile documento storico viene menzionato e ciò ne conferma l'esistenza.

Le incisioni molto probabilmente furono realizzate a Venezia tra il 1598 e il 1600, dato che Raphael giunse in Italia solo nel 1598 e Jan morì di lì a breve, nel 1600. Questa datazione trova ulteriore conferma dalla presenza sui manufatti del privilegio imperiale concesso a Jan nel 1581 dall'imperatore Rodolfo II, rinnovato in seguito nel 1593.[242]

La serie delle *Stagioni* qui in esame si apre con la *Primavera* (Fig. 53): questa differisce dai teleri conservati a Vienna, Roma e nel Castello Sforzesco di Milano. Questa stampa nata dal bulino di Raphael Sadeler tra 1598 e il 1600 è la migliore del ciclo: infatti è pervasa dalla serenità che vi traspare nel paesaggio bassanese e nei volti dei personaggi[243].

La predominanza dell'elemento agreste è evidente e riscontrabile sin dal primo piano dove, procedendo da sinistra, troviamo un giovane ragazzo che porta della selvaggina a mo' di fagotto ed è seguito da tre grandi cani; al centro una graziosa fanciulla sta cogliendo dei piccoli fiori per riporli in un cesto; a destra altri personaggi sono impegnati nelle operazioni di mungitura e raccolta del latte entro grandi tinozze di legno. In secondo piano si può scorgere l'immagine di un cacciatore a cavallo accompagnato dal suo fedele servo con un falco e il cane (diretta allusione al tema della caccia, una delle tipiche mansioni o attività primaverili).

Tutto il paesaggio circostante è arricchito da alberi dalle fronde fiorite e da uccellini che volano in cielo, tipica allusione al periodo primaverile e alla piacevolezza del clima che caratterizza questa stagione. Sullo sfondo possiamo notare che in alto a destra sulla collina non è stato inserito l'episodio biblico della *Cacciata di Adamo ed Eva*. Dato che l'assenza dei brani biblici del Vecchio Testamento è riscontrabile in tutte e quattro le incisioni dei Sadeler, probabilmente i maestri fiamminghi erano maggiormente interessati all'aspetto campestre delle scene più che alle loro implicazioni di carattere religioso[244].

Infine, soffermandoci sul margine inferiore della stampa possiamo notare l'apposizione

---

W. ARSLAN, *I Bassano*, Bologna, Casa Editrice Apollo,1931, pp. 208 e 209.

242 E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 30.

243 E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 34.

E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, pp. 88 e 89.

244 E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, pp. 89 e 90.

di una dedica al cavaliere Alfonso Morandi. Questo particolare ci lascia ipotizzare che il ciclo fosse stato eseguito proprio in funzione di questa dedica e del suo dedicatario, e parimenti che la *Primavera* sia la prima delle quattro incisioni, quella che apriva il ciclo mostrando a chi era dedicato[245].

Proseguiamo con l'*Estate* (Fig. 54), eseguita da Jan Sadeler e dal suo bulino tra il 1598 e il 1600. Come la stampa precedente, anche in questa l'operato del maestro fiammingo differisce per alcuni particolari dagli esempi pittorici esposti a Milano e Vienna. Inoltre, anche in questo caso, come precedentemente menzionato, riscontriamo nuovamente l'assenza del brano biblico con *Abramo che sacrifica Isacco*. [246]

Molto probabilmente questa scelta contenutistica viene fatta per porre maggiormente l'accento sull'aspetto bucolico, agreste della scena e della stagione estiva, sullo svolgersi delle mansioni che si praticano tra maggio e giugno.

A riprova di ciò, in primo piano da sinistra troviamo un pastore e un giovane ragazzo che tosano una pecora, mentre al capo opposto due donne stanno allestendo una modesta mensa[247]. Proseguendo nel secondo piano, al centro troviamo dei contadini che mietono il grano e lo raccolgono su di un esile carro trainato da buoi. La scena è chiusa da un dolce paesaggio collinare arricchito da casolari[248].

La terza incisione che continua la serie è quella dell'*Autunno* (Fig. 55), eseguita a bulino da Raphael Sadeler tra il 1598 e il 1600. Come nelle stampe precedenti, riscontriamo la non perfetta aderenza ai cicli di Vienna e di Milano, nonché l'evidente assenza dell'episodio biblico con *Mosè che riceve le tavole della legge*.

---

245 E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 34.

246 E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, p. 60.

E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 32.

247 Il maestro fiammingo in questa scena ha reso con esattezza e precisione tutti i particolari attraverso l'ausilio di un segno netto e preciso. Per coglier ciò basta soffermarsi su tutti gli oggetti che sono stati appoggiati sulla tovaglia distesa per terra, sul perfetto cesto di frutta e su tutta la vegetazione circostante. La padronanza e scioltezza del segno grafico che qui ci mostra Jan sono la prova tangibile della sua maturazione artistica nel campo incisorio.

E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, p. 62.

248 E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, pp. 60 e 61.

E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 32.

L'artista in questa scena ci mostra la rappresentazione dei lavori che si svolgono tra settembre e ottobre. Per farlo, colloca in primo piano tutte le fasi della vendemmia e produzione del vino, partendo dalla raccolta dei succulenti grappoli d'uva. Invece, in secondo piano, in una posizione decisamente più sacrificata viene inserita la semina. Chiude nuovamente la scena un morbido paesaggio collinare dove si stagliano dei rustici casolari[249].

Chiude il ciclo l'*Inverno* (Fig.56), realizzato a bulino da Jan Sadeler tra il 1598 e il 1600. L'opera sembra trarre ispirazione dal dipinto di medesimo soggetto custodito nel Castello Sforzesco di Milano. L'unica differenza che vige tra i due manufatti è l'inserimento nell'incisione di Jan della macellazione del maiale, particolare che invece si ritrova all'interno dell'omonimo dipinto viennese. Ancora una volta, l'autore si è soffermato maggiormente sui mestieri che si svolgono in campagna tra gennaio e febbraio (taglio e raccolta della legna, macellazione del maiale), portando nuovamente all'eliminazione dell'episodio biblico raffigurante *Cristo portacroce*. Completa la scena, sullo sfondo, uno splendido paesaggio montuoso con tre casolari[250].

Lasciamo ora i Bassano e la loro fiorente bottega per analizzare l'opera di Paolo Fiammingo. Il Maestro d'oltralpe, nel 1590 circa, si congedò dalla bottega di Jacopo Tintoretto e dai suoi soggetti di carattere prettamente religioso: decisione che fu presa per potersi dedicare completamente al suo genere artistico prediletto, la pittura di paesaggio, la quale si adattava perfettamente ai temi bucolico e mitologico rappresentati all'interno dei suoi dipinti[251]. In questo passaggio un ruolo determinante venne esercitato dall'influenza che avevano su di lui le opere realizzate da Jacopo e Francesco Bassano nel 1577 con il loro ciclo delle *Stagioni* conservato ora a Vienna e le sue innumerevoli repliche come il ciclo del 1577 – 1581 oggi a Roma, quello del Castello Sforzesco a

249 E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, da pp 84 a 87.
E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 33.

250 E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione*, p. 31.
E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano*, pp. 55, 56 e 58.

251 S. MASON RINALDI, *Appunti per Paolo Fiammingo* in "Arte Veneta" vol. 19, ,Milano, Electa, 1965, p.9.

Milano etc.[252]

Queste si possono confrontare con il medesimo soggetto dipinto da Paolo Fiammingo, le *Quattro Stagioni* del 1592 circa conservate al museo del Prado di Madrid[253].

Nonostante il soggetto affine, il giovane Bassano e il Fiammingo articolano e organizzano la scena in modo distinto. Entrambi danno maggiore importanza al paesaggio più che ai personaggi che lo abitano, entrambi si liberano di qualsiasi riferimento biblico, mitologico o tradizionale in favore di una visione realistica incentrata sulla vita nei campi con le molteplici occupazioni stagionali.

Però, esaminando le opere di Francesco, possiamo notare che il soggetto è arricchito attraverso la disposizione di raggruppamenti di uomini e animali in primo piano, quasi a formare un nucleo indipendente, a sé stante; invece la resa del paesaggio è ottenuta attraverso dei contorni più scuri che danno la sensazione di respingerlo e relegarlo sullo sfondo. Paolo inserisce gruppi di figure in armonico accordo con il paesaggio, ottenuto con una sottile e lieve gradazione e modulazione di colori e luci.

Elemento curioso, da notare, è che inaspettatamente tra i due maestri il più minuzioso e preciso nella resa dei particolari non è il Fiammingo, ma il giovane Bassano che realizza le erbette con accurati filamenti luminosi. Questa eccessiva minuzia di Francesco lo condurrà però verso un inesorabile avvilimento della sua composizione togliendole un

---

252 L'arte dei da Ponte in questo periodo si stava sempre più orientando verso una pittura di genere con una palese preponderanza del paesaggio nei confronti dei personaggi. In essa vi è una grande attenzione e minuzia dei particolari per quel che concerne la rappresentazione della realtà e del vivere quotidiano. Questi interessi comuni, quest'affinità inesorabilmente avvicinarono i Maestri (i Bassano e il Fiammingo) che si influenzarono vicendevolmente, fu specialmente il Fiammingo a subire il fascino dei da Ponte. A confermare ciò vi è che anche in Francesco ritroviamo come in Paolo la predominanza del paesaggio sulla figura, ma la disposizione dei personaggi è resa in modo distinto.
Ivi, p. 7.

253 Ivi, p. 7.
Per quel che concerne il ciclo delle *Quattro Stagioni* eseguito da Paolo Fiammingo questo venne variamente catalogato dall'Arslan (1960). Infatti, lo studioso ritiene la *Primavera* come opera dagli accenti fiamminghi, l'*Estate* viene attribuita alla bottega dei Bassano, l'*Inverno* viene identificata come opera di GerolamoToledo e l'*Autunno* non viene preso neanche in considerazione. Il ciclo verrà riunito e attribuito a Paolo Fiammingo solo nel 1965 da S. Mason Rinaldi e A. Ballarin.
S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1978, p. 63.

po' il respiro; ciò non accadrà invece in Paolo dove l'immagine conserva scorrevolezza, piacevolezza del disegno e leggerezza[254].

Nelle quattro tele che ritraggono la *Primavera* (Fig. 57), l'*Estate* (Fig. 58), l'*Autunno* e l'*Inverno* ritroviamo una perfetta aderenza al genere bucolico: in esse ci viene presentato uno spaccato della vita quotidiana scandita dalle varie mansioni svolte dagli agricoltori. Le varie attività sono realizzate con una moltitudine di particolari che lasciano trasparire l'origine neerlandese del loro autore, dato quel caratteristico amore del nordico per tutto ciò che mette l'uomo in contatto diretto con la natura[255].

La nuova ricerca iconografica che caratterizza questi cicli delle stagioni, siano essi dei da Ponte o del Fiammingo, trovano conferma anche nella trattatistica contemporanea, come sostiene Borghini:

"Io chiamerei invenzioni dell'artefice il figurare le quattro stagioni dell'anno, non come figure degli Dei, come fecero gli antichi, ma secondo gli accidenti che ciascuna stagione porta seco; perciocché il pittore potrebbe a suo piacimento nell'inverno fingere ghiacci, nevi e cacce, fuochi, ed altre cose simili, e così nel'altre stagioni, facendole di figure più o meno copiose, secondochè più gli piacesse; purché la primavera non dimostrasse l'uve mature, e l'autunno le gravi spighe di grano per li campi ondeggianti. Può rappresentare come sue invenzioni l'artefice, ed in quelle far abiti e vestimenti a suo capriccio cacce, battaglie, balli, spose novelle con molta compagnia... ed infinite altre cose simili..."[256].

---

254 S. MASON RINALDI, *Appunti*, p. 7.

In quest'ultimo ciclo di Paolo Fiammingo si affronta la problematica dei rapporti vigenti tra Paolo e la famiglia da Ponte , più precisamente dell'incidenza della sua attività sul percorso evolutivo del dipinto di genere biblico – pastorale – allegorico. Questo problema è stato posto inizialmente in relazione con la figura di Jacopo Bassano dal Fiocco, dall'Arslan e dal Bettini che in seguito concentrò la sua attenzione sul giovane Francesco su cui si focalizzò in seguito anche il Pallucchini. Per quel che invece concerne l'apporto del Fiammingo al genere bucolico – pastorale – allegorico questo è decisamente contenuto e ridimensionato per motivi cronologici come sottolinea il Ballarin.

S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, p. 54.

255S. MASON RINALDI, *Appunti*, p. 7.

S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, p. 54.

256 S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, p. 54.

Dunque, a differenza dei cicli delle Stagioni affrescati, quelli eseguiti su supporti mobili come le tele abbandonano completamente l'aspetto decorativo del tema trattato: non vi compaiono più miti, dei o cristianesimo (le eventuali eccezioni non influenzano la scena), ma solo la realtà di tutti i giorni, la vita nei campi, il suo lavoro e il fluire inesorabile delle stagioni da quelle più miti a quella più assolata sino a quella più rigida e fredda. In questa nuova tipologia di rappresentazione la primavera non è più un giardino: questa visione perde completamente la sua ragion d'essere.
Se si rinviene un giardino all'interno della stagione primaverile, ora ha un mero significato accessorio: è un elemento della composizione che ci propone in maniera decisamente marginale un modo alternativo ai campi per vivere il periodo dell'anno in cui ci troviamo, ma come abbiamo potuto riscontrare nella maggior parte dei casi, il giardino è completamente sparito dalla scena.

3.3 I cicli delle Stagioni fuori dall'Italia nel Cinquecento: i fiamminghi

Dopo aver analizzato i cicli delle Stagioni realizzati nel Cinquecento italiano e i loro differenti sviluppi a seconda del loro impiego, quindi pittura parietale o mobile, proseguiamo ora esaminando le serie delle Stagioni realizzate al di là delle Alpi. Qui possiamo trovare le opere di grandi maestri come Pieter Brueghel il Vecchio, Jacob e Abel Grimmer e Friederich van Valckenborch.

Iniziamo dal ciclo più noto, quello realizzato da Pieter Brueghel il Vecchio nel 1565 su commissione di Niclaes Jongelinck, un ricco mercante di Augusta per decorare la sua regale dimora. I dipinti originariamente dovevano essere collocati sopra lo zoccolo di legno che rivestiva la sala, formando una decorazione simile ad un fregio in cui un ininterrotto sfondo paesistico univa le varie scene. Successivamente, il 21 febbraio 1566 Jongelinck fu costretto a cedere alla città di Anversa gran parte della sua inestimabile collezione: tra le opere che donò compare anche il ciclo del Brueghel qui in esame.[257]

257 La nota d'archivio cita precisamente un Dürer, venti Floris e sedici Brueghel così descritti: “I dodici

In seguito il 3 luglio 1591 la città di Anversa decise di donare il ciclo eseguito dal Maestro all'arciduca Ernesto. In questa data, stando alla nota del segretario Hütter il ciclo era ancora integro in tutte le sue sei tavole. Completezza che purtroppo non si potrà riconfermare nel 1657 quando la serie giunse nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo.[258] Difatti ora la serie del Brueghel risulta mutila della *Primavera* o di aprile e maggio. [259] Secondo il testamento del proprietario, le cinque tavole passarono in seguito alla collezione imperiale di Vienna, e di queste solo tre restarono in patria.[260]

Sino ad ora non abbiamo citato esplicitamente il nome della serie dipinta dal Brueghel il Vecchio perché vi sono diverse denominazioni e interpretazioni in merito: tali tavole vengono indicate come *Mesi* o *Le Stagioni*. Ai fini del nostro discorso sembra decisamente più pertinente seguire la seconda ipotesi attributiva – *Le Stagioni* – a maggior ragione dato che nelle Fiandre l'anno solare veniva suddiviso in sei parti anziché nelle consuete quattro. Quindi, in perfetta attinenza con il ciclo in esame, troviamo: le quattro stagioni tradizionali (primavera, estate, autunno e inverno), l'antiprimavera e il tardo inverno.[261] Questo ciclo delle stagioni ci illustra le opere e i giorni di una georgica fiamminga dove è in atto il gioco delle stagioni che si susseguono in circolo alternando i lavori in cui l'uomo si impegna per ottenere gli splendidi frutti

---

mesi, l'Andata al Calvario e la Torre di Babele".

P. BIANCONI, *Bruegel,* Bologna, Capitol, 1979, pp. 38 e 39.

T. GROSSMAN, *Tutta la pittura di Brueghel,* Firenze, G. C. Sansoni, 1956, p. 197.

258 P. BIANCONI, *Bruegel,* p. 39.

T. GROSSMAN, *Tutta la pittura,* pp. 197 e 198.

G.ARPINO, *Brueghel*, Vicenza, Rizzoli Skira, p. 124.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa di Brueghel*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, p.102.

A. WIED, *Bruegel,* Milano, Arnoldo Mondadori s. p. a., 1981, p. 103.

259 G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa*, p.102.

260 Per quel che riguarda questa serie vi sono molti dubbi partendo dalla sua composizione di pezzi che a seconda delle ipotesi varia da sei a dodici. Il primo studioso ad avanzare l'ipotesi di sei tavole fu Tolnay che fonda la sua tesi sulle precedenti rappresentazioni dei *Mesi*.

T. GROSSMAN, *Tutta la pittura,* pp. 198.

261 M. BATTISTINI, *Simboli,* p. 43.

che la natura gli concede.[262]

Per analizzare questa serie la suddivideremo in tre parti distinte – la quarta corrisponderebbe alla primavera, ma è andata perduta. Quindi avremo: l'inverno (*La giornata buia* e *I cacciatori nella neve*), l'estate (*La fienagione* e *La mietitura*) e l'autunno (*Il ritorno della mandria*).

Partendo dalla *Giornata buia* (Fig. 59), opera firmata e datata 1565 attualmente conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, la tavola ci presenta il tardo inverno o pre-primavera, in altre parole il periodo tra gennaio e marzo. In essa si scorgono forti riferimenti a febbraio e al periodo di Carnevale, tenendo conto della presenza del bambino con in testa una corona di carta e che porta una lanterna, simboleggiante i giorni più corti dell'anno; con lui vi è un uomo che mangia delle cialde, dolce tipico di Carnevale. L'opera è ambientata in una giornata priva di luce, scandita dall'alternanza di alberi ormai privi di chioma: completano la scena gli uomini che si apprestano a portar a termine il loro lavoro. Qui vi sono: la potatura degli alberi, la raccolta dei rami in fascine, la riparazione dei tetti e il vagliare del grano.[263]

Già da questo primo dipinto possiamo cogliere come il ruolo dell'uomo nella composizione sia meno incisivo rispetto al paesaggio che è il vero protagonista, che domina la scena con le sue tinte rosse e cerulee.

Proseguiamo con il secondo dipinto, che rappresenta la stagione invernale: *I cacciatori nella neve* (Fig. 60), oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, opera firmata e datata 1565. È l'opera più celebre della serie, dove troviamo rappresentata la sesta stagione dell'anno fiammingo, il riposo invernale. Qui Brueghel ci mostra un'attenta analisi delle attività connesse a questa stagione, partendo dal primo piano dove è dipinto il ritorno dei cacciatori accompagnati dai loro fidi segugi. Sulla sinistra dell'immagine vengono inseriti alcuni contadini di fronte ad una locanda che si chiama “Al cervo” e contraddistinta dall'insegna con sant'Eustachio, impegnati nella strinatura del maiale appena abbattuto. Anche se in questo caso la consueta macellazione del suino non è

262 P. BIANCONI, *Bruegel,* p. 39.

263 G.ARPINO, *Brueghel*, Vicenza, Rizzoli Skira, p. 124.

A. WIED, *Bruegel,* p. 103.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa,* p.102.

visibile, l'evidente presenza del mastello di legno utilizzato per questa pratica è un tipico attributo del mese di dicembre. Il clima di calma e riposo dalle incombenze stagionali viene poi ripreso nel candido e ovattato sfondo innevato dove, in perfetta attinenza con l'operato dei Grimmer e con i loro *Mesi* e *Stagioni*, ritroviamo l'inserimento dei pattinatori e dei giocatori di bocce sul ghiaccio.[264] [265]

Anche l'estate è scissa in due momenti distinti e in altrettante tavole: la prima che analizzeremo è *La fienagione* (Fig. 61) conservata nella Národni Galerie di Praga. Questa è l'unica opera dell'intera serie a non presentare né firma né data: nel 1931, per di più, venne rimossa una firma falsa che era stata posta in basso a sinistra[266]. In quest'opera l'artista ci mostra una visione della stagione estiva incentrata unicamente sul lavoro e sulla semplicità e serenità della vita di campagna, come si può desumere dai volti sereni dei suoi personaggi: un uomo che affila la falce, tre fanciulle con i rastrelli sulle spalle, quattro portatori di ceste ricolme di fragole e ciliegie, le attività connesse alla fienagione (taglio, raccolta e trasporto del fieno)[267].

---

264 Il Glück propone un collegamento tra l'opera di Brueghel e il mese di *Febbraio* del *Très Riches Heures* del duca Berry e del *Breviario Grimani*. Lo studioso asserisce che essendo il cardinale Grimani il protettore del Clovio, sarebbe più che plausibile ipotizzare che Brueghel conoscesse il prezioso manoscritto miniato e a questo si sia ispirato per i suoi *Cacciatori nella neve*.

