

Articoli/Articles

INTRODUZIONE A UNO STUDIO SULLE
RAFFIGURAZIONI ARTISTICHE DEI SOGNI

SERGIO ROSSI

Sapienza - Università di Roma, I

SUMMARY

INTRODUCTION TO AN HISTORY OF DREAMS IN ART

The article traces a brief history “by images” of the representation of dreams in art, from the Greek iamata to engravures, printings and paintings of Early Modern Age. Particular attention is devoted to the representation of alchemic processes in a printed image by Marcantonio Raimondi.

Quello della raffigurazione dei sogni nelle rappresentazioni artistiche è, come ben si può immaginare, un tema affascinante ma vastissimo; se poi si includono in esso anche le visioni mistiche dei profeti e dei santi l'argomento diventa in effetti sterminato e in questa sede non si può che tentare di darne qualche cenno introduttivo, in vista di un suo ulteriore approfondimento.

Dato poi che questa è nello specifico una rivista di Storia della medicina non possiamo non iniziare dalla pratica dell'incubazione, cioè quel processo magico-religioso attraverso il quale, già nell'antichità, i pazienti venivano fatti dormire in un'area sacra, o *adyton* e dopo un sogno, indotto probabilmente in modo artificiale, ottenevano una guarigione miracolosa. Nell'antica Grecia, l'incubazione veniva praticata dai membri dei culti di Asclepio e Anfiarao e le offerte

Key words: Dreams - Italian Painting - Reinassance - Iconography

votive ritrovate nei loro centri di culto (ad esempio Pergamo ed Epidauro), attestano l'efficacia del rito:

E' certo, comunque, che presso quei templi, le guarigioni non fossero esclusivo appannaggio della potenza taumaturgica del dio, ma riguardassero piuttosto la normale prassi medica, attuata sia mediante le operazioni chirurgiche sia mediante il normale impiego di medicinali¹

Un interessantissimo esempio in tal senso ci viene dal bassorilievo proveniente dal tempio eretto in onore di Anfiarao nella regione dell'antica Oròpos ed ora conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Atene (c. 350 A.C.). Si tratta di un reperto votivo, che, come attesta l'iscrizione posta alla base della scultura, un certo Archino offre ad Anfiarao, dopo un'avvenuta guarigione da un problema alla spalla destra, probabilmente una periartrite. La scena mostra Archino che riposa su un lettino all'interno di un tempio e un sacerdote che in piedi alla sua destra induce in lui uno stato di ipnosi dalla quale scaturisce il sogno raffigurato sulla sinistra e cioè Anfiarao che fa succhiare al suo serpente gli umori raccolti nella spalla malata del paziente determinandone così la guarigione (fig.1). Il nostro bassorilievo, dunque, come osserva il Morlacchi,

documentando il rito dell'incubazione assume particolare importanza per l'interpretazione iconologica di alcune immagini sacre che si diffonderanno dopo la caduta del paganesimo. Alcune guarigioni prodigiose verificatesi in luoghi sacri (ad esempio il cosiddetto "miracolo della gamba nera" avvenuta, secondo la leggenda, durante il sonno del paziente nella Basilica dei Santi Cosma e Damiano) non rappresenterebbero altro che la cristianizzazione medievale del rito dell'incubazione².

E lo stesso Morlacchi cita nel suo volume una decina di opere dedicate a questo miracolo: dalla predella della *Pala di S. Marco*, ora a Firenze nel Museo omonimo, dipinta nel 1438 dal Beato Angelico; a due predelle di Sano di Pietro conservate nella Pinacoteca Nazionale di Siena fino alla seicentesca tela di Andrea Tinti ora alla Galleria



ΑΡΧΙΝΟΣ ΑΜΦΙΑΡΑΩΙ ΑΝΕΘΗΚΕΝ

Fig. 1 Anonimo, *Bassorilievo votivo dedicato ad Anfiarao*, Atene, Museo Archeologico Nazionale.

