

## LE STORIE DI CIRO IN PALAZZO VIZZANI. UN'INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA

Bairang Wei

Il palazzo Vizzani, sito in via santo Stefano 43 a Bologna, è un'elegante costruzione del XVI secolo. L'edificio si trova di fronte alla Piazzetta di S. Biagio, da cui si può ammirare la facciata del palazzo. Nonostante non si presenti più immacolato come quattrocento anni addietro, il tempo ha dato a questo edificio di tre piani un'eleganza antica. Il palazzo fu costruito approssimativamente fra il 1559 e il 1566, realizzato dall'illustre famiglia Vizzani per avere una dimora che potesse esprimere meglio lo stato sociale della famiglia.

Da un punto di vista storico ed artistico, quest'edificio possiede un valore innegabile. Dopo più di quattrocento anni e numerosi restauri, la facciata e la struttura interne del palazzo sono rimaste generalmente integre. Si presenta come un esempio prezioso per studiare le dimore nobili bolognesi progettate e fabbricate nel '500.

Il palazzo conserva molti dipinti murali del XVI secolo, realizzati dai pittori locali più illustri di quel tempo. Come già indicato da Daniele Benati, «il ciclo decorativo di palazzo Vizzani costituisce uno dei testi più importanti, anche se finora non adeguatamente noto, del secondo manierismo bolognese»<sup>1</sup>.

C'era un fregio realizzato da Tommaso Laureti, raffigurante *la Vita di Alessandro Magno* nel Salone nobile, che venne strappato e riportato su tela da Giulio Cesare Pietra nel XIX secolo, oggi ne sono rimaste nove parti, tutte conservate nel palazzo<sup>2</sup>. Un fregio di Lorenzo Sabatini, nonostante sia parzialmente rovinato, è ancora ammirabile, e raffigura diversi episodi delle donne romane illustri<sup>3</sup>. Attribuite a Sabatini ci sono ancora le bellissime *Allegorie della Gloria e della Fama* nella volta del

<sup>1</sup> DANIELE BENATI, *Le decorazioni*, in *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*, a cura di Giancarlo Rovorsi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1986, p. 212.

<sup>2</sup> L'attribuzione a Laureti di questa opera si basa sulla testimonianza di Agostino Amadi, si veda AGOSTINO AMADI, *Discorso intorno alla famiglia di Vizzani*, in *Opere*, Pompeo Vizzani, Bologna, BCABO, ms. B. 164, fascicolo 7, 1585c, c.14v; a sostenere l'attribuzione, si veda ALESSANDRO LONGHI, *Il palazzo Vizzani (ora Sanguinetti) e le famiglie illustri che lo possedevano. Cenni di storia bolognese*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1902, p. 10; MARCELLA MARONGIU, *Le storie di Alessandro Magno in palazzo Vizzani a Bologna*, in «Fontes», VII, 2004-2005, p. 31, nota 13; MICHELE DANIELI, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 51-68. Sull'iconografia dell'opera si veda M. MARONGIU, *Le storie di Alessandro Magno in palazzo Vizzani a Bologna* cit.; su Tommaso Laureti si veda ISABELLA COLUCCI, *Tommaso Laureti negli affreschi della Sala dei Capitani in Campidoglio*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 91/92, 2007, pp. 106-114; INGRID DETTMANN, *Tommaso Laureti un allievo del Vignola?: considerazioni sui primi anni a Roma e note su due sconosciuti disegni di fontane*, in «Roma moderna e contemporanea», n. 17, 2009(2010), pp. 207-233; ANNA CHIARA FONTANA, *Tommaso Laureti: incontri e vicende in Emilia di un artista prospettico*, in «Arte documento», n. 27, 2011, pp. 92-103; MARIA GIUSEPPINA MAZZOLA, *Tommaso Laureti la sua formazione: un'ipotesi per iniziare*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Roma, Campisano, 2011, pp. 107-110; RICHARD J. TUTTLE, *The Neptune fountain in Bologna: bronze, marble, and water in the making of a papal city*, Turnhout, Harvey Miller, 2015.

<sup>3</sup> Michele Danieli e Valentina Balzarotti hanno assegnato questo fregio a Lorenzo Sabatini. Si veda M. DANIELI, *La decorazione pittorica* cit., p. 83; VALENTINA BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini in palazzo Vizzani a Bologna. il fregio con Storie di Ciro*, in «Studi di storia dell'arte», no. 29, 2018, pp. 96-97; mentre Vera Fortunati ha avanzato la paternità di Prospero Fontana, «per i chiari parallelismi col ciclo affrescato nella cappella del Legato (Bologna, Palazzo Comunale)»: si veda VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana, in Pittura bolognese del '500*, I, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno, Grafis, 1986, p. 347. Sull'iconografia del fregio, si veda BAIRANG WEI, *La sala dei fatti delle donne romane*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 105-114.

primo pianerottolo<sup>4</sup>, e il *Polifemo accecato da Ulisse* (fig. 6) sulla parete di fronte al secondo pianerottolo<sup>5</sup>. Di Orazio Samacchini ci sono la *Caduta d'Icaro* e *Manio Curio Dentato* in una sala al piano terra<sup>6</sup>; *Giano bifronte* e *Saturno* che ornano le volte dell'atrio di accesso allo scalone<sup>7</sup>.

Fra tutti i dipinti restanti, in particolare vale la pena notare il fregio di una sala al piano nobile che rappresenta la vita di Ciro II di Persia<sup>8</sup>. Si può dire che questa pittura è la più notevole fra tutte quelle del palazzo per la sua integrità e la sua qualità, interessante dal punto di vista sia stilistico che iconografico.

L'attribuzione a Lorenzo Sabatini, già accettata dalla maggior parte degli studiosi, è stata inoltre convalidata nel 2002 da Dominique Cordellier, rendendo noto un foglio del Louvre con due disegni preparatori per la terza e la sesta scena del fregio<sup>9</sup>. Tuttavia, rimane da discutere il problema della datazione. Jürgen Winkelmann collocò il fregio nel percorso di Sabatini prima del soggiorno a Firenze a fianco di Vasari tra il 1565 e il 1566<sup>10</sup>. Dominique Cordellier con opportuni confronti

<sup>4</sup> Attribuito a Lorenzo Sabatini da Daniele Benati e Jürgen Winkelmann, si veda D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212; JURGEN WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini*, in *Pittura bolognese del '500*, II, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno, Grafis, 1986, p. 599.

<sup>5</sup> Secondo Alessandro Longhi questa opera in origine ornava la fuga del camino della sala di Ciro, si veda A. LONGHI, *Il palazzo Vizani* cit., p. 20; l'opera è datata 1570; tradizionalmente attribuito a Pellegrino Tibaldi da Malvasia, si veda CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, 1686, ristampa anastatica con indici di ricerca a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1969, p. 194; è stato riferito a Lorenzo Sabatini da Daniele Benati e Jürgen Winkelmann, si veda D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212; J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini* cit., p. 605.

<sup>6</sup> Attribuito a Orazio Samacchini da Daniele Benati e Jürgen Winkelmann; si veda D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212; J. WINKELMANN, *Orazio Samacchini*, in *Pittura bolognese del '500*, II, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno, Grafis, 1986, pp. 636, 643.

<sup>7</sup> Si veda D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212; M. DANIELI, *La decorazione pittorica* cit., pp. 98-99.

<sup>8</sup> Il fregio è in buono stato di conservazione e si trova nella sala che è più a sinistra rispetto all'asse mediano dell'edificio. La sala ha la pianta di un rettangolo irregolare con i lati più lunghi di 9.14 m e 9.60 m e il lato corto di 7 m, e si affaccia con due finestre su via Santo Stefano. È costituito da quattordici scomparti separati dalle erme, rispettivamente quattro per ogni lato lungo e tre ai lati corti del muro. Il fregio fu coperto sotto un controsoffitto e alla fine dell'Ottocento fu riscoperto e restaurato da Giulio Cesare Pietra. Nella camera vi era in origine anche un camino su cui era raffigurato *L'accecamento di Polifemo*, il quale per il momento è stato ricollocato sulla parete del corridoio del primo piano.