P. BIANCONI, *Bruegel,* p. 40.

265 G.ARPINO, *Brueghel*, p. 132.

M. BATTISTINI, *Simboli,* p. 43.

A. WIED, *Bruegel,* p. 120.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa,* p.102.

266 G.ARPINO, *Brueghel*, p. 126.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p.102.

L'opera dal 1659 al XVIII secolo figura all'interno della collezione imperiale, successivamente giunse nella collezione della principessa Grassalkovich che nel 1864 la lasciò in eredità al duca Ferdinando Lobkowtz residente in Boemia, da qui in seguito giunse alla galleria praghese sua sede odierna.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p.102.

A. WIED, *Bruegel,* p. 106.

G.ARPINO, *Brueghel*, p. 126.

267G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p.102.

A. WIED, *Bruegel,* p. 106.

G.ARPINO, *Brueghel*, p. 126.

Il tema della stagione estiva, del periodo tra luglio e agosto è ripreso nella tavola seguente con *La mietitura* (Fig. 62), attualmente al Metropolitan Museum di New York[268]. In linea con le altre opere, Brueghel ci mostra uno splendido spaccato della vita contadina della sua epoca: in quest'immagine dominata dalle calde tinte dorate delle spighe di grano, i contadini potano le spighe e le donne le raccolgono e le legano in fascine, mentre un altro gruppo di persone si ristora all'ombra del grande pero mangiando, bevendo e conversando[269].

Il tema estivo viene ripreso dal Maestro anche in un disegno del 1568 l'*Estate* (Fig. 63) al Kunsthalle di Amburgo. In quest'immagine, a differenza del dipinto, il ruolo del protagonista viene esercitato dall'uomo che si impone sul paesaggio circostante. Nonostante ciò, l'attenzione nuovamente si focalizza sui lavori stagionali[270].

Ultimo dipinto del ciclo giunto sino a noi è *Il ritorno della mandria* (Fig. 64) conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. L'opera senza ombra di dubbio rappresenta il periodo autunnale caratterizzato dai suoi alberi spogli, dalle tinte bruciate e da un cielo ceruleo che tende all'oscurità della notte. In quest'immagine, dominata dal paesaggio, scorgiamo nuovamente la presenza dell'uomo, e in essa la stagione vista esclusivamente come lavoro. Perfettamente in attinenza con la denominazione del telero vi è il ritorno della mandria dal pascolo e la presenza di una collina ricoperta interamente da vigne,

268 L'opera fu donata nel 1594 dalla città di Anversa all'arciduca Ernesto d'Asburgo. Nel 1809 *La mietitura* venne requisita da Napoleone come bottino di guerra e portata a Parigi. La tavola ritornò a Vienna nel 1910 quando P. J. Cels di Bruxelles la comprò dal francese Jean Doucet e due anni dopo la rivendette alla sede odierna come opera di Jan Brueghel invece che di Pieter Brueghel.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p.103.

A. WIED, *Bruegel,* p. 112.

G.ARPINO, *Brueghel*, p. 128.

269 G.ARPINO, *Brueghel*, p. 128.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p.103.

M. BATTISTINI, *Simboli,* p. 37.

270 G.ARPINO, *Brueghel*, p. 128.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p.103.

Da questo disegno successivamente nel 1570 verrà tratta un incisione a bulino realizzata da Pieter Van der Heyden.

G. LARI, *I classici dell'incisione 4. Catalogo completo dell'opera grafica di Brueghel* ,Milano, Salamon e Augustoni editori, 1973, p. 114.

particolare che ci riporta al mese di ottobre e alla vendemmia[271] [272].

Purtroppo il ciclo di cui abbiamo appena trattato è giunto sino a noi privo della parte più interessante ai fini del nostro discorso, la primavera. Per cercare di colmare questa perdita dobbiamo nuovamente volgere lo sguardo al mondo della stampa. Ad oggi non sono state trovate stampe di traduzione dell'opera mancante; tuttavia, nel repertorio del Brueghel, vi sono delle incisioni tratte da suoi disegni, dove è affrontato nuovamente il tema delle stagioni[273]. Infatti, pur essendosi trasferito a Bruxelles, il Maestro restò in contatto con l'editore Cock, ed è proprio per lui che continuò a produrre scene di carattere religioso, proverbi fiamminghi e una serie delle *Stagioni* che la sua morte lasciò incompleta: di quest'ultima serie vennero incise la *Primavera* (Fig. 65) e l'*Estate*[274].

La *Primavera* (Fig. 65) giunge a noi come disegno conservato nell'Albertina di Vienna o come incisione eseguita da Pieter Van der Heyden nel 1570 sotto le direttive del Cock[275]. All'interno della composizione ideata dal Brueghel troviamo racchiusi i tre mesi

---

271 G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* pp.103 e 104

A. WIED, *Bruegel,* p. 117.

G.ARPINO, *Brueghel*, p. 130.

272 In questo dipinto è evidente la caratteristica maniera del Brueghel, questa consiste nel punteggiare la tavola con il pennello quasi completamente asciutto, in modo da far trasparire tra un segno e l'altro il colore impiegato per la base. In questo caso specifico è stato utilizzata uno splendida e cangiante terra di Siena che si coglie nitidamente nella veste del mandriano di destra.

G.ARPINO, *Brueghel*, p. 130.

273 Pieter Brueghel si dedicò alla pratica incisoria specialmente nella prima parte della sua carriera, almeno sino al 1563, senza però mai abbandonarla completamente. A prova di ciò risultano solidi e costanti rapporti tra il pittore e il noto editore di stampe Cock. Si ipotizza che il fiammingo si dedicasse personalmente all'intaglio delle matrici lignee. Ciò farebbe pensare quindi che Brueghel non si limitasse esclusivamente a fornire il modello cartaceo da cui sarebbe stata poi ricavata la matrice e quindi la stampa. La suddetta ipotesi però non è mai stata completamente confermata essendoci giunto un unico esemplare certo del Maestro.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa ,* p. 116.

274 Ivi, p. 116.

275 L'incisione della *Primavera* presenta il monogramma di Pieter Van der Heyden, il nome del tipografo "H. Cock exc. 1570"; e l'identificazione dell'ideatore posta a sinistra "Bruegel invent".

Ivi, p. 118.

primaverili – marzo, aprile e maggio – con i rispettivi lavori in giardino. Questo luogo è scandito da un elegante *parterre* geometrico e vi sono numerosi giardinieri impiegati in svariate mansioni associabili ai diversi periodi della stagione primaverile. Vi ritroviamo il taglio della vite con la preparazione e l'aggiustamento delle aiuole tipiche del mese di marzo, e la messa a dimora delle piante da vivaio caratteristica occupazione del mese di aprile. Ad arricchire e rendere ancor più lussureggiante questo luogo scorgiamo delle piante già pronte per l'innesto ed una imbarcazione ricolma di altre specie botaniche. Infine a simboleggiare maggio, il più florido mese della primavera, il mese delle delizie e della sosta dal lavoro, troviamo la festa paesana posta sullo sfondo[276]. Il ciclo, in seguito alla morte dell'autore, venne completato da Pieter Van der Heyden che creò l'*Autunno* e l'*Inverno*, incisi in seguito da Hans Bol[277].
Una possibile lettura di questi cicli è una grande epopea popolare dell'anno contadino: una serie di imponenti tavole ed incisioni paesistiche all'interno delle quali la figura umana è subordinata alla Natura. In esse non troviamo rappresentate le caratteristiche di un solo mese dell'anno bensì l'idea e l'atmosfera di un determinato periodo, le sei stagioni fiamminghe con le loro specifiche occupazioni[278].

La stessa impostazione allegorica e documentaria che anima il disegno di Brueghel la possiamo rinvenire all'interno della pittura dei Paesi Bassi del Cinquecento. Qui riappare nuovamente il popolo contadino che si dedica alla cura dei giardini e degli orti con lo stesso impegno e dedizione rivolti ai parchi delle residenze nobiliari[279]. Significativi esempi sono le opere realizzate dai Grimmer, padre e figlio, e da Friederich van Valckenborch. La *Primavera* (Fig. 66) del ciclo delle *Stagioni* realizzato da Jacob Grimmer nel 1575, oggi custodito al Szépmüvészeti Museum di Budapest, si riallaccia al tema dell'orto curato come un giardino. L'opera (Fig. 66) ci mostra i lavori della terra, dove si semina al centro di due grandi appezzamenti rettangolari cinti da viali e da una

276M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 100.

A. WIED, *Bruegel,* p. 126.

277G. LARI, *I classici dell'incisione 4*, p. 113.

278G.ARPINO, *Brueghel*, p. 130.

T. GROSSMAN, *Tutta la pittura,* pp. 198.

279M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 100.

secca siepe. Sul fondo si intravvede la città con i suoi appuntiti tetti spioventi[280]. Come nella serie precedente, qui nuovamente troviamo la predominanza del paesaggio sull'uomo e la concentrazione sulla rappresentazione della vita agreste con i suoi ritmi e mestieri. Qui non vi è né sfarzo, né lusso o divertimento ma solo la genuina e tranquilla realtà della gente dei campi, una "fotografia" della vita agreste negli anni settanta del Cinquecento.

Nonostante la grande similitudine con il più noto ciclo del Brueghel, la serie appena descritta vi si discosta circa la composizione, essendo costituita da quattro e non da sei opere. Questa differenza ci fa cogliere come il Grimmer avesse preso una certa distanza dal suo grande rivale Brueghel e dalla tradizione dell'anno fiammingo. Nondimeno, i due cicli continuano a presentare altri punti di tangenza, basti soffermarsi sull'*Inverno* (Fig. 67), che ci dona un'idea di grande freddo data la presenza al centro dell'immagine di un immenso stagno ghiacciato, animato da vivaci pattinatori e da alcuni slittini[281]. Questo non può che riportarci alla mente i *Cacciatori nella neve* di Brueghel, opera eseguita solo dieci anni prima.

Chiudono la serie i due dipinti con l'*Autunno* (Fig. 68) e l'*Estate* (Fig. 69), dove troviamo nuovamente delle incantevoli scene riprese dalla tranquilla vita di campagna con le sue occupazioni stagionali[282].

Questo però non fu l'unico caso di serie delle Stagioni realizzato da Jacob Grimmer, poiché tra il 1580 e il 1585 il Maestro sviluppò ancora questo tema creando le *Stagioni rotonde*. Quest'ultimo ciclo è costituito da quattro tavole circolari ora divise tra una collezione privata a Strasburgo, una seconda collezione a Londra e il Dayton Art Institute nell'omonima città dell'Ohio. La serie è molto interessante ai fini del nostro discorso perché, oltre all'evidente cambiamento di formato, presenta una forte attinenza con le *Stagioni* o *Mesi* realizzati da Pieter Brueghel il Vecchio.

Nell'*Inverno* (Fig. 70), l'opera conservata a Strasburgo dal 1967, notiamo che nonostante il lago ghiacciato sia soppiantato da un serpeggiante fiumiciattolo,

280 R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer catalogue,* pp. 62 e 63.

281 Ivi, pp. 62 e 63.

282 A. Wied sostiene che i personaggi presenti nell'intero ciclo siano da attribuire alla mano di Lucas van Valckenborch.

Ivi, pp. 62 e 63.

ritroviamo nuovamente dei pattinatori con vesti più o meno eleganti a seconda del ceto di appartenenza. A sinistra riappare la consueta macellazione del maiale, dato che in quest'istante si sta provvedendo all'abbattimento del suino d'innanzi ad un piccolo baracchino. Quello che era lasciato sottinteso e velato in Brueghel qui viene palesemente mostrato allo spettatore. Unico elemento "nuovo" è la presenza, alle spalle della chiesa (identificata come quella di Pede – Ste – Anne), della vendita di piatti. La composizione è chiusa da un ovattato paesaggio innevato, capolavoro di delicatezza e fascino, ma che ancora una volta ci ricorda Brueghel[283].

Proseguendo con l'*Autunno*, esposto al Dayton Art Institute in Ohio, vi ritroviamo le tradizionali viti, la vendemmia e alcuni uomini indaffarati nel trasporto di tre grandi barili; oltre a ciò, vi è il pascolo dei maiali e dei buoi. Tutti questi elementi si riallacciano al *Ritorno della mandria* di Brueghel. Le uniche differenze significative che si ravvisano sono la presenza in primo piano di alcune coppie eleganti (particolarità riscontrata in tutte le tavole della serie) e la raccolta delle mele posta a sinistra, immagine che non appare in Brueghel il Vecchio[284].

La terza tavola circolare che compone la serie è l'*Estate* (Fig. 71), custodita in una collezione privata londinese. Anch'essa, sin dal primo sguardo, non può che ricordarci la *Mietitura* di Pieter Brueghel, dato che anche in quest'opera un grande albero domina la scena, alcuni contadini stanno tagliando le dorate spighe di grano e alcuni di loro si stanno riposando o stanno affilando le loro falci. Unico elemento che ci ricorda Bassano è la presenza, nel registro centrale a sinistra, della tosatura e bagno delle pecore[285].

Chiude la serie delle *Stagioni rotonde* la *Primavera* (Fig. 72), l'altra opera conservata negli Stati Uniti. Per noi questa è la più importante, dal momento che non ci permette alcun tipo di raccordo con il famoso ciclo delle *Stagioni* di Brueghel, poiché la tavola corrispondente è andata perduta. L'opera, in primo piano, ci mostra nuovamente alcune

283 Lo sfondo rappresentato in quest'opera del Grimmer forse riprende la *Trappola agli uccelli* di Brueghel. I personaggi probabilmente sono stati eseguiti da Gilles Mostaert.
Ivi, pp. 92 e 93.

284I personaggi rappresentati in quest'opera sono probabilmente stati eseguiti da Martin Van Cleve.
Ivi. p. 91.

285 I personaggi sono senza ombra di dubbio stati realizzati da Gilles Mostaert.
Ivi, p. 91.

coppie galanti vestite con sontuosi abiti dalle imponenti gorgiere: i personaggi sono ritratti mentre conversano e ascoltano la soave musica di un liuto. In secondo piano, nel registro centrale sinistro, troviamo un giardino dove si sta costruendo una pergola e mettendo a dimora numerose piante. Al centro è inserita una fattoria con molti animali al pascolo; infine a destra troviamo un piccolo castello o villa. Lo sfondo è chiuso da un paesaggio collinare dove spiccano una fortezza e le abitazioni dei contadini[286]. In definitiva, in quest'opera troviamo la coabitazione dei due aspetti della primavera sul finire del XVI secolo nelle Fiandre. Non solo vi è rappresentata la consueta vita della gente dei campi, dei contadini che lavorano dentro e fuori dal giardino o in fattoria, ma anche la primavera cortese con i suoi concerti, amori, conversazioni galanti e tutti i piaceri concessi dalla stagione. Come nell'*Inverno*, anche in questo caso ciò che in Brueghel era velato qui viene messo in primo piano: il Maestro fiammingo, nel suo disegno poi riprodotto a stampa da Pieter Van der Heyden nel 1570, cela l'aspetto cortese della primavera relegandolo sullo sfondo, lontano dallo sguardo dell'osservatore, che di conseguenza sarà attratto dai contadini e dal lavoro in giardino. Al contrario, in Jacob Grimmer viene messa in risalto la primavera galante, relegando in seconda battuta i lavori in giardino o in fattoria.

Passiamo ora ad analizzare il ciclo delle *Stagioni* realizzato da Abel Grimmer nel 1599, ora in una collezione privata francese: purtroppo in queste opere non possiamo ritrovare la stessa vivacità che contraddistingue l'operato paterno: ciò si può affermare perché le quattro tavole rettangolari sono decisamente spoglie nella loro vegetazione, scarse per quel che concerne la presenza di edifici e di scorci prospettici; qui i pochi personaggi sono ritratti nel consueto svolgimento delle loro mansioni agricole distinte a seconda dei vari periodi dell'anno. L'*Estate* ci mostra la mietitura, l'*Autunno* (Fig. 73) la vendemmia e l'*Inverno* (Fig. 74) l'uccisione del maiale.
L'unico dipinto per noi interessante malgrado la sua semplicità è la *Primavera* (Fig. 75), dove troviamo una scena di messa a dimora delle piante in giardino[287]. Tale scena, sia

286 I personaggi sono stati realizzati da Martin Van Cleve.

Ivi, p. 91.

287 Ivi, p. 206.

pur nella sua visione più spoglia, ci ricorda le primavere paterne, ma private dello sfarzo cortese. Si può rilevare anche una somiglianza con il disegno di Brueghel, ma con una visione più distaccata e priva di quella forza e coinvolgimento emotivo che ci fanno sentire partecipi della scena, un tutt'uno con i contadini e giardinieri che lavorano. Qui l'immagine è più semplice e povera di mezzi: questo non è un giardino delle delizie dove la primavera è in boccio, ma un giardino che sta nascendo e che ci lascia appena intuire lo schematico, geometrico disegno del suo *parterre.*

Come abbiamo potuto notare, la collaborazione tra i vari maestri specializzati in diversi generi pittorici fu una prassi molto usata nei Paesi Bassi durante il XVI secolo: ciò ha lasciato innumerevoli testimonianze di grande pregio nell'ambito delle allegorie stagionali. Tra questi artisti si può annoverare Friederich van Valckenborch che nel 1590 realizzò la sua serie di teleri con figure monumentali dedicate al tema delle stagioni e che impiegano il *topos* della scena di mercato[288].
Analizziamo ora la *Primavera* (Fig. 76) che Friederich van Valckenborch realizza nel 1590 ed è ora esposta al Kunsthistorisches Museum di Vienna. La tela fa parte di una serie di *Quattro Stagioni* che attualmente viene attribuita con molti dubbi e incertezze alla bottega di Lucas van Valckenborch. Quest'opera è per noi molto interessante: a differenza delle raffigurazioni della primavera su cui ci siamo soffermati sinora, qui ci viene illustrata una scena di mercato: benché sia legato alla vita quotidiana, e quindi congeniale all'indole fiamminga, tale soggetto è assente nell'iconografia tradizionale. Il primo piano del dipinto è costituito dalla parte figurata, composta prettamente dalle due eleganti venditrici e dal cliente che si frappone fra loro. Quest'ultimo sta additando un ricco caleidoscopio floreale che si raccorda con la coppia di tulipani da lui sorretta augurandosi che cresca rigogliosa. I tulipani si riallacciano allo splendido vaso metallico della prima venditrice (quella di sinistra) e da lì ai fiori che ricoprono il ventre della seconda dama (quella di destra), sino ad arrivare alle ceste di varia foggia, che ne sono ricolme. Questi fiori possono esser visti come ricche campionature vivaistiche del giardino contiguo alla fontana posta sullo sfondo a destra. Particolarità del ricco ed animato giardino, oltre alla fontana circolare e all'elegante pergolato fiorito, è la

288M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 121.

presenza di due uomini impegnati nel trasporto di una pianta di fichi d'india[289].
Quindi la primavera in quest'opera ci viene doppiamente rappresentata, prima con il consueto giardino fiorito al cui interno convivono lavori e piaceri stagionali, poi attraverso i fiori disseminati in primo piano, che costituiscono una sorta di secondo giardino della Primavera, dato dalla presenza di tutti i fiori che caratterizzano la stagione più mite dell'anno. Ciò nonostante, lo sfondo è una nota stonata all'interno di una equilibrata e calcolata sinfonia floreale: questo paesaggio a perdita d'occhio mal volentieri si fonde con la configurazione lagunare, a maggior ragione dato che gli edifici e rii non sembrano propriamente veneziani, malgrado la presenza delle gondole nere[290].

In conclusione di questo capitolo possiamo dire che nella seconda metà del Cinquecento italiano e fiammingo vengono completamente abbandonati i cicli dei Mesi in favore delle serie delle Stagioni. Per quel che concerne la pittura italiana, constatiamo una evidente e marcata biforcazione tra la decorazione parietale all'interno delle ville venete (la Mattarana di Aliprandi, villa Chiericati di Toeput, villa ca' Bernardo dell'anonimo della cerchia del Pozzoserrato e palazzo Piloni di Cesare Vecellio) e quella mobile (Jacopo e Francesco Bassano, le incisioni dei Sadeler e Paolo Fiammingo).
Infatti i cicli delle Stagioni realizzati ad affresco presentano un più lento distacco e allontanamento dalla tradizione, un percorso che gradualmente porterà a non aver più l'abbinamento tra i quattro elementi e le altrettante divinità e personificazioni associate alle stagioni, che saranno sostituite dalle rappresentazioni dei vari mestieri dentro e fuori dal giardino. All'interno di questi nuovi cicli delle Stagioni troveremo sistematicamente la presenza del giardino della Primavera.
Quanto alla pittura su supporto mobile, assistiamo alla palese scomparsa di tutto ciò che caratterizzava la primavera ad affresco. Riscontriamo una predilezione per la rappresentazione della stagione in esame esclusivamente come lavoro fuori dal giardino:

289 La presenza della pianta di fichi d'india è una vera rarità, dato che questa specie botanica venne importata in Europa dal paese d'origine solo sul finire del XVI secolo.
F. SOLINAS, *Fiori, cinque secoli di pittura floreale,* Roma, Campisano Editore, 2004, p.80.