Nazionale di Parma (fig. 2). Come è noto questo miracolo è descritto per primo da Jacopo da Varagine nella sua celebre *Legenda Aurea*: “Il guardiano [della Basilica di San Cosma e Damiano] aveva una gamba tutta rosa da un terribile cancro. Ma ecco che una notte gli apparvero i due Santi con unguento e un coltello in mano” e al suo risveglio l’uomo si trovò con la gamba di un etiope appena defunto al posto

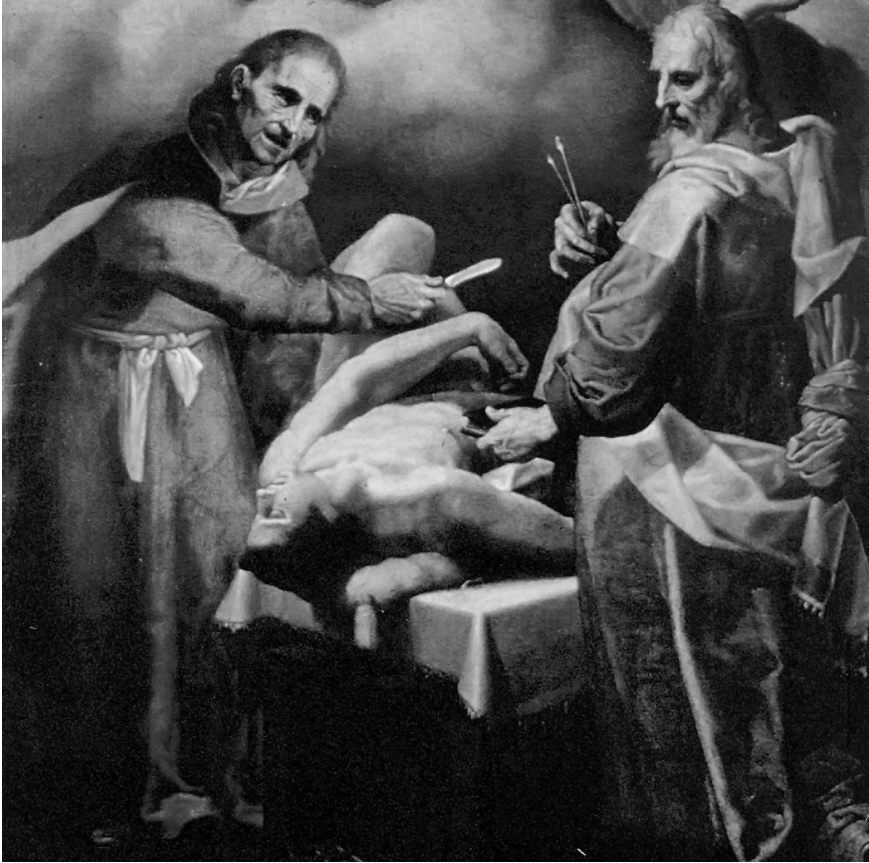


Fig. 2 G. B. Tinti, *Il miracolo della gamba nera*. Parma, Galleria Nazionale.

della sua in cancrena. Quest'ultimo evento, presente in quasi tutti i dipinti citati prima, manca in quello del Tinti che tuttavia, per i suoi colori lividi e bituminosi, per il tocco leggero della pennellata e per la sua parte superiore con la Vergine e alcuni angeli tra le nuvole che gli conferisce un tono quasi da ex voto di alta qualità, ben testimonia le caratteristiche magico-religiose di questo soggetto³. Tornando al sogno di Asclepio una sua versione tarda ma di sicuro fascino la

troviamo in una tavoletta di Sebastiano Ricci databile al secondo decennio del XVIII secolo e conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, opera commissionata probabilmente in occasione di qualche improvvisa guarigione e che conferma ulteriormente la commistione di sacro e profano riscontrabile in molti dipinti di questo periodo e che trattano soggetti come quelli da me analizzati⁴.



Fig. 3 Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, Arezzo, S. Francesco, particolare de *La leggenda della Vera Croce*.

Col *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca nella Basilica di S. Francesco ad Arezzo, (fig. 3) parte del ciclo della *Leggenda della vera Croce*, da porsi in un arco di tempo che va dal 1448 al 1466, cambiamo completamente registro. Ancora una volta il tema degli affreschi è tratto dalla *Legenda Aurea* e narra delle vicende del legno della Sacra Croce: di come esso nacque dai semi dell'albero del peccato posti sotto la lingua di Adamo e di come venne utilizzato per la costruzione di un ponte nei pressi del palazzo di Salomone e in seguito riconosciuto dalla Regina di Saba e sotterrato dal saggio re; a seguito della condanna di Cristo la trave venne poi ritrovata dagli israeliti e utilizzata per la costruzione della Croce; successivamente recuperato dall'imperatrice Elena e da lei ricondotto a Gerusalemme il legno venne rubato dal re persiano Cosroe e infine riconquistato in battaglia dall'imperatore Eraclio che lo restituì alla sua sede originaria: e dunque l'albero del peccato divenne albero di vita e resurrezione.

