Stefan Albl, Berthold Hub, Anna Frasca-Rath (Hrsg.)

Close Reading

Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne

Festschrift für Sebastian Schütze

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

Rektorat
Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
Institut für Kunstgeschichte

WOLFGANG RATJEN STIFTUNG, Liechtenstein

DOROTHEUM
SEIT 1707

ISTITUTO STORICO
AUSTRIACO
A ROMA

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Neapel

TASCHEN

ISBN 978-3-11-071093-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-075276-2

Library of Congress Control Number: 2021944017

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Albrecht Dürer, *Rosenkranzbild* (Detail; S. 44); Gian Lorenzo Bernini, *Anima Dannata* (Detail; S. 693); Luciano Romano, Shirin Neshat, *Don't ask where the love is gone* (S. 787); Jusepe de Ribera, *San Gennaro entsteigt unversehrt dem Ofen* (Detail; S. 783)
Satz: TypoGraphik Anette Bernbeck, Gelnhausen
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
www.degruyter.com

Inhalt

Danksagung 11

Vorwort 12

Alessandra Giovannoni
Giardiniere ai giardini segreti – per Sebastian 14

Serena Romano
Napoli 1320: Ancora uno sguardo al ritratto d'Ormont 16

Michael Viktor Schwarz
Visibile parlare – gemalt. Drei Miniaturen in der *Commedia*-Handschriften Egerton 943 24

John Osborne
Pope Urban V and the Habit of the Jesuati 36

Nicole Riegel
Dürers Rosenkranzbild. Fragen zu seiner zeitgeschichtlichen Dimension 44

Artur Rosenauer
Lechts und *rinks* bei Grünewald 54

Ulrich Pfisterer
Der Himmel über Rom. Dante, Peruzzi und die Grenzen des Sichtbaren um 1500 66

Sylvia Ferino-Pagden
Drache sucht Autor 78

Michael Philipp
Das Einhorn zügeln. Ein Kupferstich von Agostino Veneziano 88

Bernard Aikema
Una proposta per Savoldo disegnatore 96

Christof Metzger
Alle Wege führen nach Rom. Der Monogrammist GZ und seine Reise in den Süden 102

Lorenzo Finocchi Ghersi
Il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano nel camerino di Alfonso I d'Este 114

Michel Hochmann
A propos du *Portrait de Zuan Zulian* à la National Gallery: Une œuvre d'Antonio Boselli ? 122

Antonio Ernesto Denunzio
La *Cassetta Farnese*: Aggiunte e proposte 130

Hans W. Hubert
Michelangelos Attika der Peterskirche in Rom. Präzisierungen und Korrekturen 140

Xavier F. Salomon
The Patron of Paolo Veronese's *Portrait of Daniele Barbaro*: A New Hypothesis 158

Tiziano, *Il Baccanale degli Andrii*, 1523/24. Olio su tela, 175 × 193 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000418

Lorenzo Finocchi Ghersi

Il *Baccanale degli Andrii* di Tiziano nel camerino di Alfonso I d'Este

Tra tutti gli splendidi dipinti che adornavano la sequenza dei cosiddetti "camarini adorati" dell'appartamento del duca Alfonso I d'Este a Ferrara, personalmente ho sempre ritenuto che il più suggestivo sia Il *Baccanale degli Andrii* del Prado (tav.), che Tiziano dovette compiere nel corso dei lunghi soggiorni trascorsi a Ferrara tra il 1523 e il 1529, e che il pittore fece seguire alle due opere compiute in precedenza per il duca per la decorazione dello stesso ambiente in cui il dipinto fu collocato, il cosiddetto *Omaggio a Venere* del Prado (fig. 1), del 1519, e il *Bacco e Arianna* della National Gallery di Londra (fig. 2), del 1522/23.[1] E forse non è un caso che giusto questo dipinto fu scelto per la copertina avvolgente del catalogo della mostra antologica di Tiziano tenutasi alla National Gallery di Londra nel 2003.[2] Clamoroso punto di forza della mostra era la riunione, dopo quasi quattrocento anni di separazione, di quei dipinti che nel 1598 erano stati preda delle brame collezionistiche del cardinale Pietro Aldobrandini, che se n'era impadronito di soppiatto conducendoli con sé a Roma, approfittando della debolezza politica dell'erede della dinastia, Cesare d'Este. Questi non poté che piegarsi alle pretese arroganti della famiglia di papa Clemente VIII, così come, del resto, sarebbe stato costretto anche in seguito ad accondiscendere ai desideri di un altro nipote papale, il potente cardinale Scipione Borghese, che ugualmente volle che gli fossero inviate altre opere di Dosso Dossi provenienti dall'appartamento ducale di una Ferrara non più capitale di Stato, ma ridotta a semplice provincia dello Stato della Chiesa.[3] La mostra di Londra fu l'occasione unica di poter rileggere dal vivo la sequenza dei tre celebri dipinti posti in uno stesso ambiente dell'appartamento, cui si aggiungeva l'altrettanto emozionante *Festino degli Dei* di Giovanni Bellini della National Gallery of Art di Washington (fig. 3) e anche una malinconica cornice vuota delle stesse dimensioni dei dipinti della sequenza, con la quale i curatori rimarcavano platealmente il dissenso da chi aveva identificato un *Trionfo di Bacco* di Dosso del Prince of Wales Museum di Mumbai (fig. 4) ugualmente presente nell'appartamento ducale all'atto del furto degli Aldobrandini,[4] ritrovandolo in un lontano museo indiano e suscitando la sorpresa di chi l'aveva visto, ma non gli aveva dato peso, e di chi ne aveva una vecchia foto ma non sapeva dove fosse.[5]

Ma per tornare al dipinto, come noto il tema rappresentato è tratto dalle *Imagines* di Filostrato, in cui, al capitolo XXV, si narra di un dipinto antico situato in una villa presso Napoli, in cui si vedeva l'arrivo di Dioniso sull'isola di Andros con una nave che appariva in lontananza con le vele spiegate. L'approssimarsi del dio sulle coste dell'isola sembra la causa per l'avvio della festa che si svolge in primo piano lungo le rive del fiume di vino che scorre sull'isola sacra a Bacco, ove, secondo Filostrato, uomini alti e belli, coronati di edera e salvia, ballano e cantano con le loro mogli e figli, esaltando l'esuberanza sensuale del variopinto corteo di satiri, fauni e baccanti che tradizionalmente faceva ala alle peregrinazioni del dio. Il gruppo dei personaggi ruota in una danza collettiva attorno alle due donne vestite sdraiate al centro che reggono uno spartito musicale.[6] È singolare che tutti gli uomini più maturi siano nudi, probabilmente in ossequio ai modelli della statuaria classica, anche perché atteggiati in pose complesse e artificiose che ne mettono in evidenza la muscolatura e le proporzioni. I giovani, identificabili con i figli citati nel testo di Filostrato, sono invece abbigliati con vesti prossime alla moda