

178

la rivista di **engramma**
dicembre **2020** /
gennaio **2021**

**Danae.
Bagliori del mito**

La Rivista di Engramma
178

La Rivista di
Engramma

178

dicembre 2020/
gennaio 2021

Danae.

Bagliori del mito

a cura di

Maddalena Bassani e Alessandra Pedersoli



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
marco molin, francesco monticini, nicola noro,
lucrezia not, alessandra pedersoli,
marina pellanda, camilla pietrabissa,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna,
nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,
mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

178 dicembre 2020/gennaio 2021

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-50-2

ISBN digitale 978-88-31494-51-9

finito di stampare febbraio 2021

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Danae. Bagliori del mito. Editoriale*
Maddalena Bassani e Alessandra Pedersoli
- 13 *Voci dal fondo.*
Danae nelle testimonianze dell'antichità greco-latina
Mariagrazia Ciani
- 27 *Il nome dei Persiani.*
Δαναΐς τε γόνου / τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον (Aesch. Pers., 144-145, ed. West)
Monica Centanni
- 45 *Danae, Perseo e Acrisio tra gli Etruschi di Spina*
Mario Cesarano
- 89 *Danae fondatrice di Ardea*
Maddalena Bassani
- 117 *A Terracotta Mould from Aquincum depicting the Story of Danaë*
Gabriella Fényes
- 129 *Le Danae di Petrarca (e non solo)*
Andrea Torre
- 159 *"Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo' tramutare in pioggia d'oro".*
Note sulla Comedia de Danae di Baldassarre Taccone
Piermario Vescovo
- 179 *Oculi! Danaë and the Uncanny Space*
Barbara Baert
- 203 *"Titian. Love, Desire, Death".*
Recensione alla mostra della National Gallery di Londra (16 Marzo 2020 - 17 Gennaio 2021)
Simona Dolari (versione italiana)
- 215 *"Titian. Love, Desire, Death".*
Review of the exhibition at The National Gallery (London, 16 March 2020 - 17 January 2021)
Simona Dolari (english version)
- 221 *Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae.*
Dialogo con un dipinto problematico
Lorenzo Gigante
- 247 *"In questa cassa piena di chiodi".*
La Danae di Tiziano da Montecassino a Carinhall, da Altaussee alla Farnesina
Elena Pirazzoli

275 *La Danae di Vadim Zakharov alla Biennale 2013.*
Un'allegoria del sistema economico e mediatico internazionale
Carlo Sala

Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae

Dialogo con un dipinto problematico

Lorenzo Gigante



1 | Pittore veneto (già attribuito ad Antonio Bellucci), *Danae*, olio su tela, cm 121x171, fine XVII - inizio XVIII secolo, Pieve di Soligo, Fondazione Francesco Fabbri.

Introduzione: un dipinto

Un dipinto raffigurante *Danae sotto la pioggia d'oro* arrivava sul mercato in un'asta genovese con un'attribuzione ad Antonio Bellucci [Fig. 1], attribuzione per molti aspetti comprensibile ma, si vedrà, non priva di problemi. Proprio questo dipinto (un olio su tela di cm 121 x 171 proposto nell'asta 458, *Dipinti antichi*, Cambi, Genova, 13 dicembre 2019, lotto 89) e la sua etichetta collezionistica saranno l'oggetto di questo scritto,

interrogando un quadro che già al primo sguardo appare oscillare tra poli diversi: un'etichetta bellucciana e un palese riferimento tizianesco. Perché, nonostante il mercato si guardasse bene dal dichiararlo, è chiaro che nel dipinto c'è un convitato di pietra, non poco ingombrante. O meglio, due: Tiziano e la sua *Danae*, in veste di autore e soggetto copiati nell'opera.

Da Bellucci...

La biografia di Antonio Bellucci lo vede agire in una dimensione europea, come molti dei pittori della sua generazione. Una generazione sospesa fra tradizione e innovazione, se può accadere che gran parte dei suoi esponenti (Bellucci come Antonio Molinari, Andrea Celesti, Antonio Arrigoni, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini...) siano generalmente periodizzati come artisti del Seicento, mentre altri (su tutti, Sebastiano Ricci), finiscano con l'essere pittori del Settecento. Antonio Bellucci nacque nel 1654 e morì nel 1726. Ricci, bellunese, nasceva nel 1659 e moriva a Venezia nel 1734. Due pittori itineranti, nati e morti a poca distanza fisica e temporale l'uno dall'altro, operanti spesso negli stessi luoghi, quasi inseguendosi l'un l'altro attraverso l'Europa. Eppure, il barocchetto di Bellucci fu il canto del cigno della cultura seicentesca, mentre il nuovo sguardo al Cinquecento di Ricci e dei suoi seguaci aprì loro la via verso un modo di dipingere intriso di luce che dominerà il nuovo secolo.

Questo strano paradosso mostra già bene quali e quante alternative figurative avesse davanti un pittore nato in quegli anni: dipingere il presente, studiare il passato, conquistare il futuro. Ma non era solo una questione di come interfacciarsi con il tempo, bensì anche con lo spazio: dal Veneto natio al palcoscenico europeo.

Veneziano di nascita benché originario di Soligo per famiglia, Bellucci inizia la sua formazione in Dalmazia per poi approdare a Venezia. Da lì, ambizione e committenze lo porteranno dalla laguna alla corte viennese prima, poi a Düsseldorf, in seguito a Londra, per concludere infine la sua parabola a Soligo. Una vita spesa alla costante ricerca di una sistemazione definitiva, scalzato ogni volta dai cambiamenti del gusto corrente o dai pittori delle generazioni più giovani (su Bellucci la monografia più completa è Magani 1995, cui si rimanda per la bibliografia precedente; ulteriori integrazioni successive sono indicate nel testo).

Formatosi nello scenario barocco veneziano tra Pietro Liberi e Antonio Zanchi, a Vienna il suo stile virò progressivamente verso i modelli classicisti bolognesi, conosciuti attraverso il confronto con il bolognese Cignani e con i modelli centroitaliani, già incontrati nel corso di frequentazioni veronesi. Fu nella capitale austriaca che Bellucci seppe maturare la sua dimensione internazionale, con un barocchetto decorativo che tuttavia, già pochi anni dopo, sembrava mostrare i primi limiti nell'incapacità del pittore di gestire le vaste superfici a fresco che il cambiamento del gusto richiedeva per i palazzi della nobiltà (v. Magani 1995, 21-37, da integrarsi con Lucchese 2016). La sua reputazione restava comunque altissima, tanto nella sua Venezia, dove riparò sullo scorcio del secolo, quanto nelle corti imperiali. Lo testimonia la chiamata a Düsseldorf, dove Bellucci si spostò nel 1706 e rimase per quasi un decennio (v. Magani 1995, 39-49). Questa volta fu l'arrivo del più giovane Antonio Pellegrini, anch'egli veneziano, giunto dall'Inghilterra per diventare compagno di ponteggi del Bellucci, a costringere il pittore a rimettersi ancora una volta in viaggio. La nuova meta fu quell'Inghilterra da cui Pellegrini proveniva, forse proprio per cercare di occupare le quote di mercato lasciate libere tanto da quest'ultimo quanto dall'altro temibile rivale, Sebastiano Ricci, diretto invece verso Venezia. I due colleghi e avversari gli lasciavano un mercato altamente ricettivo verso la pittura veneziana, nel quale il buon nome di Bellucci poteva dunque ben valere commissioni e successo. Dal 1716, così, iniziò per il pittore l'avventura inglese che si protrasse fino al 1722 (v. Magani 1995, 51-53, da integrarsi con Lucchese 2012). In quell'anno, col peso degli anni sulle spalle, Bellucci ritornò in patria, nella casa di famiglia a Soligo, ormai lontano dalla scena artistica contemporanea ma ancora capace di raccogliere commissioni di rilievo fino alla morte, avvenuta nel 1726 (v. Magani 1995, 55-57). Questa, brevemente, la lunga parabola di un pittore europeo un po' per vocazione e un po' per necessità.

