



# Iconologie

*Studi in onore  
di Claudia Cieri Via*

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

Il presente libro è stato pubblicato con un contributo dell'Università di Roma, Sapienza e del Dipartimento di Lettere, Arti e scienze sociali dell'Università di Chieti "Gabriele D'Annunzio"

In copertina,  
Jacopo Zucchi, *Amore e Psiche*,  
dettaglio, Roma, Galleria Borghese

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

*Comitato scientifico*  
Benedetta Cestelli Guidi, Micol Forti,  
Ilaria Miarelli Mariani, Stefano Pierguidi,  
Marco Ruffini

*Cura redazionale*  
Elisa Coletta, Carmen Di Meo, Maria Radatti

*Progetto grafico*  
Gianni Trozzi

© copyright 2016 by  
Campisano Editore Srl  
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53  
Tel +39 06 4066614  
campisanoeditore@tiscali.it  
www.campisanoeditore.it  
ISBN 978-88-98229-84-0

# Iconologie

*Studi in onore  
di Claudia Cieri Via*

a cura di

*Ilaria Miarelli Mariani*

*Stefano Pierguidi*

*Marco Ruffini*



Campisano Editore



## Indice

- p. 9    Introduzione  
*Ilaria Miarelli Mariani, Stefano Pierguidi, Marco Ruffini*

### WARBURG E IL PENSIERO ICONOLOGICO

- 13    La Primavera, Warburg e Dante: altre suggestioni?  
*Roberto Antonelli*
- 19    Sintesi dell'immaginazione e schematismo delle *Pathosformeln*.  
Un percorso con Kant, Warburg, Heidegger e Eijzenštejn  
*Pietro Montani*
- 31    La Nympe de Warburg et la fluidité des images  
*Georges Didi-Huberman*
- 47    Oltre l'iconologia. Terribilità e *Pathosformel*.  
Ovidio nel Giudizio Universale di Michelangelo  
*Giovanni Careri*
- 55    L'iconologia allo specchio: Lévi-Strauss e Panofsky  
*Marco Ruffini*
- 71    Hubert Damisch e la semiotica. Analisi di una divergenza  
*Elisa Coletta*

### QUESTIONI ICONOGRAFICHE

- 87    Una nota di preistoria delle immagini: la sfinge nel mondo  
paleosiriano  
*Paolo Matthiae*
- 103    Giordano di Sassonia e l'arca di sant'Agostino a Pavia:  
questioni di fonti e iconografia  
*Alessandro Cosma*

- 111 Il topo e il cane che Michelangelo ha scolpito davvero  
*Augusto Gentili*
- 115 Giuda è uscito dal gruppo: il traditore e gli iconografi  
*Monica Grasso*
- 129 Le “Ore che dal cielo custodiscono tutti i tempi”.  
La misurazione del tempo attraverso l’iconografia delle Ore  
*Ilaria Miarelli Mariani*
- 147 «Caccia d’amore» et allégories conjugale à Fontanellato  
*Philippe Morel*
- 157 La decorazione di alcuni ambienti del palazzo Cesi di  
Acquasparta come tributo a Isabella Liviana  
*Alessandra De Romanis*
- 165 I rilievi di Pierre-Étienne Monnot per Livio Odescalchi: libere  
associazioni tra Domenichino, Albani e Correggio e  
un’invenzione sorprendente  
*Stefano Pierguidi*
- 173 Pentesilea e Clorinda: immagini del non detto da Tasso a  
Bilivert, a de Nervèze  
*Gabriele Quaranta*
- 183 La memoria come atto creativo: la Pietà di Van Gogh “d’après”  
Delacroix  
*Micol Forti*
- 199 Per una storia di Iconos: dall’idea al web  
*Nicolette Mandarano*

## OPERE E CONTESTI

- 209 L’Assunzione della Vergine del Perugino per Vallombrosa  
*Claudio Strinati*
- 217 I discorsi sull’arte di Sebastiano del Piombo  
*Alessandro Nova*
- 231 The Perfectible Body. Splendor and Misery of Renaissance Armor  
*Victor Stoichita*
- 241 Una allegoria della fede e un pittore ritrovato fra le metamorfosi  
e i fregi di palazzo Pamphilj a piazza Navona  
*Francesca Cappelletti*

- 249 «Dum favet astrum»: un dipinto di Jan Miel ritrovato  
*Lucia Calzona*
- 255 Bernard Berenson e Domenico Anderson, Venezia 1893.  
Fotografia di documentazione e storia dell'arte veneta  
*Benedetta Cestelli Guidi*

## FESTE

- 267 Per un atlante europeo della Virtù dipinta.  
Il trionfo di Massimiliano imperatore  
*Amedeo Quondam*
- 277 Berninismi a Palermo: una macchina delle Quarantore  
di Giacomo Amato e Antonino Grano per il viceré  
Duca di Uceda (1694-1696)  
*Sabina de Cavi*

## STORIA DEL COLLEZIONISMO E MUSEOLOGIA

- 289 Tra committenza e mercato dell'arte: il collezionismo di Jacopo  
di Lorenzo Salviati, Giovanni Bilivert e Alessandro Pucci  
*Maurizia Cicconi*
- 299 Barocco tropicale. L'invenzione di un'Italia immaginaria  
a Miami: Vizcaya, 1910-1917  
*Flaminia Gennari Santori*

## APPARATI

- 311 Scritti di Claudia Cieri Via. Bibliografia ragionata  
*a cura di Carmen Di Meo, Maria Radatti*
- 325 Indice dei nomi





Le “Ore che dal cielo custodiscono tutti i tempi”.  
La misurazione del tempo attraverso l’iconografia delle Ore  
*Ilaria Miarelli Mariani*

Sebbene la misurazione del tempo moderno abbia avuto una storia lenta e complessa, tuttavia è possibile collocare al XIV secolo l’introduzione stabile e definitiva dell’ora quale principale unità di misura, con la comparsa dell’orologio meccanico sulle torri campanarie delle maggiori città europee. Ad accompagnare visivamente il lungo percorso dell’affermazione del tempo misurato<sup>1</sup>, fa la sua comparsa, nel XVI secolo, il raro tema iconografico delle *Dodici* o *Ventiquattro Ore del giorno*<sup>2</sup>, che si discosta da quello delle *Horai* o *Horae* del pantheon greco-romano.

*Le Ore nella trattatistica mitografica*

La doppia veste di ripresa antica e personificazione del nuovo concetto di tempo delle *Ore* è presente nei manuali mitografici umanistici e rinascimentali e in alcune opere letterarie a sfondo mitologico, in cui spesso *Horai* e ore-unità di misura si confondono e hanno stessa genalogia e aspetto esteriore.

Nel III secolo d.C. Quintus Smyrnaeus aveva aumentato il numero delle *Horae* da tre a dodici presentandoci, sotto il classico profilo di belle e benefiche ninfe mutuato su quello di Afrodite, reali incarnazioni delle ore-unità di misura.

Nella *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio le *Hore* non sono più figlie di Zeus e Themis, come nella mitologia tradizionale tramandata da Esiodo in poi, ma del Sole e di Croni, ovvero il tempo<sup>3</sup>. Precedentemente, solo Quintus Smyrnaeus le aveva rese figlie di Selene e di Helios<sup>4</sup> e, nel V secolo d.C., nelle *Dionisiaka* di Nonno di Panopolis sono figlie del Tempo e «ancelle di Helios e del suo carro splendente»<sup>5</sup>. Non più, dunque, divinità legate all’idea della giustizia o della crescita della vegetazione, ma allo scorrere del tempo<sup>6</sup>.

Seguendo l'enigmatico Teodontio, che si ispira ai *Saturnalia* di Macrobio<sup>7</sup>, Boccaccio spiega l'etimologia delle *Hore*, che deriva dal loro padre, il Sole, *Horo* per gli egizi. Cita poi, in maniera inesatta la leggenda narrata nell'*Iliade*, che le vedeva custodi dei cavalli divini, di Era e Atena per Omero<sup>8</sup>, del carro di Apollo-Helios per Boccaccio, legame già presente in un frammento di Euripide<sup>9</sup> ripreso da Macrobio nei *Saturnalia*, in cui quattro *Horai-stagioni* tirano il carro al posto dei tradizionali cavalli<sup>10</sup> e che deve la sua fortuna soprattutto alle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>11</sup>.