290 F. SOLINAS, *Fiori* , p.80.

il giardino della Primavera sparisce. L'unica piccola eccezione è ravvisabile nello spoglio giardino inserito da Francesco da Ponte all'interno della sua *Primavera* (Fig. 50). In sintesi, tradizione, miti, quattro elementi, feste in giardino, amori, etc. vengono soppiantati dal mero lavoro e dalla quotidianità della gente dei campi.

Nelle opere realizzate oltralpe (i dipinti di Pieter Brueghel il Vecchio, incisioni di Pieter Van der Heyden, Jacob e Abel Grimmer sino a Friederich van Valckenborch), possiamo notare uno sviluppo più deciso e unitario del tema trattato: in più vi è una costante presenza del giardino. Questo luogo ora ha completamente abbandonato le tradizionali spoglie di miti, dei e personificazioni per abbracciare la realtà di tutti i giorni. Una quotidianità scandita tra il lavoro nel giardino ad opera dei contadini e l'intrattenimento, gioie musica e amori dei signori. Unica stupefacente eccezione, è l'inconsueta iconografia adottata da Friederich van Valckenborch che nella sua *Primavera* (Fig. 76) ci presenta un doppio giardino della Primavera: il primo reale, scandito da fontana e *parterre*, luogo in cui convivono giardinieri e signori, e un secondo unicamente floreale, botanico, ottenuto dall'unione dei fiori contenuti nel vaso e nelle ceste posti in primo piano.

Al termine di questa trattazione, alla fine del Cinquecento italiano e fiammingo possiamo constatare una comune destinazione, anche se ottenuta in modi diversi: l'abbandono della tradizione in favore della realtà di tutti i giorni. Questo ci mostra come queste due realtà (Italia e Fiandre), che apparentemente sembrano così distanti, in realtà sono molto vicine così tanto da influenzarsi e contaminarsi a vicenda, l'una continuando a guardare e assimilando le evoluzioni artistiche dell'altra.

4. La Primavera come giardino

Dopo aver analizzato e studiato nei capitoli precedenti lo sviluppo del tema della Primavera all'interno dei cicli dei *Mesi* e delle *Stagioni* realizzati nel Cinquecento italiano e fiammingo, ora ci soffermeremo sulle opere che sempre all'interno di questo secolo trattano di questo specifico periodo dell'anno – la primavera – ma che l'affrontano singolarmente e non come parte o parti (marzo, aprile e maggio) di una serie. L'elemento che accomuna tutte queste poliedriche rappresentazioni della primavera, queste opere siano esse arazzi (Bronzino), dipinti (Jan Massys, Ludovico Pozzoserrato...), stampe (Francesco Colonna, Justus Sadeler) o piatti sbalzati (anonimo orafo italiano), vengono tutte riunite e collegate tra loro dalla costante presenza del giardino.

Il giardino, all'interno della cultura occidentale, è concepito e rappresentato come un luogo rigoglioso, adornato da fontane zampillanti, da lussureggianti alberi da frutto e animali addomesticati. Questo luogo è sovente uno spazio chiuso cinto da alte mura: esse sono più o meno visibili; nonostante ciò noi percepiamo ugualmente la separazione che contraddistingue il giardino dal mondo circostante data la costante presenza di elementi (fontane, pergole, pergolati, pozzi, etc.) che ci lasciano intuire il passaggio della mano ordinatrice dell'uomo sulla natura selvaggia. Questa separazione dal mondo circostante è fondamentale per farci comprendere che il giardino da sempre è stato considerato un luogo sacro, una dimensione iniziatica distinta dalla realtà. È proprio per questo che il giardino è da sempre inteso e raffigurato come un luogo cinto da steccati con significato simbolico di separazione o da alte mura (*hortus conclusus*). Questo luogo così sacro è spesso protetto da entità superiori incaricate di custodirlo e di vegliare la sua soglia: fra esse si possono annoverare i mostri leggendari descritti

all'interno del giardino delle Esperidi o l'arcangelo posto da Dio alle porte del Paradiso.
Il giardino è un luogo simbolico, governato da principi ordinatori come l'arte, la cultura o il precetto divino: infatti esso è concepito come uno spazio a "misura d'uomo", separato e protetto dalla natura selvaggia ricca di pericoli e insidie come selve oscure, animali feroci etc. Questo è un luogo finalizzato esclusivamente all'*otium* e all'elevazione dell'anima attraverso lo studio di varie discipline.
Nonostante ciò il giardino dell'Eden resta il giardino per eccellenza, il primo in cui l'umanità, attraverso i progenitori, è potuto entrare. Questo luogo è da sempre emblema della condizione di grazia e beatitudine in cui vivevano Adamo ed Eva prima di commettere il peccato originale che in seguito avrebbe portato alla loro cacciata dal giardino macchiando per sempre l'umanità intera[291]. Questo luogo è il giardino dell'eternità, dell'inizio e della fine dei tempi, da sempre considerato il simbolo dell'assoluta felicità per l'uomo. L'Eden provoca negli uomini uno stato d'animo simile alla nostalgia per l'età dell'oro, un periodo in cui essi vivevano in contatto con il divino[292].
Il giardino del Paradiso è uno stato di perfezione al quale gli uomini sperano e cercano disperatamente di ritornare come ci viene testimoniato dagli innumerevoli viaggi reali e irreali alla ricerca dell'Eden perduto. A tal proposito si possono menzionare il *Romanzo della Rosa* di Boccaccio, l'*Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna e l'*Utopia*

---

291 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 252.

L'Eden è il giardino dell'eternità, dell'inizio e della fine dei tempi, questo è da sempre visto come il luogo che rappresenta la felicità per l'uomo. Il giardino dell'Eden è un luogo ricco di alberi da frutto ed è attraversato dai quattro fiumi principali della terra Tigri, Eufrate, *Phision* (Gange) e il *Gehon* (Nilo), che nascono dalla fontana del Paradiso. Al centro di questo luogo Dio ha fatto germogliare e crescere l'albero del bene e del male e l'albero della coscienza. Questo particolare è molto interessante, perché nonostante la presenza dei due alberi sia ben chiarita all'interno delle Sacre Scritture questi vennero fusi dall'iconografia cristiana in un unico albero ai cui lati vennero posti i progenitori. Quest'immagine ha avuto talmente peso e successo che possiamo tranquillamente rinvenirla anche al giorno d'oggi con assoluta facilità.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 253.

L. IMPELLUSO, *Giardini*, pp. 297 e 298.

292 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 297.

di Tommaso Moro[293]. L'Eden è da sempre l'emblema dell'innocenza primigenia e della perdita di questa purezza originaria, per quanto il giardino del Paradiso non sia definitivamente perduto, i suoi cancelli custoditi dall'angelo del Signore verranno riaperti alla fine dei tempi[294]. Durante quest'attesa l'uomo cerca di ricreare questo luogo abitato da un'eterna beatitudine attraverso l'*hortus conclusus* sito nei monasteri, dove attraverso il lavoro della terra cerca la redenzione dei propri peccati.

Il giardino del Paradiso o dell'Eden è strettamente connesso, per la sua somiglianza formale, al giardino della Primavera: a distinguere i due luoghi è una marcata differenza concettuale che li pone a due capi contrapposti, dacché il primo è un luogo sacro mentre il secondo è squisitamente profano. Noi all'interno di questo capitolo analizzeremo il giardino della Primavera in ciascuna delle sue molteplici sfaccettature. Infatti quest'ultimo può essere visto come: lavoro in giardino, amore in giardino, feste in giardino, giardino di Venere, giardino di Flora e infine come trionfo della primavera.

4.1 Botticelli, La Primavera

La Primavera di Sandro Filippepi detto Botticelli (Fig. 77), per quanto cronologicamente preceda di poco il XVI secolo essendo stata dipinta nel 1482, non può esser trascurata dato l'argomento qui in esame: la rappresentazione della primavera. L'opera conservata oggi agli Uffizi di Firenze, oltre ad essere un capolavoro conosciuto in tutto il mondo, è anche la rappresentazione per eccellenza della primavera, un'immagine dove convivono l'una accanto all'altra le sue due patrone: Venere e Flora. Questo particolare è decisamente interessante perché, come constateremo in questo capitolo, di solito vengono realizzati giardini dedicati all'una o all'altra dea, non ad entrambe.

Si è frequentemente ipotizzato che *La Primavera* fosse stata realizzata da Botticelli su commissione di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463 – 1503), cugino del più noto Lorenzo il Magnifico. L'ipotesi era stata avanzata e suffragata dalla presenza e

293 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 252.

M. FRANK, *Giardini dipinti,* pp. 99 e 100.

294 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 297.

provenienza del dipinto all'interno della villa di Castello, dove gli inventari la citano di frequente dal 1598 sino al 1761. Questa circostanza ci viene fatta presente anche dal grande biografo toscano Giorgio Vasari che lì la vide accompagnata dalla sua tavola gemella *La nascita di Venere* del 1484 e ce ne parla all'interno delle sue *Vite*[295]:

"fece... femmine ignude assai, delle quali oggi ancora a Castello, luogo del Duca Cosimo di Fiorenza, sono due quadri figurati, l'uno Venere che nasce, e quelle aure e venti, che la fanno venire a terra con gli amori: e così un'altra Venere che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera"[296].

Nel 1975 sono stati rinvenuti gli inventari medicei del 1498, 1503 e 1516, che hanno permesso di accertare la presenza nel 1499 della *Primavera* all'interno del palazzo di città dei de' Medici sito in via Larga: stando ai documenti, era ubicato nella "camera terrena che è a lato della camera di Lorenzo" come "un quadro di lignamo apicato sopra el letuccio, nel quale è depinto nove figure de donne ch'omini"[297]. Questa scoperta ha confermato il tradizionale legame tra *La Primavera* di Botticelli e la figura di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, ma al contempo l'ha liberata dall'obbligato riferimento con villa di Castello che ne vincolava la realizzazione intorno al 1478, portando ad una probabile datazione verso gli anni Ottanta del Quattrocento, dove con maggior coerenza si situano l'energia innovativa del segno e l'inedito goticismo degli elementi presenti

295 G. CORNINI, *Botticelli*, Milano, Giunti, 1990, p. 28.

La Primavera venne dipinta per villa di Castello dove la rammenta il Vasari acquistata da Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco de' Medici nel 1477. Alla morte di Lorenzo nel 1516 l'immobile con annesso dipinto passarono a Giovanni delle Bande Nere, in seguito nel 1526 a suo figlio Cosimo I. Successivamente nel 1815 il dipinto fu collocato nella Galleria degli Uffizi, in seguito all'Accademia per poi ritornare agli Uffizi sua sede attuale dal 1919.

C. BO, G. MANDEL, *L'opera completa di Botticelli*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, p. 92.

296 G. VASARI, *Le Vite*, pp. 490- 496, 470 – 495.

297 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 28.

C. BO, C. BASTA, *Botticelli*, Vicenza, Rizzoli Skira, 2011, p. 118.

M. LEVI D'ANONA, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici*, Città di Castello, Leo. S. Oslchki editore, 1992, p.8.

all'interno della figurazione[298] [299].

L'opera è ambientata all'interno di una cornice floreale creata dal giardino della Primavera: qui vi troviamo un ricco prato disseminato ovunque di erbe, fiori e piante d'ogni specie e colore. Lo spazio è racchiuso da un rigoglioso e ricco aranceto che con il suo brio giallo dorato ci rammenta i pomi del paradiso delle Esperidi, frutti che nonostante li si assaggi non portano ad alcuna persecuzione o cacciata (contrariamente al giardino dell'Eden) ma all'eterna giovinezza e amore. Ancor più che nel giardino delle Esperidi, secondo Ovidio, Cloride fu sedotta da Zefiro (vicenda e personaggi che tratteremo in seguito). In più l'arancio è un dono di Venere, una delle patrone del giardino della Primavera. Questo frutto però ci collega anche alla famiglia committente i Medici, attraverso un gioco di parole, dato dal nome latino delle arance, *citrus medica* quindi medica/medici. In più la forma sferica di questi frutti ricorda le tre sfere presenti nello stemma mediceo, senza contare che l'arancio è un simbolo matrimoniale perché fu donato dalla terra a Giunone quando ella si sposò con Giove: sin dai tempi antichi il fiore d'arancio è un attributo delle spose. Infine, al di là dell'aranceto, lo spazio è delineato da una fitta siepe di mirto (simbolo matrimoniale), che crea una spalliera vegetale dietro al personaggio centrale[300]. Quindi già dal semplice scenario l'opera si

298 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 28.

299 *La Primavera* di Botticelli sin dalla sua realizzazione ha attirato l'attenzione di studiosi, intenditori e amatori d'arte. Partendo da Giorgio Vasari e dalle sue *Vite* nel 1550 si passa nel Seicento e nel Settecento a definizioni come "*Il giardino d'Atlante*" e il " *Giardino delle Esperidi*". In seguito nell'Ottocento il dipinto venne intitolato e descritto come il "*Giardino di Paride*". L'inizio dello studio iconografico si ebbe nel 1893 con Warburg che definì l'opera come "*Corte di Venere*" o "*Regno di Venere"*. In seguito troviamo nel 1897 Jacobsen, 1908 Herbert Horne, 1945 Gombrich, 1955 Ferruolo, 1958 Wind, 1960 Panofsky, 1968 Dempsey e infine nel 1971 Lightbown che analizza tutti i fiori presenti nell'opera. Le varie interpretazioni e studi sopracitati seguono i filoni: del lamento funebre per la morte di Giuliano de' Medici e Simonetta Vespucci, disquisizione filosofica su Ficino, il calendario rustico romano, le nozze di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e la rappresentazione del giardino di Venere.

M. LEVI D'ANONA, *Due quadri del Botticelli,* pp. 9 a 13.

300 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 28.

M. LEVI D'ANONA, *Due quadri del Botticelli,* pp. 21 e 22.

H. BREDEKAMP, *Botticelli: La Primavera*, Modena, F. C. Panini, 1996, p. 47.

presenta ricca di significati simbolici: giardino delle Esperidi, Venere, Flora e i Medici.
Passiamo ora ad analizzare i singoli personaggi che abitano questo giardino della Primavera. Già dal primo sguardo possiamo facilmente identificare la dichiarata protagonista di quest'immagine: questo ruolo è assegnato alla splendida dama vestita con la candida tunica bianca, che elegantemente avanza verso di noi con il capo velato e adornata da un ampio mantello corallo e turchino. La dama in questione è chiaramente Venere dato l'inserimento della pianta di mirto alle sue spalle, pianta a lei associata e suo attributo identificativo come tutti i fiori posti vicino a lei. Tra questi si possono riconoscere: violette, fragole, margherite, rose, giacinti rosa e azzurri, *muscari racemosum*, nigella, puleggia, gelsomini, farfare, ranuncoli, soffioni. Sono tutti fiori associati al mese di maggio, alla primavera e specialmente a Venere, e denotano il posto in cui ci troviamo come il giardino sacro alla dea Venere, giardino abitato da una eterna primavera, ubicato sull'isola di Citera[301]. A tal proposito si possono citare le parole di Ovidio nei *Fasti* dove l'autore ci descrive il regno di Venere:

"Lei naturalmente oscilla, ben si merita di oscillare, l'intero mondo; lei possiede un regno secondo al regno di nessun altro dio; lei detta le leggi del paradiso della terra e del suo mare nativo e della sua ispirazione, lei preserva ogni specie. Lei creò tutti gli dei... lei donò i semi e gli alberi della loro origine. Lei condurrà le rozze menti degli uomini ad unirsi assieme e gli insegnerà ad accoppiarsi con i loro compagni" [302].

In quest'estratto possiamo ricavare, oltre alla descrizione del giardino della dea, anche i compiti svolti da quest'ultima come preservare le specie, dar origine agli dei, creare gli alberi originali e istruire e guidare gli uomini verso la giusta procreazione. In più Venere rappresenta anche la virtù dell'*humanitas* e l'amore spirituale che possono elevare l'animo degli uomini sino a Dio rendendola immortale[303].
Si libra in volo sopra al capo della dea il piccolo e paffuto Cupido, che con gli occhi

301 G. CORNINI, *Botticelli*, pp. 28 e 29.
M. LEVI D'ANONA, Due quadri del Botticelli, p. 32.
302 M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, p. 102.
303M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 341.

bendati (simbolo dell'amore cieco e irrazionale) sta per scoccare una delle sue frecce ardenti – emblema del fuoco della passione – in direzione di una delle Grazie, per l'esattezza nel cuore di *Castitas*[304].

La fanciulla congiunge le sue mani con quelle delle compagne che, intrecciando le dita affusolate e con eleganti movenze, creano la loro consueta e tradizionale danza circolare[305]. Questa danza viene interpretata come la triplice consonanza tra il dare, il prendere e il ridonare come parallelo tra voluttà, castità e bellezza. Infatti, nella grazia posta a sinistra possiamo riconoscere una discreta allusione alla *voluptas*, in quella centrale che ci dà le spalle *castitas* e in quella di destra che chiude il cerchio la *pulchritudo*[306]. Per la sua rappresentazione delle Grazie Botticelli trae ispirazione dall'Alberti che si richiama ad un passo di Seneca tratto dal *De beneficiis* dove, in perfetta coerenza con il loro significato concettuale, le tre fanciulle indossano una leggera veste trasparente. Seneca dice:

"Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle, a quali Hesiodo pose nome Eglie, Eufronesis et Thalia, quali si dipingevano prese fra loro l'una l'altra per mano, ridendo, con la veste scinta et ben monda; per quali volea s'intendesse la liberalità, che una di queste sorelle dà, l'altra riceve, la terza rende il beneficio, quali grandi debbano in ogni perfetta liberalità essere"[307].

Quindi le Grazie sono l'emblema della concordia e dell'amore disinteressato che tutto dona senza voler mai nulla in cambio. Infatti, le trasparenti vesti delle fanciulle che ci permettono di scorgere le loro forme sono il simbolo della loro nuda sincerità, dell'incorruttibilità e della tangibilità di quei benefici morali che le tre fanciulle

304 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 32.
M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 340.

305 Le aggraziate ed eleganti movenze delle tre fanciulle ritratte nell'atto di danzare, riprendono un prototipo di bellezza paradigmatica del canone estetico tipico del XV secolo, quindi contraddistinto da una slanciata e longilinea fisicità coronata da bionde chiome ondulate.
G. CORNINI, *Botticelli*, p. 32.

306 H. BREDEKAMP, *Botticelli,* p. 22.

307 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 32.

incarnano e che continuano a scambiarsi reciprocamente nella loro danza[308].

L'immagine a sinistra è chiusa da un giovane coperto unicamente da un drappo rosso: questi dà le spalle al resto degli abitanti del giardino quasi estraniandosi da loro. Per riuscire ad identificarlo dobbiamo osservare attentamente i complementi del suo abbigliamento caratterizzato da dei coturni calzati ai piedi, l'elmo sul capo, il manto militare, la bandoliera della spada e il caduceo. Questi elementi lo identificano come Mercurio, il messaggero divino. Il dio romano Mercurio trova le sue origini nella divinità greca Hermes, la guida degli uomini. Con il trascorrere del tempo il dio romano diventa il simbolo della fertilità maschile, controllava l'abbondanza dei greggi, degli armenti e degli uomini. In più viene associato anche all'eloquenza e alla musica diventandone il patrono e il capo delle Grazie. Quindi il giovane Mercurio trova un perfetto raccordo con le tre fanciulle poste alle sue spalle. Il dio è ritratto mentre con il suo caduceo disperde le nuvole intrusive, che non devono disturbare l'eterna primavera di questo giardino con i suoi misteri d'amore [309].

Soffermandoci sul lato opposto dell'immagine notiamo, accanto a Venere, una giovane donna sorridente che con incalzare deciso avanza verso il centro della scena. Contrariamente alle altre dame presenti nel dipinto lei non indossa vesti trasparenti o monocromatiche: al contrario il suo abito è un tripudio di fiori di varie specie botaniche e colori. La veste è completata da una ghirlanda di rose e mirto che le cinge il collo e prosegue come una fascia fiorita sotto al seno. La ricca veste viene poi sollevata dalla donna per creare una sorta di tasca che straripa di boccioli di rosa di vari colori, da spargere lungo il suo cammino; e osservando il prato potremo notare che alcune di queste rose stanno già cominciando a fiorire, arricchendo ulteriormente questo lussureggiante giardino con i colori e i profumi della primavera. Questa elegante dama,

---

308 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 32.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 340.

309 G. CORNINI, *Botticelli*, pp. 32 e 33.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 340.

M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, pp.112 e 113.

Ai piedi di Mercurio sono poste: violette, margherite, crescione (che rappresenta la crescita dell'amore da umano a divino), lino (fiamma dell'amore) e garofani.

M. LEVI D'ANCONA, *Due quadri del Botticelli,* pp. 33 e 34.

così diversa dalle altre presenti nel dipinto, non può che essere identificata come Flora, la protettrice della fecondità femminile e patrona del lavoro agricolo[310].