A un primo sguardo, la nostra *Danae* in esame si esprime in un linguaggio perfettamente coerente con quell'epoca: un chiaroscuro soffuso, senza sbattimenti di luce eccessivamente drammatici; qualche tocco lezioso, come i due puttini o le nature morte che fanno da contorno al soggetto. Espedienti stilistici moderni tesi ad attualizzare un testo che, invece, porta con sé tutta la tradizione del Rinascimento.

... a Tiziano



2 | Tiziano Vecellio, *Danae*, olio su tela, 1544-45, cm 120 x 172, Napoli, Museo di Capodimonte (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte).

Un pittore di formazione veneziana non poteva eludere l'influenza della sua terra di origine e il confronto con i grandi pittori del suo passato. Per un decoratore del calibro di Bellucci, verrebbe spontaneo riferirsi a Veronese. Qui, tuttavia, si guarda a un'altra Venezia. Nessun dubbio in questo caso che, sin dalla scelta della tela, il riferimento nella mente del pittore fosse differente e, apparentemente, quasi d'obbligo in relazione al tema scelto: Tiziano. Un nome legato a doppio filo alla principessa di Argo, protagonista del dipinto. Sin dagli albori della critica d'arte, con il noto episodio del confronto tra Tiziano e Michelangelo su disegno e colorito riportato da Vasari, la *Danae* del cadorino ebbe sempre un posto di riguardo tra i capolavori del pittore (v. Vasari 1568, vol. III, 813). Che, infatti, coadiuvato talvolta dalla bottega, ne produsse repliche e varianti per i potenti di mezza Europa (per le varie versioni della *Danae* di Tiziano, si vedano: Wethey 1975, 132-136 e 209-211; Wald 2008). A cominciare dalla tela di Capodimonte, la "nuda" dipinta fra il 1544 e il 1546 per il cardinale Alessandro Farnese, concepita a Venezia e terminata a Roma, dove fu vista da Michelangelo. Forse una *Danae* per caso, come

rivelerebbero le radiografie che mostrano uno sfondo simile alla *Venere di Urbino*, aggiustata poi *sub specie* mitologica, inserendo al posto di un interno domestico la figura di un Cupido, introducendo la nuvola di rito e coprendo (più o meno) pudicamente i fianchi della nuda (v. Alabiso 2005, con bibliografia precedente) [Fig. 2].



3 | Tiziano Vecellio, *Danae*, olio su tela, 1554 ca., cm 135 x 152, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Nata o meno come Venere o come criptoritratto di una Angela cortigiana particolarmente cara al cardinale, in ogni caso la sua fortuna come *Danae* fu immediata, come testimonia appunto la lunghissima scia di repliche e copie. Fu nientemeno che l'imperatore Filippo II a ricevere la versione successiva, una decina di anni dopo. Il dipinto in questione, a lungo identificato con la tela del Prado, è stato recentemente riconosciuto nella versione Wellington ora a Londra, Apsley House (v. Falomir, Joannides 2014, 16-31; Wivel 2020. Sulle "poesie" di Tiziano si veda, in questo

numero di Engramma, la recensione alla mostra londinese *Titian. Love, Desire, Death*). La *Danae* del Prado, invece, realizzata attorno al 1565, poco dopo la “poesia” per Filippo II, arrivò in Spagna a seguito della campagna di acquisti condotta da Velasquez in Italia tra il 1629 e il 1631, forse proveniente dalla collezione di Giovanni Carlo Doria a Genova (v. Falomir, Joannides 2014, 16-31). Entra probabilmente in gioco qualche intervento della bottega nella *Danae* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, unica versione firmata, ceduta nel 1600 dal cardinal Montalto all'imperatore Rodolfo II, allora a Praga. La qualità rimane sostenuta, come evidenziato dai recenti restauri, ma la condotta appare comunque meno libera e più controllata rispetto alle versioni precedenti (v. la scheda di Robert Wald in Ferino Pagden 2008, 205-207) [Fig. 3]. Scade invece la versione dell'Ermitage, eseguita intorno al 1554, già nel 1633 parte della collezione del marchese de Vrillière, poi Therevin, Crozat e infine approdata in Russia, opera in cui l'intervento della bottega si fa più rilevante (sulla possibile provenienza di quest'ultima versione si veda Mason 2008, 85-86). Questo solo per citare le versioni più note, che hanno goduto di maggior fama nel corso dei secoli e, conseguentemente, al tempo di Bellucci (ma la fortuna iconografica dei modelli tizianeschi è estremamente vasta, si veda ad esempio Hochmann 2004).

Proviamo a prestare fede all'etichetta bellucciana. Quale sarebbe stato allora il suo riferimento, tra l'arsenale visivo che poteva avere a disposizione un pittore che si muoveva su uno scenario europeo?

Ogni *Danae* dipinta da Tiziano differisce dalle altre per dettagli e contenuto, pur nell'utilizzo dello stesso cartone tratto dalla prima versione. Proprio questa, la versione napoletana, è il primo riferimento. La presenza di Cupido, infatti, scompare in tutte le versioni successive, sostituita dalla fantesca o guardiana, contraltare morale e fisico alla bella Danae (v. Gentili 1980, 107-110; sul tema della *Danae* e sulla sua evoluzione iconografica, si vedano Panofsky 1933 e Millner Kahn 1978). È questa una scelta coerente per la tela napoletana di Tiziano, probabilmente concepita come un appassionato inno alla sensualità femminile, corretta poi nella successiva commissione imperiale con una leggera velatura moralistica, che tuttavia nulla toglie all'alto tasso di eros nella scena. Il nostro dipinto invece riporta in auge la figura di Cupido, affiancato da un inedito amorino. Anche le dimensioni della tela sono

grossomodo le stesse della *Danae* napoletana, da cui però non si discostano di molto neppure le altre versioni, vincolate in questo dal cartone preparatorio (v. Wald 2008, 125-133). L'arco di attività di Bellucci coincide con la permanenza della tela a Parma, dove risulta documentata nel 1680 (v. Campori 1870, 212; a pagina 280 è registrata invece una sua copia) seguendo il destino della collezione Farnese, lì trasferita dal palazzo romano di Campo dei Fiori. Negli anni '30 del '700 la collezione verrà portata infine a Napoli, in seguito all'acquisizione per via ereditaria da parte dei Borbone (sulle vicende della collezione Farnese si rimanda a *Collezione Farnese* 1994-1996, e a Fornari Schianchi, Spinosa 1995). Non risulta, ad oggi, un passaggio parmense di Bellucci, ma ciò potrebbe non costituire un problema, considerata la fama del dipinto che ha generato molte copie, dipinte o disegnate, della prima *Danae* tizianesca (v. Wethey 1975, 132-133; sull'origine della *Danae* di Capodimonte e sulla sua conseguente fortuna si veda anche Puppi 2009, 100-113). Né, d'altra parte, il riferimento appare così puntuale, quanto piuttosto una ripresa del carattere generale della composizione.