Tornando a Boccaccio, egli non crede però che le Ore «preparino» il carro del Sole e non ne descrive l'aspetto:

succedendo una dopo l'altra per ordine, la notte passa et il dì giunge, nel quale il Sole si come il carro a lui apparecchiato dalla successione delle hore, entra, nel cui principio di successione pare che le hore del giorno gli aprano le porte del Cielo, cioè il nascimento della luce<sup>12</sup>.

Malgrado le aperture di Boccaccio, nel secolo successivo le *Ore* riappaiono nella loro veste classica, grazie alla maggiore conoscenza dei testi antichi: la *Teogonia* di Esiodo è tradotta in latino nel 1471<sup>13</sup>, la *Editio princeps* di Omero<sup>14</sup> è del 1488 e nel 1418 Niccolò Niccoli entra in possesso del codice della *Periegesi* di Pausania, che diviene l'archetipo di una ricca tradizione manoscritta<sup>15</sup>.

Poliziano, nella *Giostra*, si ispira all'*Inno Omerico* che vede le *Ore* accogliere Venere dopo la sua nascita dalle acque<sup>16</sup> e nel *Rusticus* le descrive nella tradizionale veste di guardiane delle porte divine, in quella esiodea di figlie di Themis e le considera inoltre le accompagnatrici di Proserpina nel suo ritorno stagionale sulla terra, come tramandato dai cosiddetti *Inni Orfici*. Sono inoltre bionde e fanno parte del seguito di Venere insieme alle *Grazie*<sup>17</sup>.

Le tre sorelle sembrano dunque riapparire nei testi quattrocenteschi senza allusione alla loro contaminazione con le ore-unità di misura, che sembra avvenire prima della metà del XVI secolo.

Lilio Gregorio Giraldi, nel suo fondamentale *De deis gentium varia et multiplex historia* del 1548<sup>18</sup> parla dell'ovidiana *Hora Quirini*<sup>19</sup> e narra poi ampiamente la storia delle tre sorelle riprendendo Omero, Pausania, Esiodo, Ovidio e ricomponendo nella sua interezza il ritratto delle antiche *Horai*, aggiungendovi inoltre particolari derivati da fonti più rare. Ma Giraldi parla anche di *Horae* «che servono a distinguere il giorno e la notte», rimandando al suo precedente trattato del 1541 *De*

*annibus et mensibus*<sup>20</sup>. Nell'opera, dal taglio divulgativo<sup>21</sup>, stampata a Basilea e dalla discreta diffusione, soprattutto francese<sup>22</sup>, egli analizza e spiega tutti i contemporanei metodi di computo, riportando sulle *Horai* «per diletto, qualche dato favoloso»<sup>23</sup> che sarà ripreso solo in parte nel *De deis gentium*. Un accostamento tra unità di misura e antiche divinità del tutto inedito nei trattati scientifici tardo-medievali. Oltre alle consuete notizie, Giraldi spiega il motivo per cui le ore sono dodici<sup>24</sup>, seguendo gli *Hieroglyphica* di Orapollo, considerati nel XV secolo la chiave di accesso all'antica sapienza egizia<sup>25</sup>. Dopo questi dati “fantastici”, si addentra in questioni più scientifiche, riprendendo le comuni nozioni sulla divisione del giorno e distinguendo l'*ora equinoziale* da quella *temporale* o *volgare*<sup>26</sup>. La prima è la ventiquattresima parte del giorno, divisa in sessanta minuti mentre la seconda ne è la dodicesima parte e aumenta e diminuisce a seconda delle stagioni<sup>27</sup>. Parla inoltre di *ore dei pianeti*<sup>28</sup>, ossia dell'influsso astrale nelle varie parti del giorno, di storia del computo e della scoperta e diffusione dell'orologio meccanico.

Anche Natale Conti parla della triade greco-romana nella *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*<sup>29</sup>, in cui riporta le notizie più note tratte dalle fonti antiche senza mai accennare alle unità di misura, che però anch'egli conosceva bene. Erano state infatti il tema di una sua opera giovanile, il Περὶ ὥρων βιβλίον ἓν (*De Horis liber unus*), poco noto ed erudito poemetto in esametri greci, con la corrispondente versione in latino, dedicato a Cosimo de' Medici e pubblicato a Venezia nel 1550<sup>30</sup>. Scevro da intenti scientifici, il Περὶ ὥρων celebra le singole *Ore*, cui è affidato l'antico compito di custodire la vita dell'uomo e del ciclo naturale e dunque di essere di buon auspicio al duca Cosimo: «Cantetemi, o Muse, illustre prole del grande Giove, le Ore che dal cielo custodiscono tutti i tempi, che mutano le terre e controllano qualunque elemento del mondo»<sup>31</sup>. Contate “all'italiana”, ossia a partire dal tramonto, scandiscono le diverse attività quotidiane. Benchè ritenute figlie di Giove, il loro aspetto non vi è descritto con precisione: la settima è alata, l'ottava ha la fronte ornata di «papavero soporifero», la quattordicesima è bella e ornata di fiori, la quindicesima ha «bei capelli». Ma qualcosa è cambiato rispetto all'antichità, ossia l'accento posto sull'inesorabile fluire del tempo: «Arriva la decima Ora, ricca di molti lavori e adatta alle attività, sempre mortale: benchè nata da seme divino tuttavia sempre muore».

Le antiche divinità immortali, a metà XVI secolo, divengono figure emblematiche dello scorrere del tempo, aggiornate sulle nuove cono-

scenze del computo e sulle conseguenti riflessioni sulla transitorietà della vita umana.

Le *Horai* compaiono infine nel trattato mitografico di Vincenzo Cartari, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1556, in cui sono assimilate alle *Grazie*<sup>32</sup>. Vi si trovano inediti dettagli: sono

bionde, vestite di veli sottilissimi, e camminano sopra le aride spiche tanto leggierezze, che non ne rompono, o torcono pure una: sono di aspetto soave, e giocondo: cantano dolcissimamente, e nel rivolgere quelle orbe, o palla, o circolo che sia, pare che porgano mirabile diletto ai riguardanti, e vanno come saltando quasi sempre [...], gli occhi lucenti, et al muoversi presti<sup>33</sup>.

Nessun accenno alle unità di misura, di cui Cartari si era però occupato in un precedente testo, il *Flavio intorno ai fasti volgari*<sup>34</sup>, commento alla propria traduzione dei *Fasti* di Ovidio del 1551<sup>35</sup>. Le *Hore*, che compaiono a proposito della leggenda di Giano, sono ancora una volta ripresa delle antiche divinità, ma sono anche le «ventiquattro particelle, nelle quali è partito quel tempo che mette il Sole tratto dal cielo superiore a circondare l'universo»<sup>36</sup>.

A fine secolo, le *Ore* trovano ancora spazio ne *Le Images de Philostrate* di Blaise de Vigenère del 1578, e, soprattutto, nell'*Iconologia* di Cesare Ripa in cui sono descritte tutte e ventiquattro, vere e proprie personificazioni delle unità di misura<sup>37</sup>.

### *Raffigurazione delle antiche "Horai"*

Le mitiche *Horai*, antenate delle *Stagioni*<sup>38</sup>, figure minori del pantheon greco-romano, ma dal significato decisivo per il benessere della natura e dell'uomo, ricompaiono in particolari e ricercati contesti pittorici tra XV e inizio XVI secolo. Rappresentate nella loro veste tradizionale di tre giovani sorelle, portatrici di influssi benefici, custodi del buon clima e delle regolarità delle mutazioni stagionali, non recano ancora alcuna allusione allo scorrere del tempo.

Esempi notissimi sono l'*Hora*, che, come narrato nel secondo Inno Omerico ad Afrodite<sup>39</sup> ripreso nelle *Stanze per la Giostra* del Poliziano, accoglie Venere sulla sponda del mare ne *La Nascita di Venere* del Botticelli<sup>40</sup>, e la triade ritratta da Raffaello e la sua cerchia nel *Banchetto degli dei* nel soffitto della *Loggia di Psiche* nella Villa di Agostino Chigi alla Lungara a Roma, interamente ispirata alle *Metamorfosi* di Apuleio<sup>41</sup> (fig. 41).