Data la presenza della dea, il luogo in cui ci troviamo non può essere considerato né un giardino di Venere né un giardino di Flora, ma si qualifica come un giardino della Primavera, trovandovi entrambe le sue patrone. Come abbiamo potuto riscontrare nella prima parte di questa analisi, l'area sinistra dell'opera è completamente e coerentemente collegabile alla figura di Venere. Raggiunto Mercurio, simbolo della fecondità maschile, troviamo un nesso con Flora che è la protettrice della fecondità femminile e ci spostiamo al capo opposto dell'opera. Da qui in avanti constateremo che l'area destra del dipinto è dedicata o ricollegabile unicamente a Flora. Del resto, la dea rappresenta l'unione dei principi opposti di castità quindi Cloride e dell'amore Zefiro[311].

In perfetta coerenza, chiudono la parte destra dell'opera Zefiro che rapisce Cloride. Dall'aranceto emerge la figura di Zefiro, il vento primaverile, rappresentato come un uomo alato dal livido incarnato celeste. Il dio è ritratto mentre abbraccia la ninfa Cloride che cerca di scappare terrorizzata[312]. Dalla bocca della ninfa fuoriescono serti di rose, pervinche, fiordalisi e fragole. Stando ai *Fasti* di Ovidio la ninfa Cloride era molto bella e casta: un giorno mentre stava raccogliendo dei fiori nel giardino delle Esperidi, Zefiro

---

310 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 33.

La figura di Flora è interamente ricoperta da fiori. Sul suo capo possiamo riconoscere: fragole, viole, fiordalisi, ranuncoli e margherite. Nella ghirlanda che le cinge il collo vi sono: mirto, melograno, *miosotis*, fiori di elleboro e mughetto. Sul grembo sono poste rose tagliate bianche, rosse e rosa. Dalla manica fioriscono: fragole, rose, fiordalisi, *miosotis* e pervinche. Ai suoi piedi, sul prato ci sono: giacinto, muscari, senecione, margherite, rose tagliate, garofani e papaveri.

M. LEVI D'ANCONA, *Due quadri del Botticelli,* pp. 28 a 31.

311 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 341.

312 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 33.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 341.

Come Flora anche la ninfa Cloride è circondata da fiori, partendo da quelli che le fuoriescono dalla bocca: rose, pervinche, fiordalisi e fragole. Mentre ai suoi piedi sono posti: margherite, fiordalisi, violette, iris e crisantemo. Contrariamente al pensiero odierno dove il crisantemo viene ricollegato alla morte, secondo Catullo questo fiore è un attributo delle sposa che è bianca come un crisantemo, quindi assume anche un connotato di castità prima del matrimonio.

M. LEVI D'ANCONA, *Due quadri del Botticelli,* pp. 27 a 30.

il dolce vento primaverile la notò e, colto da un improvviso impeto di passione, divenne livido e forte come suo fratello Borea, inseguì Cloride e la fece sua con la forza. Pentito di ciò che aveva fatto, Zefiro decise di far ammenda sposando Cloride, in più le donò il potere sui fiori e sulla natura rigogliosa così da circondarla con una eterna primavera. Ciò portò Cloride ad abbandonare il suo stato di ninfa per assurgere a quello di dea mutando il suo nome in Flora[313]. Quindi Cloride e Flora rappresentano i due aspetti dello stesso personaggio e sono in diretto rapporto e corrispondenza reciproca. Come negli schemi medievali, qui troviamo la duplice rappresentazione *ante* e *post* metamorfosi. Ciò giustifica il motivo per cui le due donne sembrano ignorarsi e le loro vesti si contrappongono ma nonostante ciò si volgono l'una verso l'altra[314].

Sulla *Primavera* di Botticelli sono state scritte cattedrali di carta per riuscirne a carpire il significato, il messaggio che Sandro Filippepi vi ha infuso al suo interno. Noi, affidandoci alle parole che ne sancirono il titolo dal 1550 scritte del grande biografo toscano Giorgio Vasari – "così un'altra Venere che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera" – abbiamo effettuato un'analisi iconografica, una lettura dell'opera che ribadisce questo filone. In essa abbiamo potuto vedere come nell'opera realizzata da Botticelli vi sia un giardino della Primavera, luogo dove in perfetta armonia convivono le dee Venere e Flora: la prima con il compito di vegliare sull'amore e la seconda di dominare il mondo delle piante. Così le due parti dell'opera apparentemente separate tra loro si fondono in una perfetta armonia che non deve esser disturbata da nessuno e per questo viene protetta da Mercurio e dal suo caduceo.

313 G. CORNINI, *Botticelli*, p. 33.

M. LEVI D'ANCONA, *Due quadri del Botticelli,* p. 19.

314 H. BREDEKAMP, *Botticelli,* p. 21.

La corrispondenza dei due momenti *ante* e *post* metamorfosi viene ribadita anche da un punto di vista botanico. Per questo sulla destra del dipinto troviamo inserito un iris, dono che Giunone diede in dote a Cloride per le sue nozze. In più ai piedi di Flora vengono posizionate delle violette che il Poliziano nel suo *In violas* denominò come "erba di Clori" quindi Cloride.

M. LEVI D'ANCONA, *Due quadri del Botticelli,* p. 19.

4.2 La primavera e l'amore nel giardino di Venere

L'amore è considerato sin dall'antichità la più alta esperienza che un uomo possa vivere, ma sarà solo in epoca rinascimentale che assistiamo al definirsi ed affermarsi di una vera e propria iconografia del "giardino d'amore", solitamente custodito dalla sua patrona, la dea Venere. Questo giardino è considerato il luogo dove risiede la felicità assoluta in cui regna una perfetta armonia tra l'uomo e la natura circostante. Già da questi brevi accenni questo luogo ci riporta alla mente il giardino del Paradiso, anche se il giardino d'amore è uno spazio in cui gli amanti possono godere liberamente di tutti i suoi frutti senza il rischio d'infrangere qualche divieto o ricevere alcuna punizione[315].
Strettamente associato al giardino d'amore, se non proprio assimilabile ad esso, è quello dedicato alla dea Venere. Quest'ultimo ci viene perfettamente e minuziosamente descritto nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna pubblicato a Venezia nel 1499. Il testo ci dice che Poliphilo giunge via mare su una piccola imbarcazione al giardino di Venere, ubicato nei pressi dell'isola di Citera. Stando alle parole del Colonna il giardino della dea si dovrebbe sviluppare secondo dodici gironi concentrici, ognuno dei quali suddiviso internamente in venti sezioni[316]. Il luogo che ci viene descritto da Francesco Colonna è un giardino splendido completato da ogni meraviglia, il giardino di tutti i tempi in cui tutto è caratterizzato da un'assoluta perfezione, a partire dalla sua forma circolare, alle delizie botaniche, gli alberi da frutto, le specie esotiche, gli aranceti sino a giungere ai boschi. Qui la natura progettata e decorata dall'uomo diventa essa stessa una vera opera d'arte[317].

Percorrendo il sogno di Poliphilo ci imbattiamo in tre stampe che rappresentano il giardino d'amore (collocate a pagina 367, 369 e 372 del testo): ai fini del nostro discorso quella che appare più interessante è l'ultima (Fig. 78). La xilografia raffigura il sarcofago di Adone, inquadrato con un'angolazione in modo che la dea ci dia le spalle (invece nella seconda stampa, quella a pagina 369, Venere è parimenti posta sul

315 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 248.

316 Ivi, p. 352.

317 V. LEE, *Antichi giardini italiani*, Chieti, Tabula Fati, 2013, p. 24.

sarcofago ma mostrata di profilo e più da vicino), focalizzando la nostra attenzione sulla fonte esagonale, posta oltre la pergola[318]. Così facendo l'autore mette in maggior rilievo il giardino d'amore custodito all'interno del giardino intitolato a Venere, nel suo regno. Infatti, accanto alla fonte, al centro dell'immagine, troviamo rappresentati i due amanti Poliphilo e Polia finalmente ricongiunti, circondati da un gruppo di splendide e leggiadre ninfe. Le fanciulle presenti hanno il compito di sublimare il sentimento amoroso provato dai due giovani da *voluptas* in virtù. Per riuscire in ciò le ninfe sono dotate di strumenti musicali a corde: arpa, liuto, cetra e lira da braccio. Questi ultimi servono anche per qualificare le fanciulle come entità "superiori"[319]. Quindi all'interno del giardino di Venere possiamo cogliere una perfetta fusione tra natura, amore e musica che creano una perfetta armonia primaverile.

Il giardino di Venere scandito nei dodici gironi concentrici sarebbe dunque organizzato secondo due numeri ritmici magici, il dieci e il sette. Il dieci è connesso al pentagono quindi è considerato dalla dottrina pitagorica come la rappresentazione della pienezza e della perfezione. Invece il sette rievoca il numero dei pianeti. Al centro dei gironi sorge un anfiteatro, simbolo della natura generatrice. Nei settori concentrici adiacenti ad esso si alternano boschetti, prati, opere topiarie, tempietti e altre decorazioni[320]. L'opera di Francesco Colonna ci dona, sia pur solo a parole, una minuziosa immagine del giardino di Venere ripreso dalle fonti classiche greche.

318 Solitamente le fonti sono raffigurate al centro di un giardino o di una città come simbolo della vita, della giovinezza o dell'amore. Quindi una fontana viene posta per sottolineare la presenza di una sorgente che simboleggia il rinnovamento perenne della natura attraverso il fluire delle sue acque.

M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 258.

319 Per quanto nella pratica musicale cinquecentesca si fosse ormai affermato l'uso degli strumenti a fiato, questi ultimi continueranno ad essere considerati genericamente inferiori. Ricollegati alla figura del dio Pan quindi alla musica "naturale", musica primitiva attribuita a fauni e satiri. Al contrario gli strumenti a corda venivano visti come l'incarnazione della musica celeste, abbinata agli esseri "superiori", come le muse del dio Apollo o ad egli stesso.

A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1988, pp. 35 e 118.

320 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 248.

Molti artisti rinascimentali si dedicarono alla rappresentazione del giardino di Venere, cercando di coglierne gli aspetti più originali. Due opere significative sono la *Festa degli Amori* di Tiziano (Fig. 79) e *Il labirinto d'amore* della scuola di Tintoretto (Fig. 80), che ci mostrano il primo una sezione del giardino dall'interno e il secondo una sua visione generale a volo d'uccello.

Cominciando dalla *Festa degli Amori* dipinta da Tiziano Vecellio nel 1518 – 1519 ed ora al Museo del Prado di Madrid (Fig. 79), il dipinto è una fedele ripresa dei testi greci: infatti ci troviamo in uno dei gironi che cingono l'anfiteatro, in uno splendido boschetto ricco di alberi da frutto. Nel giardino d'amore i numerosi amorini raccolgono in ceste la frutta e si cibano di mele rosse e dorate, mentre altri si dilettano nel gioco o in tenere effusioni. In tutto questo tumulto gioioso, in cui sembra quasi di riuscir ad udire lo sbatter d'ali dei piccoli cupidi svolazzanti e lo stormire delle chiome degli alberi mosse dal vento, la nostra attenzione viene attirata da un piccolo amorino[321]. Un putto pensieroso, posizionato proprio al centro del dipinto seduto su di una cesta ed accovacciato su sé stesso, guarda con occhi malinconici un amorino in primo piano, il quale sta giocando con un altro puttino. Che anche tra i piccoli adepti di Venere si soffra di gelosia e si sia tristi a causa delle pene d'amore? Probabile, ma queste non dureranno a lungo perché un piccolo Amore ha già preso di mira il Cupido triste ed è pronto a scoccare la sua freccia. A controllare tutti questi putti alati troviamo Venere, effigiata in una statua che domina la scena dall'estrema destra del dipinto. La dea stringe in mano una conchiglia, suo attributo identificativo e simbolo della sua nascita, e sembra rivolgere lo sguardo verso una delle due donne situate ai suoi piedi: più precisamente, alla donna con l'ampia camicia bianca e la gonna rossa che si protende in modo decisamente poco aggraziato verso la dea porgendole un'offerta. L'altra donna, al contrario, ci appare più distaccata e si volge indietro senza degnare del ben che minimo sguardo la festa degli amorini.

L'immagine e la struttura del labirinto, data la sua innata connotazione e conformazione,

321 Ivi, p. 353.

presuppone l'avvio ad un percorso difficile e tortuoso, ma caratterizzato da un esito sicuro nonostante il senso di smarrimento che ovviamente ne deriva. In effetti, sul volgere del Cinquecento assistiamo alla nascita di una nuova tipologia di labirinto il cui significato, struttura e complementi sono realizzati per evocare l'ambiguità e la difficoltà insiti nei rapporti amorosi. La struttura che caratterizza questi labirinti, detti "labirinti d'amore", viene ottenuta tramite l'impiego di cerchi concentrici realizzati con alte siepi, mentre nel fulcro centrale viene posto un padiglione. All'interno di quest'ultimo sorge un albero di maggio (periodo primaverile) atto a richiamare tutta una serie di riti pagani ricollegabili alla ciclica rinascita della natura[322]. Già da questa descrizione strutturale del labirinto d'amore possiamo cogliere che sia stato ricalcato esattamente sulla stessa conformazione che caratterizza il giardino di Venere e ne riprenda anche lo spirito dato l'intento amoroso di tale costruzione. Inoltre, l'inserimento dell'albero di maggio è un ulteriore richiamo al periodo primaverile oltre che all'albero della Vita situato al centro del giardino dell'Eden, luogo che come abbiamo potuto constatare è in stretta relazione con il giardino d'amore e quindi con la primavera.

Queste costruzioni vegetali riscossero molto successo e non rimasero circoscritte unicamente all'interno del mondo dell'arte topiaria e dei giardini reali, ma furono accolti anche nell'ambito pittorico come ci mostra *Il labirinto d'amore* realizzato nel 1555 dalla scuola di Tintoretto e oggi custodito nella Hampton Court Her Majesty Queen Elisabeth II Collection di Londra (Fig. 80). L'opera qui in esame ci mostra un labirinto d'amore che nella sua struttura circolare concentrica riproduce perfettamente il giardino di Venere ubicato sull'isola di Citera. L'ingresso del labirinto è occupato da due giovani amanti che si stanno abbracciando e sono pronti ad intraprendere l'articolato percorso che si para loro d'innanzi. Infatti, osservando le varie sezioni create dalle siepi circolari possiamo notare la presenza della medesima coppia collocata in diversi punti del labirinto e che mano a mano raggiungono il suo centro. All'esterno delle siepi possiamo notare altre coppie di amanti e gruppi di persone che si stanno dirigendo verso l'ingresso del labirinto o che si dedicano ai piaceri del giardino quindi a conversazioni galanti, giochi d'amore, giri in barca e un piccolo pasto all'aperto. Lo spazio attorno al labirinto

322 Ivi, p. 163.

è completato da una copia della torre di Babele a sinistra e da una città a destra[323]. Proseguendo verso l'estrema destra del dipinto possiamo notare un gruppo di quattro persone costituito da tre donne e un uomo: questa situazione riprende il motivo del giudizio di Paride che ci ricollega al giardino delle Esperidi e di conseguenza a Venere e alla primavera. Infine in primo piano in basso a destra vi è un cervo che si abbevera: l'animale è un chiaro rimando all'albero della Vita il quale a sua volta si ricollega con l'Eden, dato che le sue corna periodicamente si rigenerano. L'Eden, ribadiamo, ha molti punti di tangenza con il giardino di Venere, a partire dalla sua eterna primavera[324].

4.3 Nel giardino di Flora

Flora, la splendida divinità italica, è la patrona assoluta dei fiori, protettrice degli orti e dei giardini fioriti; inoltre condivide con Venere il regno sulla primavera.

Sarà proprio la cultura romana a far nascere la dea italica Flora che presiede tutto ciò che fiorisce, dato che qui troviamo un grande culto dei giardini. Riguardo a ciò, all'interno dei *Fasti* Ovidio ci narra che Flora originariamente era la ninfa Cloride. La giovane venne notata mentre coglieva dei fiori nel giardino delle Esperidi da Zefiro, il dolce vento primaverile, che se ne innamorò, la rapì e la fece sua. Pentito di ciò Zefiro, per fare ammenda, decise di convolare a giuste nozze con Cloride; in più, per mostrarle il suo sincero amore, donò alla ninfa il dominio su fiori, piante, campi coltivati e giardini, circondandola cioè con un'eterna primavera. Ciò permise a Cloride di abbandonare il suo stato di ninfa per assurgere a quello di dea, assumendo il nome di Flora[325]. L'immagine della dea è impiegata specialmente in relazione alla rappresentazione della primavera, stagione di cui è patrona e protettrice. La dea quindi

323 Queste due costruzioni associate al labirinto creano un parallelo con la città come Gerusalemme celeste, il labirinto di siepi quale emblema del Paradiso Terrestre e la torre di Babele come l'inferno. Infatti proseguendo verso destra troviamo un cavaliere che attraversa un ponte di vetro diretta allusione al viaggio iniziatico che sta per compiere nel regno degli inferi.

M. BATTISTINI, *Simboli*, pp. 264 e 265.

324 Ivi, pp. 264 e 265.

325 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 348.

viene comunemente ritratta all'interno di ricchi ed eleganti giardini, attorniata da una svariata profusione di piante e fiori[326].

Passiamo ora all'analisi di alcune opere che trattano il tema del giardino di Flora cominciando dal fiorentino Agnolo Bronzino. L'artista toscano riversò la maggior parte della sua produzione all'interno dell'ambito pittorico, ma si dedicò anche alla pratica dell'arazzo dove, aiutato dalla purezza di sintesi del mezzo impiegato, riuscì a rendere quasi astratto il procedere così libero e assoluto dei toni impiegati nelle singole zone cromatiche attraverso l'utilizzo di abbreviazioni cifrate e condotti[327]. Tra le opere ideate dal Bronzino vi è un arazzo denominato come *Flora* (Fig. 81), realizzato nel 1546 dal Rost e attualmente conservato a Palazzo Vecchio. Tramite i registri del palazzo sappiamo che l'arazzo, di 235 × 168 cm, risulta completato e consegnato il 15 maggio 1546: in seguito verrà citato nell'inventario del 15 luglio 1549 come opera eseguita dal Rost. Nonostante i registri e l'inventario ci permettano di datare l'opera e ci facciano conoscere il nome dell'arazziere che la eseguì, non è menzionato l'artista che fornì il cartone preparatorio. Nemmeno dai documenti si riesce a rinvenire il nome del cartonista, ma gli studiosi concordemente riconoscono in questa figura Bronzino. L'ipotesi è suffragata su base stilistica per l'evidente affinità di *Flora* con *La Primavera*, un altro arazzo eseguito da Rost su di un disegno del Bronzino nel 1545[328]. L'opera ci

326 L'immagine di Flora viene impiegata anche nelle rappresentazioni inerenti gli elementi e i vari fenomeni naturali, ciò si riscontra in particolar modo in quelle che descrivono la ricchezza e generosità della terra. Ciò evidenzia il suo duplice aspetto utilitaristico quindi in relazione alla nutrizione e alla riproduzione in contrapposizione a quello paradisiaco, ricreativo che è maggiormente incentrato nel rimarcare il fenomeno della fioritura stagionale.

L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 348.

327 A. EMILIANI, *Il Bronzino*, Milano, Bramante Editore Busto Avsizio, 1960, pp. 18 e 36.

328 Per quel che riguarda *La Primavera*, Panofsky nel 1939 avanzò l'ipotesi secondo la quale l'arazzo originariamente doveva esser stato progettato come il primo di una Serie delle Stagioni disegnata tra il 1545 e il 1546. questa però rimase incompiuta dato che il Bronzino era già impegnato nella realizzazione delle *Storie di Giuseppe*. In più lo studioso sostiene che *Flora* e *La Primavera* furono tra le prime opere realizzate dall'arazzeria fiorentina.

A. EMILIANI, *Il Bronzino*, p. 38.

E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Bronzino*, Milano, Rizzoli Editore, 1973, p. 96

mostra in primo piano una Flora svestita che aleggia sopra un ariete (simbolo del mese di marzo) immagine ripresa dal *Ratto di Proserpina* di Dürer, con alle spalle un toro (emblema del mese di aprile). Attorniano la dea una serie di cupidi di diversa età dall'infante all'adolescente che stringono ghirlande di fiori, come Flora, e li spargono. Questa struttura riprende la tendenza di Bronzino a impostare la composizione ponendo in primo piano ampie superfici (Flora, cupidi, ariete e toro) e colmando i vuoti con particolari di contorno, estremamente curati dal punto di vista disegnativo (porzione del giardino della dea di cui scorgiamo la florida vegetazione)[329]. Completa e cinge l'arazzo una ricca cornice in cui compaiono due satiri, mascheroni di profilo, maschere e frutta.

Proseguiamo ora con il fiammingo Jan Massys, che dal 1550 al 1559 prestò servizio alla corte di Andrea Doria: in tali anni l'artista non esitò ad identificare la città di Genova con la dea dell'amore. D'altro canto, l'associazione di Genova a Venere e Flora non era un fatto inconsueto: papa Pio II, nel 1432, durante i suoi studi umanistici, aveva ritenuto la città come un ottima candidata quale residenza della dea dell'amore:

"Se Venere vivesse in questi tempi, non abiterebbe più Cipro […] si stabilirebbe a Genova. Questo è infatti, mi pare, il suo tempio"[330].

