

Scheda tratta da Mauro Natale, catalogo dei dipinti, Milano 1982



MUSEO

POLDI

PEZZOLI

MILANO

**Giovanni Battista Cima da Conegliano**  
**Conegliano, 1459/1460 - 1517/1518**

***Le Nozze di Bacco e Arianna***

**Tempera su tavola; 28,1x69,5 cm (n. inv. 1596)**

Quest'opera fu acquistata, su segnalazione di O. Ricci (Frizzoni, 1908, p. 41), da O. Boito nel 1907 per 6000 lire presso Pietro Chiozza (Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 14/a). Al restauro effettuato in quel medesimo anno da L. Cavenaghi (Menegazzi, 1962, p. 61) risalgono probabilmente la parchettatura in legno applicata sul retro e parte dei ritocchi che mascherano graffi e cadute di colore, estese soprattutto al centro della tavola lungo le venature orizzontali del supporto. L'attuale formato rettangolare del dipinto fu ottenuto con vari innesti operati lungo i profili curvilinei e irregolari del margine superiore e dei due bordi laterali. L'opera è infatti un frammento accuratamente ritagliato da una superficie più vasta; esso era completato a sinistra dalle figure di Sileno ubriaco sul dorso di un asino e di tre satiri (Philadelphia, *John G. Johnson Collection*, n. inv. 177: 31x41,3 cm; *John G. Johnson Collection. Catalogue...*, 1966, p. 22), e a destra da una figura satirica maschile (corpo umano con orecchie caprine) che trasporta sulle spalle una piccola botte (anch'essa a Philadelphia, *John G. Johnson Collection*, n. 178: 24x19,5 cm; *John G. Johnson Collection. Catalogue...*, 1966, p. 23). Entrambe le tavolette del museo statunitense hanno subito rifacimenti e integrazioni, ma è tuttavia agevole riconoscere sulla superficie dipinta la traccia dei margini del supporto antico, i cui profili combaciano perfettamente con il frammento del Poldi Pezzoli. I tre dipinti formavano in origine un unico elemento che si sviluppava per 138,8 cm di lunghezza e 32,5 cm di altezza circa, e costituivano verosimilmente il fronte di un cassone (Schubring, 1915, p. 394, n. 771) o la testata di un letto. Il carattere inequivocabilmente dionisiaco del corteo, composto da Sileno, satiri e una menade che sorreggono tralci di vite e, consente d'altronde di identificare il motivo centrale della tavola: essa raffigura un giovane guerriero coronato di pampini, seduto su di un cocchio trainato da due tigri (o pantere: De Tervarent, 1, 1958, colonna 88), che incorona una donna inginocchiata ai suoi piedi. La scena illustra le nozze di Bacco e di Arianna sull'isola di Nasso dove, secondo il mito antico, il dio greco, reduce da una vittoriosa campagna militare in India, aveva trovato la donna abbandonata da Teseo (Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 537 sg.: Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 176-182: Pigier, II [1956], 1974 p. 46). Sullo sfondo del frammento Johnson con Sileno ubriaco si scorge la nave dell'eroe che si allontana dall'isola a vele spiegate. Va rilevato tuttavia come l'interpretazione compassata e "cavalleresca" del gruppo dei due sposi contrasti singolarmente con il carattere orgiastico del corteo nuziale; la rappresentazione di Dioniso vestito con un'armatura è d'altra parte estranea alla versione più nota della leggenda, che preferisce mostrare il dio seminudo e in preda all'ebbrezza della bevanda.

E' probabile che altre tavole completassero in origine il ciclo narrativo; a questo apparteneva probabilmente un frammento acquistato nel 1972 dalla Pinacoteca di Brera e oggi in deposito al Museo Poldi Pezzoli (38,3x31,1 cm: si veda il cat. 118) con l'immagine di Teseo in atto di uccidere, con la spada del padre Egeo, il Minotauro. Anche in questo caso, l'identificazione della scena è confermata dallo sfondo, che riproduce uno scorcio del Labirinto; ma il tipo stesso del Minotauro costituisce un'anomalia della norma iconografica.

Come ben nota F. Zeri (*Diari di lavoro...*, 1976, p. 83) a proposito di un analogo esempio figurato sul fronte di un cassone del Musée du Petit Palais a Avignone (n. cat. 129: Laclotte-Mognetti, 1976, pp. 128-129), “con uno scambio davvero unico dei dati iconografici più vetusti e più noti, il Mostro non è taurocefalo, bensì androcefalo, con la parte taurina spostata alla metà inferiore del corpo, e quella superiore umana; vien da pensare che il pittore abbia voluto trasferire nel campo visivo l'assonanza verbale tra Minotauro e Centauro”. L'origine di tale licenza è probabilmente da ricercare in una delle tante redazioni, in chiave cortese e cavalleresca, cui furono sottoposti molti dei più celebri miti classici nel tardo Medioevo (Zeri, *Diari di lavoro...*, 1976, p. 82).