Qui le *Ore* sono raffigurate in posizione centrale, mentre spargono gioiosamente fiori sulla tavola nuziale. Pur nella tradizionale veste di divinità benefiche, protettrici dell'unione coniugale, l'inedito inserimento delle ali<sup>42</sup> sarà decisivo per lo sviluppo dell'iconografia delle unità di misura, quale simbolo del veloce scorrere del tempo<sup>43</sup>. Notissime attraverso riproduzioni incisorie, le "Ore della Farnesina" avranno una lusinghissima fortuna, non solo cinquecentesca<sup>44</sup>: le figure che spargono fiori si ritroveranno, tra i molti esempi, nella volta del *Caféhaus* di palazzo Colonna a Roma, decorato da Francesco Mancini dopo il 1732, nel disegno di Giovan Battista Deller *Psiche portata nell'Olimpo*<sup>45</sup> e nel cartone con il *Carro di Apollo* di Peter von Cornelius per la volta della *Göttersaal* della Glyptothek di Monaco nel 1819<sup>46</sup> (fig. 42).

Lo stesso Raffaello riutilizza la fortunata invenzione: l'Ora centrale è ripetuta nei gesti dell'angelo che sparge fiori sul capo della Vergine nella *Sacra famiglia di Francesco I*, non interamente autografa.

Nello stesso periodo in cui il Sanzio ne coniava la fortunata raffigurazione, le *Ore*<sup>47</sup> compaiono sempre più spesso al fianco del carro di Apollo-Sole, tema ispirato alla descrizione, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, della *Casa del Sole*, in cui quest'ultimo è circondato da personificazioni cronologiche: Giorno, Mese, Anno, Secoli, Ore e Stagioni<sup>48</sup>. Non più dunque sola ripresa antiquariale, le *Ore* cominciano progressivamente ad assumere valenza temporale. In tal senso è cruciale per lo sviluppo del tema il *Carro del Sole con le Ore e il Tempo* del fregio della *Sala delle Prospettive* di Badassarre Peruzzi alla Farnesina, in cui le fanciulle alate conducono i cavalli per le briglie. Mentre nella Loggia sottostante le figure raffaellesche sono perfettamente in linea con l'antico, quelle del Peruzzi fanno rierimento a una tradizione diversa. La fonte sembra essere la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio in cui, come già visto, le *Hore* sono figlie del Sole e di Croni, il Tempo, e «appaecchiano il carro del Sole». Le figure di Peruzzi sono infatti dodici, un numero che non lascia dubbi sul loro significato.

Il *Carro del Sole*, tema adatto a decorazione di pareti e soffitti, anche per le notevoli implicazioni prospettiche, avrà grande fortuna per tutto il Cinquecento<sup>49</sup>. Se nel soffitto della *Sala del sole* in Palazzo Te a Mantova, nella straordinaria e fortunata invenzione dell'alternarsi dei carri di Apollo e Diana, non trovano posto le *Ore*, queste appaiono in un dipinto cinquecentesco conservato a Ferrara nella palazzina di Marfisa d'Este, in cui è ripresa puntualmente da Giulio Romano la sola figura di Apollo sul carro. A sottolineare l'identità del personaggio

raffigurato, l'ignoto pittore vi aggiunge le sue consuete compagne, una delle quali reca in mano una clessidra<sup>50</sup>, lo stesso attributo che Primaticcio aveva raffigurato in mano a una delle *Ore* nella perduta raffigurazione del *Carro del Sole* della Galleria di Ulisse a Fointainebleau, noto attraverso un disegno<sup>51</sup>.

*Le raffigurazioni delle ore-unità di misura: Vasari e la sua cerchia*

Se tra XV e XVI secolo le *Ore* erano state raffigurate soprattutto in contesti di spiccata ripresa antiquariale che lentamente accoglieva elementi "cronologici", Giorgio Vasari opera una radicale trasformazione del tema, presentandoci delle personificazioni solo vagamente debitrici nel loro aspetto esteriore alla tradizione classica.

Invitato nel dicembre del 1541 a Venezia da Pietro Aretino<sup>52</sup>, eseguì il fortunato ma perduto apparato scenografico per la messa in scena de *La Talanta* per la Compagnia de *I Sempiterni*<sup>53</sup>. Ne rimangono descrizioni e alcuni disegni preparatori<sup>54</sup>. Nel soffitto, l'unico a presentare una decorazione policroma, attorno alle personificazioni in chiave mitologica delle *Quattro parti del giorno*<sup>55</sup>, comparivano, in ventitrè riquadri, le *Ventiquattro ore*<sup>56</sup>. Vasari le descrive ad Ottaviano de' Medici come «[...] certe femmine con ali in capo in varie attitudini, e per contrassegno avevano il numero di uno scudo di quante ell'erano»<sup>57</sup>. La *terza Ora*, testimoniata dal disegno oggi conservato a Kassel<sup>58</sup>, probabilmente una copia da Vasari, è raffigurata, alla stregua delle *Virtù*, come una giovane donna seduta, con un abito dall'ampia panneggiatura e un copricapo con ali di uccello e clessidra. In mano, uno specchio ed un triangolo, quest'ultimo allusivo alla terza ora del giorno. Interpretata precedentemente come allegoria della *Prudenza*, del *Tempo* o della *Moderazione*<sup>59</sup>, la figura è stata ricondotta all'apparato dei *Sempiterni* da Alessandro Cecchi nel 1978<sup>60</sup>. Analogamente, l'*Ora quarta* (fig. 43)<sup>61</sup> testimoniata da un disegno originale del Vasari, dall'aspetto più matronale, indossa un copricapo con ali<sup>62</sup>, tiene nella mano destra un quadrato, e con la sinistra abbraccia un quadrante di meridiana di pietra collocato su di un piedistallo a forma di sfinge su cui è inciso il numero quattro in caratteri romani. Lo stesso copricapo, ma con l'aggiunta di un velo, indossa la *diciannovesima Ora*<sup>63</sup>, visibilmente più anziana delle precedenti. Si appoggia a uno scudo di pietra su cui è inciso il numero XVIII e si volta mestamente indietro, verso la clessidra. È proprio questa attenzione al tempo che scorre e si misura che rende le immagini di

Vasari personificazioni del tempo moderno. Egli scrive ad Ottaviano de' Medici:

fra i quattro quadri, come io vi dissi, vi erano figurate l'Ore, [...], delle quali ciascuna aveva segnato le ore ch'ell'erno, con una acconciatura per ciascuna in capo d'ali e tempi da oriori di più sorte variati, declinando il tempo che in capo avevano, talchè la duodecima lo abbracciava con ispirazione d'esser consumato<sup>64</sup>.

Dopo essere stato impiegato per un apparato effimero, il tema fa il suo ingresso ufficiale poco più di vent'anni dopo, nella decorazione della reggia di Cosimo I, nella *Terrazza di Saturno* del *Quartiere degli Elementi* in Palazzo Vecchio (figg. 4-5). L'esecuzione del soffitto della Terrazza, uno degli ambienti meno noti del *Quartiere*, databile tra il 1558 e il 1565, è generalmente ascritta a Giovanni Stradano<sup>65</sup>, anche se Alessandra Baroni Vannucci attribuisce l'esecuzione delle *Ore* piuttosto a Jacopo Zucchi<sup>66</sup>.

Aggiornate sulle "Ore della Farnesina", le figure hanno ali di farfalla. In dodici scomparti, appaiono a coppie intorno al tondo raffigurante *Saturno che divora i figli* e agli scomparti triangolari con le *Quattro Età*. Ai lati del tondo centrale, due scene collegate al mito di Saturno, *Saturno sbarca nel Lazio* e *Saturno e Giano edificano Saturnia*. L'intero ambiente è stato oggetto di varie fasi di restauro, iniziate tra il 1949-1950 e concluse tra il 1963 e il 1967<sup>67</sup>, interventi che tuttavia non hanno restituito una soddisfacente leggibilità ai dipinti, soprattutto a quelli dedicati alle ultime ore del giorno, più esposti alla luce diretta del sole.