Più plausibile, invece, che il pittore abbia avuto modo di vedere e assimilare la *Danae* di Vienna, anche se il dipinto arrivò nella città austriaca sembra soltanto nel 1723, comunque non prima del 1718, quando risulta ancora negli inventari della galleria di Praga (v. la scheda di Robert Wald in Ferino-Pagden 2008, 205). Le gallerie delle due città afferivano comunque entrambe alla corte imperiale, corte per la quale Bellucci ebbe a offrire i suoi servizi per diversi anni, conoscendone bene, e da presumersi, anche le collezioni di opere d'arte. In ogni caso, anche il quadro di Vienna aveva goduto e godeva ancora di non poca fama, come dimostrano le copie coeve o più tarde, incise o dipinte (v. Wethey 1975, 135-136: la copia antica già Nemes, presumibilmente coeva, già a Budapest e oggi distrutta, è menzionata anche da Wald 2008, 130-131), come quelle attribuite a Giovanni Contarini, anch'egli già pittore a corte a Vienna (v. Moschini Marconi 1962, 110), o quella attribuita al Padovanino (che invece a Vienna non risulta aver mai messo piede: v. Ruggeri 1988, 117). Nel XVI secolo la *Danae* viennese era stata inoltre incisa in un foglio siglato MM, talvolta assegnato all'incisore di fiducia di Tiziano, Cornelis Cort, ma oggi dato a Melchior Meier (v. Falk 1989, 30, n. 8). Non è dato sapere se nel 1722, nel rientrare a Venezia da Londra, Bellucci non sia passato ancora una volta da Vienna, città con cui comunque dovette

rimanere in contatto, considerata la tarda assegnazione al pittore della pala d'altare della chiesa delle Salesiane di Vienna da parte dell'ex imperatrice Guglielmina Amalia, opera terminata da Bellucci nel 1723 (v. Magani 1995, 56 e 185-186).

È questa la principale fonte (salvo per l'ispirazione generale che si rifà di più alla *Danae* napoletana) del nostro dipinto, che giocoforza andrebbe dunque datato non prima del soggiorno viennese. Lo attestano con forza i prestiti letterali dalla *Danae* viennese, trasposti stilisticamente in una cifra alla Bellucci, di dettagli come l'andamento del tendaggio sopra la protagonista, gli ornamenti della figura, ma soprattutto la citazione del fiore adagiato sul materasso in primo piano, assente nelle altre versioni tizianesche e qui puntualmente recuperato. Non sembra esserci traccia nel quadro delle restanti versioni autografe di Tiziano, due delle quali all'epoca in Spagna (evidentemente al di fuori del circuito d'azione del pittore), né di quella che allora vagava di collezione in collezione in Francia, per poi finire in Russia. La nostra *Danae* è dunque costruita sui Tiziano di Napoli e di Vienna: dal primo si mutua il tono generale, l'ambientazione in un interno chiuso, la presenza di Cupido, il lenzuolo che copre in parte la figura; dal secondo la figura della protagonista, con la bocca appena schiusa, e la rosa come corredo simbolico.

Un buon pittore, tuttavia, sa anche tradire i suoi modelli. Così, ad esempio, ci si può permettere di ribaltare il significato dei dipinti tizianeschi, rinunciando all'espedito della pioggia di monete e quindi a ogni interpretazione potenzialmente moralistica del soggetto. Quella che cade sulla *Danae* di Bellucci è una pioggia come di miele, promessa della dolcezza dei piaceri d'amore. Tutto il dipinto diviene dunque un inno al più dolce dei piaceri, e l'espressione anelante di Danae spiega bene il desiderio di imitazione dell'amorino di destra, in ginocchio in attesa della più profana delle comunioni. E dolce è anche il profumo della rosa, le cui spine rimangono l'ultimo, blando, avvertimento dei rischi d'amore.

Il resto è mestiere: scurire il fondo e schiarire le carni, per darle il massimo risalto, inserire un nastro scuro tra i seni, per guidare lo sguardo tra le grazie di Danae, tingere di castano i capelli da un biondo Tiziano ormai passato di moda, nastri e perle a nobilitare la principessa di Argo: portare insomma Tiziano in un disimpegnato stile contemporaneo.

Da Danae...

Se pensare figurativamente al mito di Danae poteva implicare il rifarsi a Tiziano, questa scelta non era però l'unica possibile. Né lo fu, certamente, per Bellucci. L'altra via, il secondo polo di attrazione per un pittore del secondo Seicento, era un'opzione classicista, modello di successo in Italia come nelle corti del Nord. Questa alternativa, cui Bellucci mostrò un costante interesse lungo la sua carriera, poteva proporre modelli differenti dal celebre Tiziano, persino su tema come quello di Danae.



4 | Antonio Bellucci, *Danae*, olio su tela, 1695 ca., cm 149 x 158,5, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Bellucci si confrontò con il tema di *Danae* almeno un paio di volte. Attorno al 1695 si data la versione oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum, di provenienza probabilmente austriaca (v. Magani 1995, 101-102) [Fig. 4]. Di quasi vent'anni successiva è invece la tela di Monaco, Bayerische

Staatsgemäldesammlung, ma proveniente da palazzo Pfalz Neuburg a Düsseldorf (v. *ivi*, 174-176). Nelle due tele, curiosamente costruite in controparte l'una rispetto all'altra, la temperie culturale è differente, e Venezia si fa via via più lontana. Nonostante le differenze stilistiche, testimonianza di vent'anni di evoluzione nel percorso di Bellucci – con la prima opera realizzata più di tocco, di una brillantezza esecutiva tutta veneziana evidente nei dettagli, mentre la seconda risulta più fredda, in un'esecuzione più controllata e attenta al disegno – il modello per la figura di Danae ha ben poco in comune con le creature tizianesche. Si tratta di un'idea che torna in diversi dipinti del Bellucci, un modello di ispirazione classica e composta, già esistente nella pittura di Pietro Liberi a Venezia ma fatta propria da Bellucci sulla scorta di incisioni, quali la *Venere* di Giuseppe Diamantini, originario di Fossombrone ma attivo in laguna (v. *ivi*, 101-102). Tuttavia, non va esclusa nemmeno la capacità di attrazione che poteva esercitare l'esempio di Annibale Carracci, il caposcuola del classicismo bolognese, estremamente apprezzato in quegli stessi ambienti che davano lavoro a Bellucci (v. *ivi*, 27). Carracci aveva infatti scelto una forma simile per la sua *Danae*, già dei Pamphili e poi di Cristina di Svezia, in seguito degli Odescalchi e poi appartenuta al duca d'Orleans, dipinto infine distrutto a Londra in un bombardamento nel 1941, ma noto attraverso disegni e incisioni (v. Borea, Mariani 1986, 254).