Seguendo questo pensiero Messys realizzò nel 1550 *Flora con Genova sullo sfondo*, conservata al Museo Nazionale di Stoccolma (Fig. 82). L'opera ritrae una bellissima e sinuosa donna nuda adornata con gli attributi della dea dei fiori: bracciali, simbolo di castità riconducibile all'illibata Cloride; collana di perle, accessorio delle giovani spose e rimando al matrimonio della ninfa con Zefiro; e i fiori in mano e nel vaso davanti a lei

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* p. 29.

329 A. EMILIANI, *Il Bronzino*, p. 38.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,* p. 29.

330M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 127.

Enea Silvio Piccolomini una vota divenuto papa con il nome di Pio II fece costruire a Corsignano (suo borgo natio da lui trasformata nell'odierna città di Pienza), un palazzo albertino con annesso giardino pensile che si apre sul panorama di monte Amiata.

Ivi, p. 127

che la qualificano ancor più come la loro patrona Flora. La dea è elegantemente sdraiata sulla terrazza della villa Principe di proprietà di Andrea Doria, che invita alla veduta panoramica di Fassolo e di Genova da occidente e che si raccoglie intorno all'insenatura del porto quasi a creare una mezza luna tra terra e mare[331]. L'opera deriva sicuramente da un disegno che il Massys fece in loco nel 1550, poiché la veduta mostra, al di là della fontana a tempietto centrale, i giardini nord di villa Principe, così come dovevano apparire dopo le recenti ristrutturazioni e riadattamenti del 1540. L'artista nella resa dei singoli elementi è stato molto accurato, restituendoci la suddivisione dello spazio scandito su porzioni rettangolari e quadrate ottenute attraverso l'impiego di aiuole bordate da fiori e da regolari boschetti. Il dipinto, nel suo seducente manierismo nordico, rende perfettamente l'intima suggestione esistente all'epoca tra Genova e i suoi giardini[332].

Nel 1559 Jan Massys fece ritorno nella nativa città di Anversa e per celebrarla realizzò una seconda *Flora* conservata al Kunsthalle di Amburgo (Fig. 83)[333]. Rispetto al caso precedente la bella Flora è posta in maniera speculare: la dea, nonostante conservi gli attributi che la caratterizzavano, si presenta a noi decisamente più vestita svelando unicamente la parte superiore del tronco. Agli attributi che la caratterizzavano nel dipinto del 1550 (bracciali, collana di perle e fiori) viene aggiunta una cintura sotto al seno, mentre scompare la collana di perle: simbolo della castità della ninfa Cloride e la fedeltà matrimoniale della dea. Oltre al consueto fiore fra le dita di Flora e al vaso di fiori qui mutato in un mazzo fiorito inserito nella veste, il suo dominio sul mondo

331M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 127.

L. MAGNANI, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep Editore, 1987, p.42.

M. CATALDI GALLO, F. SIMONETTI, P. BOCCADORO, L. VIACARA, *Il giardino di Flora*, pp. 5 e 85.

332 L'opera dopo esser appartenuta alla collezione imperiale di Rodolfo II d'Asburgo, passò nel 1648 a Stoccolma (sua sede attuale) dato il sacco di Praga.

M. CATALDI GALLO, F. SIMONETTI, P. BOCCADORO, L. VIACARA, *Il giardino di Flora*, pp. 5 e 85.

333 M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 127.

vegetale viene ulteriormente ribadito dalla corona posta sul suo capo. In questo secondo dipinto la dea viene ancora posta su un terrazzo arricchito da piante e alberi, ma a differenza del precedente qui la visione del giardino di Flora è decisamente più ristretta. Se nel caso precedente la terrazza offriva una splendida visione di Genova, qui l'omaggio alla natia Anversa viene dato attraverso la veduta della città al di là del fiume.

L'iconografia di Flora ebbe molto successo nei paesi nordici: infatti la possiamo riscontrare anche nella produzione dell'incisore Justus Sadeler, originario di Anversa che in seguito si trasferì a Francoforte dove instaurò buoni contatti con Georg Hoefnagel, celebre pittore naturalista alle dipendenze dell'imperatore Rodolfo II d'Asburgo[334]. Grazie a quest'ultimo il giovane Sadeler e la sua famiglia furono accolti alla corte dei Wittelsbach a Monaco dove avviarono un florido commercio di incisioni e volumi illustrati. All'interno della loro produzione attira la nostra attenzione il volume intitolato *Florae Deae inter patrica et exoticos flores sedentis artificiosa delineatio variorum florum subsequente effigie*, costituito da modelli di fiori pubblicati da vari incisori e qui raccolti dal Sadeler. Il volume è estremamente raro: una delle poche copie superstiti è attualmente conservata nella Biblioteca Braidense di Milano ed è costituito da dodici tavole precedute da un elegante frontespizio (Fig. 84) in cui compare la dea Flora all'interno del suo giardino[335].
Come nei casi precedenti, Flora è scoperta dato il seno svelato (ma più vestita se paragonata a Massys e Bronzino): nonostante ciò anche se in forma ridimensionata conserva il suo attributo di fedeltà matrimoniale riconoscibile nella cinta metallica posta sotto al seno; in più la sua corona torna ad essere una ricca ghirlanda fiorita in perfetta attinenza con il suo ruolo, ribadito dai mazzolini di fiori stretti in ambo le mani e dal vaso di gigli sulle sue ginocchia, attributo di castità. Ripresa dal Massys, anche questa

334 Sadeler insieme alla sua famiglia fu costretto ad abbandonare la natia Anversa per rifugiarsi in Germania dato il declino dell'impresa di famigliare, specializzata nel commercio di incisioni.
F. SOLINAS, *Fiori* , p. 123

335 Purtroppo al momento non si conosce l'esatta data di pubblicazione del volume che resta ipotizzata tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII.
Ivi, p. 123.

Flora viene posta sul terrazzo di una villa signorile[336]. Sebbene si tratti di un terrazzo, questo luogo è stato adibito a giardino attraverso l'inserimento di una pergola, una fontana con satiro, statue, pareti vegetali ricoperte da piante rampicanti e svariati vasi ricolmi di fiori.

Come abbiamo potuto constatare, le figure di Venere e Flora hanno rappresentazioni molto simili tra loro: entrambe le dee vengono raffigurate prive di vesti, coronate e circondate da fiori, associate a putti o cupidi. Inoltre le due dee sono titolari di un giardino baciato da un'eterna primavera: praticamente identico da un punto di vista botanico. I fiori ricollegati all'amore e al matrimonio, tipici del giardino di Venere, sono per la maggior parte quelli che fioriscono nel mese di maggio – quindi in piena primavera – di conseguenza sono gli stessi che troviamo nel giardino di Flora. All'interno dei loro giardini e rappresentazioni così simili tra loro, si respira tuttavia un'atmosfera completamente distinta l'uno dall'altro. Ciò è dovuto al fatto che in questi giardini si colgono due aspetti distinti della primavera: infatti quello di Venere è incentrato sull'amore ed è contornato dal colore e dal profumo dei fiori, invece in quello di Flora si assapora la gioia della fioritura e non vi è spazio per l'amore.

4.4 La Primavera come festa in giardino

Durante il periodo primaverile il giardino diventa l'ambientazione prediletta per allestirvi delle feste, durante le quali si organizzano sontuosi banchetti, giostre, spettacoli lirici e teatrali, tornei e fuochi d'artificio. Grazie all'utilizzo di impianti scenografici le possibilità di allestimento all'interno di questi spazi si rivelano numerose e sempre nuove. Il giardino quindi risulta particolarmente indicato ed utilizzato specialmente per i conviti all'aperto, diventandone la ricca cornice ed assumendo un ruolo fondamentale. Per rendere il giardino adatto a questi ricevimenti cortesi sono impiegate architetture effimere, arricchite con pesanti addobbi ottenuti attraverso

336 Probabilmente Sadeler conosceva il dipinto eseguito da Massys dato che i due erano entrambi natii di Anversa.

l'impiego di fiori, foglie e frutta così da ottenere padiglioni e pergole in verzura[337]. Questa consuetudine rinascimentale non resterà circoscritta nell'ambito delle feste cortesi e galanti ma verrà trasposta all'interno delle rappresentazioni pittoriche dove vedremo comparire numerosi ricevimenti in giardino. La stagione prediletta per questo genere di dipinti sarà come di consueto la primavera: il periodo di riposo dal lavoro, dell'amore e della massima fioritura e splendore dei giardini. Alcuni esempi ci vengono offerti dalle opere eseguite nel Cinquecento da Joos Van Cleve, Lucas Van Valckenborch e Ludovico Pozzoserrato.

Cominciando da Joos Van Cleve con il suo *Ricevimento in giardino*, eseguito nella prima metà del XVI secolo e attualmente conservato all'interno di una collezione privata (Fig. 85), l'opera in primo piano ci mostra delle giovani coppie di amanti che conversano ascoltando il dolce suono del liuto e congiungendo delicatamente le loro mani. Probabilmente le coppie, caratterizzate da tutti i simboli del giusto e legittimo amore (cane, collane, cinture e candido fazzoletto: tutti attributi di fedeltà matrimoniale e castità), hanno appena finito di consumare un sontuoso pasto all'aperto, dato che sul prato d'innanzi a loro vi sono ancora i resti di una tavola imbandita. Il convito è ambientato sullo sfondo di un sontuoso giardino olandese suddiviso e scandito da un elegante *parterre* composto da aiuole quadrate e circolari oltre che da siepi minuziosamente sagomate al cui centro sorge un'imponente statua femminile, probabilmente Venere data la connotazione amorosa della rappresentazione, in perfetta coerenza con la coppia che sta passeggiando. Il giardino è completamente cinto da una galleria totalmente ricoperta da una fitta vegetazione: questa ci conduce ad un'inconsueta e singolare architettura vegetale dinanzi alla quale vi sono due archi verdi sorretti da tre cariatidi. Chiude l'immagine il palazzo posto a destra: solitamente queste residenze, in relazione al giardino olandese, erano completamente ricoperte di vegetazione per creare ambienti intimi e raccolti[338].

Questo tema riscosse molto successo oltralpe, come possiamo constatare dall'opera

337 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 257.

338 Ivi, p. 254.

dell'artista itinerante Lucas Van Valckenborch, particolarmente apprezzato dai suoi contemporanei per i suoi ampi paesaggi[339]. Il *Paesaggio primaverile con castello e parco a Bruxelles* del 1587, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Fig. 86), a differenza di come potrebbe sembrare, non è una veduta del complesso residenziale di proprietà degli arciduchi, bensì una sorta di *Weltlandschaft* quindi un paesaggio universale che spazia sino a perdersi nelle alture e corsi d'acqua posti sullo sfondo di un ingegnoso montaggio in cui viene collocata la città di Bruxelles con il suo castello ducale preceduto dall'adiacente giardino. L'articolata struttura si organizza su un susseguirsi di piani accostati l'uno all'altro in un armonico divenire: ad aprire l'immagine troviamo una collina alberata che assolve la funzione di terrazza panoramica e da raduno per l'elegante compagnia di dame e cavalieri qui giunti per dedicarsi agli svaghi cortesi (conversazioni galanti, giochi, desinare all'aperto, corteggiamento). Nonostante un'opprimente cielo grigio solcato da nuvole minacciose non si può non notare l'ormai sopraggiunta primavera, data la vegetazione decisamente rigogliosa tipica di questa stagione. In attinenza con il riposo di maggio anche in questo giardino constatiamo la totale assenza del lavoro e della cura di questo luogo. Infatti, in perfetto raccordo con il primo piano, anche nel giardino possiamo ritrovare lo stesso clima di corteggiamento galante e di gioco dato che nel cortile d'onore del castello si svolge un torneo[340]. Lo spazio dedicato agli svaghi cortesi è completato dalla presenza del labirinto che con le sue sei siepi circolari sorge su un'isoletta. Tale elemento è una diretta e chiara allusione al Giardino di Venere e all'isola di Citera dove risiedeva la dea, oltre ad incarnare le difficoltà e l'ambivalenza insita nei rapporti amorosi. Pur apparendo ostico e intricato, il labirinto, con la sua struttura a percorso obbligato, condurrà gli innamorati al suo fulcro centrale dove sorge un tipico albero di maggio tagliato a dischi sovrapposti: quest'ultimo rappresenta l'amore nascente oltre ad essere inteso come simbolo della vita[341].

339 M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 100.

340M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 111.

L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 166.

341 L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 166.

M. FRANK, *Giardini dipinti,* pp. 111 e 115.

A differenza dei secoli successivi nel Cinquecento i labirinti venivano strutturati secondo un unico ed

Proseguendo sul filone fiammingo troviamo il neerlandese Ludovico Pozzoserrato che prima di trasferirsi in pianta stabile in Italia realizzò il *Convito all'aperto* del 1580 (circa) conservato nella collezione van Diemen di Berlino (Fig. 87). L'attribuzione al Toeput viene proposta dal Peltzer che in quest'opera percepisce il suo accento tipicamente fiammingo, riscontrabile nella compiaciuta e accurata descrizione della frutta e di tutti gli oggetti posti sulla tavola imbandita. Questi ultimi richiamano gli oggetti ordinatamente allineati come se si trattasse di "nature morte", presenti nel disegno fatto dal Pozzoserrato per *Il convitto di Epulone*[342]. L'immagine ci mostra l'allestimento di una festa all'interno di un ricco giardino al cui centro viene collocata una pesante pergola sorretta da due imponenti cariatidi. Come nei dipinti analizzati precedentemente anche in questo caso ci troviamo in uno spazio cinto, adiacente ad una dimora signorile che scorgiamo sulla destra. Quel che però lo distingue dalle altre opere è il contenuto di questo giardino, perché nonostante vi ritroviamo la presenza di un ricevimento galante posto sotto la pergola, l'attenzione viene maggiormente focalizzata sulla tavola imbandita posta in primo piano, ovvero sull'area di pertinenza di eleganti servitori e paggi che si stanno adoperando per la buona riuscita della festa.

La medesima situazione ci viene presentata nel disegno appartenente al Gabinetto di Disegni di Berlino (Fig. 88)[343].

Il Toeput ama particolarmente le scene ambientate all'aperto e in special modo quelle in giardino: in questo periodo l'artista, ormai trasferitosi in Italia dal 1582, è molto vicino al mondo e alle opere di Paolo Veronese, però se ne accosta unicamente da un punto di vista formale. Riprendendo dal Maestro ripropone soggetti noti che lo conducono al *Concerto in villa* del 1596 conservato al Museo Civico di Treviso (Fig. 89)[344]. Quindi segue il filone veneziano del concerto campestre che vanta origini dai primi anni del

obbligato percorso che portava chi lo percorreva al centro della struttura vegetale.

Ivi, p. 115.

342 L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958, p.23.

343 Il disegno del *Convito all'aperto* purtroppo è andato perduto in un incendio avvenuto durante i bombardamenti incorsi a Berlino durante la seconda guerra mondiale.

Ivi, p. 23

344 Ivi, p. 25.

Cinquecento: qui rinveniamo l'associazione tra musica e giardino, *topos* che affonda le sue radici fin dal tardo medioevo e che viene trattato anche nella letteratura sulle residenze in villa. Proprio per questo, la denominazione come *Concerto in villa* non rende meritata giustizia all'intrinseca complessità insita in quest'opera, la cui organizzazione spaziale mostra prestiti importanti ripresi dalla grafica fiamminga e dalla maturata esperienza dell'artista all'interno del contesto veneto. In merito a questo dipinto si è discusso molto se ricollegare i suonatori del primo piano e il loro giardino all'ambito delle allegorie stagionali, in questo caso inerenti la primavera e le sue feste in villa[345]. In primo piano, sulla destra sotto ad una cariatide, troviamo un gruppo di suonatori: tra i loro strumenti si può identificare la presenza di una viola da braccio, un liuto, un flauto traverso e l'imponente virginale suonato da una dama[346]. Alle loro spalle viene posta un'imponente pergola fiorita che conduce ad uno sfarzoso giardino organizzato secondo un rigoroso *parterre* geometrico e arricchito dalla presenza di alcune statue. All'interno del giardino possiamo notare la presenza di alcune coppie che conversano: a queste se ne sta per aggiungere un'altra seguita da una servitrice e dal suo cagnolino che stanno per percorrere il pergolato[347]. Toeput non organizza questo spazio secondo rigide concezioni prospettiche ma, come Lucas Van Valckenborch, crea un montaggio in cui combina tra loro elementi indipendenti gli uni dagli altri. Quest'apparente incongruenza viene ribadita anche su quel che concerne il repertorio iconografico. Infatti la scultura posta sul capo dei suonatori non ha la funzione di mero attributo ma è un elemento che ci spiega l'intima complessità di questo dipinto. La statua ci mostra il dio Bacco

345 M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 115.

346 I virginali quindi *virgo* (giovinetta), erano degli strumenti musicali a tasti preziosamente decorati ed esclusivamente suonati da giovani donne. Questi erano posti in associazione con i cassoni nuziali in cui si custodiva la preziosa dote della sposa.

Ivi, p. 115.

347 L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, p. 25

Analizzando con uno sguardo attento il dipinto realizzato da Toeput possiamo notare che nonostante la preziosità e l'accuratezza dell'immagine l'artista non ha prestato particolare attenzione all'utilizzo di una giusta prospettiva. Infatti si può notare un convergere asimmetrico delle linee direttrici del giardino in confronto con quelle del pergolato e del virginale. Questi tre elementi presentano linee che vanno in punti distinti l'uno dall'altro.

Ivi, p. 25.

coronato di spighe e con un calice in mano: Bacco come il vino sono attributi autunnali e sul suo capo dovrebbero esser posti dei grappoli d'uva e non le dorate spighe di diretta allusione all'estate. Questo elemento è stato inserito dall'artista con tutte le sue incoerenze iconografiche per creare una visione quasi atemporale dei piaceri della vita all'interno di un rifugio stagionale qual è la villa con il suo giardino, trasformandolo così in un giardino della primavera[348].

Come abbiamo potuto constatare, la rappresentazione del giardino della Primavera come festa in giardino porta sempre al suo interno una connotazione amorosa ricollegabile al periodo stagionale. Le loro realizzazioni furono per la maggior parte eseguite oltralpe, e se se ne riscontra qualcuna in Italia è stata eseguita da pittori fiamminghi qui trasferitosi. Quindi, a differenza delle tipologie precedentemente analizzate, qui non possiamo constatare una contaminazione tra la produzione italiana e quella fiamminga, ma solo un importazione di un genere pittorico dalle Fiandre all'Italia.

4.5 Lavori primaverili in giardino

Nei capitoli precedenti abbiamo appurato che la rappresentazione delle attività e lavori svolti in giardino affonda le sue radici in epoca medievale, in particolar modo all'interno delle illustrazioni mensili dei calendari[349]. Passando all'età rinascimentale questo tipo di raffigurazioni inizierà ad apparire come complemento importante dei cicli dei Mesi sino ad approdare nella seconda metà del Cinquecento alle serie selle Stagioni. A dimostrazione di ciò, possiamo riscontrare la presenza dei lavori in giardino in alcuni

348M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 115.

349 Una ricca documentazione che illustrata i lavori all'interno dei giardini ci viene fornita dal *Liber ruralium commodorum*, manuale di tecniche e coltivazione agricola scritto da Pietro de Crescenzi tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento. Questo testo riscontrò un deciso apprezzamento e diffusione tanto da esser presente in tutta Europa, restando per lungo tempo l'unico vero manuale di riferimento per quel che riguarda l'arte dei giardini.
L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 242.

dipinti rinascimentali dove non è inconsueto rinvenire, tra cavalieri e dame che passeggiano, giardinieri indaffarati nel rassettare, allestire e curare questi luoghi. Le immagini che hanno come soggetto la rappresentazione dei lavori all'interno dei giardini a volte possono alludere a qualche significato allegorico: l'opera infatti può essere riferibile a particolari interessi morali o culturali del autore o del committente. Tale consuetudine verosimilmente ha origine nei classici, fra i quali spicca Virgilio, che vedeva nei valori derivanti dalla vita agreste gli unici in grado di donare all'uomo serenità, pace e morigeratezza[350].

A tal proposito si può inserire a pieno titolo tra gli amatori dell'arte del giardino l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo (1552 – 1612). Attenendoci ad un rapporto del 1632, sembra che Rodolfo II si facesse raccogliere e trasportare piante dalla Spagna, dall'Italia e dall'Asia per arricchire il suo giardino, in cui compaiono: limoni, aranci amari, melograni, e stando ai taccuini dei viaggiatori il primo tulipano d'Europa. Dato il particolare apprezzamento che l'imperatore dimostrava verso quest'arte, anche molti artisti che si dedicavano alla rappresentazione dei giardini godettero della sua protezione: in particolar modo i maestri provenienti dai Paesi Bassi. D'altronde, grazie al rapporto instauratosi con la monarchia spagnola, le province fiamminghe poterono rafforzare la loro arte ed espanderla oltre i confini nazionali approdando all'interno degli altri paesi tra cui l'Italia. Con specifico riguardo all'arte dei giardini e al lavoro al loro interno, i Paesi Bassi si dedicarono ad una grande produzione di dipinti e incisioni, specialmente in rame. Anche se si riscontra un grande successo di questo genere pittorico bisogna prendere atto di una conseguenza negativa: la produzione inerente l'arte del giardino presenta un ottundimento della specificità e originalità delle opere illustrando mesi e stagioni all'interno di giardini, creando molte immagini simili le une alle altre (Pieter Brueghel il Vecchio, Pieter Brueghel il Giovane e Abel Grimmer). Nondimeno, le variazioni all'interno della medesima rappresentazione ci permettono di cogliere quanto poco siano affidabili questi dipinti anche se in essi è presente un alto grado di fedeltà rappresentativa[351]. È comunque da evidenziare che la produzione

350 Ivi, p. 242.

351 M. DE VICO FALLARI, M. BENCIVENNI, *Storia dell'Arte dei Giardini volume II*, Città di Castello, Leo S. Olschki, 2006, p. 621.

pittorica dei Paesi Bassi diede la stessa attenzione e cura documentaria riversata ai parchi e residenze nobiliari anche agli orti e giardini della gente comune[352].