Anche qui le *Ore*, oltre la clessidra, hanno «ali in capo [...] e per contrassegno il numero di uno scudo di quante ell'erano»<sup>68</sup>. Vari accorgimenti sottolineano inoltre lo scorrere del tempo: lo sfondo, che dall'albeggiare del primo riquadro si fa sempre più scuro e i colori delle vesti delle donne che, da giovanissime e leggiadre (fig. 44) divengono prima mature, e infine addirittura decrepite. Anche i gesti alludono esplicitamente al passare del tempo, come nel riquadro con la settima e ottava ora, in cui l'ultima sembra trascinare la compagna titubante o quello con la nona e decima, dove le due donne indicano rispettivamente il passato e il futuro (fig. 45).

Com'era già avvenuto nel poema di Natale Conti, anch'esso dedicato a Cosimo I, le *Ore* hanno perso l'immortalità per raffigurare il tempo misurato e fuggevole, divenuto una realtà in parte acquisita nella percezione comune. Il tema si accomuna a quello delle *Quattro età dell'uomo* e il riferimento testuale sembra ancora una volta essere la *Ge-*

*nealogia deorum* di Giovanni Boccaccio<sup>69</sup>.

Tre *Ore* erano comparse anche nella *Sala degli Elementi*, eseguita tra il 1555 e il 1556, nel riquadro con il *Carro di Apollo*, in cui la figura di Apollo-Sole è di nuovo una citazione da Giulio Romano. Ma anche in questo caso per Vasari si tratta pur sempre di personificazioni temporali, come spiega al principe Francesco nei *Ragionamenti*:

G. seguitano poi gli occhi del Cielo, che sono questi due quadri grandi, l'uno è il carro del Sole, l'altro quel della Luna.

P. Sta bene, ma io non intendo in questo del Sole oltre ai quattro cavalli alati, quello che significano quelle tre femmine che gli vanno innanzi, alate d'ale di farfalle.

G. Quelle sono le Ore, le quali sono quelle che la mattina mettono le briglie ai cavalli, e li fanno la strada innanzi, e si fanno loro quelle ali per la leggerezza, non avendo noi cosa qua, che fugga più dinanzi a noi che l'ore.

P. Piacemi, ma dite, l'ore non sono dodici il giorno, ed altrettante la notte? molto ne avete fatte così tre?

G. Perchè una parte sono innanzi, e l'altre gli vengon dietro, chè questa licenza l'usano i pittori, quando non hanno più luogo.

P. Voi m'avete chiarito<sup>70</sup>.

Vasari, dunque, adatta ad un nuovo significato e in parte trasforma l'iconografia tradizionale delle *Horai*<sup>71</sup>. Che la conoscesse è testimoniato da un suo disegno raffigurante l'*Olimpo*, databile tra il 1555 e il 1560<sup>72</sup>, in cui, al centro del consesso circolare delle divinità, due giovani *Horai* con ali di farfalla, debitorici delle figure della Farnesina, spargono fiori sugli astanti.

Le *Ore* ricompaiono in uno studio per un soffitto conservato agli Uffizi (fig. 46)<sup>73</sup> che Paola Barocchi considerava uno schizzo dello Stradano per la *Terrazza di Saturno*<sup>74</sup>, mentre Timothy Clifford lo collega al Vasari dei *Sempiterni*<sup>75</sup>. Propende per l'attribuzione al Vasari anche Walter Vitzthum e, più recentemente, Florian Härb, che lo ricollega alla *Terrazza*<sup>76</sup>. Al centro vi appare *Saturno-Tempo*<sup>77</sup> su un carro trainato da cervi, circondato, in cornici esagonali, dalle dodici *Ore*. Come scrive Vasari nei *Ragionamenti*, infatti, «Saturno non solo consuma le Ore i giorni e le notti, ma i mesi e gli anni e tutti i secoli»<sup>78</sup>. L'iconografia delle *Ore* del disegno degli Uffizi è a metà strada fra quella utilizzata nell'apparato veneziano e quella della Terrazza di Saturno. Come nei disegni per i *Sempiterni*, le figure femminili sono presentate sedute, posano una mano su di una grande clessidra collocata al di sopra di un piedistallo in pietra sul quale è inciso, a caratteri romani, il numero dell'ora



corrispondente. Sul capo hanno piccole ali e, fino all'ora ottava, tengono in mano delle figure geometriche piane che alludono, con il numero dei loro lati, alle varie ore del giorno. La novità consiste nell'introduzione delle ali di farfalla: «si fanno loro quelle ali per la leggerezza, non avendo noi cosa qua, che fuga più dinanzi a noi che l'ore».

Paola Barocchi ritiene uno *Studio per il Terrazzo di Saturno* anche un altro disegno di mano di Jacopo Zucchi conservato al British Museum<sup>79</sup>, in cui le affinità con i soggetti della Terrazza si riducono però alla sola presenza di due *Ore* nei due riquadri esterni inferiori e di *Saturno su un carro trainato da cervi* nel riquadro laterale a destra. Lo Zucchi, che lavora con Vasari in Palazzo Vecchio, riutilizza le figure create dal maestro in un contesto diverso<sup>80</sup>. Le *Ore* appaiono nell'ormai consolidata veste "vasariana", con ali di farfalla, clessidra e targa. Entrambe presentano il numero XII poiché, come spiega lo stesso Zucchi, rappresentano rispettivamente le «ore del giorno» e le «ore della notte»<sup>81</sup>. Il progetto decorativo presenta numerose analogie iconografiche con altri dipinti eseguiti dal pittore per il cardinale Ferdinando de' Medici, in particolare per Villa Medici e per Palazzo Firenze a Roma<sup>82</sup>. Le stesse figure alate si ritrovano infatti in due dei tre dipinti il cui soggetto è stato identificato come *Le tre età (Oro, Argento e Ferro)*<sup>83</sup>. Compaiono dapprima come consuete accompagnatrici del *Carro del Sole* nell'*Età dell'Argento*, era che, secondo Ovidio, coincide con l'inizio del regno di Giove e con l'inserimento delle quattro stagioni al posto dell'eterna primavera<sup>84</sup>. Due *Ore* appaiono inoltre nel dipinto a lungo identificato con l'*Età del Ferro*, con la targa incisa con il numero XII, ancora una volta a raffigurare rispettivamente le «ore del giorno» e le «ore della notte» (fig. 47). Thomas Puttfarken interpreta l'intero ciclo come un'illustrazione delle diverse accezioni della Giustizia in rapporto alla famiglia Medici e nell'*Età del Ferro* le *Ore* rappresenterebbero la nozione di *Perpetuità*<sup>85</sup>. Interpretazione che non sembra però calzante con quanto detto sinora, in cui le *Ore* raffigurano sempre più un tempo misurato e fuggevole. I dipinti dello Zucchi sono stati accostati al "programma" di Vincenzio Borghini per un dipinto raffigurante l'*Età dell'Oro* inviato all'inseparabile amico Vasari nel 1567, di cui il pittore aretino eseguì un disegno<sup>86</sup>, poi tradotto in pittura da Francesco Morandini<sup>87</sup>, autore anche de *La casa del Sole*<sup>88</sup>, opera in cui appaiono di nuovo le *Ore*, librate in volo mentre accompagnano Apollo-Helios al suo carro. Edmund Pillsbury, anche sulla base di ricerche documentarie, ha invece allontanato il piccolo dipinto su rame dal ciclo delle Età, collegandolo piuttosto

sto alla *Morte di Adone* dello stesso Zucchi oggi conservato ad Arezzo, e interpretandolo come la raffigurazione di *Ercole musagete*, mentre per Philippe Morel il tema è il *Regno di Giove*<sup>88</sup>. Un suggerimento accolto e sviluppato, infine, nell'approfondito studio iconografico sulla scorta di Ovidio condotto da Claudia Cieri Via, che ricollega il dipinto agli altri due quadretti delle *Età dell'Oro* e dell'*Argento*<sup>90</sup>. Ancora una volta, dunque, le figure, portatrici di un significato moderno, appaiono in un complesso contesto allegorico legato al Vasari e la sua cerchia pittorica e letteraria.