<sup>9</sup> Innanzitutto, Alessandro Longhi e Adolfo Venturi, hanno proposto che gli affreschi fossero di mano di Pellegrino Tibaldi, si veda A. LONGHI, *Il palazzo Vizani* cit., p. 18; ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, XI/6, Milano, Hoepli, 1933, p. 552. Tale attribuzione è stata rifiutata da Heinrich Bodmer in favore della scuola di Nicolò dell'Abate, si veda HEINRICH BODMER, *L'attività artistica di Nicolò dell'Abate a Bologna*, I-II, in «Il comune di Bologna», 1934, IX, pp. 37-54, XII, pp. 31-49. Tuttavia, secondo il parere di Giuliano Briganti, il fregio fu realizzato più tardi, forse da un anonimo maestro bolognese, vicino a Bartolomeo Cesi mentre Francesco Arcangeli, lo riteneva di «un pittore di transizione tra Tibaldi e Samacchini», si veda GIULIANO BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945, p. 121; FRANCESCO ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, in «Paragone», VII, 1956, p. 22. Nel 1982 è stato per la prima volta avanzato il nome di Lorenzo Sabatini da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, si veda GIUSEPPE CIRILLO - GIOVANNI GODI, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in «Parma nell'arte», n. 14, 1982, p. 32, nota 82. A sostegno di quest'attribuzione, si veda D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212; J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini* cit., pp. 598-9; DOMINIQUE CORDELLIER, *Lorenzo Sabatini, detto Lorenzino da Bologna*, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di Marzia Faietti, con la collaborazione di Dominique Cordellier, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2002), Milano, Electa, 2002, p. 316; V. BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini in palazzo Vizzani a Bologna* cit.; M. DANIELI, *La decorazione pittorica* cit.; tra le altre ipotesi, Fortunati Pietrantonio ha avanzato il nome di Prospero Fontana, si veda V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana* cit., p. 347; Giovanna Perini considerava il fregio opera di un aiuto di Tommaso Laureti, si veda GIOVANNA PERINI, *Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione ed Accademia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento: un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 313, nota 74.

<sup>10</sup> J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini* cit., p. 599.



stilistici tra il foglio del Louvre e le opere giovanili del pittore, sostiene che «[lo stile del disegno] non è in contrasto con una datazione così precoce [poco precedente alla partenza di Sabatini per Firenze]»<sup>11</sup>.

Sembra che poca attenzione sia stata data alla datazione proposta da Daniele Benati nel 1986, che ritenne che tale opera fosse «di poco successiva al soggiorno di Lorenzino a Firenze» tenendo in conto che «quel tanto di elegante e internazionale che si coglie nell'opera del Sabatini va infatti spiegato alla luce di questa esperienza»<sup>12</sup>. Tuttavia, questa datazione non solo è accettabile dal punto di vista stilistico<sup>13</sup>, ma corrisponde anche alla data 1570 visibile sul *Polifemo*, che proviene dal camino della stessa stanza del fregio di Ciro. Come si è visto già in molteplici casi, il tema del camino è collegato con il fregio, che si vuole discutere in questo articolo. I due soggetti - Ciro e Polifemo - completano insieme un unico programma iconografico e iconologico, suggerendo la vicinanza cronologica della loro esecuzione<sup>14</sup>. Ritengo, inoltre, che le fonti iconografiche di questo fregio rimandino a palazzo Vecchio, dove lavorò Lorenzo Sabatini nel suo soggiorno fiorentino. Per elaborare i concetti espressi, vorrei innanzitutto discutere il tema: la storia di Ciro, come si espone e si comprende nella cultura letteraria e visiva del Cinquecento.

### Erodoto, un'interpretazione visiva delle *Storie*

La fonte letteraria del fregio è, senza dubbio, il primo libro delle *Storie* di Erodoto e il legame fra le immagini e il testo è evidente<sup>15</sup>. In sequenza cronologica le immagini del fregio mostrano la

<sup>11</sup> D. CORDELLIER, *Lorenzo Sabatini* cit., p. 316. Nelle due ricerche più recenti, Valentina Balzarotti e Michele Danieli hanno entrambi ritenuto che l'opera sia stata eseguita prima della partenza del Sabatini per Firenze. Balzarotti ha visto *Le Storie di Ciro* come la prima grande commissione a Sabatini per un ciclo di affreschi privato prima della sua partenza per Firenze, mentre Michele Danieli suggerisce una datazione ancora più alta, vicina alle *Storie di Alessandro*, cioè intorno al 1563. Si veda V. BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini in palazzo Vizzani a Bologna* cit.; M. DANIELI, *La decorazione pittorica* cit.

<sup>12</sup> D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212.

<sup>13</sup> Nell'opera dei tardi anni sessanta Sabatini ha sviluppato una tendenza ad usare fortemente l'impaginazione prospettica nei disegni. Il pittore ripone il punto di fuga prospettico in alto, a sinistra o a destra dell'immagine, e divide lo spazio dell'immagine in due parti, imponendo delle montature, archi o finestre, per rafforzare il chiaroscuro e la profondità dello spazio. Nell'opera più notevole di Sabatini della seconda metà degli anni sessanta, cioè i *Quattro Dottori* della cappella Malvasia nel San Giacomo Maggiore a Bologna, tale tecnica prospettica è già usata in una maniera matura. In tutti e due i riquadri, su entrambi i muri al fianco della Cappella, lo spazio delle immagini è diviso da una struttura architettonica con le arcate bolognesi, sia nella parte interna che esterna. Le figure sono sistemate nella parte interna. Negli angoli superiori, si vedono i templi e gli obelischi in fondo alle scene attraverso le arcate. Tale composizione dello spazio è assai simile alla composizione del quarto riquadro del nostro fregio. Edifici e obelischi di questo tipo nei *Quattro Dottori* si trovano anche in fondo a più di una scena del fregio. Va notato che c'è anche una ragguardevole somiglianza tra i volti dei Dottori e quelli nelle *Storie di Ciro*, rispettivamente le facce dei due dottori sul muro destro della Cappella rimandano alla faccia di Astiage nel primo riquadro e il ritratto laterale di Astiage nel quinto riquadro, somiglianze si ravvisano anche nel dottore sul muro sinistra che tiene la croce e il ministro con i capelli corti a sinistra di Astiage nel primo riquadro del fregio. Sul linguaggio artistico del fregio si veda ANTON W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, pp. 73-74; D. BENATI, *Le decorazioni* cit., p. 212; J. Winkelmann, *Lorenzo Sabatini* cit., pp. 598-9; V. BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini in palazzo Vizzani a Bologna* cit..

<sup>14</sup> È difficile immaginare che ci fosse un grande intervallo tra le tue opere dallo stesso artista nella stessa stanza.

<sup>15</sup> Innanzitutto Alessandro Longhi ha avanzato che gli affreschi rappresentassero *le Storie di Atreo e Tieste*. si veda A. LONGHI, *Il palazzo Vizzani* cit., p.18. Nel 1984, Boschloo nel suo studio sui fregi bolognesi, riconosceva il soggetto di questo ciclo nelle *Storie di Ciro* per la prima volta. Egli riuscì ad identificare la fonte letteraria che ha ispirato il fregio che sarebbe il primo libro delle *Storie* di Erodoto, nel quale ha identificato buona parte delle scene del fregio. Si veda A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci* cit., pp. 72-74.

leggendaria infanzia, l'ambiziosa conquista e la tragica fine del protagonista<sup>16</sup>. La fluidità della narrazione e la precisa interpretazione del testo rivelano quanto la comprensione del pittore della fonte sia quasi 'investigativa'. L'unica parte problematica è dalla decima alla dodicesima sezione, dove vediamo la conquista della Lidia da parte di Ciro (figg. 3-5). Corrispondono ai versi 75-94 del primo libro delle *Storie*. Per questa parte Erodoto usava l'approccio del racconto retrospettivo, ponendo la conquista della Lidia prima dell'infanzia di Ciro. È proprio questa parte che ha causato la mancata identificazione da parte di Boschloo nel 1984. Egli aveva interpretato la decima scena (fig. 3) come la rappresentazione de *Le truppe di Ciro prendono Babilonia*, ma non riusciva a identificare il contenuto dell'undicesima e dodicesima scena (figg. 4-5). Tuttavia, gli indizi corrispondenti alla letteratura nelle scene sono evidenti, specialmente nell'undicesima (fig. 4), dove si può vedere una composizione con i cammelli e i cavalli spaventati, come racconta Erodoto ne *La battaglia di Thymbra*, la battaglia decisiva tra i Lidi e i Persiani<sup>17</sup>. Successivamente, la dodicesima scena (fig. 5) illustra l'esecuzione di Creso, re della Lidia, che è condannato ad essere bruciato vivo da Ciro dopo la conquista completa della Lidia<sup>18</sup>. Nella dodicesima scena si vede chiaramente la figura di Creso sul rogo. Poiché tutte le scene del ciclo sono disposte in ordine cronologico, la decima scena è l'evento che si è verificato prima della battaglia di Thymbra, la scena in cui i Persiani attraversarono il fiume Alis, che segnava il confine tra Persia e Lidia<sup>19</sup>. Dopo aver vinto la prima battaglia contro i Lidi, i persiani decisero di perseguire la vittoria e attaccare subito la città di Sardi, la capitale della Lidia. I Persiani attraversarono facilmente il fiume Alis perché il livello dell'acqua del fiume era solo al polpaccio. Furono proprio i Lidi ad aver abbassato il livello dell'acqua con mezzi ingegneristici, quando attraversarono il fiume per andare contro i Persiani<sup>20</sup>. Nel primo piano della decima scena sono dipinti i soldati persiani che attraversano il fiume.