Questa predilezione per una 'Danae emiliana' emerge anche quando Bellucci si trova a illustrare un altro passo del mito decisamente meno frequentato dagli artisti, *Danae in fuga sulla zattera*, per cui certo non esistevano importanti precedenti a cui rifarsi (v. Magani 1995, 174). Già considerata talvolta una *Venere sulla zattera*, l'identificazione del soggetto si deve al catalogo del 1778 della collezione di provenienza dell'elettore di Düsseldorf (v. *ivi*, 48-49 e 67, n. 24). Unico precedente iconografico noto, benché alquanto dibattuto, poteva essere l'incisione di Giorgio Ghisi tratta da un disegno della cerchia di Giulio Romano raffigurante una *Donna in barca con un uomo e un bambino* (v. Bellini 1998, 35-37). Ma, dal momento che lo stesso modello iconografico classicheggiante, tra Carracci e Diamantini, in fin dei conti aveva già dimostrato di poter funzionare altrettanto bene come *Venere* soltanto pochi anni prima (v. Magani 1995, 142), il problema, di fatto, non si poneva: e la protagonista è, ancora una volta, con la stessa posa, la stessa Danae.

Quale che fosse la sua fonte primaria, Bellucci non dimentica il suo imprinting veneziano e, memore di Tiziano, accosta alla sua Danae una vecchia fantesca, contraltare morale e pittorico alla fanciulla candida come porcellana. Non mancano nemmeno stuoli di putti plananti che si oppongono alla missione della megera di turno, che voglia essa proteggere la virtù di Danae o, più realisticamente, fare cassa con la pioggia di monete. Lo sguardo della vecchia, in entrambe le versioni, la dice lunga sul suo reale obiettivo: al punto, nella versione di Monaco, di volgere al cielo uno sguardo languido che sembra quasi riprendere, paradossalmente più della protagonista, il languore erotico della *Danae* tizianesca. Nello spingere sull'erotismo, in ogni caso, Tiziano sembra quasi ineludibile. E anche se Danae viene da modelli carracceschi più algidi e posati, per la parte inferiore della sua figura si torna, ancora una volta, a Tiziano. Così, le gambe delle nude si distendono e si accavallano l'una sull'altra seguendo quello che, in fin dei conti, era il primo modello anche per la prima *Danae* tizianesca: la *Venere di Urbino* (si vedano a questo riguardo le radiografie pubblicate in Alabiso 2005).

Per quanto il fantasma di Tiziano, o meglio della pittura veneziana in generale, aleggi su queste versioni di *Danae*, esse di fatto sanciscono per Bellucci e per i suoi committenti il trionfo di modelli classicheggianti. Ne faranno fede le copie e le rielaborazioni dei dipinti del Bellucci, testimonianze tangibili dell'apprezzamento di pittori e committenti. Un'ulteriore *Danae* di Bellucci si sarebbe trovata, assieme a un pendant raffigurante *Tamar e Amon*, nella collezione veneziana di Giovanni Paolo Baglioni, già ipoteticamente (ma senza successo) identificata con la versione di Budapest (v. Magani 1995, 192: per l'inventario della collezione Baglioni, redatto da Domenico Maggiotto e Giacomo Manestri nel 1787, si veda Levi 1900, 252-254. Il documento originale si conserva presso l'Archivio Storico di Venezia, Giudici di Petizion, busta 482/147, ff. 3-23). Ma lo spoglio documentario ci rivela anche una *Danae* "copy after" Bellucci venduta da Christie's a Londra il 16 maggio 1795, che ci illumina tanto sul successo che dovevano riscuotere le sue composizioni quanto su un relativamente precoce sistema di copie e derivazioni (*A catalogue of All those Select, Beautiful, and uncommonly High-Finished Pictures: copied from the celebrated originals which composed the Electoral Gallery of Dusseldorf...* Christie's, London, May 16, 1795, lot. 48, dalla collezione di Valentine e Rupert Green, Messrs. V. and R. Green, documento disponibile

online, consultato a ottobre 2020). In questo caso il modello era la *Danae* già a Düsseldorf e oggi a Monaco, mentre da quella di Budapest viene la copia oggi a Roma, Montecitorio, originariamente nelle Gallerie di Firenze (v. Magani 1995, 216; e si veda anche la scheda in Rivosecchi 1994, 28). Non copie ma derivazioni, invece, quelle sortite più volte dal pennello di Jacopo Amigoni, forse partendo da una variante della *Danae* di Düsseldorf (la scomparsa versione già Baglioni?) (Magani 1995, 176 e 192 suggerisce che una *Danae* già in collezione Stucky, Pavanello in Romanelli, Pavanello 1986, 185) possa essere una derivazione settecentesca della *Danae* di Bellucci già Baglioni, da cui deriverebbe la *Danae* di Amigoni di collezione privata veneziana (v. Scarpa Sonino 1994, 18), ma anche quella oggi all'Accademia Carrara di Bergamo proveniente dalla collezione Volpi Bassano D'Amico (Angelini, Galati Rodeschini, Rossi 1996, 14). Per la fortuna delle versioni di Amigoni non va dimenticata neppure la copia a stampa da un dipinto amigoniano, ancora una volta di filiazione bellucciana, intagliata da Antoine Benoist.

Dunque, agli occhi dei primi decenni del Settecento, quella era l'immagine di *Danae*, il canone nuovo da perseguire. Forma classicista ed eros veneziano: Tiziano sì, ma più suggerito che palesato, sottinteso ma non dichiarato, nella qualità di tocco della pittura, nelle contrapposizioni tra gioventù e decadenza, nella gioia di vivere di uno stormo di putti svolazzanti.

... a *Danae*

Questo, naturalmente, pone la questione del rapporto con l'altra *Danae*, con il suo tizianismo palese, con la sua poetica un po' melensa di un amore privo di opposti. Un rapporto problematico che non si limita alle fonti iconografiche o al significato dei dipinti. La *Danae* di Budapest è da considerarsi tra i vertici assoluti della produzione del Bellucci, capace di passare nel giro di pochi centimetri dal guizzare di un pennello intriso di luce nei decori delle stoffe alla materia diafana di cui è costituita la pelle della fanciulla, pesca e porcellana allo stesso tempo. Una freschezza che cede al disegno nella pittura di Monaco, con un risultato sì più algido, ma dove comunque la tenuta qualitativa rimane notevolissima, unita a una verve inventiva concentrata nei dettagli, dai satiri che reggono il letto di *Danae* al muto dialogo di sguardi col putto che leva il sipario, dilatando una costruzione per diagonali già in parte sperimentata nel dipinto

ungherese. Perché abdicare all'invenzione recuperando in toto un'idea altrui, elaborandola al minimo?