Nella Firenze di Cosimo I e dei suoi immediati successori il settore della misurazione del tempo non era certamente trascurato<sup>91</sup>. Un filone che procede di pari passo con le ricerche astronomiche, che vedono partecipi gli scienziati toscani al grande dibattito sul calendario<sup>92</sup>. I Medici possedevano inoltre una cospicua collezione di orologi che «contano le ore», dalle più svarite fogge<sup>93</sup>. Firenze era stata inoltre una delle prime città italiane a possedere un orologio pubblico, nel 1353, sulla torre di Palazzo Vecchio. Nel 1510 il Palazzo si arricchì inoltre del famoso orologio che Lorenzo della Volpaia aveva cominciato a costruire per Lorenzo il Magnifico, ordigno prezioso, noto come *Orologio dei pianeti*<sup>94</sup>, che fu fatto restaurare proprio da Cosimo I e collocato nella *Sala delle carte geografiche*, a testimonianza del fatto che nel suo progetto la rappresentazione dello spazio fosse idissolubilmente legata al computo del tempo e ai movimenti delle costellazioni celesti che avrebbero dovuto essere raffigurate nel soffitto<sup>95</sup>. Ma ai raggiungimenti “scientifici” si intreccia la contemporanea riflessione sulla caducità del tempo, sentita in maniera sempre più pressante.

A fine secolo, l'iconografia delle “Ore vasariane” è nuovamente ripresa da Jacopo Zucchi nella raffigurazione del *Carro di Apollo* nella volta di Palazzo Ruspoli a Roma, eseguita tra il 1589 e il 1591<sup>96</sup>. Come narra lo stesso pittore nel suo *Discorso sopra li dei de' gentili e loro imprese*, pubblicato postumo a Roma nel 1602, il *Carro*, al centro della volta, è, come di consueto, accompagnato dalle *Ore*: «intorno et innanti al carro, con orologi et ali di farfalle, le Hore, vaghissime ancille del Sole, si veggono lietamente scherzare»<sup>97</sup>. Ancora una volta, la fonte del pittore è, per sua stessa ammissione, la *Genealogia deorum* di Boccaccio<sup>98</sup>.

L'iconografia del ciclo completo delle *Ventiquattro ore* sembra comunque circoscritta alla stretta cerchia vasariana. Singolare è che Cesa-

re Ripa, nell'*Iconologia*, inventi ventiquattro diverse figure, dato che «molte volte può venire occasione di dipingere l'hore, & ancorche se ne possa pigliare il disegno da quelli, che da molti sono state descritte, nondimeno ho voluto ancor io dipingerle differente da quelle perchè la varietà suole dilettere agli studiosi»<sup>99</sup>, lasciando intenedere una maggiore diffusione del tema<sup>100</sup> che non avrà invece fortuna in contesti e in secoli diversi<sup>101</sup>.

#### NOTE

A Claudia, per cui il tempo sembra non passare mai.

<sup>1</sup> JACQUES LE GOFF, *Tempo della Chiesa e Tempo del Mercante*, Torino, 1977.

<sup>2</sup> Sul tema iconografico delle *Ore* non esiste una bibliografia specifica. Brevi notizie si trovano in CLAUDIA CIERI VIA, *I luoghi del mito fra decorazione e collezionismo*, in *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, Catalogo della mostra a cura di Claudia Cieri Via (Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996-31 marzo 1997), Milano 1996, pp. 41-41, che cita le mie ricerche, ILARIA MIARELLI MARIANI, *Le Ore che dal cielo custodiscono tutti i tempi. La misurazione del tempo attraverso l'iconografia delle Ore*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1996, facoltà di Lettere, relatore, Claudia Cieri; CLAUDIA CIERI VIA, *I Tempi del Mito, L'Arte delle Metamorfofi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, a cura di Claudia Cieri Via, pp. 38-39; Sul computo del tempo e sul calendario, F. MAIELLO, *Storia del calendario. La misurazione del tempo, 1450-1800* Torino, 1994; per la storia del "tempo misurato" rimane fondamentale GUSTAV BILFINGER, *Die Mittelalterlichen horen und die Modernen Stunden*. Per l'iconografia del tempo nell'arte del Rinascimento italiano, tra i tanti interventi, MAIA WELLINGTON GAHTAN, *Time's Narrative in the Italian Renaissance Imagination*, A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University, 1995; *L'Empire du Temps. Mythes et créations*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre 10 aprile-10 luglio 2000), Paris 2000.

<sup>3</sup> Boccaccio cita come fonte Teodontio, autore di un disperso trattato mitologico, JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1981, pp. 269, 294.

<sup>4</sup> QUINTUS SMYRNAEUS, *Posthomericos libri*, X, p. 335.

<sup>5</sup> NONNO DI PANOPOLI, *Dionisiaka*, XII, 15, ed. a cura di R.L. Lind, vol. I, p. 395: «I quattro furono salutati dalle 12 ore in circolo, figlie del Tempo, che camminano intorno al trono infuocato dell'instancabile conducente del carro formando un circolo, ancelle di Helios e del suo carro splendente».

<sup>6</sup> Già OVIDIO nelle *Metamorfofi* le presentava in compagnia di altre personificazioni temporali: il Giorno, il Mese, l'Anno e i Secoli. Dall'epoca alessandrina le speculazioni scientifiche sulla divisione dell'anno portano quasi alla fusione delle *Horae* con le *Quattro Stagioni*.

<sup>7</sup> MACROBIO, *Saturnalia*, I, 21, 13.

<sup>8</sup> Omero, *Iliade*, V, 749-751; VIII, 393-395.

<sup>9</sup> JOHANN AUGUST NAUCK, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Leipzig, 1889, n. 937.

<sup>10</sup> GEORGE M. A. HANFMANN, *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge 1951, p. 84, n. 57; MACROBIO, *Saturnalia*, I, 17, ed. a cura di N. Marinone, Torino 1967, p. 260: «Il serpente nato dal fuoco indica la strada ai quattro aspetti delle Ore aggogliando strettamente il carro fecondo di frutti»

<sup>11</sup> ERWIN PANOFSKY, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1971, p. 95, 99, n. 82; SEZNEC, *La sopravvivenza...*, cit., p. 122; IRVING LAVIN, *Cephalus and Procris*,

*Transformations of an Ovidian Myth*, in «Journal of the Warburg and Courtland Institute», XXVII, 1954, p. 262 e ss.

<sup>12</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *La Genealogia degli dei dei gentili di M. Giovanni Boccaccio, tradotta per M. Giuseppe Betussi da Bassano*, Venezia MDLXXIII, p. 59.

<sup>13</sup> DORA E ERWIN PANOFKY, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino 1992, p. 16. La traduzione è di Nicolaus Valla, la successiva traduzione è datata al 1539.

<sup>14</sup> LUGI BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1986, vol. III, p. 315. L'edizione a stampa è curata da Demetrio Calcondila.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 317. *L'Editio princeps* per i tipi di Aldo Manuzio esce a Venezia nel 1516 a cura di Marco Musuro. Il testo sembra aver fornito spunti iconografici già a partire dal Quattrocento, SALVATORE SETTIS, *Citarea*, in «Journal of the Warburg and Courtland Institute», XXXIV, 1971, p. 172.

<sup>16</sup> ANGELO POLIZIANO, *Stanze de messer Angelo Politiano*, p. 76. Le Ore appaiono anche nell'inconsueta veste di giardiniere divine, p. 76.

<sup>17</sup> ANGELO POLIZIANO, *Rusticus*, v. 210-221. Le Ore compaiono anche nell'eglogia *In violas*.

<sup>18</sup> Ingo Herklotz, *La Roma degli Antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Rome 2013, p. 71.

<sup>19</sup> LILIO GREGORIO GIRALDI, *De Deis Gentium varia et multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur. Ad Herculem Estensem II. Ferrariensem Ducem IV. Lilio Gregorio Gyraldo Ferrariensi auctore*, Basileae 1548, p. 70.

<sup>20</sup> GIRALDI, *De Deis Gentium...*, cit., 575b.