*Le Storie* di Erodoto, uno tra i testi più importanti della Grecia antica, è straordinaria fonte storica della guerra Greco-Persiana. L'opera scomparve durante il medioevo in Occidente e si conservò in Oriente grazie agli studiosi bizantini, proprio come tanti altri testi greci. Il suo ritorno nella cultura occidentale è avvenuto durante il ripristino della lingua e della letteratura greca classica tra XIV e XV secolo<sup>21</sup>. La traduzione del testo in latino e in altre lingue, assieme all'utilizzo della stampa, sono state due delle principali motivazioni per la successiva divulgazione dell'opera durante il Rinascimento.

<sup>16</sup> L'eccezione è il secondo episodio con la scena di battaglia, che non è stata legata ad alcun episodio corrispondente nel testo. Questa particolarità potrebbe essere spiegata grazie a nuovi indizi trovati nell'ultimo restauro, i quali potrebbero confermare che la seconda scena sia stata completamente rifatta dal restauratore alla fine del XIX secolo, molto probabilmente Giulio Cesare Pietra. Ciò che è stato originariamente dipinto in questo luogo è stato gravemente danneggiato nel 1893, l'anno in cui venne scoperto il fregio dipinto, lasciando pochi indizi per i restauratori. Si veda LUCA CIANCABILLA, *Abusi e restauri in materia di affreschi fra settecento e ottocento*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 135-146.

<sup>17</sup> Nel racconto di Erodoto, Ciro usò i cammelli per spaventare i cavalli dei Lidi. Si veda ERODOTO, *Le Storie*, a cura di Aristide Colonna e Fiorenza Bevilacqua, I, Torino, UTET, 1996, p. 141. La scena è stata già identificata giustamente da Valentina Balzarotti, Si veda V. BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini in palazzo Vizzani a Bologna* cit., p. 94.

<sup>18</sup> ERODOTO, *Le Storie* cit., pp. 147-149.

<sup>19</sup> Boschloo ha suggerito che questa scena raffiguri *Le truppe di Ciro prendono Babilonia*. Si veda A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci* cit., p. 72. Però, nel racconto di Erodoto, la Battaglia tra il Persiano e la Babilonia avvenne dopo la conquista della Lidia, ed è difficile immaginare che l'artista l'abbia messa prima della undicesima scena perché le scene del ciclo sono disposte in ordine cronologico. Inoltre, l'immagine non corrisponde alla descrizione della conquista del Babilonia raccontata da Erodoto.

<sup>20</sup> ERODOTO, *Le Storie* cit., pp. 135-137.

<sup>21</sup> MICHAEL HABAJ, *Herodotus' renaissance return to Western-European culture*, in «*Studia Antiqua et Archaeologica*», n. 22, 2016, p. 86.

A Bologna nel Sedicesimo secolo, grazie alla presenza dello *Studium*, esisteva il «gusto diffuso per l'erudizione, intesa come volontà di ricostruzione documentaria, filologica, puntuale degli aspetti più significativi della cultura classica»<sup>22</sup>. Questa passione per la cultura e la letteratura antica, soprattutto greca, si può vedere significativamente nei letterati attivi attorno al circolo di Achille Bocchi, il professore di greco all'Università e pioniere dell'umanesimo bolognese<sup>23</sup>. Pompeo Vizzani, uno dei committenti del nostro palazzo, era uno storico che si interessava della letteratura greca antica e questo fatto potrebbe spiegare la scelta del Erodoto come fonte della decorazione nel palazzo.

Tuttavia, la preferenza per la letteratura greca dei committenti non può spiegare la scelta del protagonista persiano - una scelta molto inconsueta per i fregi dipinti a Bologna nel '500, la maggior parte dei quali raffigurano episodi della storia romana o greca. Per comprendere il significato del soggetto è necessario considerare la figura di Ciro il Grande nella cultura cinquecentesca.

### Dagli arazzi al fregio, l'ipotesi della fonte d'ispirazione

Le trame della storia di Ciro non furono quasi mai raffigurate prima del sedicesimo secolo, eccetto certi episodi moralizzanti nella letteratura medievale<sup>24</sup>. Tuttavia, verso la metà del XVI secolo, il tema della storia di Ciro cominciò ad emergere negli arazzi fiamminghi. Forse era la prima volta che il tema - con episodi multipli e continuità narrativa - veniva rappresentato nell'arte visiva. Le prime serie furono commissionate dai sovrani d'Asburgo e quella più antica finora conservata fu realizzata tra 1535 e 1550<sup>25</sup>. Un'altra importante serie fu prodotta negli anni cinquanta dello stesso secolo a Bruxelles, probabilmente per Filippo II di Spagna, e oggi parte della collezione del

<sup>22</sup> SONIA CAVICCHIOLI, *La 'visibile poesia' di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in *Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di Francesca Piccinini, Roma, Edimar, 2005, p. 101.

<sup>23</sup> Si veda ADALGISA LUGLI, *Le 'Symbolicae Quaestiones' di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal 16° al 17° secolo*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 87-96; LOREDANA CHINES, *Guicciardini, Bocchi e l'umanesimo bolognese*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, a cura di Emilio Pasquini e Paolo Prodi, II, Bologna, Mulino, 2002, pp. 477-486.

<sup>24</sup> Per esempio *Tomiri trionfa su Ciro e Cresò sul rogo*.

<sup>25</sup> Questa serie oggi è conservata nel Gardner Museum a Boston. Fu eseguita probabilmente dalla bottega di Jan Moy di Bruxelles, usando il disegno di Bernard van Orley, si veda ROLLIN VAN HADLEY, *Museums Discovered: The Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Shorewood, 1983, pp. 176-177. Non è ancora chiara l'identità del committente di questa serie, però nel XVI secolo era posseduta da Alberto VII d'Asburgo, arciduca d'Austria. Oggi sono rimasti in totale cinque arazzi. Tutte le cinque scene sono tratte dal racconto di Erodoto e in origine la serie era composta da più di cinque pezzi. Nel 1628 questa serie fu acquistata dal cardinale Francesco Barberini (1597-1679) e a quel tempo furono segalati nove arazzi in totale. I pezzi conservati raffigurano le scene seguenti: 1. *Il re Astiage ordina ad Arpago di portare via Ciro bambino ed ucciderlo*; 2. *Un messaggero di Arpago porta una lettera nascosta in un coniglio a Ciro*; 3. *Il re Astiage incarica Arpago di guidare l'armata*; 4. *La regina Tomiri riceve la proposta di matrimonio offerta da Ciro*; 5. *La regina Tomiri riceve le notizie della cattura di suo figlio*.

patrimonio nazionale di Spagna. Gli arazzi furono tessuti sui disegni di Michiel Coxie (1499-1592), per un totale di dieci pezzi<sup>26</sup>.

Candace Adelson ha suggerito che questa serie in Spagna fosse la fonte d'ispirazione di due serie di arazzi con lo stesso tema a Palazzo Vecchio<sup>27</sup>. Queste due serie sono composte da 13 pezzi in totale, intessuti per il quartiere di Cosimo I, basata sui disegni di Giovanni Stradano e rappresentanti le storie di *Ciro*<sup>28</sup>. Ad oggi è conservato solo un arazzo delle due serie, il quale raffigura *Il banchetto del re *Ciro**<sup>29</sup>. Secondo i documenti storici, le due serie di arazzi possono essere state intessute tra il 1565 e il 1567, quando i disegni di Stradano dovevano essere stati già completati, lo furono con ogni probabilità entro il 1565. È perciò possibile che Lorenzo Sabatini abbia visto e studiato i disegni preparatori di Stradano nel periodo in cui stava lavorando a palazzo Vecchio attorno al 1565-1566<sup>30</sup>. Non si può verificare questa ipotesi perché oggi è rimasto solo uno degli arazzi di palazzo Vecchio, però le somiglianze compositive tra la serie in Spagna - la quale fu la fonte d'ispirazione di quelli di palazzo Vecchio - e il fregio di palazzo Vizzani ci offrono qualche possibilità di legare tutti e tre i lavori. In primo luogo, riguardando gli episodi scelti, sei scene del fregio Vizzani appaiono anche negli arazzi spagnoli<sup>31</sup>; due scene fra le sei presentano similitudini sulla composizione, precisamente, *Astiage riconosce *Ciro** (fig. 1), e *La battaglia di Thymbra* (fig.

<sup>26</sup> La serie è stata registrata a Toledo nel 1560, nel Catalogo del patrimonio nazionale al n. 39. Il tessitore è forse Jan van Tieghem, stando al contrassegno che appare su alcuni pezzi. Le scene presentate sono: 1. *Mitridate sostituisce *Ciro* con il proprio figlio*; 2. *Ciro viene riconosciuto da Astiage*; 3. *Ciro cattura Astiage*; 4. *La battaglia di Thymbra*; 5. *Ciro salva Creso dal rogo*; 6. *Ciro proibisce l'uso delle armi ai Lidi*; 7. *Ciro incontra Artemisa*; 8. *Ciro libera gli ebrei*; 9. *La regina Tomiri riceve il messaggio della proposta di matrimonio offerta da *Ciro**; 10. *Tomiri ordina di immergere la testa di *Ciro* nel sangue*. Ci sono iscrizioni sotto le scene diverse per ogni arazzo, relative al contenuto della scena. Si veda JUNQUERA DE VEGA - CONCHA HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio nacional, 1986, pp. 280-289; si veda anche *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, a cura di Thomas Campbell, catalogo della mostra (New York, 2002), New York, Yale University Press, 2003, pp. 394-403.