Neppure dove vi è l'invenzione del pittore, come nella scenetta di Cupido e del suo compare, il dipinto brilla per originalità: a sostenere l'ipotesi dell'autorialità bellucciana, si potrebbero riconoscere nei due amorini le stesse comparse che animavano in veste di angioletti la *Visione di Sant'Agostino* dipinta tra il 1694 e il 1696 per la chiesa abbaziale di Klosterneuburg (v. Magani 1995, 94-95 con gli stessi putti che sembrano tornare anche nella tarda *Visitazione* delle Salesiane di Monaco del 1726: v. *ivi*, 185-186). Sarebbe allora, nel caso, un pittore che si richiude in sé stesso. Il riuso di materiali precedenti, l'adozione di un modello sicuro quale era Tiziano: scelte che potrebbero ricondurre questa *Danae* agli anni del ritorno di Bellucci in patria, dopo il soggiorno inglese.

I pochi dati che abbiamo consentirebbero di immaginare un Bellucci stanco, malato di gotta, amareggiato per il confronto non facile con una generazione nuova di decoratori, che sembrano estrometterlo costantemente dalla scena. In Germania prima, in Inghilterra poi. Una vita spesa negli ambienti di corte, alla ricerca di una posizione che, quando arrivava, era costantemente messa in dubbio da un nuovo arrivato, da un cambio di gusto, dalla volubilità di un committente. Così, alla fine, la decisione è quella di tornare a casa, forse passando da Vienna a rivedere gli ambienti che un tempo lo videro protagonista (e magari incrociando un Tiziano arrivato di fresco da Praga?), chiudendo a Soligo una carriera che ancora riservava qualche guizzo, recuperando qualche vecchio committente straniero. Lo accompagnava un figlio, Giovanni Battista, pittore a sua volta, da assistere o da impiegare come assistente, alla bisogna.

Rientrare in patria dopo decenni di assenza dalla scena veneziana doveva essere equivalente, ancora una volta, a ricominciare. La capitale vedeva sorgere nuovi astri pittorici, che ben poco avevano ormai a che fare con lui (e la spregiudicatezza di un'altra *Danae*, quella del Tiepolo a Stoccolma, rivela tutta la distanza tra una nuova generazione e chi, ormai, faceva parte del secolo passato), ma anche rivolgendosi a una clientela di provincia, ancora legata a schemi e tradizioni del passato, puntare su Tiziano poteva essere una scelta vincente: il ritorno all'origine, a un porto

sicuro. Un'ultima *Danae*, per Bellucci, sarebbe potuta diventare l'equivalente della sua Soligo: un luogo sicuro dove contemplare una passione, finalmente, pacificata.

È forse una delle narrazioni possibili, ma il dipinto stesso, in realtà, sembra esprimersi diversamente, suggerendo ulteriori problemi e contestando soluzioni troppo facili. Si accennava al figlio Giovanni Battista, accanto a un ormai anziano Antonio Bellucci. Questo perché questa strana *Danae* è, in realtà, un testo piuttosto complesso, non privo di contraddizioni interne. Il volto rapito della principessa è, senza dubbio, la parte migliore, tanto per invenzione (o meglio reinvenzione, saldando il conto a Tiziano) quanto per gesto pittorico. Si interviene pochissimo, a livello iconografico, quel tanto che basta a traghettare un viso rinascimentale fin oltre un barocco maturo: qualche perla e un nastro, un sensuale ciuffo ribelle. La stesura pittorica è morbida e vaporosa, fino a farsi quasi di cipria verso il petto, e davanti al seno viene da pensare alle "tetine de neve pure" evocate da Marco Boschini a fronte dei dipinti di Pietro Liberi (v. Boschini 1660, 496, per cui sono debitore a Jacopo Cossu; per Liberi si veda Ruggeri 1997). Qui, purtroppo, l'incanto si spegne bruscamente davanti alle tracce di una vecchia pulitura troppo spinta, al punto da rivelare il disegno sottostante, cui si è cercato, in passato, di rimediare con sgraziate ripidinture. Sfortunatamente, il risultato più evidente è stato l'appiattire buona parte della figura. Se il volto di *Danae* lasciava intravedere ottime qualità pittoriche, l'entusiasmo cala nel resto del dipinto, a cominciare dalle figure dei putti. Eppure, proprio questo inserto dovrebbe essere lo spazio di libertà concesso all'invenzione del pittore, oltre i vincoli di una copia tizianesca.

Invece, ecco l'invenzione: un Cupido quasi frontale, perfino didascalico nell'indicare con una mano l'origine di ciò che ha nell'altra, e il suo compagno inginocchiato, in adorante attesa. Tutto funziona, senza dubbio, ma forse era lecito aspettarsi qualcosa di più. Si possono richiamare i loro cuginetti che planano da ogni direzione nella *Danae* di Bellucci a Budapest, ma il confronto è impietoso [Fig. 4].

Considerata la maggiore qualità pittorica della testa di *Danae*, la tentazione di chiamare in causa un aiuto meno dotato è allora, per quanto riguarda i due putti, forte. Ma, anche senza grandi certezze sul modo di dipingere di Giovanni Battista Bellucci, figlio di Antonio, è evidente che

molte, forse troppe cose non tornano. Supponendo sua la pala con la *Presentazione della Vergine al Tempio* della chiesa arcipretale di Miane, databile attorno al 1726, Giovanni Battista appare sostanzialmente un debole emulo del padre, relativamente fedele nel modo di comporre (e per Miane il padre magari avrà anche dato una mano) ma alquanto più piatto nella stesura pittorica (pure, la pala di Miane è stata attribuita allo stesso Antonio da Mies 1984, 88 e Mies 1992, 22, ma respinta e segnalata tentativamente come di Giovanni Battista da Magani 1995, 207; per quest'ultimo si veda ancora *ivi*, 69, n. 148). Qui, tuttavia, il problema è diverso, poiché l'invenzione del padre, in sostanza, non sembra esserci: non è una copia da Bellucci dipinta in maniera più o meno meccanica (come potrebbe essere a Miane), ma appare come qualcosa di altro rispetto a Bellucci (e va anche sottolineato come, nell'ultima parte della vita, Bellucci rimanga un disegnatore eccellente, il cui stile appare piuttosto lontano dalla nostra *Danae*; si veda Magani 1995, 54-57, ma anche Kudiš Burić 2008).

L'amorino di destra, con il suo profilo affilato, sembra davvero emblematico di un certo momento a cavallo tra Sei e Settecento, quel barocchetto che coinvolge, naturalmente, anche Bellucci. Ma si cercherà invano, nel catalogo di quest'ultimo, una somiglianza calzante e assoluta, pienamente convincente. I suoi putti, in genere, si lanciano nello spazio secondo scorci più arditi, si proiettano verso lo spettatore, tanto precipitando da cieli azzurri quanto protendendosi dagli abbracci di Madonne. Guardano di sbieco, di qua o di là, verso l'alto o verso il basso, con l'arcata sopraciliare proiettata sugli occhi, vuoi per scorcio vuoi per ombra portata, in maniera ben diversa da quanto accade nel Cupido, frontale, che accompagna Danae.