Piero tenne conto dei precedenti e, tra gli altri, guardò agli affreschi eseguiti da Agnolo Gaddi in S.Croce a Firenze nel tardo Trecento, ma inserì alcuni nuovi episodi che manifestavano forti richiami ad eventi della contemporaneità; in particolare, nell'*Incontro di Salomone con la regina di Saba* è genericamente accettato dalla critica il riferimento al noto Concilio di Ferrara-Firenze (1437/1439) e dunque alla tanto auspicata unione di Chiesa latina e Chiesa greca (che non implicava semplicemente la volontà di raggiungere una composizione sul piano ideologico ma aveva il chiaro risvolto politico di creare una barriera alla minaccia turca), mentre le due storie di battaglia, la *Battaglia di Eraclio e Cosroe* e la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, si riferirebbero alle vittorie della cristianità sui Turchi, lungo il Danubio, nel 1456, per mano del re Giovanni Hunyadi, re d'Ungheria e padre di Mattia Corvino, la prima battaglia, e di Giovanni da Capestrano la seconda; il da Capestrano allontana i nemici, come Costantino, con la croce: le antiche battaglie sono dunque una prefigurazione del presente⁵. Questa

lunga premessa è necessaria per inquadrare nel modo più esatto la scena che più ci interessa, quella del *Sogno di Costantino* appunto, dove l'imperatore viene raffigurato mentre, alla vigilia della decisiva battaglia contro Massenzio, vede in sogno la croce con la scritta "in hoc signo vinces". Come ben osserva la Cristiani Testi

Su tutta la scena, quasi interamente occupata dalla tenda conica il cui palo di sostegno funge da asse di simmetria, si irradia una luce artificiale intensa che delinea ombre nette e conferisce all'audace scorcio dell'angelo in controluce che scende dal cielo un effetto altamente drammatico⁶.

Ma Piero, aggiungiamo noi, proprio grazie a questi metafisici giochi di luce, di straordinaria modernità, conferisce alla raffigurazione un tono onirico e come sospeso, di attesa, che troverà nelle seguenti scene di battaglia il suo naturale svolgimento. Il sogno, in questo caso, diviene dunque da un lato la previsione di un qualcosa che poi effettivamente accadrà e dall'altro l'indicazione di una manifestazione divina, di una scelta esplicita: Costantino è il prescelto da Dio e l'angelo che viene in sogno ne è il suo messaggero. Ed è chiaro altresì che pur in una scena dall'inequivoco carattere religioso, e anzi di religiosità militante, siano ancora presenti precisi retaggi paganeggianti, perché il tema della predizione o prefigurazione di una vittoria alla vigilia di un evento bellico è anche ben presente nella letteratura e nella storiografia classica.

A queste ultime ci rimanda un altro celeberrimo dipinto rinascimentale, il *Sogno del Cavaliere* di Raffaello, ora alla National Gallery di Londra, del 1504 c. (fig.4). La tavoletta rappresenta un giovane con elmo e armatura che dorme appoggiato ad uno scudo, in una posa evidentemente tratta da prototipi classici. Immediatamente alle sue spalle vi sono due fanciulle ritte in piedi e con lo sguardo rivolto verso il cavaliere; quella di sinistra reca in una mano una spada e nell'altra un libro, quella di destra, dal capo ornato da un serto fiorito, porge al giovane un mazzo di mirto con la mano destra mentre con la sinistra si