<sup>21</sup> MAIELLO, *Storia del calendario...*, cit., p. 99. Nel XVI secolo l'attenzione al computo del tempo è registrata dalla frequente pubblicazione di opere che vertono esclusivamente su questi temi.

<sup>22</sup> Una copia del trattato era posseduta da Rabelais, MAIELLO, *Storia del calendario...*, cit., p. 81.

<sup>23</sup> LILIO GREGORIO GIRALDI, *De Annis et Mensibus, caeterisque temporum partibus, difficili hactenus et impedita materia, dissertatio facilis et expedita. Eiusdem Calendarium et Romanum et Graecum, gentis utriusque solennia, ac rerum insigniter gestarum tempora complectens, magno tum historiis, tum caeteris autoribus cognoscendis usui futurum*, Basileae 1541, p. 183.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 183-185.

<sup>25</sup> GENNARO SAVARESE, Andrea Gareffi, *La letteratura delle Immagini nel Cinquecento*, Roma 1980, p. 11; RUDOLF WITTKOWER, *I geroglifici nel primo Rinascimento*, in *Allegoria e migrazione di simboli*, Torino 1987; ORAPOLLO, *Hieroglyphica*, a cura di J.M. González de Zárate, Torrejon de Ardoz, 1991, p. 63; ORAPOLLO, *The Hieroglyphics of Horapollo*, a cura di G. Boas, New York 1950, p. 69. Le ore sono menzionate in più geroglifici e l'astrologo vi era descritto come un «uomo che mangia le ore» (Orapollo, *Hieroglyphica*, 1991, p. 98; *The Hieroglyphics of Horapollo...*, cit., p. 78), tema illustrato da Dürer in un disegno offerto da Pirckheimer all'imperatore Massimiliano nel 1514, in cui un astrologo mangia una clessidra, oggetto che diventerà attributo costante nelle personificazioni dell'ora-unità di misura, WITTKOWER, *I geroglifici...*, cit., p. 228.

<sup>26</sup> GIRALDI, *De annis...*, cit., p. 185

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 187

<sup>29</sup> NATALE CONTI, *Natalis Comitum Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata continentur* Venezia 1568; ROBERTO RICCIARDI, *Conti, Natale*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 28, 1993, pp. 454-457.

<sup>30</sup> Il poemetto è stampato insieme ad un'altra opera dedicata alla divisioni temporali già

pubblicato nel 1547, il *De quatuor anni temporibus*.

<sup>31</sup> NATALE CONTI, *Περὶ ὧρων βιβλίον ἓν, De Horis liber unus*, Venezia 1550.

<sup>32</sup> VINCENZO CARTARI, *Le Immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, a cura di Caterina Volpi, Roma 1996, p. 601.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 603-604.

<sup>34</sup> VINCENZO CARTARI, *Flavio intorno ai Fasti volgari*, Venezia 1553.

<sup>35</sup> *I Fasti di Ovidio tratti alla lingua volgare per Vincenzo Cartari regioano*, Venezia 1551

<sup>36</sup> CARTARI, *Flavio intorno...*, cit., p. 54.

<sup>37</sup> CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di E. Mandovsky, Hildesheim-Zürich-New York 1984, pp. 203-214.

<sup>38</sup> Per un riepilogo delle fonti letterarie antiche e dei vari significati conferiti alle *Horai*, HANFMANN, *The Season sarcophagus...*, cit., per la loro identificazione con le *Quattro Stagioni*, vol. I, p. 78.

<sup>39</sup> *Inno Omerico ad Afrodite*, VI, 1-13.

<sup>40</sup> L'identificazione della figura che accoglie Venere con una delle tre Ore è stata generalmente accettata da quando Meyer ha collegato per la prima volta il dipinto al testo omerico nel 1890, ABY WARBURG, *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, in *La Rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, p. 5. Warburg riconosce nella figura l'*Ora della Primavera*. L'identificazione è rimasta pressoché costante, RONALD LIGHTBOWN, *Sandro Botticelli*, Milano 1989, p. 156, con bibl. precedente; Panofsky vi ha invece riconosciuto la personificazione della *Primavera*, ERWIN PANOFSKY, *Renaisance and Renascences in Western Art*, New York 1969, pp. 192-199. MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici. Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Firenze 1993, non è certa sull'identificazione della figura con una delle *Ore*, e suggerisce di vedere raffigurati nel dipinto i tre tipi di fertilità: il congiungimento, la generazione o la maternità (ossia l'*Ora*, che secondo la studiosa è incinta) e la nascita: il dipinto sarebbe così collegato alla nascita di Maria Margherita dei Medici, figlia di Pietro di Tososino, nel 1484, pp. 57-58. PIERA BOCCI PACINI identifica invece la figura come una delle tre Grazie, *Peitbo*, *Nota archeologica sulla Nascita di Venere*, in *La Nascita di Venere e l'Annunciazione di Botticelli restaurate*, Firenze 1987, pp. 19-32. Per un riepilogo dell'identificazione delle fonti letterarie del dipinto di Botticelli, HANS KÖRNER, *Botticelli*, Köln, 2006, pp. 250-255; Sul ruolo del Poliziano, oltre agli studi di Charles Dempsay, DAVID LANG CLARK, *Poliziano's Kupris Anadyomede and Botticelli's Birth of Venus*, in «Word and image», 22,4, 2006, pp. 390-397.

<sup>41</sup> Raffaello si è inoltre servito della parafrasi della storia di Niccolò da Correggio, JOHN SHEARMAN, *Die Loggia der Psyche in der Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 60, 1964, p. 71. In Apuleio, «Le Ore adornavano tutto di rose e di altri fiori», VI, XXIV. Per le varie interpretazioni del ciclo, MICHAELA J. MAREK, *La Loggia di Psyche alla Farnesina: per la ricostruzione ed il significato*, in *Raffaello a Roma*, Atti del convegno del 1983, Roma, 1986, p. 212, n. 27. Sulla Loggia, CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *La Villa Farnesina*, in *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C.L. Frommel, Modena 2014, pp. 70-144, in partic. pp. 113-119, con bibl. precedente.

<sup>42</sup> L'episodio del *Banchetto nuziale* non aveva precedenti iconografici, LUISA VERTOVA, *Cupid and Psyche in Renaissance paintin before Raphael*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLII, 1979, pp. 104-121

<sup>43</sup> Era collocata nel giardino la statua della *Psyche* oggi ai Musei Capitolini, COSTANZA BARBIERI, *Le magnificenze di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie / Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, 9. Ser. 35.2015, 1, che può avere influenzato la scelta del tema, FRANCESCA CAPPELLETTI, «Sentirsi ospite di un umanista dei giorni di Raffaello»: *Agostino Chigi e la de-*

corazione della Farnesina 1505-1520, in Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, a cura di Rosalia Varoli Piazza, Cinisello Balsamo, p. 35, con bibl. precedente.

<sup>44</sup> Ad esempio la *Primavera* nel ciclo delle *Quattro stagioni* nel quarto compartimento del primo braccio delle Logge vaticane del terzo piano eseguite sotto Pio IV tra il 1561 e il 1563 e raffiguranti allegorie con implicazioni temporali e debitorie delle "Ore della Farnesina".

<sup>45</sup> CHIARA NENCI, scheda in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombrardo nella Roma neoclassica*, catalogo della mostra Treviglio (Museo Civico Ernesto e Teresa Della Torre 29 febbraio-30 aprile 2000), p. 205. Il disegno è conservato agli Uffizi, GDS (inv. 9849 S).

<sup>46</sup> Sui cartoni, *The Romantic spirit in German Art. 1790-1990*, catalogo della mostra (Londra Hayward Gallery, 29 settembre 1994 - 8 gennaio 1995), London 1994, p. 474.

<sup>47</sup> Le tre sorelle si trovano, ad esempio, tra gli stucchi della facciata del Ninfeo nella Casina di Pio IV decorata da Pirro Ligorio, nella veste esiodea.

<sup>48</sup> FRANCESCA CAPPELLETTI, *Le Metamorfosi di Ovidio nella Farnesina*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung bad Homburg v.d.H. (22-25 aprile 1991), Berlino 1996, pp. 115-128; CIERI VIA, *I Tempi del Mito...*, cit, pp. 46-52.