Ancora, questi due bambini appaiono di una compostezza, tanto per posa che per stesura, che inviterebbe a guardare fuor di laguna, verso il centro Italia, luoghi dove si ha guardato Bellucci (altre principesse di Argo ce lo hanno suggerito), ma con altri risultati. Sembra piuttosto di vedere una consonanza con certi esiti più classicheggianti, alla Gregorio Lazzarini, le cui composizioni spesso sono popolate da putti, in genere un poco più composti degli omologhi che svolazzano nei dipinti di Bellucci. Si tratta più di suggestioni che di confronti palmari: anche qui, le corrispondenze precise si cercherebbero invano. Pure, Lazzarini è uno di quei pittori che

affiancano, da Venezia, tutta la parabola di Bellucci, con frequenti scambi attributivi, condividendo le committenze degli esordi, come il presbiterio di San Pietro di Castello nel 1691 (v. Magani 1995, 15 e 91-92. Per gli scambi attributivi tra i due pittori, si vedano gli esempi riportati *ivi*, 201-202, 207, 213-14, 223. Su Lazzarini, che visse dal 1655 al 1730, quindi negli stessi anni del Bellucci, la fonte principale è Da Canal 1809, ricco di informazioni anche su Bellucci).

E poi, Tiziano. Quando mai Bellucci ha ripreso un modello in maniera così palese? Né, allo stesso modo, si ritrovano citazioni palmari dal cadorino nella sua opera, per quanto a oggi se ne conosce. Un certo richiamo al fare di Liberi, come appare nei toni e nella stesura quasi incipriata del viso o, soprattutto, del petto di Danae, evocherebbe, nel caso, un Bellucci giovane, fresco della sua esperienza veneziana, ancora negli anni della sua formazione. Forse così, in una pratica di assimilazione del passato, acquisirebbe senso anche una copia da un grande maestro del Rinascimento. Ma restano gli scarti qualitativi interni al dipinto, ancor più problematici per un giovane dalla fresca inventiva. Ancora una volta, con la lezione di Liberi si torna a evocare Bellucci, che nel suo esempio, con ogni probabilità, si formò a Venezia (v. Magani 1995, 13).

Potrebbe allora essere un giovane e studioso Bellucci, sul solco di Liberi, ad abbozzare una *Danae* tizianesca, in parallelo a quanto facevano o avevano fatto, tra copia di studio o altre intenzioni non altrettanto nobili, i pittori delle generazioni precedenti e contemporanee? Se ciò fu pane quotidiano per un Pietro della Vecchia, non estraneo a queste dinamiche fu anche il Liberi, con Zanchi tra i primi maestri ideali dei Bellucci, né lo fu il Lazzarini, suo contemporaneo (per Liberi, ad esempio, si veda Ruggeri 2001, 380-381). Sul rapporto dei pittori delle generazioni intorno a Bellucci con i classici del Cinquecento veneziano non deve essere dimenticata nemmeno l'attività di ripresa del loro stile e delle loro composizioni fino e oltre al limite della falsificazione fraudolenta (v. Dal Pozzolo 2011). Sappiamo dalla vita di Gregorio Lazzarini scritta dal Da Canal che lo stesso Gregorio non fu alieno a queste pratiche (v. Da Canal 1809, 31 e 74-75), come esemplificato dalla *Salomé* di Pietro Scarpa a Venezia (su cui si veda la scheda di M. Vallès-Bled in *Peintre de Venise* 2000, 72). Non vi è motivo di pensare, allora, che lo stesso Bellucci non facesse pratica nel medesimo modo, senza necessariamente le

implicazioni poco trasparenti dei pittori sopra citati. Un esercizio giovanile lasciato da parte, concluso da un aiuto o da altra mano, per immetterlo sul mercato? È vero che, per i primi anni di Bellucci, ci si trova davanti a un vuoto: cosa imparò in Dalmazia, presso Domenico Difnico? Come iniziò la sua carriera veneziana? Non più Tiziano come approdo allora, ma Tiziano come partenza, veicolo di appropriazione della più grande tradizione lagunare. Quale grimaldello migliore, in mano a una giovane promessa, per penetrare un mercato dell'arte caratterizzato dalla continua ricerca dei grandi maestri, anche in copia laddove l'originale fosse inaccessibile? Sarebbe certamente curiosa, nel caso, la scelta della *Danae* praghese, benché naturalmente possibile attraverso le sue copie. Si parla, comunque, di un pezzo degno della quadreria di un imperatore: per l'agiato collezionista, un modello da imitare. O, in questo caso, da copiare. Riempire un vuoto nella carriera di un pittore è tentante ma, ancora una volta, il rischio è di scivolare di nuovo in una narrazione ipotetica: magari anche plausibile, ma non supportata da alcuna prova.

Insomma, piaccia o non piaccia, i problemi persistono, pur con l'onnipresente fantasma di Bellucci che insiste ad ammiccare dall'interno di questa *Danae*.

(In)Conclusioni

Il nome di Antonio Bellucci ha un forte significato accanto a questa *Danae*: il dipinto sembra evocare continuamente il suo fantasma e, dietro, il fantasma di Tiziano (per rievocare il titolo dell'importante lavoro di Dal Pozzolo 2011). Il confronto con le sue opere dimostra quanto, attorno a un singolo tema, gli orizzonti possibili potessero variare, senza nemmeno escludere uno sguardo al passato. Dipinta ragionevolmente tra gli ultimi decenni del Sei e i primi anni del Settecento, mentre l'astro di Bellucci attraversava l'Europa, la nostra tela, per ora, rimane reticente sul suo pittore: magari nascosto dietro un maldestro restauro, dietro una bottega di cui ancora non si conosce granché, forse dietro mani diverse che agirono su una stessa tela. Le condizioni attuali, infatti, consigliano prudenza: un restauro, è certo, renderà maggior giustizia al dipinto e, di conseguenza, anche al suo autore, consentendogli magari di riscattarsi da difetti e incongruenze che sarebbe stato ingiusto trascurare.

Alla fine, rimane soprattutto il dipinto. E con esso, tutto il suo mondo. Un Tiziano raddolcito, un amore senza spine, senza la cupidigia legata al denaro, demone mondano e cortigiano. Una passione addomesticata, così lontana dall'irruenza tizianesca, che è addirittura possibile condividere, come sta per accadere all'amorino per mano di un accomodante Cupido. Il virtuosismo di un pittore che si rivela negli inserti delle nature morte, nei ricami di un cuscino, in dettagli quasi leziosi, nel mestiere di attraversare un petto candido con una pennellata azzurro cupo.