regge un lungo filo di corallo che le incrocia il petto. Proprio al centro della scena, perfettamente in asse col giovane vi è un lauro che divide in due la scena e il paesaggio retrostante, con erti castelli e ondulate montagne, sormontate da un edificio goticheggiante, da un lato, e placide valli e ameni laghi dall'altro. Secondo Panofsky⁷, ripreso da Chastel, l'opera, eseguita per Scipione di Tommaso, Borghese e ispirata al celebre *Somnium Scipionis* di Cicerone, raffigura il contrasto in sogno tra *Virtus* e *Voluptas* riacciandosi per altro al tema classico di Ercole al bivio: il cavaliere, posto davanti a una scelta tra la via facile ma caduca dell'amore terreno e quella ben più aspra ed erta di difficoltà della virtù e del coraggio sceglie naturalmente la seconda. Per il Wind, invece, non vi sarebbe più un contrasto tra *virtus* e *voluptas* ma una loro armonizzazione “o meglio la proposta di un perfetto modello vitale attraverso la calibrata compartecipazione di *sapientia*, *potentia* e *voluptas*, sottolineate dagli attributi portati dalle due donne⁸”. E per quanto questa interpretazione oggi abbia molti sostenitori, tra cui lo stesso Gandolfo, riteniamo invece che l'attenta lettura del dipinto, con il particolare, già da me sottolineato, dell'albero che divide perfettamente in due la scena, ci porta a ritenere l'analisi panofskyana assai



Fig. 4 Raffaello Sanzio, *Il sogno del cavaliere*, Londra, National Gallery.

più aderente allo spirito del dipinto e ai bagagli culturali di Raffaello e dei suoi committenti.

Pressoché contemporanea al *Sogno del Cavaliere* è questa misteriosa incisione di Marcantonio Raimondi, (fig.5) nota proprio come *Il sogno* e che appartiene ancora al periodo veneziano di quello che in seguito diventerà proprio il principale incisore delle invenzioni raffaellesche. Si tratta di una immagine dai significati estremamente stratificati e complessi e non ancora interamente chiariti, non ostante i numerosi studi che si sono succeduti sull'argomento. Tra di essi, quello, già da noi citato, di Francesco Gandolfo⁹ è indubbiamente uno dei più accurati, specie per la ricostruzione filologica delle fonti figurative della stampa, che accanto a Giorgione, presenta anche citazioni da Michelangelo, Bosch, e aggiungiamo noi anche Durer, a conferma della complessità di questo testo figurativo.

In primo piano sulla sinistra abbiamo due figure nude di donne dormienti, di evidente matrice giorgionesca, con alle spalle una sorta di picco roccioso che sembra quasi proteggere e isolare le giovani, mentre sulla destra pullulano una serie di insetti e animali mostruosi di altrettanto evidente matrice boschiana; al centro dell'incisione si snoda poi un fiume solcato da piccole imbarcazioni, e ancora alla sinistra abbiamo degli edifici in fiamme da cui fuggono numerose



Fig. 5 Marcantonio Raimondi, *Il sogno*, incisione.

figurine appena accennate in controluce ma abbastanza chiaramente per scorgervi precisi riferimenti all'incendio di Troia e in particolare all'episodio di Enea e Anchise; infine sul fondo, sotto un cielo carico di nubi e di strani squarci di luce è ancora raffigurata una città con torri, monti e mura di cinta. Opportunamente Gandolfo osserva come le spiegazioni troppo dettagliate della scena, come quella di Calvesi¹⁰ che vi vede una raffigurazione degli incubi di Didone che dorme con la sorella Anna nel momento in cui sente prossimo l'abbandono di Enea, o quella di Hartlaub che si riferisce al sogno di Ecuba che presagisce la fine cui andrà incontro Troia in seguito alla nascita di Paride, per quanto ingegnose, non trovano in definitiva nessun preciso riscontro nella nostra stampa, a cominciare dalla presenza delle due nude dormienti, che non possono assolutamente identificarsi né con Didone e la sorella, né tanto meno con Ecuba e una sua sorta di duplicazione immaginaria. Ma se Gandolfo è assai puntuale nel confutare le interpretazioni altrui non lo è altrettanto nell'argomentare le proprie perché nemmeno lui è in definitiva in grado di spiegare in modo sufficiente il significato di queste inquietanti presenze femminili, anche se noi concordiamo pienamente con lui nell'individuazione di un sostanziale sostrato ermetico-alchemico come elemento portante dell'opera:

l'idea che la notte venga associata ad una idea alchemica di nigredo, di condizione di latenza, [formulata per primo da Calvesi] è in questo senso concreta e accettabile, in quanto la logica lineare dettata dal sonno delle due nude appare sottoposta ad una sorta di stasi momentanea nel sopravvenire del motivo irrazionale ed illogico del sogno, ma non per questo annullata, solo racchiusa in una attesa rigeneratrice. Che l'immagine realizzata da Marcantonio sia dunque una Notte, intesa soprattutto come visualizzazione del processo psichico caratteristico di quella condizione di assenza della mente che è il sonno, è per questo altrettanto logico. In questo senso essa si propone come una delle prime formulazioni di un motivo sul quale gli artisti del Cinquecento ritorneranno più volte, precisandolo proprio nei termini di una ciclicità sonno-veglia intesa come costante del passaggio dalla stasi

all'azione, metaforicamente dalla morte alla vita e dunque, alchemicamente dalla nigredo all'albedo, con un trasparente adeguamento dei dati psichici contenuti nella simbologia del processo alchemico¹¹.

Ma curiosamente né Calvesi né Gandolfo notano poi un elemento decisivo che corrobora in modo definitivo la loro interpretazione in senso alchemico: si tratta del gruppo di edifici in preda alle fiamme e immersi nel fiume, che altro non sono che una trasposizione in chiave artistica dell'*athanor* o forno alchemico. Vediamo ad esempio come lo descrive il Pernety nel suo celebre *Dizionario mito-ermetico*:

In termini di chimica volgare, è un fornello avente forma di quadrato, o di quadrato lungo, presso il quale vi è una torre comunicante con uno dei lati per mezzo di un tubo. Questa torre si riempie di carboni, le si dà fuoco e il calore si comunica al fornello attraverso il tubo. Non mi fermo a descriverlo più a lungo perché ogni chimico può farlo a modo suo. Gli si è dato il nome di Athanor per analogia col fornello secreto dei Filosofi, il quale mantiene il fuoco in continuazione e allo stesso grado. Ma quest'ultimo non è un fornello della specie usata dai chimici: l'Athanor filosofico è la materia filosofica, animata da un fuoco filosofico, innato nella stessa materia dove giace intorpidito e non può svilupparsi che mediante l'arte¹².

L'*athanor* è in definitiva il luogo simbolico dove avviene la trasmutazione della materia, quindi l'intero processo alchemico. E a ben notare nell'incisione troviamo proprio un edificio a forma di "quadrato lungo" con accanto una torre dalla quale fuoriesce del fuoco; e il primo edificio ha anche sei gradini che diventano sette calcolando la piccola porta che gli dà aria ed è inutile qui sottolineare ancora una volta il valore simbolico del numero sette: 7 pianeti, 7 regni, 7 operazioni, 7 cerchi, 7 metalli, 7 giorni e via dicendo. Ma come si diceva gli edifici in fiamme hanno una precisa rispondenza anche con l'incendio di Troia: ebbene è sempre Pernety a ricordarci che l'assedio della città altri non è che un'allegoria delle operazioni dell'*Opus alchemico*. In definitiva l'incisione di Marcantonio, pur in presenza di alcuni elementi che rimangono anche a me non pienamente chiariti,

può intendersi nel suo insieme come una raffigurazione simbolica dell'intero processo alchemico, che partendo appunto dalla notte, dal sogno, cioè alchemicamente dalla fase di *nigredo*, attraverso le sue fasi successive raggiunge proprio il suo coronamento finale nella *rubedo* o opera al rosso simboleggiata dai fasci di luce disseminati qua e là, come una sorta di rebus, nell'intera incisione. Quindi le due donne dormienti, poste l'una di fronte all'altra in modo assolutamente speculare, se si accetta l'andamento circolare della scena, che a me pare il più congruente con quanto abbiamo fin qui sostenuto, staranno proprio a simboleggiare l'intero processo alchemico e la sua continuazione all'infinito, perché dalla notte si passa all'alba e poi al tramonto e infine di nuovo alla notte in un processo ciclico che non ha mai fine, anche se questo non esclude che esse possano in aggiunta avere anche altri significati specifici ancora da chiarire ma che comunque non contraddirebbero minimamente il senso complessivo dell'opera. Del resto solo di recente ci si è resi conto di come l'ermetismo e la cultura alchemica avessero permeato di sé il Rinascimento: certo non ci si riferisce agli alchimisti con i fornelli e gli alambicchi, che pure esistevano, ma dovevano essere una minoranza, ma ad un modo di intendere le cose, ad una *forma mentis* particolarmente disposta ad accettare questi giochi dei molti significati da dare alle cose, questo principio fondamentale della ciclicità delle fasi della natura e della storia che è alla base non solo dell'ermetismo, ma dello stesso pensiero di quel periodo. È l'idea che la morte della materia possa divenire la rinascita dello spirito, che alla notte segua sempre l'alba e poi il giorno e il tramonto e la notte, in un perenne trasmutare del tempo e delle cose. E così la prima fase dell'operazione alchemica, la *nigredo*, fase di nerezza e morte apparente, è anche un *regressus ad uterum*, annuncia dunque la nascita; la morte si trasforma nel suo opposto, al nero segue il bianco, alla *nigredo* l'*albedo*. Poi abbiamo le fasi successive del giorno e del tramonto, il giallo e il rosso e proprio con la *rubedo* si ha il coronamento dell'*opus*: l'opera al rosso è infatti la fase conclusiva