<sup>27</sup> Adelson ha suggerito che il principe Francesco avesse visto la serie in Spagna durante il suo soggiorno nel paese tra il 1562 e il 1563. Si veda CANDACE ADELSON, *Il banchetto di *Ciro**, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo*, a cura di Paola Barocchi, Milano, Electa Editrice, 1980, p. 75.

<sup>28</sup> A Palazzo Vecchio, il quartiere di Cosimo I era stato ricostruito fra il 1559 e il 1562. Giovanni Stradano era il responsabile per la decorazione di tale quartiere dopo la ristrutturazione, per cui aveva anche fornito dei disegni dettagliati per un paio di cicli di arazzi, tra i quali si trovano queste due serie. Le due serie sono descritte come *La Storia di Re *Ciro* Vecchio* e *La Storia di Re *Ciro* Giovane*, sulla informazione e i documenti delle due serie si veda C. ADELSON, *Il banchetto di *Ciro** cit., p. 75.

<sup>29</sup> Questo pezzo fa parte della *Storia di Re *Ciro* Giovane*, conservato nella Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici a Firenze. Si veda C. ADELSON, *Il banchetto di *Ciro** cit., p. 75-76, no. 123; esiste un disegno preparatorio su foglio e un olio su tela, monocromo, raffigurante la stessa scena, si veda ALESSANDRA BARONI VANNUCCI, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1997, pp. 194-195, no. 104-105.

<sup>30</sup> Gli arazzi, infatti, dal punto di vista delle arti visive, sono una forma assai affine al fregio dipinto. Essendo a volte chiamati «affreschi mobili», sono creati ai fini di abbellire l'intera parete o parte di essa, spesso con il contenuto in continuità narrativa con le storie. È noto che i progettisti di arazzi facevano spesso riferimento ad affreschi famosi, tuttavia, nel nostro caso specifico, sembra molto probabile che sia stato il pittore degli affreschi a fare riferimento agli arazzi, poiché quelli fiorentini hanno non solamente il soggetto simile a quello del fregio bolognese, ma anche quasi lo stesso numero dei riquadri in totale e hanno entrambi una datazione vicina (il fregio ha in totale 14 disegni quando gli arazzi ne hanno 13). Tali fatti, da qualunque punto di vista, collegano strettamente le due opere. Ad oggi è conservato solo un arazzo delle due serie a palazzo Vecchio, il quale raffigura *Il banchetto del re *Ciro**. Tale scena si vede anche nel nostro fregio.

<sup>31</sup> Le sei scene comuni sono: *Mitridate sostituisce *Ciro* con il proprio figlio*; *Ciro viene riconosciuto da Astiage*; *Ciro cattura Astiage*; *La battaglia di Thymbra*; *Ciro salva Creso dal rogo*; *Tomiri ordina di immergere la testa di *Ciro* nel sangue*.



2)<sup>32</sup>. Ciò si può considerare come un precedente per legare il fregio di palazzo Vizzani agli arazzi di Palazzo Vecchio, collegandosi, attraverso quest'ultimo, anche alla serie in Spagna.

Se è vera l'ipotesi che gli arazzi fiorentini abbiano fornito la fonte iconografica per il fregio bolognese, si troverebbe anche una logica spiegazione per l'ovvio cambiamento dell'aspetto di Ciro nel fregio. Nel corso della narrazione la fisionomia di Ciro mostra un gran mutamento nell'invecchiare<sup>33</sup>. Secondo la documentazione, le due serie di palazzo Vecchio mostrano rispettivamente la storia di *Re Ciro Giovane* e di *Re Ciro Vecchio*, per cui la fisionomia di Ciro doveva essere molto diversa nelle due serie.

Come sappiamo, la scelta del tema degli arazzi per palazzo Vecchio era un lavoro elaborato e accurato, doveva offrire l'argomento più adeguato alle fattezze dei committenti, come si vede nella *Storia di Giuseppe*<sup>34</sup>. Secondo le parole di Vasari, Ciro, Davide e Salomone furono scelti quali protagonisti degli arazzi disegnati per le stanze del principe, cioè Francesco de' Medici<sup>35</sup>. Quindi tali temi possono essere stati scelti da Francesco stesso<sup>36</sup>. Si potrebbe pensare che in quel caso Ciro il Grande sia stato scelto come modello positivo per il principe de' Medici, assieme a Davide e Salomone, altri due sovrani eccezionali. Rispetto agli ultimi due personaggi, la scelta di Ciro il Grande è molto più rara nell'arte figurativa del '500. Tuttavia, se guardiamo la figura di Ciro nello *Specchio del Principe*, un manuale di virtù ad uso dei reggitori diffuso nel XVI Secolo, potremo trovare una spiegazione razionale<sup>37</sup>.

Tranne il primo libro delle *Storie*, un'altra importante opera letteraria sulla vita di Ciro il Grande è la *Ciropedia* di Senofonte. Questa ultima fu tradotta nel 1440 dall'umanista Poggio Bracciolini,

<sup>32</sup> Per gli arazzi spagnoli che raffigura le stesse scene, si veda J. DE VEGA - C. H. CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional* cit., p. 283, paño IV; p. 281, paño II.

<sup>33</sup> Si prega di notare la differenza tra l'immagine di Ciro nell'ottava e nella dodicesima scena.

<sup>34</sup> Si veda GRAHAM SMITH, *Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio*, in «Renaissance and Reformation», 6(3), 1982, pp. 183-196; si veda anche KURT WALTER FORSTER, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 15(1), 1971, pp. 65-104.

<sup>35</sup> Nella edizione 1568 delle *Vite* (Accademici del Disegno e il Bronzino), Vasari registrò la commissione affidata a Stradano «Ma oggi la principal cura di costui si è fare cartoni per diversi panni d'arazzo, che fa fare pur con l'ordine del Vasari il Duca et il Principe di diverse sorte, secondo le storie che hanno in alto di pittura le camere e stanze dipinte dal Vasari in palazzo, per ornamento delle quali si fanno, acciò corrisponda il parato da basso d'arazzi con le pitture di sopra. Per le stanze di Saturno, d'Opi, di Cerere, di Giove e d'Ercole ha fatto vaghissimi cartoni per circa trenta pezzi d'arazzi. E per le stanze di sopra, dove abita la Principessa, che sono quattro dedicate alla virtù delle donne, con istorie di Romane, Ebree, Greche e Toscane, cioè le Sabine, Ester, Penelope e Gualdrada, ha fatto similmente cartoni per panni bellissimi, e similmente per dieci panni d'un salotto, nei quali è la vita dell'uomo. Et il simile ha fatto per le cinque stanze di sotto, dove abita il Principe, dedicate a David, Salamone, Ciro et altri».

<sup>36</sup> Quest'ipotesi può anche essere attestata da una lettera di Giovan Batista Adriani a Francesco (senza la data). Nella lettera Adriani menzionò che Francesco gli aveva chiesto di trovare qualche narrazione interessante dalla storia persiana per il tema degli arazzi. Tuttavia Adriani gli aveva raccomandato la storia greca di Teseo e di Atene, la quale è «bella, per leggiadra e per piacevole», mentre le storie di Ciro, o di Cambise, o di Dario, anche se «nuova», erano considerate soprattutto come «cose barbare». La lettera è conservata a Arezzo presso Archivio vasariano, 31, cc. 150-153, [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_Zibaldone.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_Zibaldone.pdf). Si veda anche ELIANA CARRARA, *Il Plinio di Giovanni Battista Adriani*, in «OPERA NOMINA HISTORIAE», vol. 4, 2011, pp. 133-160; CHARLES HOPE, *Artists, patrons, and advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, a cura di Guy Fitch Lytle e Stephen Orgel, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 334-337.

<sup>37</sup> Sul concetto dello Specchio del Principe nel sistema decorativo delle dimore storiche cinquecentesche, si veda CLAUDIA CIERI VIA, *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, Roma, De Luca editore, 2007.

diventando molto influente nel periodo rinascimentale<sup>38</sup>. L'opera celebra l'educazione e le conquiste militari di Ciro il Grande, che fu considerato nel testo come un «sovrano ideale» per saggezza e virtù politica<sup>39</sup>. Il suo coraggio, la sua giustizia, la previdenza, la prudenza e la pietà si sono concretizzate nelle azioni del suo comportamento quotidiano<sup>40</sup>. Piuttosto che una biografia, Senofonte costruì nella *Ciropedia* un paradigma di etica, filosofia e politica, un'incarnazione di un ideale politico socratico dell'autore. Come fu sottolineato da Cicerone già nella sua lettera al fratello Quinto, Senofonte descrisse Ciro non in sintonia con la verità storica, ma in un modello di un sovrano corretto<sup>41</sup>. Proprio da questo punto di vista, la *Ciropedia* fu particolarmente apprezzata dai generali militari romani. Secondo l'opinione, ancora di Cicerone, l'opera fu la preferita di Scipione e di Giulio Cesare. Tale tradizione fu ereditata dagli umanisti del periodo medievale e subito dopo il suo ritorno all'attenzione degli europei, fu apprezzata specialmente dai principi rinascimentali e dai «tutori dei principi». Il modo di comportarsi e l'educazione del monarca raffigurato da Senofonte fu considerato dai sovrani e cortigiani rinascimentali l'ideale da conseguire ancora dopo quasi duemila anni. Fu appunto nella tradizione letteraria dello «Specchio dei principi» che la figura di Ciro come un 'sovrano ideale' fu molto apprezzata e diffusa in questo periodo. Nei testi degli scrittori rinascimentali Ciro diventò il sovrano ideale, incarnazione della moralità e della saggezza, l'ideale 'modello di sovrano'<sup>42</sup>. Difatti disse Allan Gilbert, «il Ciro di Senofonte era un eroe per molti letterati del XVI secolo»<sup>43</sup>.