Ma soprattutto, la vitalità di un'idea, di un'invenzione tizianesca quale la sua *Danae*. A distanza di più di un secolo e mezzo dalla prima versione, dopo due decenni di revisioni da parte di Tiziano prima, della sua bottega poi, infine dei suoi epigoni, il modello funziona ancora. Non è solo un testo da copiare, ma un qualcosa di vivo, attuale e attualizzabile. La storia dell'arte, da Vasari in avanti, aveva già dato un posto al dipinto nel pantheon della grande pittura. Poi era stato il turno delle rivendicazioni locali, tra Boschini e Ridolfi, a ribadire il ruolo del cadorino come maestro e ispiratore della grande stagione del Rinascimento veneziano. Se pure Bellucci sentirà la necessità di guardare altrove in cerca di modelli differenti, questa *Danae* suggerisce comunque come, ancora una volta, Tiziano potesse avere ancora molto da dire.

Ogni epoca, naturalmente, cercherà e troverà il suo Tiziano: se il Rinascimento leggeva nella sua *Danae* il contrasto tra l'amore sublimato della fanciulla e la volgare corruttibilità della fantesca, un Settecento agli albori, più spensierato, vi leggerà un invito alle gioie di amore privo di ogni scrupolo morale. Allo stesso modo, ogni epoca troverà la sua *Danae*: e se nel Cinquecento aveva la sensualità di Tiziano o Correggio e nel Seicento la compostezza classicista di Carracci, per il Settecento vale tutto - classicismo e sensualità, purché senza implicazioni drammatiche o moralizzanti. Ecco perché stormi di putti devono neutralizzare la vecchia guardiana, sia sul piano narrativo che su quello compositivo, o perché quest'ultima deva essere assorta (tanto quanto se non più di *Danae*) nell'idea del piacere carnale più che nell'aspettativa della pioggia di moneta sonante. Ma l'apice lo toccherà Tiepolo, con una piccola composizione dove ognuno recita il suo ruolo, ma nessuno è ormai particolarmente convinto della sua maschera: con l'eccezione di una *Danae* che, svogliata e annoiata da una messinscena mitologica senza più

significato, si volta verso lo spettatore quasi a indicargli che, alla fine dei conti, l'unica cosa che conta di tutto quel teatrino è il suo fondoschiena [Fig. 5].

Ulteriori indagini già in atto da parte di chi scrive, ci si augura, chiariranno molte delle domande lasciate aperte da questo breve scritto. Alla nostra tela basti per ora il merito, non del tutto trascurabile, di averci raccontato una pagina inedita di ricezione tizianesca, o un'ennesima prova della potenza (anche figurativa) del mito di Danae.



5 | Giambattista Tiepolo, *Danae*, olio su tela, 1736 ca., cm 41 x 53, Stockholm, Universitet Konsthistoriska Institutionen.

Postfazione: elogio della copia

Quanti modi esistono di guardare un quadro? Dal più disimpegnato godimento estetico, alla ricerca del suo autore attraverso l'analisi del segno pittorico, fino all'indagine su significati più o meno reconditi voluti dal suo autore o determinati dalla sua epoca... Quel che non esiste, invece, è uno sguardo neutro, asettico: ognuno di questi modi di vedere si intreccia inevitabilmente con gli altri, determinando la nostra visione. Se

ogni informazione aiuta a capire qualcosa di più di un'opera d'arte, la faccenda si fa problematica quando queste informazioni mancano, oppure non sono univoche. Non tutti i dipinti, ad esempio, si prestano pazientemente a sopportare il giogo di un'attribuzione precisa. Alcuni sembrano ribellarsi ostinatamente a ogni etichetta, ai nomi che di volta in volta il mercato, i collezionisti o gli storici dell'arte provano forzosamente a imporre. Altri invece chiedono qualcosa di più, un dialogo più complesso rispetto a una semplice attribuzione, qualcosa che comprenda tutte le sfumature di colore che un dipinto può proporre, oltre al semplice bianco-nero di un'etichetta attributiva: è lui, non è lui. C'è il problema della bottega, ad esempio, o delle collaborazioni (e attorno a Tiziano, il rimando d'obbligo è a Tagliaferro 2009). E poi c'è la copia. Una copia è tante cose: rappresenta il suo autore, ma è anche il suo modello, uguale e riconoscibile, eppure sempre diverso. Si copia per imparare, per sfidare il passato, ma anche per lucro (sul concetto di copia e il suo rapporto con le falsificazioni si rimanda all'ottima bibliografia proposta da Dal Pozzolo 2011, 121, n. 11, da integrarsi con i più recenti Mazzarelli 2010; Gil Carazo 2013; Hermens 2014; Münch 2014; Osano 2014; Di Loreto 2018). Nella copia il pittore c'è e non c'è, si nasconde dietro il suo modello, come a prendere in giro chi, un domani, quel dipinto dovrà leggerlo. Le copie sono, a loro modo, dipinti ribelli, che non si piegano alle logiche di mercato o di una certa tendenza delle mostre di oggi, dove tutto è o deve essere assoluto, a cominciare dall'autografia. Ecco che allora rischiano di diventare dipinti muti, trascurati perché difficili, destinati, nel migliore dei casi, a rimanere relegati nelle pieghe dello specialismo di una storia dell'arte, senza poter dialogare con uno spettatore il quale, solitamente, viene imbonito con nomi altisonanti e più o meno pretesi capolavori. Eppure, se interrogate, queste opere possono essere tutt'altro che mute. Ogni opera ha qualcosa da dire, anche se non sempre è semplice decifrarla. Ma anche dove vi è il non detto, o poco più di un semplice accenno, possono nascondersi frammenti di discorsi e spunti di riflessione. La scintilla può essere un'attribuzione di comodo, o l'ennesima variante di un soggetto ben noto: l'unica certezza è che da ogni dialogo con un'opera d'arte ci si può aspettare qualcosa di nuovo.

Riferimenti bibliografici

Nota bibliografica

Per una lettura iconografica generale del tema di Danae si rimanda ai lavori di Panofsky 1933; Millner Kahr 1978; Slujiter 1999. Su Antonio Bellucci il testo di riferimento è la monografia di Fabrizio Magani (Magani 1995), con bibliografia precedente, da integrarsi con i recenti lavori di Enrico Lucchese del 2011 e 2016 (Lucchese 2011 per il periodo inglese del pittore, Lucchese 2016 sull'attività austriaca) e di Kudiš Burić 2008. La bibliografia tizianesca è oramai sterminata: attorno a Danae, si rimanda alla bibliografia nella monografia di Alabiso 2005, da integrarsi con gli studi di Wald 2008, Puppi 2009 e, soprattutto, con il recentissimo Wivel 2020 sulle "Poesie" per Filippo II. Da un punto di vista iconologico, rimane validissimo l'approccio di Gentili 1980. Per quanto riguarda il tema della copia, un'ottima bibliografia è proposta da Dal Pozzolo 2011, 121, n. 11, da integrarsi con i più recenti Mazzarelli 2010; Gil Carazo 2013; Hermens 2014; Münch 2014; Osano 2014; Di Loreto 2018. Sul ruolo delle incisioni nella diffusione delle invenzioni tizianesche si veda Tagliaferro 2009, 389-409; in generale, tutta l'ultima parte (*ivi*, 334-426) è di grande utilità per comprendere il fenomeno dell'imitazione tizianesca.

Alabiso 2005

A.C. Alabiso (a cura di), *La Danae di Tiziano del Museo di Capodimonte. Il mito, la storia, il restauro*, Napoli 2005.