Esempi emblematici sono le opere eseguite da Pieter Brueghel il Vecchio, Jacob e Abel Grimmer e da un anonimo orafo italiano del Cinquecento. Di Pieter Brueghel il Vecchio sappiamo che, nonostante i suoi famosi *Mesi* o *Stagioni* siano restati mutili proprio della tavola che rappresentava la *Primavera*, l'artista affrontò nuovamente questo soggetto in un disegno del 1565 ideato per una successiva riproduzione a stampa ad opera del suo editore Hieronymus Cock. Il Maestro in quest'immagine fonde i mesi di marzo, aprile e maggio e i corrispondenti lavori e mansioni in giardino. *La Primavera*, conservata all'Albertina di Vienna (Fig. 90) è ambientata all'interno di un giardino olandese scandito ed organizzato secondo un preciso *parterre* geometrico, abitato da una schiera di giardinieri che svolgono svariate attività corrispondenti ai diversi momenti della stagione primaverile. Quindi in questo luogo convivono il taglio della vite per adornare la pergola sostenuta da cariatidi e la risistemazione delle aiuole, tipici di marzo, e la messa a dimora delle piante da vivaio, caratteristica del mese di aprile. Infatti ai margini delle aiuole sono già state poste delle piante in vaso pronte per il prossimo innesto; nel frattempo una barca sta giungendo, portando altre lussureggianti specie botaniche. Spostandoci sullo sfondo, possiamo scorgere sulla destra una festa paesana che simboleggia maggio, il mese delle delizie, dell'amore e del riposo dal lavoro nei campi o nei giardini[353].
La composizione elaborata da Pieter Brueghel il Vecchio ebbe molto successo e nel 1607 venne ripresa con piccolissime alterazioni all'interno di una serie delle Stagioni realizzata da Abel Grimmer e conservata al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa (Fig. 91)[354]. Un ulteriore ripresa di questo soggetto è ravvisabile

352 M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 100.

353M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 100.

L. IMPELLUSO, *Giardini*, p. 244.

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa*, p.118.

354 Analizzando attentamente l'opera Marlier ci fa notare come sia sorprendente l'attinenza alla fonte adottata dal Grimmer. Infatti il Maestro a differenza di Pieter Brueghel il Giovane non altera minimamente l'immagine da un punto di vista strettamente compositivo. Le uniche modifiche che qui

nell'*Allegoria della Primavera* di Pieter Brueghel il Giovane (Fig. 92). L'opera, eseguita probabilmente verso il 1616 e attualmente custodita nel Museo Nazionale d'Arte di Bucarest, non è semplicemente un omaggio all'attività paterna, ma una vera e propria rielaborazione del soggetto dato che il dipinto presenta variazioni significative rispetto al disegno originale, il che ci permette di cogliere i mutamenti intercorsi all'interno del costume e della moda in questo lasso di tempo[355].

Pieter Bruegel il Vecchio non è stato l'unico artista fiammingo ad essersi confrontato con il tema della Primavera vista come lavoro all'interno del giardino: anche Jacob e Abel Grimmer, in costante competizione con il celebre Maestro, si dedicarono alla realizzazione di questo soggetto. Come abbiamo trattato nei capitoli precedenti, per tutto l'arco del Cinquecento fiammingo vi è un costante rapporto e mutuo scambio tra Brueghel e i Grimmer, per quanto le loro rese pittoriche restino profondamente distinte le une dalle altre. La *Primavera* (Fig. 93) di Jacob, attualmente conservata in una collezione privata di Bruxelles, non reca né firma né data: forse erano collocate sul muro in posizione centrale, ma sono andate perdute. Per un'adeguata datazione dobbiamo affidarci quindi ad una comparazione stilistica e formale, che data la struttura

---

si possono ravvisare sono prettamente stilistiche, dovute alla maniera personale dell'artista che si scorge nel suo disegno più semplificato ma eseguito con analiticità e meticolosità dei particolari (come nella punteggiatura del campo mietuto ottenuta con ripetuti piccoli tocchi di pennello) e il suo colore sfumato nonostante la tendenza al monocromatico. Opera firmata e datata in basso a destra Abel Grimmer 1607.

R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer catalogue,* pp. 226 e 227.

355 L'*Allegoria della Primavera* eseguita da Pieter Brueghel il Giovane in perfetta coerenza e dipendenza dal disegno paterno riprende i vari personaggi e le loro attività, nonostante ciò cambia fisionomia a questo luogo. Le aiuole all'interno del suo giardino non sono più spoglie, ma al contrario vi compare una lieve sfumatura di verde dal quale nascono alcuni preziosissimi tulipani. Le piante in vaso sono cambiate abbandonando l'originaria semplicità qui ci appaiono decisamente più esuberanti formando in alcuni casi delle vere e proprie nature morte arricchita da tulipani, elemento inserito per celebrare la ricchezza e il prestigio del committente. Oltre al giardino viene modificato anche lo sfondo, infatti la festa paesana non si svolge più attorno all'albero tagliato a cerchi sovrapposti con funzione di padiglione (elemento tipicamente medievale), ma su di un verde prato.

M. FRANK, *Giardini dipinti,* p. 111.

rettangolare della tavola (44 × 59 cm), ci lascia ipotizzare che essa sia stata eseguita nella prima metà del XVI secolo; inoltre, constatiamo nel dipinto la presenza dello stesso sfondo delle "*Stagioni Rettangolari"* realizzate nello stesso lasso di tempo[356]. Su un'ampia veduta di campagna sorge una villa, cui si accede attraverso l'imponente e vasto giardino, suddiviso in tre sezioni quadrate, presumibilmente adibite a compiti distinti: giardino signorile, spazio per i giochi, fattoria; il tutto racchiuso da un alto muro di cinta su cui si stagliano degli edifici secondari di pertinenza dei lavoranti. Purtroppo le funzioni dei singoli spazi non sono ancora chiaramente riconoscibili dato che il giardino e i suoi ambienti sono in fase di allestimento, presentandoci un luogo decisamente spoglio e privo di quella gioia e vitalità che di solito lo caratterizzano; unico elemento decorativo è l'esile se non proprio scarna traccia della spartizione quadrata del *parterre* nella prima sezione, che ci lascia intuire il tracciato dei viali. All'interno di questo grande giardino che ci conduce alla villa possiamo scorgere delle piccole figure di giardinieri, uomini e donne indaffarati per rendere questo luogo uno spazio dove poter veramente assaporare i piaceri della primavera. Le operazioni dei giardinieri sono dirette da due imponenti figure togate poste nel primo riquadro, probabilmente i proprietari della villa che stanno organizzando i lavori interni. Anche la parte esterna al giardino sembra essere in funzione di quest'ultimo: infatti possiamo notare in primo piano il sopraggiungere di carri più o meno grandi oltre a contadini che qui stanno giungendo.

Direttamente ripresa dal quadro paterno appena analizzato è *La Primavera* eseguita nel 1596 da Abel Grimmer e andata perduta nel 1977 (Fig. 94)[357]. Come nel caso precedente, anche in questa tavola circolare realizzata da Abel ci troviamo dinanzi ad una imponente villa con adiacente giardino[358]. Quest'ultimo è più piccolo, ma meglio organizzato di quello paterno: riusciamo a intuirne una decorazione a *parterre* rettangolari e un'area quadrata al cui centro viene posta un'aiuola a forma di croce di

356 R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer catalogue,* pp. 81 e 83.

357 L'ubicazione della *Primavera* di Abel Grimmer attualmente ci è sconosciuta dato che dopo la sua ultima collocazione nella Galleria Koester di Ginevra nel 1977 se ne sono perse completamente le tracce.

Ivi, p. 203

358 Ivi, p. 203 e 204.

Sant'Andrea. L'organizzazione di questo giardino, oltre che spoglia, si presenta poco bilanciata nella sua geometria interna dato che la disposizione delle aiuole non risulta creare una composizione armonica. Anche in questo caso il giardino conduce alla stessa villa del dipinto precedente, e al suo interno possiamo distinguere la presenza dei proprietari che dirigono il lavoro dei giardinieri. Questo luogo è cinto da un esile steccato che lo separa da una spoglia campagna dove pochi ma ben caratterizzati contadini e bambini camminano lungo le strade sterrate.

L'influsso fiammingo arriva anche in Italia. come possiamo constatare dall'opera di un anonimo orafo, che riprendendo dalle incisioni di Hans Bol decise di realizzare sul finire del Cinquecento un piatto sbalzato attualmente conservato a Palazzo Pitti a Firenze (Fig. 95)[359]. Il piatto, denominato come *Giardino in aprile*, ci mostra l'elegante ed elaborato giardino di una villa, scandito dal susseguirsi di aiuole rettangolari che disegnano un *parterre* geometrico. Questo luogo è racchiuso da un muro di cinta che ci conduce in un secondo giardino più piccolo, quasi un cortile di pertinenza del palazzo. All'interno di questo giardino, riadattato secondo il gusto e lo stile italiano, troviamo il proprietario caratterizzato dall'imponente falcone poggiato sulla mano sinistra, un cane, una coppia di amanti (che ci rammenta la connotazione amorosa del periodo stagionale) e alcuni giardinieri impegnati nella cura delle aiuole. In più, da destra – quindi dal palazzo – sta sopraggiungendo un altro uomo, probabilmente un giardiniere che sta portando una pianta di bosso (tagliata a sfera, quindi ulteriore riferimento amoroso, matrimoniale allusione alla primavera) per arricchire ulteriormente il giardino del signore.

359 M. DE VICO FALLARI, M. BENCIVENNI, *Storia dell'Arte dei Giardini* , p. 621.

4.6 Il trionfo della Primavera

La rappresentazione della Primavera non è un tema che interessa unicamente la cultura italiana e fiamminga: nella seconda metà del Cinquecento è presente anche nella pittura francese. In questo nuovo contesto la Primavera viene rielaborata e interpretata secondo un'ottica completamente diversa, approdando ad un diverso tipo di rappresentazione: "il trionfo", che unisce insieme vita cortese e mitologia dando però più importanza a quest'ultima che assume il ruolo di vera protagonista della scena. All'interno della vasta produzione francese troviamo un ciclo di dipinti che rientra nel nostro campo d'interesse e arco cronologico, i *Trionfi delle Stagioni* realizzati da Antoine Caron tra il 1568 e il 1570 e attualmente conservati nella collezione Ehrmann di Parigi. Antoine Caron è uno dei principali artisti dello scenario francese del XVI secolo: nelle sue opere possiamo cogliere alcuni riflessi della pittura del suo maestro, il Primaticcio, e della pratica scenografica di quegli anni che danno ai suoi dipinti un impianto da vera e propria rappresentazione teatrale.

L'artista, di formazione italiana dunque, durante la realizzazione dei disegni per la *Storia della regina Artemisia* si allontana dalla pittura italiana per approcciarsi e creare un maggior contatto con l'arte francese. Questo rapporto diventerà sempre più stabile e robusto dato che Caron in questo periodo fa parte delle presenze stabili della Corte di Francia: assieme a lui vi è anche il suo protettore Nicolas Houel che lo indottrina alla cultura e all'arte francese[360]. Il Maestro ormai fa parte di un ristretto gruppo di artisti e letterati frequentemente richiesti dalla cerchia reale per l'organizzazione delle loro feste,

360 La pittura francese del XV secolo non includeva al suo interno il ben che minimo collegamento con l'ambito naturalistico né con la realtà: le opere sono un mondo a parte dove lo spettatore doveva perdersi completamente. La pittura francese agli inizi del XVI secolo cerca di recuperare un rapporto con la realtà attraverso la prospettiva naturale teorizzata da Pelerin (destinata a non aver seguito). Successivamente la cultura francese iniziò a rapportarsi a quella italiana e a restar colpita dalla sua prospettiva dove si realizzava una composizione di corpi ed elementi architettonici all'interno di uno spazio a tre dimensioni. Ora la ricchezza ed estrosità francese si fondono con l'organizzazione spaziale italiana.

L. PUPPI, *L'esperienza scenografica nella pittura di Antoine Caron*, in "Prospettive: rassegna di architettura , arredamento e decorazione" vol. 22, Milano, G.G. Gorlich, 1960, pp 51 e 52.

banchetti, eventi, etc. All'interno di questo fervido e animato contesto culturale nasceranno i *Trionfi delle Stagioni*, ciclo che fonde insieme la tradizione italiana del Primaticcio – dato che l'artista aveva già eseguito dei disegni con un corteo simile dove figurano Saturno, Venere, Apollo, Giove, Pallante e Mercurio – e l'esperienza scenografica francese ed italiana[361].

Il ciclo realizzato da Antoine Caron tra 1568 e il 1570 originariamente era costituito da quattro tele, una per ogni stagione dell'anno; attualmente la serie, conservata nella collezione Ehrmann di Parigi, è composta solo da tre elementi dato che il *Trionfo dell'Autunno* è andato perduto[362]. Il telero con il *Trionfo della Primavera* (Fig. 96) fa la sua prima apparizione sullo scenario pittorico nel 1939 quando viene analizzato da Louis Dimier: lo studioso avanza l'ipotesi che, nonostante lo schema compositivo analogo a quello degli altri due teleri, quest'ultimo potrebbe far parte di un'altra serie con medesimo soggetto, date le sue dimensioni ridotte (80 × 118 cm contro 103 × 179 cm degli altri dipinti). L'immagine, seppur ambientata in esterno, è pesantemente dominata da degli insoliti ed elevati elementi architettonici, probabilmente d'invenzione del Maestro, il più particolare ed importante dei quali è l'arco di trionfo sovrastato da un imponente cavallo bianco che calpesta dei trofei, posto al centro della scena. Ai suoi lati sorgono quattro torrioni di diversa foggia che scandiscono gli altrettanti angoli della base quadrata su cui si regge l'arco, dalla quale si raccorda con una piattaforma che attraverso il susseguirsi degli scalini ci conduce verso il proscenio dell'immagine[363]. Qui

361 J. EHRMANN, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Parigi, Flammarion, 1986, pp. 105 e 106.

L. PUPPI, *L'esperienza scenografica nella pittura di Antoine Caron*, pp. 48 e 49.

362 Madeleine Jurgens durante le sue ricerche sugli antenati di Moliére ha riscontrato la presenza dei discendenti di Caron all'interno degli stessi atti notarili. In questi ultimi viene sottolineato che l'11 novembre 1614 venne stipulata e firmata una promessa di vendita per "i quattro quadri delle Quattro Stagioni del signor Caron". Le opere a quella data erano di Marguerite de Héry, vedova di Aubin Olivier deceduto nel 1607. La serie fa nuovamente la sua comparsa negli atti solo nel 1651durante la successione di Simon de Vaulx, profumiere e cameriere del Re e della Regina Maria de' Medici.

J. EHRMANN, *Antoine Caron*, p. 107.

363 Ivi, p. 109.

troviamo un corteo mitologico che sta imboccando una passerella nel bosco per attraversare agevolmente lo stagno e giungere ad una rovina posta sulla destra. Il corteo è guidato da un fauno che inquadrato di spalle sta oltrepassando un'arcata scura; dietro di lui troviamo Pan che ritma la marcia con la sua zampogna; alle sue spalle è posta una ninfa con un grande mazzo di fiori – probabilmente Cloride dato l'abbinamento con le due figure che la seguono, Zefiro e Flora. Alle loro spalle sono posizionate due ninfe adornate di fiori seguite da due amorini, la danza delle Grazie, la coppia composta da Marte e Venere che con la conchiglia, attributo della sua nascita, precede la personificazione della Primavera. Quest'ultima è seduta su un carro trionfale trainato da due grandi cigni bianchi e guidato da un Amore, e stringe tra le mani tre ghirlande ed un ramo fiorito. Quindi il corteo è costituito da divinità ricollegabili al periodo primaverile, all'amore, alle sue piante e fiori[364]. La marcia delle divinità è contemplata da due coppie poste sulla pedana attigua allo stagno e da tutte le persone raggruppate sulle balaustre ai lati dell'arco di trionfo. Chiudono la scena i due cupidi che volano in cielo con i loro archi ben tesi, pronti a scoccare qualche dardo d'amore; qui sono anche posti i segni zodiacali del periodo primaverile: Ariete, Toro e Gemelli[365].
La composizione ideata da Caron quindi è un coagulato di elementi provenienti dalla cultura italiana e fiamminga del Cinquecento. Infatti qui vi ritroviamo il concetto della festa in giardino, tipica della cultura nordica, ma inserita in un ambiente riconducibile alle scenografie italiane. La matrice italiana è identificabile anche nella forte presenza mitologica del primo piano caratterizzato da figure riconducibili al giardino d'amore, di Venere e di Flora. I segni zodiacali posizionati in cielo ci rammentano Marzo, Aprile e Maggio, quindi i cicli dei Mesi fiamminghi e italiani. Tutto questo insieme di elementi eterogenei così distinti tra loro è riunito attraverso lo sfarzo tipico della pittura francese che ha portato alla nascita di un trionfo della Primavera.

La serie dei *Trionfi delle Stagioni* realizzata da Antoine Caron è composta attualmente da tre teleri: il più noto è il *Trionfo dell'Inverno* (Fig. 97), ambientato nel castello di

364 Ivi, p. 109.

365 Ivi, pp. 109 e 110.

Fontainebleau[366]. La scena si apre sullo sfondo con ampi edifici dai tetti acuti accompagnati da lunghe barchesse, che circondano un ampio cortile. Il tutto è coperto da un lieve velo di candida neve che fa risaltare ancor più il grigio-verde dello stagno. Al centro di quest'ultimo vi è un'isola ovale su cui si erge un tempietto circolare – la struttura qui adottata ci ricorda molto il *Trionfo della Primavera* l'unica differenza è che gli edifici ed elementi del telero precedente qui vengono trasformati da quadrati a rotondi, scalinate comprese, e l'arco di trionfo viene sostituito con il tempietto. La struttura architettonica fantastica che qui ci viene presentata ricorda per la sua organizzazione spaziale il castello di Fontainebleau[367]. In primo piano è rappresentato il corteo delle divinità che, capeggiato da Giano bifronte, procede verso il tempietto circolare. Giano è una diretta ripresa dei cicli medievali dei Mesi dove il dio veniva identificato come Gennaio e aveva il compito di aprire l'anno (chiave) e, con i suoi due volti, di guardare l'anno vecchio alle sue spalle e protendersi verso quello nuovo. Dietro di lui è posto Apollo che ritma la marcia con la sua lira da braccio, seguito da Mercurio identificabile dal suo caduceo e dalla carcassa di tartaruga che nasconde dietro la schiena[368]. Il gruppo è seguito da Minerva caratterizzata dalla corazza d'oro decorata con la testa di Medusa: la dea si protende verso Vulcano identificato dal fulmine stretto nella mano sinistra e dalla tenaglia sulla spalla destra. Il dio è preceduto dai suoi tre assistenti Pyragmon, Bronte e Sterope[369]. Alle spalle di Vulcano è posto un vecchio con un'eolipila

366 Il quadro giunge alla sede odierna quando un collezionista parigino lo acquistò nel 1938 e tre mesi dopo lo cedette alla collezione Ehrmann.

Ivi, p. 105.

367 Ivi, pp. 105 e 107.

Infatti a Fontainebleau c'era la consuetudine di aprire il centro della balaustra per permettere la creazione di una prospettiva scenografica verso un'isola artificiale (i pali di sostegno esistono tutt'ora in stato lacustre). Un altro riferimento a questo luogo è ravvisabile negli aironi che trainano il carro dell'inverno, diretta allusione agli allevamenti fatti creare da Francesco I alle porte del castello.

Ivi, pp. 106 e 107.

368 Mercurio utilizzò una carcassa di tartaruga per creare la prima lira che in seguito offrì ad Apollo per quietarlo attraverso il soave suono delle sue melodie. Apollo ricambiò il dono ricevuto da Mercurio con una bacchetta d'oro che diverrà il suo caduceo.

Ivi, p. 106.