Tuttavia, la figura di Ciro il Grande nel mondo letterario è tutt'altro che così semplice e positiva. Più semplicemente la sua figura non è affatto 'ideale' nel testo di Erodoto, che racconta una storia intrecciata di cospirazione, arroganza, vendetta e sangue. Come alcuni studiosi hanno già sottolineato, la storia di Ciro raccontata da Erodoto segue i modelli riconoscibili di narrativa tratti

<sup>38</sup> Dall'antichità classica Senofonte fu molto elogiato nei contesti filosofici e storici e la *Ciropedia* fu considerata tra i suoi migliori lavori. Ma nel Medioevo, questo libro rimase sconosciuto agli studiosi occidentali. Fino alla fine del XIV secolo, quando cadde di nuovo sotto gli occhi degli studiosi europei insieme ad altri documenti greci conservati a Bisanzio.

<sup>39</sup> La parte del Libro 1-7 racconta la storia della vita di Ciro: fu un piccolo principe di Persia dotato, sotto la guida del nonno materno, re di Media, Astiage. La corte reale lo allevò all'educazione monarchica e di seguito divenne re virtuoso e intelligente senza pari. Con eccezionale strategia militare, egli assistette il re di Media, suo zio, nel combattere e vincere numerose battaglie. Essere un leader naturale dotato di potenza enorme fece infine convincere il re a passargli il trono, egli diventò il sovrano del più grande impero asiatico. Dopo avere goduto del potere e della gloria, egli incontrò il suo riposo eterno, pacifico e nel suo letto circondato dalla famiglia e dagli amici.

<sup>40</sup> BODIL DUE, *The Cyropaedia: Xenophon's Aims and Methods*, Aarhus, Aarhus University Press, 1989, pp. 25, 234.

<sup>41</sup> MARCO TULLIO CICERONE, *Epistole al fratello Quinto e altri epistolari minori*, a cura di Carlo Di Spigno, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002, p. 71: «come è il caso di quel famoso Ciro la cui figura non fu delineata da Senofonte nel rispetto della verità storica, ma con lo scopo di fornire un'immagine del suo premo potere amministrato secondo giustizia e così l'impareggiabile severità del sovrano».

<sup>42</sup> Giovanni Pontano lo valutò come «un modello di giustizia e di tutte le virtù di un sovrano» e nel quarto libro *De Familia* di Leon Battista Alberti, l'imperatore fu il modello di riferimento di come trattare le persone e fare amicizia; in *De Principe* del Platina, Ciro apparve come un paradigma di pietà e benevolenza, che illustrava la differenza tra un sovrano meritevole e un tiranno, e nel *Libro del Cortegiano*, Baldassare Castiglione lo dichiarò «un re perfetto». Mentre Philip Sidney in *The Defence of Poesy*, lo chiamò «così giusto un principe». Niccolò Machiavelli, il quale fu indubbiamente un «lettore devoto» di Senofonte, così scrisse nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*: «Intra i quali Senofonte si affatica assai in dimostrare quanti onori, quante vittorie, quanta buona fama arrecasse a Ciro lo essere umano ed affabile, e non dare alcuno esempio di sé, né di superbo, né di crudele, né di lussurioso né di alcuno altro vizio che macchi la vita degli uomini». Anche in un'altra opera, *Il Principe*, Machiavelli valutò Ciro uno dei quattro principi eccellenti, insieme a Mosè, Romolo e Teseo, e il suo successo era dovuto alla sua «virtù» invece che alla «fortuna».

<sup>43</sup> ALLAN GILBERT, *Machiavelli's Prince and Its Forerunners*, Durham, Duke University Press, 1938, p. 236.

dalla tragedia greca - il ciclo di *olbi*, *koros*, *hybris* e *ate*<sup>44</sup>. In altre parole, se un uomo diviene avido e arrogante per la propria ricchezza e potere, concluderà la sua vita in tragedia<sup>45</sup>. Questo racconto, che comporta un carattere formativo di «conosci te stesso», perfettamente strutturato secondo lo schema della tragedia greca, è trasformato in chiave moralizzatrice nel Medioevo e nel primo Umanesimo. Dante, Petrarca e Boccaccio si riferirono tutti e tre a Ciro come un imperatore avido che incontrò una morte raccapricciante a causa della sua stessa condotta. Nella *Divina Commedia*, la scena dove Ciro muore è descritta nella prima cornice del Purgatorio, la punizione della Superbia; per Petrarca, da «sua gran colpa moia», Ciro perse la vita e la fama. Mentre nel testo di Boccaccio, la sua avidità è il motivo per cui incontrò una morte orribile per mano della regina Tomiri<sup>46</sup>. Nella letteratura rinascimentale il Ciro di Erodoto serve come un esempio critico; gli umanisti e i cortigiani - per esempio, il Castiglione, il Machiavelli ed Erasmo - lo usano per l'istruzione dei sovrani o dei futuri sovrani.

Quando riguardiamo le prime serie di arazzi con le storie di Ciro, i loro committenti erano proprio i lettori dello «Specchio dei Principi», a cui il Castiglione, il Machiavelli ed Erasmo dedicavano le loro opere. È ragionevole proporre che queste serie siano state apprezzate per il loro valore istruttivo e moralizzante. Come è raccontato dalle iscrizioni latine della serie spagnola, ogni scena è preposta per comunicare una raccomandazione o un consiglio specifico sulla strategia militare o politica. Si può perfino dire che questi arazzi siano una sorta di emblemi narrativi con il significato specifico del buon governo. Penso che ciò sia anche applicabile per il nostro fregio di palazzo Vizzani. Se interpretiamo il fregio da questa prospettiva, possiamo spiegare le scelte delle diverse scene che sembrano insolite nel fregio, che non sono né famose né la chiave per comprendere lo sviluppo narrativo.

Ad esempio, dalla decima alla dodicesima scena del fregio si presenta la guerra tra i Persiani e i Lidi. L'undicesima scena presenta *la battaglia di Thymbra*, l'episodio più rappresentativo per illustrare l'astuzia di Ciro. Durante questa battaglia, Ciro utilizzò delle tattiche così intelligenti che l'aiutarono a sconfiggere l'esercito di Creso, con uno sforzo bellico relativamente piccolo<sup>47</sup>. In contrasto, l'episodio della decima scena - i Persiani attraverso il fiume Alis - è abbastanza poco conosciuto, non c'è nemmeno una descrizione diretta nel testo di Erodoto, e non è quasi mai stato raffigurato nelle arti visive<sup>48</sup>. Tuttavia, secondo la mia opinione, questa scena implica un grave sbaglio strategico di Creso, cioè quando Creso e il suo esercito entrarono nel territorio Persiano, distrussero la difesa naturale tra i due paesi - il fiume Alis. Proprio per questa decisione, quando successivamente i Persiani stavano seguendo l'esercito di Creso, riuscirono ad entrare in Lidia con facilità<sup>49</sup>. Possiamo dire che nella guerra i Lidi ebbero il sopravvento, però furono sconfitti dai Persiani, perché il re Creso fece di continuo errori sulle strategie militari mentre Ciro riuscì a scegliere la giusta tattica. Quindi, la decima e l'undicesima scena sottolineano un contrasto evidente fra i due principi: l'inadeguatezza di Creso e la saggezza di Ciro. Possiamo assumere che questo

<sup>44</sup> Si veda JOHN LINTON MYRES, *Herodotus, father of history*, Oxford, Clarendon Press, 1953, p. 53; DUE HENRY IMMERWAHR, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland, Press of Western Reserve University, 1966, pp. 75-8.

<sup>45</sup> Si veda MOSES HADAS, *A history of Greek literature*, New York, Columbia University Press, 1950, p. 62; RICHARD DOYLE, *Olbos, Koros, Hybris and Ate from Hesiod to Aeschylus*, in «Traditio», vol. 26, 1970, pp. 293-303.

<sup>46</sup> DANTE, *Purgatorio*, XII, 55-57; PETRARCA, *Trionfi della Fama*, 2.94-99; BOCCACCIO, *De Mulieribus Claris*, 56.

<sup>47</sup> ERODOTO, *Le Storie* cit., p.141.