<sup>49</sup> AVRAHAM RONEN, *The Chariot of the Sun. Variations on a theme by Giulio Romano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXI, 1977, p. 100.

<sup>50</sup> Oggi nel soffitto della *Sala di Fetonte*, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este.

<sup>51</sup> Uno dei più bei ritratti cinquecenteschi delle figure è inoltre disegno con il *Girotondo delle Ore*, per il compartimento centrale della volta della scomparsa Galleria di Ulisse a Fontainebleau, SYLVIE BÉGUIN, *l'Œuvre de Primatice*, in Sylvie Béguin, Jean Guillaume, Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985, p. 166. Per lo scomparto con il *Carro del Sole*, p. 176.

<sup>52</sup> J. SCHULTZ, *Vasari at Venice*, in «Burlington Magazine», 103, 1961, p. 500.

<sup>53</sup> DAVID MC TAVISH, *Apparato dei Sempiterni, Venezia, per la commedia di Pietro Aretino, "La Talanta"*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*. Catalogo della Mostra (Arezzo, 26 settembre-29 Novembre 1981), Firenze, 1981; GIORGIO VASARI, *Vita di Crisofano Gherardi*, Vasari-Milanesi, VI, p. 223; Vasari-Milanesi, VIII, p. 284, *Lettera a Ottaviano de' Medici*.

<sup>54</sup> SCHULTZ, *Vasari at Venice...*, cit., p. 502. Per la ricostruzione e analisi dell'apparato, LIANA DE GIROLAMI CHENEY, *Vasari's early decorative cycles. The venetian commission part I*, in «Explorations in Renaissance culture», 28, 2002, pp. 239-284; STEFANO PIERGUIDI, *Sull'iconografia dell'apparato de "I Sempiterni" di Giorgio Vasari*, in «Arte veneta», 60, 2003, pp. 156-164; ANTONELLA FENECH KROKE, *Un théâtre pour 'La Talanta': Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato' de 1542*, in «Revue de l'Art», 168, 2010, pp. 53-64; ANTONELLA FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze 2011, pp. 326-343; FLORIAN HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, pp. 191-203, con bibliografia precedente.

<sup>55</sup> Vasari-Milanesi, VIII, p. 284.

<sup>56</sup> SCHULTZ, *Vasari at Venice, ...*, cit., p. 502.

<sup>57</sup> *Lettera a Ottaviano de' Medici*, Vasari-Milanesi, VIII, p. 284.

<sup>58</sup> Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, *Libro di disegni di architetture e antichità detto di Raffaello*, Fol. A. 45, p. 77 inv. 9628 già appartenuto all'artista fiammingo Pieter Jacobsz Roman e poi passato nella collezione dei Langravi di Kassel. Della figura allegorica dell'*Ora terza* esistono tre copie, una al Louvre (inv. 8760), l'altra Windsor Castle (inv. 5095), la terza è stata venduta ad un'asta Finarte nel 1975, sotto il nome di Taddeo Zuccari, CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Vasari et son temps (Inventaire général des dessins italiens, vol. I)*, Paris 1972, n. 349, p. 218; ARTHUR EWART POPHAM, JOHANNES WILDE, *The Italian Drawings of XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949, n.1002, pp. 345-346; Finarte, *Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, 104, Milano, 21-22 aprili

le 1975, n. 44, tav. X. Delle quattro versioni conosciute, Alessandro Cecchi, Catherine Monbeig-Goguel e Konrad Oberhuber, ritengono l'esemplare di Kassel originale del Vasari, ALESSANDRO CECCHI, *Nuove acquisizioni per un catalogo dei disegni di Giorgio Vasari*, in «Antichità viva», XVII, 1, 1978, p. 53. Il disegno di Kassel, a lungo ritenuto originale del Vasari, è invece considerato una copia da Arnold Nesselrath e, più recentemente, da Florian Härb, ARNOLD NESSELRATH, *The Venus Belvedere: an episode in restoration*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», L, 1987, pp. 205-213; HÄRB, *The Drawings of Giorgio...*, cit., p. 196.

<sup>59</sup> MONBEIG-GOGUEL, *Vasari et son temps*, ..., cit., p. 218.

<sup>60</sup> CECCHI, *Nuove acquisizioni...*, cit., p. 53.

<sup>61</sup> Il disegno è stato accostato alla decorazione dell'apparato da E. SCHARR, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krabe*, catalogo Mostra, Düsseldorf, 1967/70, n°14, fig.11. Vedi anche ALESSANDRO CECCHI, *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari e del suo ambiente*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2-8 settembre 1974, p. 147; HÄRB, *The Drawings of Giorgio...*, cit., p. 196, n. 51.

<sup>62</sup> Una figura molto simile appare in un disegno con *Composizione allegorica* di Jacopo Zucchi conservato a Londra, British Museum, 1953, 12, 12, 10, mm. 335 X 225, fig.81 PAOLA BAROCCHI lo cita nel 1964 con il titolo *Esculapio, Complementi al Vasari pittore*, Firenze, 1964, fig. 110.

<sup>63</sup> Il disegno è stato esposto a Londra nel 1975, TIMOTHY CLIFFORD, *Old Master Drawings in Abemarle Street*, in «Burlington Magazine», CXVII, 866, may 1975, p. 319, fig. 52; Secondo Florian Härb si tratta di una copia antica di un perduto originale di Vasari, la cui figura viene riutilizzata dall'artista per l'affresco con la *Virtù* nel refettorio di Monteoliveto a Napoli nel 1545, HÄRB, *The drawings of Giorgio...*, cit., p. 196.

<sup>64</sup> *Lettera a Ottaviano de' Medici*, Vasari-Milanesi, VIII, p. 285.

<sup>65</sup> L'esecuzione dei dipinti per la decorazione del soffitto risale agli anni tra il 1560 e il 1566. ETTORE ALLEGRI, ALESSANDRO CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici*. Firenze, 1980, p. 105; Per Härb la decorazione della Terrazza, sulla scorta delle *Ricordanze*, è databile tra il 1558 e il 1565, FLORIAN HÄRB, *Terrazzo di Saturno*, in *The Drawings of Giorgio...*, cit., p. 389, n. 239, con bibliografia precedente.

<sup>66</sup> ALESSANDRA BARONI VANNUCCI, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma 1997, p. 35.

<sup>67</sup> ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...*, cit., p.109.

<sup>68</sup> Vasari-Milanesi, VIII, p. 284.

<sup>69</sup> La genealogia delle figure, così come l'etimologia delle «Hore», è puntualmente desunta dall'opera di Boccaccio; Sulla Terrazza di Saturno vedi anche ÉLINOR MYARA KELIF, *L'imaginaire de l'Age d'or à la Renaissance. Etude comparative: Italie, France, Europe du Nord*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Philippe Morel, Paris1, 2012.

<sup>70</sup> GIORGIO VASARI, *Ragionamenti*, Vasari-Milanesi, VIII, p. 22.

<sup>71</sup> Per Antonella Fenech Kroke all'idea del tempo che tutto consuma si aggiunge qui quella della ciclicità reiterata e infinita che scandisce quotidianamente il corso dell'esistenza, ANTONELLA FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabrique...*, cit., pp. 374-376.

<sup>72</sup> CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Inventaire général des dessins italiens*, I, *Vasari et son temps*, Paris, 1972, p. Il disegno è conservato a Parigi, Louvre, Cabinet des dessins, inv. 2173.

<sup>73</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 7 Or.

<sup>74</sup> PAOLA BAROCCHI, in *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti e del Disegno*, a cura di Paola Barocchi, Maria Adelaide Bianchini, Anna Forlani Tempesti, Mazzino Fossi, Firenze, 1963, p.40, fig. 28.

<sup>75</sup> CLIFFORD, *Old Master Drawings...*, cit., p.319.

<sup>76</sup> WERNER VITZTHUM, *The Academia del Disegno at the Uffizi*, in «Master Drawings», I,

3, 1963, p. 58, fig.42. Sul disegno, BARONI VANNUCCI, *Jan Van Der Straet...*, cit. p. 35, fig. 11; HÄRB, *The Drawings of Giorgio...*, cit., p. 389.