Nel pannello del museo milanese, Teseo è dipinto con il capo protetto da un elmo di foggia elaborata e particolare, sormontato da un dragone metallico; l'inconsueto disegno del copricapo consente di proporre un'ulteriore integrazione a questo ciclo. Nella Collezione Schraffl di Zurigo è conservata una tavola di Cima da Conegliano abitualmente designata come *Il ricevimento di ambasciatori presso un sultano* (già Monaco, Collezione J. Bohler: *Exhibition of Italian Art...*, 1930, p. 166, n. 274; Berenson, 1957, fig. 457; Coletti, 1959, p. 80, tav. XII). All'estremità sinistra del dipinto, sotto una loggia rinascimentale, compare un personaggio di alto rango seduto su di un trono e circondato da notabili, innanzi ai quale si inginocchia un giovane guerriero a capo scoperto; questo stesso è rappresentato una seconda volta sullo sfondo, mentre si rivolge verso due donne affacciate ad una finestra, di cui una si protende verso di lui.

In primo piano a destra tre accompagnatori assistono alla scena; uno di essi regge su di un'asta un elmo identico a quello che Teseo indossa mentre affronta il Minotauro sulla tavola oggi al Museo Poldi Pezzoli (cat. 118). Va rilevato inoltre che anche il costume del giovane protagonista di Zurigo corrisponde nei particolari a quello dell'eroe. La presenza di motivi iconografici eterodossi e la resa "moderna", carpaccesca, della vicenda rendono problematica la corretta lettura del soggetto. Esso fu interpretato da R. van Marle (XVII, 1935, p. 457) come “Giasone ricevuto alla corte di Eeta”; tuttavia l'identificazione dello studioso non corrisponde interamente alla tradizione argonautica, giacché qui non vi è traccia del sontuoso banchetto con cui il re della Colchide accolse nel proprio palazzo il mitico personaggio destinato ad impossessarsi del vello d'oro (sulle desunzioni medievali e rinascimentali della leggenda, si veda Hagopian van Buren, 1979, pp. 359-376). La scena potrebbe invece rappresentare l'arrivo di Teseo alla corte di Minosse in Creta, episodio raramente raffigurato ma rammentato dalle antiche fonti (“Teseo svela la propria origine a Minosse prima di affrontare il Minotauro”: Grimal, 1969, p. 452) cui pare corrispondere anche la vicenda che si svolge sullo sfondo, che è plausibile rappresenti Arianna in compagnia della sorella Fedra, mentre consegna a Teseo il gomitolo di filo.

E' quindi possibile che i due frammenti della Collezione Johnson, quelli del Museo Poldi Pezzoli e la tavola della Collezione Schraffl a Zurigo facessero parte in origine di un unico ciclo narrativo consacrato alla storia di Teseo e di Arianna. Resta da appurare quale possa essere l'antica provenienza di questi dipinti e per quale ragione essi siano stati così barbaramente smembrati.

Riferite quasi unanimemente dagli studiosi a Giovanni Battista Cima da Conegliano, le *Nozze di Bacco e Arianna* sono state messe in relazione con altre opere a soggetto mitologico dello stesso pittore (*Endimione e il Giudizio di Mida*, Parma, Galleria Nazionale; *il Giudizio di Mida*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst: Coletti, 1959, p. 82), simili per stile e dimensioni. La loro esecuzione risale agli anni tra il 1505 e il 1510. M. Bonicatti (1964, p. 39) ha proposto per questo gruppo di dipinti una discutibile attribuzione a Bernardino Parentino.

In un articolo apparso recentemente, P. Humfrey (1981, pp. 477-478) propone il medesimo accostamento tra il pannello in collezione privata a Zurigo, di cui fornisce le esatte dimensioni (37,5x88,6 cm), e quello con Teseo e il Minotauro depositato al Museo Poldi Pezzoli (cat. 118); contrariamente a quanto è stato qui proposto, lo studioso ritiene tuttavia che il cassone smembrato, di cui suggerisce una datazione intorno al 1495-1497, preceda di una decina d'anni il fronte con le *Nozze di Bacco e Arianna*, riferibile ai 1505-1510 circa.

#### **Bibliografia aggiornata al 2004**

G. Frizzoni, Recensione a L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, in "L'arte", X, 1907, pp. 461-466; p. 464.

G. Carotti, *Una piccola tavola di Cima da Conegliano nel Museo Poldi Pezzoli*, in "L'Arte", XI, 1908, p. 141

G. Frizzoni, *I soggetti mitologici in Cima da Conegliano a proposito di un nuovo acquisto del Museo Poldi Pezzoli*, in "Rassegna d'arte", VIII, 1908, pp. 41-42.