<sup>48</sup> La scena non è presente nelle serie degli arazzi sopra menzionate.

<sup>49</sup> ERODOTO, *Le Storie* cit., pp. 135-137.

debba essere un programma attentamente pianificato - dal punto di vista narrativo - per evidenziare meglio nel fregio la strategia militare della fonte letteraria.

### **Il tema della Fortuna e *Le storie di Ciro*, un'interpretazione possibile**

È interessante notare che, proprio nella città di Bologna, esista un'altra opera d'arte importantissima che rappresenta un episodio della vita di Ciro. Intendo *Il trionfo della Fama* (fig. 7), nella Cappella Bentivoglio in san Giacomo Maggiore, realizzato da Lorenzo Costa. Un tondo, oppure una ruota gigante, è raffigurata nel centro dell'opera, il cui significato è così complesso che non si è riuscito a decifrarlo fino ad oggi. Proprio nel punto più distante dello sfondo di questo tondo, è raffigurato l'episodio di *Creso sul rogo* - lo stesso rappresentato nella dodicesima scena del nostro fregio a palazzo Vizzani. Fra le varie spiegazioni già esistenti sul programma iconografico del *Trionfo della Fama*, Thorsten Marr ha proposto un'ipotesi interessante. Secondo la sua opinione, il grande tondo nel mezzo del dipinto implica un motivo allegorico di *Rota Fortunae*, la Ruota della Fortuna, in cui la scena di *Creso sul rogo* è messo nel fondo della ruota simboleggiando la caduta dei principi in generale<sup>50</sup>.

Creso fu il trentesimo e ultimo sovrano della Lidia che, sotto la sua reggenza, fu uno dei regni più ricchi nel mondo, fino alla svolta in cui Creso decise di muovere guerra contro i Persiani in ascesa, conflitto conclusosi poi tragicamente con un completo fallimento. Nel racconto di Erodoto, Creso è un personaggio chiave per la storia di Ciro in più di un senso. Prima di tutto, la conquista della Lidia è una tappa importante per l'espansione militare persiana, rendendo Creso uno degli avversari principali contro Ciro il Grande. Nelle guerre contro Ciro, Creso, che ebbe il sopravvento, commise ripetutamente errori a causa della sua superbia. Dopo, essendo stato sconfitto e catturato da Ciro, Creso fu perdonato per poi divenire uno dei consiglieri più importanti della corte persiana, aiutando il suo nemico a vincere battaglia dopo battaglia. Alla fine, proprio a causa del rifiuto ad ascoltare la sottile opposizione di Creso, Ciro insistette nell'invadere la terra dei Massageti, costandogli la perdita sia della vita che della fama.

Su Creso Erodoto racconta una storia moralizzatrice, la quale essendo così meravigliosa ispirò gli scrittori di vari periodi successivi. Perfino nel XIX secolo, anche Lev Tolstoj, il grande scrittore russo, ha pubblicato un racconto breve basato su questa storia. Secondo Erodoto, al culmine del suo potere, Creso ricevette Solone, il grande saggio greco. Creso gli mostrò la sua enorme ricchezza, avendo intenzione di impressionare il saggio. Essendo così sicuro della propria ricchezza e felicità, Creso chiese a Solone chi fosse l'uomo più felice del mondo; purtroppo egli fu deluso dalla risposta, perché il saggio propose altri tre nomi, ma non quello di Creso. Insoddisfatto, Creso affrontò Solone domandandogli come egli poté ignorare la sua fortuna e felicità. Solone rispose a lui, «l'uomo è completamente in balia del caso»<sup>51</sup>, nessuno poteva essere considerato felice fino a dopo la sua morte. Solone poi diede un consiglio a Creso che «di ogni cosa bisogna esaminare la conclusione, cioè come andrà a finire: a molti il dio ha fatto intravedere la felicità per poi annientarli completamente»<sup>52</sup>.

Creso non rimase per niente soddisfatto di questa spiegazione; non tenne Solone nella minima considerazione e lo congedò. Comunque gli eventi successivi confermarono che fu Solone ad avere ragione, e le sue parole, anche se spiacevoli, erano però veritiere. Difatti, poco dopo, il figlio più amato di Creso morì in un incidente. Devastato e inghiottito dalla tragedia, Creso interpretò erroneamente la profezia di Delfi e lanciò una guerra contro i Persiani che perse. Dopo che Creso fu

<sup>50</sup> Si veda THORSTEN MARR, *Die Erlösungsallegorie von Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», no. 54, 1991, pp. 520-540.

<sup>51</sup> ERODOTO, *Le Storie* cit., p. 91.

<sup>52</sup> *Ivi*, p.93.



sconfitto e catturato, Creso ordinò di legarlo su una pira e di bruciarlo vivo. Solo in quel momento, Creso ricordò finalmente le parole di Solone e gridò il suo nome per tre volte. Questo suscitò la curiosità di Creso che gli ordinò di spiegare tutto senza mentire. Dopo che Creso raccontò tutto, il re persiano si sentì in colpa che proprio lui un «essere umano, stava gettando vivo tra le fiamme un altro essere umano, la cui felicità non era stata inferiore alla sua»<sup>53</sup>. Per la sua coscienza, Creso non solo concesse la grazia a Creso ma lo nominò anche suo consigliere.

Si può dire che il consiglio di Solone - che «si rivolgeva non soltanto a Creso, ma a tutto il genere umano, soprattutto a quanti, in base al proprio giudizio, si ritengono felici»<sup>54</sup> - è una chiave per capire le storie di Creso e Creso raccontate da Erodoto. Dato che la «divinità è piena di invidia e ama provocare sconvolgimenti»<sup>55</sup>, il singolo non deve bramare la gloria e i successi immortali. Più avanti nel libro, lo stesso Creso pronunciò un discorso simile a Creso che dichiarò diretto: «vi è un ciclo nelle vicende umane e che esso, nel suo volgersi, non consente alle stesse persone di godere sempre di una sorte felice»<sup>56</sup>. Lui ammonì Creso che, indipendentemente da quanto gli fosse costato essere curato dagli dei, ricordava che era sempre un umano dal fato mortale.

Però, quando il filosofo del VI secolo, Severino Boezio, citò la storia di Creso nel suo *De Consolatione Philosophiae*, la usò come un esempio per argomentare che la Fortuna è mutevole<sup>57</sup>, reinterpretando questa storia dal punto di vista filosofico della tarda antichità. Da Boezio, la storia di Creso, divenne un *exemplum* moralizzatore della mutevolezza della Fortuna, un motivo letterario che continuò ad apparire nelle generazioni successive<sup>58</sup>.

La storia di Creso apparve presto nel mondo delle arti figurative - già nel V secolo a.C. la scena *Creso sul rogo* è raffigurata sulle ceramiche attiche a figure rosse<sup>59</sup>. Questa scena è probabilmente la più rappresentata nelle arti figurative fra quelle tratte dalle *Storie* di Erodoto. In una pagina di un manoscritto del XII secolo, si presenta la scena dove Creso viene catturato e portato di fronte a Creso. È anche presente la figura personificata della Fortuna che, in piedi su una ruota vicina a Creso, afferma «mi piace girare la ruota come voglio»<sup>60</sup> (fig. 8). Indica, in parallelo al contesto letterario, il motivo a cui è legata la fortuna instabile<sup>61</sup>. Non mancano mai gli esempi di questo motivo del periodo rinascimentale. Nel 1522, Hans Holbein il Giovane realizzò una serie di pitture murali per il municipio di Basilea. Una scena della serie rappresenta *Creso sul rogo*. Il dipinto è purtroppo rovinato ma rimane il disegno copiato da Holbein, da cui possiamo vedere che la fonte di Erodoto è

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>57</sup> SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, 2.2.

<sup>58</sup> Per esempio, nel romanzo popolare del XIII secolo, *Le Roman de la Rose* (vv. 6857-6996), Jean de Meung dedicò un poema a Creso sulle «vicissitudini della Fortuna» che ammonisce sul pericolo della superbia. Boccaccio, nel libro II del *De Casibus Virorum Illustrium*, usò la storia di Creso come esempio tragico della 'caduta dei principi' a causa dell'instabilità della fortuna. Intanto nel *Racconto del Monaco*, Chaucer concluse con la storia di Creso e sospirò che «when men trust her (Dea Fortuna), then will she fail, and cover her bright face with a cloud».

<sup>59</sup> Paris, Louvre, Department of Greek, Etruscan, and Roman Antiquities, Collection Durand, 1836. G 197. Si veda M. DENOYELLE, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 120; A. PASQUIER, *Hommage au dessin, mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, Galleria, 1996, pp. 30-39.

<sup>60</sup> Il manoscritto è conservato nella Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera, Clm13002, f. 3v, scene 2; le parole sono in latino *ROTA VOLVBILI GIRO VERSAMVS*.