<sup>77</sup> Nella Terrazza Saturno è però raffigurato nell'atto di divorare i figli.

<sup>78</sup> VASARI, *Ragionamenti*, Vasari-Milanesi, VIII, p.

<sup>79</sup> BAROCCHI, *Complementi...*, cit., p. 286, n. 1, fig. 112. Il disegno è a Londra, British Museum, 1874. 8.8 31 e v.

<sup>80</sup> La composizione del disegno richiama, secondo Pillsbury, il *palco* nella sala Grande a Firenze, in cui Zucchi lavora nel 1563-65. EDMUND P. PILLSBURY, *Drawings by Jacopo Zucchi*, in «Master Drawings», XII, 1, 1974, pp. 18-19. (pp. 3-33). Pillsbury basandosi sulla presenza dell'emblema del cardinale Ferdinando de' Medici, collega il disegno all'attività romana del pittore toscano.

<sup>81</sup> Sotto la figura di *Ora* a sinistra si scorge la scritta «ore del giorno», sotto quella di destra, «ore della notte». Zucchi aggiunge altre iscrizioni: in alto a sinistra, sopra il carro del sole: «sole nella vergine, ascensione», «PAN» sotto la figura del dio silvano, e le iniziali dei venti; NICHOLAS TURNER, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, London, 1986, n. 152.

<sup>82</sup> PHILIPPE MOREL, *Studio per un soffitto, scheda in Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra a cura di MICHEL HOCHMANN (Roma, Accademia di Francia a Roma), Roma 1999, pp. 286-287.

<sup>83</sup> In base alle fonti utilizzate per il programma dei dipinti si rimanda a HARRY LEVIN, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington and London, 1969 e THOMAS PUTTFARKEN, *Golden Age and Justice in Sixteenth-Century florentine political thought and imagery: observations on three pictures by Jacopo Zucchi*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institute», 43, 1980, pp. 130-149.

<sup>84</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 119-124, ed a cura di E. Oddone, Milano, 1988, I, p. 37, «Ma poi che Saturno fu cacciato nelle tenebre del Tartaro e il mondo soggiacque a Giove, subentrò l'età argentea, men preziosa dell'oro, più pregiata del fulvido bronzo. Giove contrasse la durata dell'antica primavera; con inverni, calure estive, incostanti autunni e brevi primavere fece volgere in quattro tempi l'anno...».

<sup>85</sup> Nel disegno lo stesso Zucchi identifica le due figure con le iscrizioni «ore del giorno» e «ore della notte», PUTTFARKEN ritiene che di dipinti di Zucchi siano stati eseguiti per Francesco de' Medici, e, in particolare, per un piccolo ambiente privato, p. 146. *Golden Age and Justice...*, cit., pp. 140-141.

<sup>86</sup> Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, n. 2170; HÄRB, *The Drawings of Giorgio...*, cit., pp. 521-523, n. 343.

<sup>87</sup> Edimburgh, National Gallery of Scotland, inv. N. 2268, ALESSANDRA GIOVANNETTI, *Francesco Morandini detto il Poppì*, Firenze 1995, pp. 76-78.

<sup>88</sup> Arezzo, Museo di Casa Vasari (deposito delle Gallerie fiorentine, inv. 1890, n. 6289).

<sup>89</sup> EDMUND PILLSBURY, *The Cabinet paintings of Jacopo Zucchi: their meaning and function*, in «Monuments et mémoires», 63, 1980, pp. 196-200; PHILIPPE MOREL, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, in *Villa Médicis*, vol. III, Roma 1991, p. 113, n. 66; ID. *Ercole Musagete o Il regno di Giove*, scheda in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra a cura di MICHEL HOCHMANN (Roma, Accademia di Francia a Roma), Roma 1999, pp. 294-295; vedi inoltre MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007, p. 171.

<sup>90</sup> CLAUDIA CIERI VIA, *Jacopo Zucchi e il Regno di Giove*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di Marta Nezzo, Giuliana Tomasella, Treviso 2013, pp. 74-87.

<sup>91</sup> ENRICO MORPURGO, *Gli orologi di Casa Medici*, in *L'orologeria italiana dalle origini al '400*, Roma, 1986.

<sup>90</sup> VASARI-MILANESI, VII, p. 633. Vasari descrive la sala e l'orologio: «nel qual mezzo s'è



posto l'orologio con le ruote e con le spere de' pianeti che giornalmente fanno entrando i loro moti; quest'è quel tanto famoso e nominato orologio fatto da Lorenzo Della Volpaia fiorentino». DETLEF HEIKAMP, *L'antica sistemazione degli strumenti scientifici nelle collezioni fiorentine*, in «Antichità viva», IX, n. 6, 1970; sullo studio della misurazione del tempo in Toscana PAOLO GALLUZZI, *I Medici protettori delle Scienze: tra Mito e Realtà*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte il mare e i mercanti*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, p. 127.

<sup>89</sup> MORPURGO, *Gli orologi...*, cit., p. 86.

<sup>90</sup> UMBERTO DORINI, *L'orologio dei pianeti di Lorenzo Della Volpaia*, in «Rivista d'Arte», VI, 1909, p. 139. ALFREDO LENSÌ, *Palazzo Vecchio*, Roma-Milano, 1929.

<sup>91</sup> *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte il mare e i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, p. 164.

<sup>92</sup> Sull'argomento, GALLUZZI, *I Medici protettori...*, cit., p. 127. M. Bianca, *Introduzione*, in MARIANO BIANCA, a cura di, *La scienza a Firenze. Itinerari scientifici a Firenze e Provincia*, Firenze, 1989, pp. 15-19.

<sup>93</sup> *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte il mare e i mercanti...*, cit., p. 185.

<sup>94</sup> MORPURGO, *Gli orologi...*, cit., pp. 80-88.

<sup>95</sup> PHILIPPE MOREL (con la collaborazione di A. FENECH KROKE), *La galleria Rucellai*, in *Storia di una galleria romana. La genealogia degli Dèi di Jacopo Zucchi e le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli, Memmo*, Roma 2011, p. 49, con bibl. precedente.

<sup>96</sup> FRITZ SAXL, *La fede negli astri*, Torino 1985, p. 446.

<sup>97</sup> CLAUDIO STRINATI, *Jacopo Zucchi e la galleria Rucellai*, in *Palazzo Ruspoli*, Roma 1992, p. 194; Per un esame dettagliato dell'iconografia planetaria della volta e della decorazioni parietali, non collegate in maniera meccanica al *Discorso* dello Zucchi, MOREL, *La Galleria Rucellai...*, cit. pp. 47-108.

<sup>98</sup> CESARE RIPA, *Iconologia*, Roma, 1593.

<sup>99</sup> Un modesto ciclo con le Ore, ad esempio, si trova nel castello di Monteu Roero, CARLO MORRA, *Affreschi nel Castello di Monteu Roero*, in «Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 70, 1974, p. 50.

<sup>100</sup> Una diversa tradizione iconografica, debitrice delle scoperte di Ercolano e Pompei, quella delle cosiddette "Ore di Raffaello" avrà larga diffusione tra XVIII e XIX secolo, ILARIA MIARELLI MARIANI, *Raphael invenit. Lo "strano caso" delle Ore tra XVIII e XIX secolo*, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari», 16, 2002, pp. 67-82.





41. Raffaello Sanzio e scuola, *Nozze di Amore e Psiche*, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche
42. Peter von Cornelius, *Carro del Sole*, cartone per gli affreschi della Glyptothek di Monaco, Berlino, Nationalgalerie



43. Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Ora quarta del giorno*, disegno, mm 189 x 176, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, © Museum Kunstpalast - ARTOTHEK



44. Giovanni Stradano (o Jacopo Zucchi?), *Le Ore terza e quarta*, Firenze, Palazzo Vecchio, Terrazza di Saturno

45. Giovanni Stradano (o Jacopo Zucchi?), *Le Ore nona e decima*, Firenze, Palazzo Vecchio, Terrazza di Saturno



46. Giorgio Vasari, *Studio di soffitto*, penna e acquerello su carta, 376 x 402 mm, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n. 7 Orn

47. Jacopo Zucchi, *L'età del ferro*, Firenze, Galleria degli Uffizi