dell'intero processo alchimistico, il momento in cui viene trovato l'oro dei filosofi, ma, in quanto fase vespertina, contiene anche in sé il principio della sera e della notte, in un percorso ciclico senza fine e del resto il simbolo principe dell'alchimia è proprio l'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda. Tra i dipinti di chiaro contenuto alchemico uno dei più interessanti e meno noti è quello delle *Tre Parche* di Palazzo Barberini (fig.6) a Roma ideato dal Sodoma ed eseguito in parte da un suo allievo senese, Marco Bigio negli anni '40 del Cinquecento¹³. E per quanto non direttamente connesso col tema del sogno l'opera mi sembra particolarmente adatta a chiarire quella *forma mentis* ermetizzante di cui parlavo in precedenza e che caratterizza anche la stampa di Marcantonio Raimondi. Questo delle *Parche* intanto è un quadro che affascina subito per l'atmosfera di mistero che le figure trasmettono con i loro sguardi ambigui, con i gesti come rallentati, con le forme androgine dei corpi femminili, con quei colori anch'essi misteriosi e vespertini. Certamente l'opera contiene due diversi livelli di lettura: quello mitologico iniziale e quello alchemico sotteso. Quanto al primo, si tratta ovviamente di una raffigurazione delle tre Parche, tra le più antiche personificazioni greche, presenti già in Esiodo, e che simboleggiano il destino umano e presiedono alla lunghezza della vita: sono Cloto, la più giovane, che tiene lo stame con il filo e sovrintende quindi alla nascita; Lachesis che svolge il filo e sovrintende alla vita e infine Atropos, colei che recide il filo e simboleggia la morte.

Quanto al secondo livello di lettura, quello alchemico, per precisarlo meglio dobbiamo partire dal lato destro dell'opera, dove troviamo Cloto, che essendo la divinità preposta alla nascita può bene servire da punto di riferimento iniziale. Ma al suo fianco, spostandosi verso sinistra, non troviamo, come ci si aspetterebbe, Lachesis, la divinità della vita, bensì Atropos, colei che decide la morte, vista proprio nell'atto di recidere il filo della vita stessa. Ecco allora che si passa dalla nascita alla morte secondo il fluire del tempo, simboleggiato dalla figura di Cronos. La valenza mortuaria di Atropos è poi ribadita



Fig. 6 Sodoma e Marco Bigio, *Le tre Parche*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

dalla presenza del teschio e della schiava negra, la quale in alchimia è proprio il simbolo della *nigredo*. Atropos è dunque il vero perno di tutta la composizione: ma il suo gesto di recidere il filo, che è un gesto di morte, come per incantesimo si trasforma nel suo esatto contrario: infatti le forbici in alchimia simboleggiano il fuoco dei filosofi, ossia l'elemento purificatore della materia indispensabile per consentire il passaggio dalla fase della *nigredo* a quella successiva dell'*albedo*, dalla morte alla nascita