369 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 44.

tra le mani, che lo qualifica come un sacerdote delle magie occulte[370]. Il corteo è chiuso dalla personificazione dell'Inverno: la dea è adagiata su un sontuoso carro decorato e trainato da aironi bianchi. Ad assistere alla marcia degli dei troviamo delle persone vestite secondo la moda del Cinquecento, poste di spalle in primo piano, su delle imbarcazioni o intenti a giocare a palle di neve sullo sfondo[371]. Il dipinto analizzato sino ad ora si presenta assolutamente coerente per quel che concerne l'organizzazione interna e i riferimenti culturali con il telero del *Trionfo della Primavera*; unico elemento apparentemente discordante è l'assenza in cielo dei segni zodiacali caratteristici di questo periodo dell'anno. Nonostante ciò, ad un'analisi più ravvicinata potremo cogliere un grosso ritocco nel cielo di destra, molto probabilmente causato dal tentativo di dissimulare un infortunio della tela portando alla scomparsa dei segni zodiacali lì ubicati[372].

La serie di Antoine Caron è completata dal *Trionfo dell'Estate* (Fig. 98), che riprende le stesse dimensioni e formato del *Trionfo dell'Inverno*, ma ne muta completamente lo scenario: la rappresentazione è ambientata su uno sfondo di stagni e laghi costeggiati ed intervallati dalla vegetazione, sino a condurci, sulla destra, ad un edificio circolare coperto da una grande cupola con lanterna e racchiuso tra due imponenti obelischi. In primo piano nuovamente troviamo un corteo mitologico capeggiato da Apollo con una faretra sulla schiena, che regge una lancia dalla punta rivolta verso il basso. Dietro di lui ci sono tre personificazioni (un uomo con una lancia, una donna e un secondo uomo che suona un corno). In piena corrispondenza con Apollo (arco e faretra) troviamo Diana, identificabile dalla mezza luna posta sul capo ad adornarne i biondi capelli; dietro di lei ci sono due amorini che portano trofei fioriti e un giovane che tiene sulla spalla destra

J. EHRMANN, *Antoine Caron*, p. 106.

370 L'eolipila è uno strumento inventato da Erone di Alessandria nel I secolo per mettere in evidenza l'energia che può essere sprigionata dal vapore. I fumi che fuoriescono da questo macchinario venivano letti ed interpretati dagli Antichi come dei presagi

J. EHRMANN, *Antoine Caron*, p. 107.

371 M. BATTISTINI, *Simboli*, p. 45.

J. EHRMANN, *Antoine Caron*, p. 107.

372 J. EHRMANN, *Antoine Caron*, p. 107.

un remo corto e largo simbolo dei flussi. Alle sue spalle troviamo Cerere, la dea protettrice dell'estate riconoscibile dal falcetto e dalle spighe dorate tra i capelli. In coda al corteo, il carro trionfale trainato da due grandi aquile e guidato da un Amore, sul quale prende posto la personificazione dell'Estate, una splendida dea ricoperta di drappi colorati che in una mano tiene un ramo fiorito e nell'altra delle spighe di grano[373]. In secondo piano scorgiamo delle feste nautiche con regate, giostre d'acqua, mentre in lontananza dei bagnanti e degli osservatori ammirano le giostre d'acqua. Infine in cielo troviamo Giove che brandisce il fulmine (suo attributo) e si dirige verso i segni zodiacali di Cancro, Leone e Vergine tipici di questa stagione dell'anno.

A conclusione di questo capitolo sull'evoluzione della rappresentazione della Primavera in giardino, possiamo constatare che essa non è stata omogenea, anzi si è scissa in diverse accezioni dello stesso soggetto specialmente nella seconda metà del XVI secolo. Partendo dall'originario Giardino dell'Eden, luogo di beatitudine baciato da un'eterna primavera, abbiamo visto svilupparsi dei giardini dominati da diversi principi ordinatori così sono nati: il Giardino di Venere, il Giardino di Flora, le feste in giardino e il lavorare in giardino. Questi in realtà sono tutti gli aspetti di un'unica realtà, la Primavera, ma vissuta sotto diversi punti di vista enfatizzando l'una o l'altra caratteristica di questo periodo dell'anno (feste, lavoro, amore, fioritura).
Nonostante l'omogenea diffusione e circolazione di queste tipologie rappresentative all'interno della cultura occidentale del Cinquecento, abbiamo stabilito che a seconda delle singole aree geografiche si verifica una differente produzione d'immagini determinata dalla specifica sfera di interessi locali. I primi esordi italiani del Giardino della Primavera si hanno con *La Primavera* di Botticelli del 1482, la quale indirizza la produzione italiana del XVI secolo decisamente incentrata sulla rappresentazione del mito. Infatti analizzando i diversi manufatti pittorici italiani abbiamo riscontrato la presenza di giardini di Venere (amore) e Flora. Le feste in giardino e il lavorare in giardino, invece, sono dirette derivazioni da artisti fiamminghi, se non proprio realizzazioni di maestri stranieri stabilitisi in Italia.

373 Ivi, p. 108.

Nelle Fiandre verifichiamo un maggior interesse per la rappresentazione della vita reale all'interno del giardino della Primavera, quindi l'impiego delle feste in giardino e del lavoro in giardino; gli unici elaborati mitologici interessano la figura di Flora e sono stati eseguiti da artisti che hanno soggiornato in Italia.

Totalmente distinta ma dipendente dalle produzioni italiana e fiamminga è quella francese che riprende la tradizione dei trionfi. Infatti all'inizio del nostro discorso, per l'esattezza nel capitolo dedicato alla rappresentazione dei Mesi, avevamo già incontrato questa tipologia di rappresentazione all'interno di Palazzo Schifanoia, negli affreschi eseguiti da Francesco del Cossa tra il 1468 e il 1469. Antoine Caron, nella sua pittura, quindi si riallaccia alla tradizione italiana dei trionfi, dei miti e della scenografia, aggiungendovi alcuni elementi ripresi dalla vita reale e dalle feste in giardino quindi una diretta allusione alla pittura fiamminga. Il tutto è fuso e tenuto insieme attraverso lo sfarzo ed estro caratteristico della pittura francese del XV e XVI secolo.

5. Conclusioni

L'argomento principale trattato in questa Tesi di Laurea è la rappresentazione della Primavera nel Cinquecento italiano e all'interno della cultura occidentale. Come abbiamo potuto constatare per la maggior parte del nostro *excursus*, in questo periodo vi è un costante e proficuo interscambio tra l'arte italiana e quella fiamminga, mentre solo sul finire è comparsa la Francia, ribadendo ancor più l'importanza di Italia e Fiandre all'interno del panorama storico-artistico del XVI secolo. La Primavera in questo periodo viene solitamente raffigurata come Marzo, Aprile e Maggio nei cicli dei Mesi, come periodo dell'anno nelle serie delle Stagioni o come un giardino singolo caratterizzato dal principio ordinatore che lo governa (amore, Flora, Venere, festa, lavoro, etc.). Questi tre distinti approcci al medesimo soggetto sono stati il nostro filo conduttore e la suddivisione interna di questa Tesi, un modo in più per sottolineare come la Primavera potesse fornire agli artisti molteplici spunti per svariate rappresentazioni a seconda dell'uso che se ne voleva fare o degli aspetti che si desiderava evidenziare.

L'iconografia della Primavera non nasce nel XVI secolo, ma affonda le sue radici in quel tessuto connettivo che è la storia delle rappresentazioni. Basti rammentare che nell'antica Grecia quest'ultima era identificata con Proserpina che in seguito diventerà la divinità italica Flora che ha il dominio sulle piante e sui fiori oltre ad essere la protettrice delle donne in dolce attesa. Col trascorrere del tempo ad essa verranno associati anche i mestieri agricoli. Ciò porterà successivamente all'inserimento della Primavera all'interno dei calendari solari adottati dai paesi occidentali: specialmente nell'area mediterranea, questi ultimi verranno creati in stretta connessione con l'ambito agricolo per motivi incentrati sulla semina e sulla raccolta. In seguito la periodizzazione annuale subirà un ulteriore frammentazione dividendo l'anno in quattro periodi separati: le stagioni con i rispettivi segni zodiacali.

I greci rappresentano le Stagioni nelle vesti di quattro giovani vergini chiamate Ore, alle

quali vengono fatte corrispondere le altrettante fasi della vita umana, vista come un ciclo, creando quindi una perfetta corrispondenza che abbina la primavera alla nascita e all'infanzia, l'estate alla giovinezza, l'autunno all'età adulta e l'inverno alla vecchiaia e successiva morte. Questa identica struttura sarà ricalcata dai romani con la piccola variazione dell'inserimento anche di giovinetti e non solo di fanciulle.

L'arte medievale utilizza molto l'iconografia delle Stagioni, anche se nel XII secolo queste ultime vengono rappresentate non più sotto forma di mere personificazioni ma attraverso i mestieri e le occupazioni che si svolgono durante i dodici mesi dell'anno. Questo nuovo pensiero verrà trasportato all'interno dei calendari, negli schemi cosmologici sino ai portali delle chiese e delle cattedrali. Ora l'anno solare appare suddiviso in quattro parti, le Stagioni che vengono a loro volta effigiate sotto forma di personificazioni ed accostate alle singole occupazioni mensili anch'esse ritratte come figure singole (Aprile, per esempio, è identificato con il giardiniere). Per il pensiero medievale l'anno non è solo lo svolgimento delle singole mansioni mensili e stagionali ma è soprattutto l'ineludibile successione dell'anno di Dio: ciò porterà alla ricomparsa dei segni zodiacali, come testimoniato dalle *Très Riches Heures,* composte nel 1416 per il duca Berry.

Il manufatto miniato dai fratelli Limbourg è uno degli importanti esempi di primi giardini della Primavera apparsi in epoca medievale: altri sono ravvisabili nella decorazione ad affresco realizzata da Giotto nella sala superiore del Palazzo della Ragione di Padova (1315 – 1317), nel ciclo di Venceslao nel Castello del Buonconsiglio di Trento (1390 – 1707) e in quello di Francesco del Cossa in Palazzo Schifanoia a Ferrara (1468 – 1469). In questi cicli i mesi primaverili ci vengono illustrati come uno splendido e lussureggiante *hortus conclusus* dove i protagonisti assaporano tutte le gioie, le bellezze e l'amore caratteristici di questo periodo. Entrando nel XVI secolo si riscontra, all'interno dei cicli dei Mesi, la convivenza tra gioie stagionali e lavoro dentro o fuori dal giardino come verifichiamo nel *Breviario Grimani* (1515) e successivamente negli arazzi lombardi eseguiti da Bramantino (1501 – 1507) e toscani da Bachiacca (1552 – 1553). Per quel che concerne i tre mesi primaverili Aprile è dedicato prettamente allo svago e al pieno godimento dei piaceri stagionali, a maggior ragione viene identificato come il mese di Venere e associato di conseguenza all'amore,

presentando perciò più di frequente il giardino della Primavera. Marzo e Maggio, invece, sono dedicati al lavoro; ciò serve come monito: anche in primavera, i cicli naturali e i vari lavori stagionali non si arrestano. Un diretto confronto con la produzione italiana è ravvisabile nelle opere dei Grimmer, padre e figlio, che ci mostrano come anche nelle Fiandre vi sia una perfetta convivenza tra piaceri e lavori stagionali all'interno delle serie dei Mesi. In definitiva, la prima parte del Cinquecento italiano e fiammingo è contraddistinta dalla coabitazione di questi due aspetti che caratterizzano i tre mesi primaverili, rappresentati dentro o fuori dal giardino.

Entrando nella seconda metà del Cinquecento italiano e fiammingo, riscontriamo un palese abbandono dei cicli dei Mesi in favore di quelli delle Stagioni. Analizzando la produzione italiana in merito abbiamo notato una evidente e marcata biforcazione nella rappresentazione di questa iconografia, una scissione tra la decorazione parietale all'interno delle ville venete (la Mattarana di Aliprandi, villa Chiericati di Toeput, villa ca' Bernardo dell'anonimo della cerchia del Pozzoserrato e palazzo Piloni di Cesare Vecellio) e la pittura mobile (Jacopo e Francesco Bassano, le incisioni dei Sadeler e Paolo Fiammingo).

Infatti per quel che concerne i cicli delle Stagioni realizzati ad affresco si rileva un più lento e graduale allontanamento dalla tradizione, un procedimento che passo dopo passo porterà a non aver più l'abbinamento e corrispondenza con i quattro elementi, le altrettante divinità derivanti dai miti e personificazioni delle stagioni, ma al contrario si coglierà sempre più una marcata presenza dei lavori caratteristici di questo periodo dentro al giardino. Nonostante l'allontanamento dalla tradizione, e il conseguente cambiamento nell'ottica e nel tipo di rappresentazione della decorazione ad affresco, essa non abbandonerà mai l'iconografia del giardino della Primavera.

Nella pittura italiana su supporto mobile, al contrario, tutto ciò che caratterizzava i cicli ad affresco viene annullato. I dipinti ci mostrano una primavera intesa esclusivamente come lavoro nei campi, quindi fuori dal giardino: il giardino della Primavera sparisce completamente.

Passando alla produzione su supporto mobile delle Fiandre (Pieter Brueghel il Vecchio, incisioni di Pieter Van der Heyden, i Grimmer padre e figlio e Friederich van Valckenborch) possiamo rilevare una corrente di pensiero più unitaria e la costante

presenza del giardino della Primavera. Questo luogo, all'interno della pittura fiamminga della seconda metà del Cinquecento, ha totalmente abbandonato le classiche spoglie dei miti, personificazioni e dei per affiancarsi alla realtà di tutti i giorni. Una quotidianità in cui si alternano il lavoro dei contadini nel giardino e l'intrattenimento cortese dei signori che assaporano tutte le delizie stagionali tra musica e amore.

Oltre ai cicli delle Stagioni, nel medesimo cinquantennio, troveremo anche la rappresentazione della Primavera intesa come un'opera a sé stante, unica, non facente parte di una serie, ma sempre ambientata all'interno di un giardino. Questi giardini non sono gli uni uguali agli altri, anzi si diversificano a seconda del principio ordinatore che ha portato alla loro ideazione (amore, lavoro, feste etc.), per quanto essi non perdano l'essenza della loro matrice comune, ossia mostrarci uno degli aspetti caratteristici di questa stagione. Nonostante l'omogenea diffusione di questa iconografia nel panorama culturale del XVI secolo, essa si differenzia a seconda delle singole aree geografiche e della loro sfera di interessi locali o dei singoli committenti.

L'arte italiana inizierà ad avvicinarsi a questo soggetto con *La Primavera* di Botticelli nel 1482 e Francesco Colonna nel 1499, i quali determineranno la via che prenderà la produzione del nostro paese lungo tutto il XVI secolo, decisamente incentrata sulla rappresentazione del mito e sul raccordo con la tradizione. Infatti studiando i vari dipinti eseguiti dai maestri italiani (Tiziano Vecellio, la scuola del Tintoretto e Agnolo Bronzino), in questo periodo abbiamo riscontrato la presenza di giardini dedicati a Flora e a Venere quindi all'amore. Per quel che invece riguarda le feste e il lavoro in giardino, essi sono dirette derivazioni da opere fiamminghe, se non proprio realizzazioni di pittori fiamminghi stabilitisi in Italia (anonimo orafo italiano, Jan Massys e Ludovico Pozzoserrato).

Al capo opposto si staglia la produzione fiamminga che riversa completamente il suo interesse sulla quotidianità all'interno del giardino quindi l'adozione di feste signorili e lavori di giardinaggio (Lucas Van Valckenborch, Pieter Brueghel il Vecchio e i Grimmer padre e figlio). I giardini con riferimenti mitologici non sono completamente assenti nelle Fiandre, ma sono ripresi dall'arte italiana o eseguiti da maestri che qui hanno soggiornato (Justus Sadeler e Jan Massys).

Nell'ultimo trentennio del XVI secolo l'iconografia della Primavera amplierà la sua sfera

di influenza, fino ad allora circoscritta tra l'Italia e le Fiandre, giungendo in Francia nelle serie dei *Trionfi delle Stagioni* di Antoine Caron. Lì l'artista fonderà la tradizione italiana (trionfi, miti e scenografia) con la quotidianità fiamminga legando il tutto attraverso lo sfarzo ed estro tipico della pittura francese del Quattrocento e Cinquecento. L'analisi della rappresentazione della Primavera nel XVI secolo ci ha illustrato come in questo periodo la cultura occidentale sia una sinergia di idee e creatività dove convergono la tradizione classica con i suoi miti e personificazioni e la realtà, che si snoda tra la vita dei contadini che lavorano e le grandi feste cortesi. Questi due filoni sono capeggiati dall'arte italiana e da quella fiamminga che, malgrado l'apparente distanza concettuale e i futuri sviluppi autonomi, continuano a guardarsi l'un l'altra cogliendo spunti e contaminandosi reciprocamente.

6. Indice delle immagini

Fig. 1 - Fratelli Limbourg, *Très Riches Heures - Aprile*, 1416, museo Condé, Chantilly.

Fig. 2 - Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Marzo*, 1515, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 3 - Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Giorni di Marzo*, 1515, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 4 - Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Aprile* , 1515, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 5 - Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Giorni di Aprile* , 1515, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 6 - Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Maggio* , 1515, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 7 - Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Giorni di Maggio* , 1515, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 8 - Giotto, *Aprile*, 1315 – 1317, Sala superiore del Palazzo della Ragione, Padova.

Fig. 9 - Venceslao, *Aprile*, 1390 – 1407, Castello del Buonconsiglio, Trento.

Fig. 10 - Venceslao, *Maggio*, 1390 – 1407, Castello del Buonconsiglio, Trento.

Fig. 11 - Francesco del Cossa, *Aprile*, 1468 – 1469, Palazzo di Schifanoia, Ferrara.

Fig. 12 - Francesco del Cossa, *Agosto*, 1468 – 1469, Palazzo di Schifanoia, Ferrara.

Fig. 13 - Bramantino, *Marzo*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 14 - Bramantino, *Aprile*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 15 - Bramantino, *Maggio*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 16 - Bramantino, *Agosto*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 17 - Bramantino, *Gennaio*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 18 - Bramantino, *Luglio*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 19 - Bramantino, *Settembre*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 20 - Bramantino, *Giugno*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 21 - Bramantino, *Febbraio*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 22 - Bramantino, *Ottobre*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 23 - Bramantino, *Novembre*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 24 - Bramantino, *Dicembre*, 1501 – 1509, Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 25 - Bachiacca, *Marzo, Aprile e Maggio*, 1552 – 1553, Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 26 - Bachiacca, *Giugno e Luglio*, 1552 – 1553, Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 27 - Bachiacca, *Agosto, Settembre, Ottobre e Novembre*, 1552 – 1553, Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 28 - Bachiacca, *Dicembre, Gennaio e Febbraio*, 1552 – 1553, Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 29 - Jacob Grimmer, *Marzo, Aprile e Maggio*, prima metà del XVI secolo, collezione privata.

Fig. 30 - Jacob Grimmer, *Giugno, Luglio e Agosto*, prima metà del XVI secolo, collezione privata.

Fig. 31 - Jacob Grimmer, *Settembre, Ottobre e Novembre*, prima metà del XVI secolo, collezione privata.

Fig. 32 - Jacob Grimmer, *Dicembre, Gennaio e Febbraio*, prima metà del XVI secolo, collezione privata.

Fig. 33 - Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Gennaio*, seconda metà del XVI secolo, collezione privata, Bruxelles.

Fig. 34 - Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Aprile*, seconda metà del XVI secolo, collezione privata, Parigi.

Fig. 35 - Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Settembre*, seconda metà del XVI secolo, collezione privata, Parigi.

Fig. 36 - Abel Grimmer, *Marzo*, 1592, Notre – Dame Montfaucon, Parigi.

Fig. 37 - Abel Grimmer, *Aprile*, 1592, Notre – Dame Montfaucon, Parigi.

Fig. 38 - Abel Grimmer, *Maggio*, 1592, Notre – Dame Montfaucon, Parigi.

Fig. 39 - Michelangelo Aliprandi,, *Stanza delle Stagioni* - soffitto , 1572, La

Mattarana, San Michele Extra (Verona).

Fig. 40 - Michelangelo Aliprandi, *Stanza delle Stagioni, Inverno* - particolare, 1572, La Mattarana, San Michele Extra (Verona).

Fig. 41 - Ludovico Pozzoserrato, *Ciclo delle Stagioni*, 1587 – 1590, Villa Chiericati, Loggia di Schiavon (Vicenza).

Fig. 42 - Anonimo della cerchia del Pozzoserrato, *Giardino primaverile*, 1590 – 1599, Ca' Bernardo, Peseggia di Scorzè (Venezia).

Fig. 43 - Cesare Vecellio, *Primavera*, 1590, Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 44 - Cesare Vecellio, *Estate*, 1590, Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 45 - Cesare Vecellio, *Autunno*, 1590, Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 46 - Cesare Vecellio, *Inverno*, 1590, Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 47 - Jacopo Bassano, *Primavera*, 1571, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 48 - Jacopo Bassano, *Estate*, 1571, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 49 - Jacopo Bassano, *Autunno*, 1571, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 50 - Francesco Bassano, *Primavera*, 1576, Galleria Borghese, Roma.

Fig. 51 - Francesco Bassano, *Autunno*, 1576, Galleria Borghese, Roma.

Fig. 52 - Francesco Bassano, *Inverno*, 1576, Galleria Borghese, Roma.

Fig. 53 - Raphael Sadeler, *Primavera*, 1598 – 1600.

Fig. 54 - Jan Sadeler, *Estate*, 1598 – 1600.

Fig. 55 - Raphael Sadeler, *Autunno*, 1598 – 1600.