<sup>61</sup> Nei manoscritti medievali, la storia di Creso è rappresentata in diversi schemi, dato che esistono varie versioni del racconto. Per esempio, nel *Roman de la Rosa*, Creso è stato strangolato a morte, mentre nel *De Casibus Virorum Illustrium* di Boccaccio, lui è decapitato. Dopo la traduzione e la pubblicazione delle *Storie* nel XV secolo, la maggior parte dei dipinti rappresentanti l'esecuzione di Creso lo raffiguravano sul rogo, pur rispettando il racconto originale di Erodoto.

chiaramente rappresentata con cura: Creso, intrappolato tra le fiamme, grida il nome di Solone, mentre il soldato si precipita, seguendo il comando di Ciro, a spegnere l'incendio<sup>62</sup>. Un altro esempio che risale al Seicento è l'affresco nella Sala della Fortuna nel palazzo ducale di Sassuolo (il palazzo era la residenza estiva della corte d'Este, dopo la perdita di Ferrara), raffigurante *Creso sul rogo* e *Tomiri immerge la testa di Ciro in sangue* entrambi sulla stessa parete<sup>63</sup>. Viene così mostrata la caduta dei due grandi monarchi nello stesso momento, sottolineando con certezza la mutevolezza della Fortuna.

Riguardo al *Trionfo della Fama* nella Cappella Bentivoglio, anche se non possiamo affermare se effettivamente Lorenzo Costa intendesse usare lo schema della *Rota Fortunae* nell'opera, potremmo supporre che nell'immagine esistano almeno delle tracce da riferire alla Fortuna. Una delle evidenze è proprio la scena di *Creso sul rogo*, basata sulla tradizione letteraria e iconografica riguardante questo personaggio.

Secondo l'opinione di Evelyn Welch la scelta dell'iconografia di quest'opera mostra che «Giovanni II fosse consapevole dei pericoli della gloria vanitosa»<sup>64</sup>. Probabilmente toccato dal significato morale, il signore *de facto* di Bologna, che aveva assistito a tanti complotti e tradimenti e a tanti alti e bassi della propria famiglia, scelse questo tema che allude alla mutevolezza della Fortuna per la pala della sua cappella privata. Ironia della sorte, Giovanni non riuscì a evitare la Fortuna dispettosa, che lo abbandonò come fece con Creso. Una coincidenza interessante è che, presumibilmente, prima della caduta di Bentivoglio, Giovanni II aveva consultato nel 1504 al famoso astrologo Luca Gaurico sul destino suo e dei suoi figli. Proprio come Creso, dato che egli era insoddisfatto alla profezia negativa, torturò ed esiliò l'astrologo da Bologna<sup>65</sup>.

Partendo dall'interpretazione del *Trionfo della Fama*, è soltanto una coincidenza casuale il presentare la stessa scena nel fregio con Ciro a palazzo Vizzani o è una allusione voluta? Se supponiamo che Pompeo Vizzani - uno storico locale che scrisse *I Dieci libri delle istorie della sua patria* - fosse proprio la mente principale dietro la scelta del tema del fregio, dobbiamo discutere se ci fosse un motivo speciale per scegliere una scena già presente nella Cappella Bentivoglio. Mi pare che interpretare il fregio nel contesto politico post-Bentivoglio sia una proposta ragionevole, come già pensato da Boschloo, nonostante la sua discussione rimanga senza molti approfondimenti<sup>66</sup>.

I Vizzani, negli ultimi secoli (dal XIV al XVI secolo) prima della ricostruzione del palazzo familiare, non lasciarono mai le lotte di potere. La loro gloria e disgrazia erano sempre state legate

<sup>62</sup> Le altre scene in questa serie sono: *l'umiliazione di Imperatore Valerio, il suicidio di Caronda, l'accecamento di Zaleuco, Marco Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti, l'Orgoglio di Roboamo e Samuele maledice Saul*. È stato ipotizzato che i temi del ciclo siano stati proposti da Beatus Rhenanus, importante umanista del tempo. Anche se oggi non si è ancora in grado di comprendere il programma iconografico originale, è ragionevole assumere che il significato, almeno in parte, sia collegato con la mutevolezza della Fortuna, perché in un'altra scena della stessa serie è raffigurata *L'umiliazione di Valeriano* - un altro esempio del sovrano che all'improvviso cade in disgrazia. Si veda CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein the younger: the Basel years 1515-1532*, Munich, Prestel, 2006, pp. 260-263; C. MÜLLER, *New Evidence for Hans Holbein the Younger's Wall Paintings in Basel Town Hall*, in «The Burlington Magazine», vol. 133, no. 1054, 1991, pp. 21-26.

<sup>63</sup> Si veda FILIPPO TREVISANI, *Il Palazzo di Sassuolo: delizia dei Duchi d'Este*, Parma, Grafiche Step, 2004, pp. 93, 224.

<sup>64</sup> Tradotto dall'inglese «the images also made it clear that Giovanni II was aware of the dangers of vain glory», si veda EVELYN WELCH, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford, Oxford University press, 1997, p. 265.

<sup>65</sup> Si veda FABRIZIO BONOLI - DANIELA PILIARVU, *I lettori di Astronomia presso lo Studio di Bologna dal XII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 2001, p. 131.

<sup>66</sup> Si veda A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci* cit., p. 102.

al destino dei Bentivoglio.<sup>67</sup> Però era già passata più di una metà di secolo dalla caduta dei Bentivoglio all'epoca in cui Pompeo visse. Quale era allora la sua attitudine verso l'ex signore de facto di Bologna a cui avevano contribuito i suoi predecessori? È necessario considerare la possibilità che non sia una coincidenza che lo stesso motivo esista in entrambi i luoghi - la cappella Bentivoglio e il palazzo Vizzani. Questo motivo - Cresco sul rogo - è abbastanza ovvio, ha un orientamento morale, legato al tema della Fortuna nella tradizione iconografica. Per essere più chiari, credo che il concetto della Fortuna sia proprio il significato profondo per interpretare il nostro fregio.

Un carattere evidente che sostiene questa tesi è che la vita di Ciro raccontata nel fregio si adegua proprio con la formula più tipica della *Rota Fortunae*, cioè «regnabo, regno, regnavi, sum sine regno» - un'infanzia dura, una gioventù aggressiva poi riflessiva, una mezza età ancora proficua però gradualmente più violenta e meno ragionevole, e una fine miserabile. Oltre dell'arco della storia di Ciro, esistono nel fregio anche degli archi narrativi nascosti che raccontano gli episodi di Astiage e Cresco, due sovrani potenti prima di Ciro, entrambi caduti dai loro troni 'sfortunatamente'. Un'altra prova è l'interesse sull'argomento della Fortuna di Pompeo Vizzani che scrisse un saggio sulla Fortuna nel 1597.

Nell'ambito filosofico, l'argomento della Fortuna - la sua natura e la sua influenza sul destino degli uomini - è sempre stato controverso. Intorno alla Fortuna i filosofi, dal periodo classico fino alla prima età moderna, hanno indagato gli argomenti del Fatalismo, della Divina Provvidenza e del libero arbitrio degli uomini. Durante il periodo romano, la Fortuna è una divinità più importante, che governa la buona sorte, la prosperità e il destino. Fu una divinità imprevedibile, incontrollabile e mutevole, che gioca con i fati degli uomini come le piace. Gli uomini sembrano completamente incapaci di combattere contro lei.

Nel suo *De Consolatione Philosophiae*, il filosofo del V secolo Severino Boezio, assegnò alla Fortuna un ruolo importante affinché potesse mostrarsi in un nuovo clima intellettuale e spirituale, così facendo la Fortuna assunse un posto permanente nella letteratura europea medievale. Per Boezio la volubilità è la natura della Fortuna, gli uomini non possono mai andare contro lei; la felicità va cercata soltanto in sé stessi, visto che i beni materiali esteriori non sono mai posseduti dagli uomini. Boezio subordinò la Fortuna alla Provvidenza, in questo modo la fortuna diventò uno strumento divino. Questo concetto influenzò gli altri autori del Medioevo<sup>68</sup>.

Nel Medioevo, si ha una concezione della Fortuna come entità provvidenziale preposta da Dio alla distribuzione delle ricchezze - la 'ministra di Dio'. la sua volubilità eterna fa parte della punizione divina del peccato umano. Dante, nel settimo canto dell'*Inferno*, commenta che la volubilità della Fortuna, i suoi alti e bassi imprevedibili, sono una punizione per l'avarizia e lo spreco, cioè il peccato di usare la ricchezza senza misura. Secondo Dante, dalla Fortuna dipendono l'ascesa e la caduta di qualsiasi paese, personaggio e famiglia. Questi mutamenti avvengono senza che l'uomo possa far nulla per impedirlo.

Gli umanisti rinascimentali diedero enfasi al libero arbitrio, alla dignità e all'iniziativa umana, e non considerarono più la Fortuna come l'unica forza che determinò il destino degli uomini, come

<sup>67</sup> Per la storia della famiglia Vizzani si veda POMPEO SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna, con le loro insegne, e nel fine i cimieri: centuria prima, con vn breve discorso della medesima città*, Bologna, Ferroni, 1670, pp. 707-712; A. LONGHI, *Il palazzo Vizzani* cit., pp. 47-107; DOLFI GIANCARLO ROVERSI, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna, la storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis, 1986, p. 198; ROMOLO DOLI, *I Vizzani. Da nobili e potenti del contado e senatori e patrizi di Bologna*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 153-180.