F. Malaguzzi Valeri, *Gli ultimi acquisti della Pinacoteca di Brera*, in "Rassegna d'Arte", IX, 1909, pp. 137-144; p. 139.

*Museo artistico Poldi Pezzoli. Catalogo*, Milano 1911, p. 84.

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, 3 voll., London 1912, p. 252, n. 4, fig. tra pp. 252-253.

G. Frizzoni, *Una nuova perla nel gabinetto dei Veneti del Museo Poldi-Pezzoli a Milano*, in "Rassegna d'Arte", XII, 1912, pp. 116-122; pp. 119-120, fig. 6.

D.F. von Hadeln, ad vocem *Cima, Giovanni Battista*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, VI, Leipzig 1912, pp. 593-596; p. 595.

B. Berenson, *Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects*, Philadelphia 1913, p. 108.

P. Schubring, *Cassoni*, Leipzig 1915, p. 394, n. 771, tav. CLXIII.

B. Berenson, *Venetian Painting in America: the Fifteenth Century*, (New York-London 1916), trad. it. Milano 1919, p. 192.

V. Costantini, *La pittura in Milano*, Milano 1921, p. 109.

*Exhibition of Italian Art, 1200-1900*, catalogo della mostra, London 1930, pp. 173-174, n. 290.

G. Fogolari, ad vocem *Cima, Giambattista*, in *Enciclopedia Italiana*, X, Roma 1931, pp. 224-245; p. 245.

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 147.

A. Morassi, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Roma 1932, pp. 16, 22.

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935, p. 149.

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938; XVII, 1935, pp. 438-440, fig. 262.

F. Wittgens, *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano*, Milano 1937, tav. 34.

A.O. Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma*, Parma 1939, p. 50.

R. Pallucchini, *Veneti alle mostre svizzere*, in "Arte Veneta", II, 1948, pp. 166-170; p. 169.

- Kunstschätze der Lombardei*, catalogo della mostra, Zürich 1948-1949, p. 252, n. 699.
- Royal Museum of Fine Arts. Catalogue of Old Foreign Paintings*, Copenhagen 1951, p. 50.
- F. Russoli, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze 1951, p. 41.
- L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, p. LXXV.
- F. Russoli, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano 1955, pp. 138-139.
- A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I, (Budapest 1956), Budapest 1974, p. 46.
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, p. 66, fig. 465.
- G. De Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, Dictionnaire d'un langage perdu*, 3 voll., Genève 1958-1964; I, 1958, coll. 88, 379.
- L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia 1959, p. 81, n. 56, fig. 56.
- C.L. Ragghianti, *I falsi artistici*, in "La Critica d'Arte", nuova serie, VIII, 1961, 43, pp. 1-27; p. 9.
- H. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia 1962, p. 234, n. V111.
- F. Heinemann, *Cima da Conegliano. Ausstellung im Palazzo dei Trecento in Treviso*, in "Kunstchronik", XV, 1962, pp. 315-320, p. 317-318.
- L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra, Treviso 1962, p. 61, n. 80, fig. 87.
- R. Pallucchini, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano*, in "Arte Veneta", XVI, 1962, pp. 221-228; p. 226.
- M. Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma 1964, pp. 39-40, 74, 190, fig. 72.
- John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia 1966, pp. 22-23.
- Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, 11 voll., Torino 1972-1976; 1972, p. 344.
- F. Russoli, *Pittura e scultura*, in *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1972, pp. 197-288; p. 243, fig. 463.
- F. Gandolfo, *Il "dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma 1978, p. 44.
- F. Russoli, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze 1978, p. 54.
- P. Humfrey, *Two Fragments from a Theseus Cassone by Cima*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 477-478.
- M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, cat. 117-118, pp. 123-124.
- P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, p. 125, n. 90.
- U. Bauer-Eberhardt, *Cima, Benedetto Bordon e il Maestro delle sette virtù: nuove attribuzioni e coincidenze*, in "Venezia Cinquecento", 1994, 7, pp. 103-125; p. 122.
- A. Tempestini, *L'approccio alla civiltà classica in Cima da Conegliano e Giovanni Bellini*, in "Venezia Cinquecento", 1994, 7, pp. 35-60; pp. 35-37.
- M.T. Balboni Brizza, *Il mostro e l'eroe*, Milano 2003, pp. 14-15, cat. 7, p. 30.

M. Gregori, *Cima da Conegliano, Theseus Killing the Minotaur*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, a cura di M. Gregori, catalogo della mostra tenutasi ad Atene nel 2003-2004, Cinisello Balsamo 2004, pp. 430-431.