Fig. 56 - Jan Sadeler, *Inverno*, 1598 – 1600.

Fig. 57 - Paolo Fiammingo, *Primavera*, 1592, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 58 - Paolo Fiammingo, *Estate*, 1592, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 59 - Pieter Brueghel il Vecchio, *Giornata buia*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 60 - Pieter Brueghel il Vecchio, *Cacciatori nella neve*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 61 - Pieter Brueghel il Vecchio, *La fienagione*, 1565, Národni Galerie, Praga.

Fig. 62 - Pieter Brueghel il Vecchio, *La mietitura*, 1565, Metropolitan Museum, New York.

Fig. 63 - Pieter Brueghel il Vecchio, *Estate* (disegno), 1568, Kunsthalle, Amburgo.

Fig. 64 - Pieter Brueghel il Vecchio, *Il ritorno della mandria*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 65 - Pieter Van der Heyden, *Primavera* (incisione), 1570, Albertina, Vienna.

Fig. 66 - Jacob Grimmer, *Primavera*, 1575, Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 67 - Jacob Grimmer, *Inverno*, 1575, Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 68 - Jacob Grimmer, *Autunno*, 1575, Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 69 - Jacob Grimmer, *Estate*, 1575, Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 70 - Jacob Grimmer,*Stagioni Rotonde – Inverno*, 1580 – 1585, collezione privata, Strasburgo.

Fig. 71 - Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Estate*, 1580 – 1585, collezione privata, Londra.

Fig. 72 - Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Primavera*, 1580 – 1585, Dayton Art Institute, Dayton.

Fig. 73 - Abel Grimmer, *Autunno*, 1599, collezione privata francese.

Fig. 74 - Abel Grimmer, *Inverno*, 1599, collezione privata francese.

Fig. 75 - Abel Grimmer, *Primavera*, 1599, collezione privata francese.

Fig. 76 - Friederich van Valckenborch, *Primavera*, 1590, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 77 - Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1482, Uffizi, Firenze.

Fig. 78 - Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili - Giardino di Venere*, 1499, Venezia.

Fig. 79 - Tiziano Vecellio, *Festa degli Amori*, 1518 – 1519, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 80 - Scuola di Tintoretto, *Il labirinto d'amore*, 1550 – 1560, Hampton Court Her Majesty Queen Elisabeth II Collection, Londra.

Fig. 81 - Agnolo Bronzino, *Flora*, 1546, Palazzo Vecchio, Firenze.

Fig. 82 - Jan Massys, *Flora con Genova sullo sfondo*, 1550, Museo Nazionale, Stoccolma.

Fig. 83 - Jan Massys, *Flora*, 1559, Kunsthalle, Amburgo.

Fig. 84 - Justus Sadeler, *Florae Deae*, fine '500 inizi '600, Biblioteca Braidense, Milano.

Fig. 85 - Joos Van Cleve, *Ricevimento in giardino*, prima metà del XVI secolo,

collezione privata.

Fig. 86 - Lucas Van Valckenborch, *Paesaggio primaverile con castello e parco a Bruxelles*, 1587, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 87 - Ludovico Pozzoserrato, *Convito all'aperto*, 1580 circa, collezione van Diemen, Berlino.

Fig. 88 - Ludovico Pozzoserrato, *Convito all'aperto* (disegno), 1580 circa, Gabinetto di Disegni, Berlino.

Fig. 89 - Ludovico Pozzoserrato, *Concerto in villa*, 1596, Museo Civico, Treviso.

Fig. 90 - Pieter Brueghel il Vecchio, *La Primavera* (disegno) 1565, Albertina, Vienna.

Fig. 91 - Abel Grimmer, *Le quattro stagioni – La Primavera*, 1607, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa.

Fig. 92 - Pieter Brueghel il Giovane, *Allegoria della Primavera*, 1616, Museo Nazionale d'Arte, Bucarest.

Fig. 93 - Jacob Grimmer, *La Primavera*, prima metà del XVI secolo, collezione privata, Bruxelles.

Fig. 94 - Abel Grimmer, *La Primavera*, 1596, localizzazione sconosciuta.

Fig. 95 - Anonimo orafo italiano, *Giardino in aprile*, ultimi anni del Cinquecento, Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 96 - Antoine Caron, *Trionfo della Primavera*, 1568 - 1570, collezione Ehrmann, Parigi.

Fig. 97 - Antoine Caron, *Trionfo dell'Inverno*, 1568 - 1570, collezione Ehrmann, Parigi.

Fig. 98 - Antoine Caron, *Trionfo dell'Estate*, 1568 - 1570, collezione Ehrmann, Parigi.

7. Appendice d'immagini

Fig. 1 Fratelli Limbourg*, Très Riches Heures - Aprile* (1416) museo Condé, Chantilly.

Fig. 2 Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Marzo* (1515) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 3 Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Giorni di Marzo* (1515) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 4 Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Aprile* (1515) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 5 Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Giorni di Aprile* (1515) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 6 Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Maggio* (1515) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 7 Gérard Horenbout, *Breviario Grimani - Giorni di Maggio* (1515) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Fig. 8 Giotto*, Aprile* (1315 – 1317) Sala superiore del Palazzo della Ragione, Padova.

Fig. 9 Venceslao, *Aprile* (1390 – 1407) Castello del Buonconsiglio, Trento.

Fig. 10 Venceslao, *Maggio* (1390 – 1407) Castello del Buonconsiglio, Trento.

Fig. 11 Francesco del Cossa, *Aprile* (1468 – 1469) Palazzo di Schifanoia, Ferrara.

Fig. 12 Francesco del Cossa, *Agosto* (1468 – 1469) Palazzo di Schifanoia, Ferrara.

Fig. 13 Bramantino, *Marzo* (1501 – 1509)
Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 14 *Bramantino, Aprile* (1501 – 1509)
Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 15 Bramantino, *Maggio* (1501 – 1509)
Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 16 Bramantino, *Agosto* (1501 – 1509)
Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 17 Bramantino, *Gennaio* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 18 Bramantino, *Luglio* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 19 Bramantino, *Settembre* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 20 Bramantino, *Giugno* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 21 Bramantino, *Febbraio* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 22 Bramantino, *Ottobre* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 23 Bramantino, *Novembre* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 24 Bramantino, *Dicembre* (1501 – 1509) Castello Sforzesco, Milano.

Fig. 25 Bachiacca, *Marzo, Aprile e Maggio* (1552 – 1553) Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 26 Bachiacca, *Giugno e Luglio* (1552 – 1553) Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 27 Bachiacca, *Agosto, Settembre, Ottobre e Novembre* (1552 – 1553) Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 28 Bachiacca, *Dicembre, Gennaio e Febbraio* (1552 – 1553) Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 29 Jacob Grimmer, *Marzo, Aprile e Maggio* (prima metà del XVI secolo) collezione privata.

Fig. 30 Jacob Grimmer, *Giugno, Luglio e Agosto* (prima metà del XVI secolo) collezione privata.

Fig. 31 Jacob Grimmer, *Settembre, Ottobre e Novembre* (prima metà del XVI secolo) collezione privata.

Fig. 32 Jacob Grimmer, *Dicembre, Gennaio e Febbraio*
(prima metà del XVI secolo) collezione privata.

Fig. 33 Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Gennaio* (seconda metà del XVI secolo) collezione privata, Bruxelles.

Fig. 34 Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Aprile* (seconda metà del XVI secolo) collezione privata, Parigi.

Fig. 35 Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Settembre* (seconda metà del XVI secolo) collezione privata, Parigi.

Fig. 36 Abel Grimmer, *Marzo* (1592) Notre – Dame Montfaucon, Parigi.

Fig. 37 Abel Grimmer, *Aprile* (1592) Notre – Dame Montfaucon, Parigi.

Fig. 38 Abel Grimmer, *Maggio* (1592) Notre – Dame Montfaucon, Parigi.

Fig. 39 Michelangelo Aliprandi, *Stanza delle Stagioni* - soffitto (1572) La Mattarana, San Michele Extra (Verona).

Fig. 40 Michelangelo Aliprandi, *Stanza delle Stagioni, Inverno* - particolare (1572), La Mattarana, San Michele Extra (Verona).

Fig. 41 Ludovico Pozzoserrato, *Ciclo delle Stagioni* (1587 – 1590) Villa Chiericati, Loggia di Schiavon (Vicenza).

Fig. 42 Anonimo della cerchia del Pozzoserrato, *Giardino primaverile* (1590 – 1599) Ca' Bernardo, Peseggia di Scorzè (Venezia).

Fig. 43 Cesare Vecellio, *Primavera* (1590) Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 44 Cesare Vecellio, *Estate* (1590) Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 45 Cesare Vecellio, *Autunno* (1590) Palazzo Piloni, Belluno.

Fig. 46 Cesare Vecellio*, Inverno* (1590) Palazzo Piloni,
Belluno.

Fig. 47 Jacopo Bassano, *Primavera* (1571)
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 48 Jacopo Bassano, *Estate* (1571)
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 49 Jacopo Bassano, *Autunno* (1571)
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 50 Francesco Bassano, *Primavera* (1576)
Galleria Borghese, Roma.

Fig. 51 Francesco Bassano, *Autunno* (1576) Galleria
Borghese, Roma.

Fig. 52 Francesco Bassano, *Inverno* (1576) Galleria
Borghese, Roma.

Fig. 53 Raphael Sadeler, *Primavera* (1598 – 1600).

Fig. 54 Jan Sadeler, *Estate* (1598 – 1600).

Fig. 55 Raphael Sadeler, *Autunno* (1598 – 1600).

Fig. 56 Jan Sadeler, *Inverno* (1598 – 1600).

Fig. 57 Paolo Fiammingo*, Primavera* (1592) Museo del Prado, Madrid.

Fig. 58 Paolo Fiammingo, *Estate* (1592) Museo del Prado, Madrid.

Fig. 59 Pieter Brueghel il Vecchio, *Giornata buia,* (1565) Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 60 Pieter Brueghel il Vecchio, *Cacciatori nella neve* (1565) Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 61 Pieter Brueghel il Vecchio, *La fienagione* (1565) Národni Galerie, Praga.

Fig. 62 Pieter Brueghel il Vecchio, *La mietitura* (1565) Metropolitan Museum, New York.

Fig. 63 Pieter Brueghel il Vecchio, *Estate* – disegno (1568) Kunsthalle, Amburgo.

Fig. 64 Pieter Brueghel il Vecchio, *Il ritorno della mandria* (1565) Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 65 Pieter Van der Heyden, *Primavera* - incisione (1570) Albertina, Vienna.

Fig. 66 Jacob Grimmer, *Primavera* (1575) Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 67 Jacob Grimmer, *Inverno* (1575) Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 68 Jacob Grimmer, *Autunno* (1575) Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 69 Jacob Grimmer, *Estate* (1575) Szépmüvészeti Museum, Budapest.

Fig. 70 Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Inverno* (1580 – 1585) collezione privata, Strasburgo.

Fig. 71 Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Estate* (1580 – 1585) collezione privata, Londra.

Fig. 72 Jacob Grimmer, *Stagioni Rotonde – Primavera* (1580 – 1585) Dayton Art Institute, Dayton .

Fig. 73 Abel Grimmer, *Autunno* (1599) collezione privata francese.

Fig. 74 Abel Grimmer, *Inverno* (1599) collezione privata francese.

Fig. 75 Abel Grimmer, *Primavera* (1599) collezione privata francese.

Fig. 76 Friederich van Valckenborch, *Primavera* (1590) Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 77 Sandro Botticelli, *La Primavera* (1482) Uffizi, Firenze.

Fig. 78 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili - Giardino di Venere* (1499) Venezia.

Fig. 79 Tiziano Vecellio, *Festa degli Amori* (1518 – 1519) Museo del Prado, Madrid.

Fig. 80 Scuola di Tintoretto, *Il labirinto d'amore* (1550 – 1560)
Hampton Court Her Majesty Queen Elisabeth II Collection, Londra.

Fig. 81 Agnolo Bronzino, *Flora* (1546)
Palazzo Vecchio, Firenze.

Fig. 82 Jan Massys, *Flora con Genova sullo sfondo* (1550) Museo Nazionale, Stoccolma.

Fig. 83 Jan Massys, *Flora* (1559) Kunsthalle, Amburgo.

Fig. 84 Justus Sadeler, *Florae Deae* (fine '500 inizi '600) Biblioteca Braidense, Milano.

Fig. 85 Joos Van Cleve, *Ricevimento in giardino* (prima metà del XVI secolo) collezione privata.

Fig. 86 Lucas Van Valckenborch*, Paesaggio primaverile con castello e parco a Bruxelles* (1587) Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 87 Ludovico Pozzoserrato, *Convito all'aperto* (1580 circa) collezione van Diemen, Berlino.

Fig. 88 Ludovico Pozzoserrato, *Convito all'aperto* - disegno (1580 circa) Gabinetto di Disegni, Berlino.

Fig. 89 Ludovico Pozzoserrato, *Concerto in villa* (1596) Museo Civico, Treviso.

Fig. 90 Pieter Brueghel il Vecchio, *La Primavera* - disegno (1565) Albertina, Vienna.

Fig. 91 Abel Grimmer, *Le quattro stagioni – La Primavera* (1607) Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa.

Fig. 92 Pieter Brueghel il Giovane, *Allegoria della Primavera* (1616) Museo Nazionale d'Arte, Bucarest.

Fig. 93 Jacob Grimmer, *La Primavera* (prima metà del XVI secolo) collezione privata, Bruxelles.

Fig. 94 Abel Grimmer, *La Primavera* (1596) localizzazione sconosciuta.

Fig. 95 Anonimo orafo italiano, *Giardino in aprile* (ultimi anni del Cinquecento) Palazzo Pitti, Firenze.

Fig. 96 Antoine Caron, *Trionfo della Primavera* (1568 - 1570) collezione Ehrmann, Parigi.

Fig. 97 Antoine Caron, *Trionfo dell'Inverno* (1568 - 1570) collezione Ehrmann, Parigi.

Fig. 98 Antoine Caron, *Trionfo dell'Estate* (1568 – 1570) collezione Ehrmann, Parigi.

8. Bibliografia

G. ARPINO, P. BIANCONI, *L'opera completa di Bruegel,*
Rizzoli Editore, Milano, 1967.

G. ARPINO, *Brueghel,*
Rizzoli Skira, Vicenza, 2011.

W. ARSLAN, *I Bassano,*
Casa Editrice Apollo, Bologna, 1931.

E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Bronzino,*
Rizzoli Editore, Milano, 1973.

A. BALLARIN, *Jacopo Bassano tomo I,*
Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova), 1995.

G. BARGELLESI, *Palazzo Schifanoia, gli affreschi nel "salone dei mesi" in Ferrara,*
Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1945.

A. BARZON, *Gli affreschi del Salone in Padova,*
Tipografia Seminario, Padova, 1924.

M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie,*
Electa, Milano, 2004.

L. BELLOSI, *I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui "Mesi" di Chantilly*, in "Prospettive" vol. 1, da pp. 24 a 34.
Stampa Stiav, Firenze, 1975.

P. BIANCONI, *Brughel,*
Capitol, Bologna, 1979.

C. BO, G. MANDEL, *L'opera completa di Botticelli,*
Rizzoli Editore, Milano, 1967.

C. BO, C. BASTA, *Botticelli,*
Rizzoli Skira , Vicenza, 2011.

B. BONA, *Il Castello del Buonconsiglio di Trento e le sue decorazioni pittoriche,*
Copisteria Casetta, Padova 1958.

G. BORA, G. FRACCADORI, A. NEGRI, A. NOVA, *I luoghi dell'arte, dall'arte longobarda al Gotico,*
Electa, Milano, 2010.

H. BREDEKAMP, *Botticelli: La Primavera,*
F. C. Panini, Modena, 1996.

B. L. BROWN, P. MARINI, *Jacopo Bassano c. 1510 – 1592,*
Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992.

E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento, gli affreschi di torre Aquila e il gotico internazionale,*
Temi Editrice, Trento, 1998.

M. CATALDI GALLO, F. SIMONETTI, P. BOCCADORO, L. VIACARA, *Il*

giardino di Flora natura e simboli nell'immagine dei fiori,
Sagep Editore, Genova, 1986.

T. CONTE, *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601,*
Tipografia Piave s. r. l. , Belluno, 2002.

G. CORNINI, *Botticelli,*
Giunti, Milano, 1990.

L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento,*
Libreria Editrice Canova, Treviso, 1962.

G. A. DALL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore,*
Rizzoli Editore, Milano, 1978.

R. DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer catalogue raisonné,*
La Reinaissance du livre, Belgique, 1991.

M. DE VICO FALLARI, M. BENCIVINCI, *Storia dell'Arte dei Giardini volume II*,
Leo S. Olschki, Città di Castello, 2006.

V. DOGLIONI, *Le quattro stagioni affreschi di Cesare Vecellio nell'atrio del Palazzo della Provincia di Belluno,*
STEDIV officine grafiche, Padova, 1937.

J. EHRMANN, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres,*
Flammarion, Parigi, 1986.

A. EMILIANI, *Il Bronzino,*
Bramante Editore Busto Avsizio, Milano, 1960.

C. FALCIANI A. NATALI, *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici,*
Mandragora, Firenze, 2010.

E. FERRARI, M. SALMI, L. MELLINI, *Breviario Grimani,*
Electa Editrice, Venezia, 1970.

M. FRANK, *Giardini dipinti, il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento,*
Banco Popolare, Verona, 2008.

T. GASPARRINI LEPORACE, *Il calendario del Breviario Grimani,*
Edizione d'arte Amilcare Pizzi, Milano, 1954.

A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*,
Bulzoni Editore, Roma, 1988.

F. GROSSMANN, *Tutta la pittura di Brueghel,*
G. C. Sansoni, Firenze, 1956.

L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli, piante, fiori e animali,*
Electa, Milano, 2004.

L. IMPELLUSO, *Giardini, orti e labirinti,*
Electa, Milano, 2005.

R. G. LA FRANCE, *Bachiacca: artist of the Medici Court,*
Leo. S. Oslchki editore, Firenze, 2008.

G. LARI, *I classici dell'incisione 4. Catalogo completo dell'opera grafica di Brueghel,*

Salamon e Augustoni editori, Milano, 1973.

V. LEE, *Antichi giardini italiani,*
Tabula Fati, Chieti, 2013.

M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera. A Botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici.*
Leo. S. Oslchki editore, Firenze, 1983.

M. LEVI D' ANCONA, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici,*
Leo. S. Oslchki editore, Città di Castello, 1992.

LUCREZIO, *De Rerum Natura,*
edizione Telesio Bernardino, Cosenza, 1976.

S. MACIOCE, *La "Borsiade" di Tito Vespasiano Strozzi e la "Sala dei Mesi"di Palazzo Schifanoia,*
De Luca, Roma, 1984.

L. MAGNANI, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*,
Sagep Editore, Genova, 1987.

S. MASON, RINALDI, *Appunti per Paolo Fiammingo,* in "Arte Veneta" vol. 19, pp. 7 a 9 ,
Electa, Milano, 1965.

S. MASON, RINALDI, *Paolo Fiammingo,*
Leo. S. Olschki editore, Firenze, 1978.

L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato,*
Neri Pozza Editore, Venezia, 1958.

OVIDIO, *Le Metamorfosi vol. I e II*,
edizione Bur Rizzoli, Trebaseleghe (Padova), 2010.

E. PAN, *La fortuna di Jacopo Bassano nell'incisione, catalogo delle stampe, tratte da opere di Jacopo Bassano, conservate al Museo Civico di Bassano,*
Venezia, 1988.

E. PAN, M. CORDARO, *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo.*
Ghedina e Tassotti editori, Bassano del Grappa, 1992.

G. PAVANELLO V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete, : Il Cinquecento*,
Marsilio Editore, Venezia, 2012.

F. PEDROCCO, *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700,*
Sassi Editore srl, Roma, 2008.

PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia, Libro II*,
edizione Bur Rizzoli, Milano, 2011.

L. PUPPI, *L'esperienza scenografica nella pittura di Antoine Caron,* "Prospettive: rassegna di architettura, arredamento e decorazione" vol. 22, da pp. 48 a 56,
G.G. Gorlich 1951 – 1963, Milano, 1960.

N. RASMO, *Affreschi e sculture Trento – Castello del Buonconsiglio,*
Nuova Stamperia Rapida, Torino, 1983.

M. B. RIGOBELLO, F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova, simbologie degli astri e rappresentazioni del governo,*
Il Poligrafo, Padova, 2008.

S. SETTIS, *Il Palazzo di Schifanoia in Ferrara, Mirabilia Italia,*
Franco Cosimo Panini, Modena, 2007.

F. SOLNAS, *Fiori, cinque secoli di pittura floreale,*
Campisano Editore, Roma, 2004.

M. TINTI, *Il Bachiacca,*
Fratelli Alinari soc. an. I. D. E. A., Firenze, 1925.

M. VALSECCHI, *Gli arazzi dei mesi del Bramantino,*
Amilcare Pizzi s. p. a., Milano, 1968.

G. VASARI, Le *vite de'più eccellenti pittori, scultori et architetti vol. I e II*,
edizione Einaudi, Torino, 2011.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani,*
Electa Editore, Milano, 1961.

A.WIED, *Bruegel,*
Arnoldo Mondadori editore s. p. a., Milano, 1981.