<sup>68</sup> Si veda JEROLD FRANKES, *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages: The Boethian Tradition*, Leiden, Brill, 1988.

Giovanni Pico della Mirandola indicò nella sua *Sulla dignità dell'uomo* (1486), le persone potettero fare scelte in base ai propri desideri:

Ti posi nel mezzo del mondo perché di là meglio tu scorgessi tutto ciò che è nel mondo. Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avresti prescelto. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori che sono i bruti; tu potrai, secondo il tuo volere, rigenerarti nelle cose superiori che sono divine.<sup>69</sup>

Gli umanisti più eccezionali del tempo, ritennero che la virtù e l'intelligenza umana potessero essere le due qualità che aiutano a lottare contro la Fortuna e il Fato.

Partecipando all'ampia discussione, sull'argomento della fortuna il nostro Pompeo Vizzani scrisse un saggio intitolato *Della Impotenza di Fortuna* (1597)<sup>70</sup>, conservato nei suoi manoscritti, in cui Pompeo dimostra la sua buona conoscenza sull'argomento, citando diversi autori più importanti della storia dall'antichità ai suoi giorni, includendo Aristotele, Boezio, Sant'Agostino, Dante e Ariosto. Stando alle sue parole, in questo saggio, sembra che Pompeo sia più d'accordo con Dante. Egli non crede che ci sia qualcosa che accada per caso o senza ragione. Sostiene che la Fortuna invece sia soltanto una manifestazione della Divina Provvidenza di Dio che tutto governa. Comunque, Pompeo non crede neanche al Fatalismo negativo anzi egli sottolinea tanto la volontà individuale. Sembra che Pompeo volesse integrare le opinioni di sé stesso con le varie idee principali nel passato, per fondare un'unione fra il filosofo classico, il grande teologo cristiano e l'umanista rinascimentale. Egli propose l'idea che la Fortuna fosse infatti qualche occasione o condizione specifica per ogni individuo, il quale doveva scegliere e agire secondo la sua volontà. Così, di nuovo, ognuno era responsabile per le sue proprie scelte ed azioni di sé stesso. Nello stesso tempo, la Provvidenza, cioè l'ordine divino di Dio, favoriva le virtù e tutte le cose buone, mentre puniva i vizi e tutte le cose cattive. Le persone preferite dalla buona fortuna sono quelle che seguivano la Divina Provvidenza con la sua virtù di prudenza, e prendevano le decisioni appropriate; mentre coloro che violavano la Provvidenza erano puniti con la sfortuna. Nella prefazione della sua opera *Le disgrazie di Bartolino* (1597) Pompeo scrisse le seguenti parole:

intendo di andar scoprendo quanto s'ingannino coloro i quali, in ogni occorrenza, si lamentano della fortuna, la quale in fatti non è cosa ch'abbia forza di costringerci mai a far quelle sciocche, inconsiderate e triste operazioni che, dalla nostra volontà dipendendo, sono spesse volte cagione d'ogni nostro male e di tutte quelle cose che dispiacer ne apportano.<sup>71</sup>

In questo passo Pompeo dimostrò anche di non ritenere che le persone dovessero attribuire il proprio destino alla fortuna imprevedibile. Invece, egli propose che azione e volontà di un individuo sono la forza più decisiva per il proprio destino.

Quest'opinione di Pompeo è simile ai due grandi umanisti del XV secolo, Leon Battista Alberti e Giovanni Pontano. Entrambi credevano che la virtù umana potesse contrastare la volubilità della Fortuna, in particolare Pontano riteneva che la Prudenza, questa «saggezza pratica», fosse la forza

<sup>69</sup> GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di Eugenio Garin, Pordenone, Studio Tesi, 1994, p. 7.

<sup>70</sup> Si veda POMPEO VIZZANI, *Della Impotenza di Fortuna. Ragionamento di Pompeo Vizzani*, in *Opere*, Pompeo Vizzani, Bologna, BCABo, ms. B. 164, fascicolo 20, 1597.

<sup>71</sup> P. VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, a cura di Ilaria Chia, Roma, Carocci, 2007, pp. 28-29.



più potente contro la fortuna<sup>72</sup>. Le opinioni di Pontano ispirarono molto gli autori successivi, come Machiavelli, il Galateo e Caracciolo e altri. Attraverso i loro saggi, la Prudenza diventava gradualmente una virtù politica, una *prudencia civilis*, una capacità di risolvere le difficoltà di fronte all'influenza dominante di tutti le casualità delle vite umane. Proprio per questo motivo, la Prudenza fu anche considerata come una delle virtù più importanti per i sovrani come indicato da Machiavelli nel capitolo XXV del *Principe*. Pompeo ebbe chiaramente alcune opinioni simili e diede alla prudenza un'importanza speciale, «dove sia prudenza, non ha forza la Fortuna», come scrisse nel suo saggio.

In definitiva, la relazione tra la Fortuna e la Prudenza, che coinvolge la discussione sul tema della Fortuna nei secoli XV e XVI, è evidente e chiara - per molti studiosi, includendo Pompeo Vizzani, la Prudenza era considerata il modo in cui si comprendeva la Provvidenza, una risoluzione ultima contro la forza caotica.

Forse arriviamo al momento giusto di ricordare le parole di Alessandro Longhi - il dipinto *Polifemo accecato da Ulisse*, ora disposto sulla parete del corridoio del piano primo, era collocato sopra il camino nella stessa sala del fregio di Ciro<sup>73</sup>. Ciò significa che i temi di queste due opere potrebbero concordarsi ed essere incluse nello stesso programma decorativo, considerando anche che il dipinto sopra il camino assume solitamente il compito di evidenziare il 'concetto' dello spazio in cui si trova, com'era tipico nel XVI secolo a Bologna<sup>74</sup>.

La questione che si pone è: qual è il legame tra questi due? Secondo le ricerche di Marco Lorandi, il motivo di *Polifemo accecato da Ulisse* nei dipinti italiani del XVI secolo spesso implica «il trionfo della prudenza sulla forza»<sup>75</sup>, come pure menzionato da Erasmo nella sua *Institutio principum christiani*:

Dopo aver narrato al principe la vicenda del Ciclope accecato da Ulisse, il precettore gli spiegherà che Polifemo è immagine del principe che si fonda solo sulla forza e che è privo di saggezza<sup>76</sup>.

Quindi se supponiamo che le *Storie di Ciro* si riferiscano al concetto della fortuna, il legame tra le due opere diviene abbastanza ragionevole, cioè riferito alla Fortuna e alla Prudenza.

---

<sup>72</sup> La prudenza, una delle quattro virtù cardinali, fu considerata da Aristotele una sorta di «saggezza pratica», cioè un saper agire rettamente. San Tommaso d'Aquino la definì come un'abilità che «valuta ciò che è bene per l'uomo». Gli autori di tutti i tempi considerano la Prudenza come la virtù più importante di tutte, viene elogiata anche come *auriga virtutum*. Come risultato, per molti umanisti rinascimentali, la Prudenza è una forza concreta e positiva concessa agli uomini per lottare continuamente contro la grande forza della Fortuna.

<sup>73</sup> Si veda A. LONGHI, *Il palazzo Vizzani* cit., pp. 19-20.

<sup>74</sup> Per quanto riguarda la connessione tra i due temi che esistono nella stessa sala, ancora nessuno studioso ha proposto una spiegazione convincente.

<sup>75</sup> Si veda MARCO LORANDI, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano*, Milano, Edizioni Jaca Book, 1996, pp. 475-551.

<sup>76</sup> ERASMO DA ROTTERDAM, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, p. 33.



Fig. 1, Lorenzo Sabatini, *Astiage riconosce Ciro*, Bologna, Palazzo Vizzani.



Fig. 2, Lorenzo Sabatini, *Ciro offre un banchetto ai persiani*, Bologna, Palazzo Vizzani.





Fig. 3, Lorenzo Sabatini, *I persiani attraverso il fiume Alis*, Bologna, Palazzo Vizzani.



Fig. 4, Lorenzo Sabatini, *La battaglia di Thymbra*, Bologna, Palazzo Vizzani.





Fig. 5, Lorenzo Sabatini, *L'esecuzione di Creso*, Bologna, Palazzo Vizzani.



Fig. 6, Lorenzo Sabatini, *Polifemo accecato da Ulisse*, Bologna, Palazzo Vizzani.





Fig. 7, Lorenzo Costa, *Trionfo della Fama*, Bologna, San Giacomo Maggiore, Cappella Bentivoglio.



Fig. 8, *Creso viene catturato e portato di fronte a Ciro*, 1165, in Clm13002, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 3v.

**Copyright immagini**

Per le figg.1-6: Bologna, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Bologna, Ferrara, Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini. Tutti i diritti riservati.

Per le fig. 7: Bologna, Fondazione Federico Zeri. Tutti i diritti riservati.

Per le fig. 8: Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Tutti i diritti riservati.