Angelini, Galati Rodeschini, Rossi 1996

S. Angelini, M. Galati Rodeschini, F. Rossi (a cura di), *La Raccolta Maria Volpi Bassano D'Amico*, Bergamo 1996.

Bellini 1988

P. Bellini (a cura di), *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano 1998.

Borea, Mariani 1986

E. Borea, G. Mariani (a cura di), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma 1986.

Boschini 1660

M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1660.

Campori 1870

G. Campori (a cura di), *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

Collezione Farnese 1994-1996

La Collezione Farnese. Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, 3 volumi, Napoli 1994-1996.

Da Canal 1809

V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia 1809.

- Dal Pozzolo 2011
E.M. Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione*, Treviso 2011.
- Di Loreto 2018
P. Di Loreto (a cura di), *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso ai grandi maestri*, Roma 2018.
- Falk 1989
T. Falk (ed.), *Johan Ulrich Mayr to Matheus Meriam the Elder*, Amsterdam 1989 (vol. 25 di *Hollstein German engravings, etchings and woodcuts c. 1400-1700*, Amsterdam 1954).
- Falomir, Joannides 2014
M. Falomir, P. Joannides, *Dánae y Venus y Adonis: origen y evolución*, "Boletín del Museo del Prado" (2014), 16-51.
- Ferino Padgen 2008
S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia 2008.
- Fornari Schianchi, Spinosa 1995
L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *I Farnese: Arte e Collezionismo*, Milano 1995.
- Gentili 1980
A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.
- Gil Carazo 2013
A. Gil Carazo (ed.), *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid 2013.
- Hermens 2014
E. Hermens (ed.), *European paintings 15th-18th century. Copying, replicating and emulating*, London 2014.
- Hochmann 2004
M. Hochmann, *La Danae della collezione La Vrillière: una testimonianza del gusto per Tiziano nell'arte francese della prima metà del Seicento*, "Studi Tizianeschi" II (2004), 57-65.
- Kudiš Burić 2008
N. Kudiš Burić, *Un dipinto di Antonio Bellucci a Ragusa (Dubrovnik)*, "Arte Documento" 24 (2008), 162-165.
- Levi 1900
C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900.
- Lucchese 2011
E. Lucchese, *Per l'attività decorativa di Antonio Bellucci in Inghilterra*, "Arte Veneta" 68 (2011), 164-181.

- Lucchese 2016
E. Lucchese, *Addenda alla prima attività viennese di Antonio Bellucci*, "Arte Veneta" 73 (2016), 184-186.
- Magani 1995
F. Magani, *Antonio Bellucci*, Rimini 1995.
- Mason 2008.
S. Mason, "Di mano di Tiziano", "Vien da Tiziano". *Spunti dalle collezioni veneziane*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia 2008, 79-87.
- Mazzarelli 2010
C. Mazzarelli (a cura di), *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, San Casciano Val di Pesa 2010.
- Mies 1984
G. Mies, *Egidio dall'Oglio pittore di Cison di Valmarino*, Pieve di Soligo 1984.
- Mies 1992
G. Mies, *Arte del '700 nel Veneto Orientale*, Tarzo 1992.
- Millner Kahr 1978
M. Millner Kahr, *Danae. Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*, "The Art Bulletin" 60 (1978) 43-55.
- Moschini Marconi 1962
S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962.
- Münch 2014
B.U. Münch (hrsg.), *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, Petersberg 2014.
- Osano 2014
S. Osano (ed.), *Between East and West: Reproductions in art*, Cracow 2014.
- Panofsky 1933
E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danaë)*, "Oud Holland" 50 (1933) 193-217.
- Peintre de Venise... 2000
Peintre de Venise de Titien à Canaletto dans les collections italiennes, Lodève-Milano 2000.
- Puppi 2009
L. Puppi, *Alle origini della Danae tizianesca. Ipotesi intorno a una prima versione incompiuta*, in F. Pedrocchi, A. Craievich (a cura di), *L'impegno e la conoscenza. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Verona 2009, 100-113.

- Romanelli, Pavanello 1986
G. Romanelli, G. Pavanello, *Palazzo Grassi. Storia Architettura Decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia 1986.
- Rivosecchi 1994
V. Rivosecchi (a cura di), *Arte a Montecitorio. Mostra di dipinti e sculture conservate nei palazzi della Camera*, Roma 1994.
- Ruggeri 1988
U. Ruggeri, *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" 16 (1988) 101-165, 273-362.
- Ruggeri 1997
U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi pittori nella Venezia del '600*, Rimini 1997.
- Ruggeri 2001
U. Ruggeri, *Nuove opere di Pietro Liberi*, in *Per l'arte: da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, vol. II, Monfalcone 2001, 379-381.
- Scarpa Sonino 1994
A. Scarpa Sonino, *Jacopo Amigoni*, Soncino 1994.
- Sluijter 1999
E.J. Sluijter, *Emulating sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt*, "Simiolus" 27 (1999) 4-45.
- Tagliaferro 2009
G. Tagliaferro (con B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin), *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.
- Vasari 1568
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti [...]*, Firenze 1568.
- Wald 2008
R. Wald, *La Danae di Tiziano a Vienna. Osservazioni su esecuzione e repliche nella bottega di Tiziano*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia 2008, 125-133.
- Wethey 1975
H.E. Wethey, *The paintings of Titian, III. The mythological and historical paintings*, London 1975.
- Wivel 2020
M. Wivel (ed.), *Titian. Love, Desire, Death*, London 2020.

English abstract

A late Venetian Baroque painting was recently sold on the art market with an attribution to Antonio Bellucci. But, the painting is actually also a late copy from Titian's *Danaë*. Both its attribution and its copy status raise questions: what is the meaning of the myth for a Baroque painter? What are the visual options for a painter depicting Danaë? How does a copyist relate to Titian, 150 years later? The present essay starts from these questions, analyzing the Titiansque sources of the painting, discussing its attribution to Bellucci and trying to understand the myth of Danaë at the dawn of a hedonistic eighteenth century.

keywords | Danaë; Antonio Bellucci; Titian.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)



la rivista di **engramma**
dicembre **2020** / gennaio **2021**
178 • Danae. Bagliori del mito

Editoriale

Maddalena Bassani, Alessandra Pedersoli

Voci dal fondo

Maria Grazia Ciani

Il nome dei Persiani

Monica Centanni

Danae, Perseo e Acrisio tra gli Etruschi di Spina

Mario Cesarano

Danae fondatrice di Ardea

Maddalena Bassani

A Terracotta Mould from Aquincum depicting the Story of Danaë

Gabriella Fényes

Le Danae di Petrarca (e non solo)

Andrea Torre

“Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo’ tramutare in pioggia d’oro”

Piermario Vescovo

Oculi! Danaë and the Uncanny Space

Barbara Baert

“Titian. Love, Desire, Death”

Simona Dolari

Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae

Lorenzo Gigante

“In questa cassa piena di chiodi”

Elena Pirazzoli

La Danae di Vadim Zakharov alla Biennale 2013

Carlo Sala