Anche la schiava negra tende a ribadire questo doppio concetto: se il nero della pelle allude alla *nigredo*, rimandano invece alla fase successiva dell'*albedo* le perle che essa porta al collo e soprattutto il gesto di spremersi il latte dal seno, che è simbolo di vita e di fecondità confermato dal fatto che la schiava ha quattro mammelle, come le antiche dee dell'abbondanza; infine alla fase della *rubedo* alludono i monili di corallo portati dall'ancella. Ed allora anche le immagini di morte fisica che si trovano alle spalle della schiava, ossia l'albero secco ed il teschio debbono considerarsi proprio una conferma dell'idea espressa dall'autore e cioè che la morte fisica non è che un momento, neces-

sariamente transeunte, che prelude (quando l'*opus* è riuscita) al suo superamento ed alla fase successiva, quella dell'*albedo*. Quest'ultima è in qualche modo introdotta dall'albero ricco e rigoglioso di frutti che si contrappone a quello secco, ma è impersonata soprattutto dalla figura di Lachesis, la parca che rappresenta la vita: essa è affiancata da una coppia di cigni bianchi, che sono proprio il simbolo alchimistico dell'*albedo*, la seconda fase dell'*opus*. Quando il bianco sopraggiunge è segno che l'artista ha ben operato, che la materia ha acquistato il grado di fissità che il fuoco non potrà distruggere e che si deve continuare con il fuoco stesso per perfezionare il magistero al rosso. Per trovare il coronamento dell'*opus* dobbiamo però tornare al punto di partenza, cioè a Cloto, che allude anch'essa all'*albedo* attraverso il filo bianco che si diparte dalla sua rocca, ma rimanda soprattutto alla *rubedo* indicando proprio con la rocca stessa, quasi fosse una freccia, la tenda rossa che si erge alle sue spalle a mo' di baldacchino. L'opera al rosso che è il momento culminante e conclusivo del magistero alchemico è però rappresentata (attraverso quel processo di coincidenza degli opposti che caratterizza tutto il quadro) proprio da Cloto, la parca che sovrintende alla nascita. Siamo dunque inseriti nuovamente in un processo circolare che potrebbe durare all'infinito e ad esso rimanda anche il doppio cerchio intrecciato che Cloto porta nell'acconciatura dei suoi capelli.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

1. LORIZZO L., *All'origine della medicina moderna*. In: ROSSI S. (a cura di), *Scienza e miracoli nell'arte del Seicento*. Catalogo della mostra Scienza e miracoli nell'arte del Seicento, Milano, 1988, p. 316.
2. MORLACCHI C., *Ortopedia e arte*. Roma-Milano 1997, p.48.
3. Sul dipinto si veda la scheda di BUONAMASSA G., in *Scienza...*, op. cit. nota 1, p.325.
4. LORIZZO L., op. cit. nota 1, p. 316.

5. Al proposito si veda soprattutto CALVESI M., *Piero della Francesca*. Milano, 1998; e per una bibliografia aggiornata sul pittore si veda BERTELLI C., PAOLUCCI A. (a cura di), *Piero della Francesca e le corti italiane*. Milano, 2007.
6. CRISTIANI TESTI M. L., *Storia della pittura. Il Quattrocento italiano*. Novara, 1984, p. 160.
7. PANOFSKY E., *Hercules am Scheidewege*. Berlino, 1930, pp.37-42; CHASTEL A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Torino 1964, pp. 256-257 e 272-273; WIND E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Harmondsworth, 1967, pp. 81-96; OBERHUBER K., *Raffaello. L'opera pittorica*. Milano, 1999, p. 35.
8. GANDOLFO F., *Il "dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*. Roma 1978, p. 19.
9. idem p. 77 e ss.
10. CALVESI M., *La morte di Bacio. Saggio sull'ermetismo di Giorgione*. In "Storia dell'arte", 1970, nn.7/8, pp. 179-233, in part. 185-188 e HARTLAUB G. F., *Giorgione im graphischen Nachbild*. Pantheon, XVIII, 1960, pp 76-85.
11. GANDOLFO F., op. cit. nota 8, pp. 111-112.
12. PERNETY A. G., *Dizionario mito-ermetico*. Genova, 1985, vol.I, p. 44 e dello stesso autore si vedano le *Fables egyptiennes et grecques dévoilées et reduites au même principe* del 1759,(ed. it. *Favole egizie e greche*, Parma 1999). Il Pernety, pur scrivendo nel XVIII secolo, riassume e sintetizza in modo efficace tutta la tradizione ermetico-alchemica precedente.
13. Si veda di chi scrive *Il fuoco di Prometeo. Metodi e problemi della storia dell'arte*. Roma 1993, pp.147-171

Correspondence should be addressed to:

Sergio Rossi, Dipartimento di Storia dell'arte, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Piazzale Aldo Moro, 5 - 00185 Roma.