

Predella journal of visual arts, n°41-42, 2017 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il gioco di carte alla corte degli Este: analisi di un dipinto di Dosso sulla base della rilettura degli inventari estensi

The essay is dedicated to a painting sold by Sotheby's New York on the 31st January 2014. Attributed to Battista Dossi, it represents a rural scene whose protagonists are portrayed in a playful and convivial attitude; worthy of attention is the group of characters in the foreground, involved in an activity undoubtedly known among the Estensi as the card game, more frequently identified as tarot cards. The scrutiny of the Este inventories highlights a rich network of commissions to artists close to the ducal court, aimed precisely at the creation of tarot cards. Moreover the relaxed atmosphere and the predominance of the natural component over the human one allow to hypothesize that the painting was part of the cycle of sixteen landscapes, realized between 1518 and 1522 by the Dossi brothers, which decorated the Duke's bedroom located in the Via Coperta of Ferrara.

Il 31 gennaio 2014 è stato venduto, presso Sotheby's New York, un dipinto attribuito a Battista Dossi (anche se è probabile si tratti di una collaborazione con il fratello Dosso). La tela, sicuramente un frammento di una porzione più ampia, è stata presentata nel catalogo della casa d'aste come uno dei pezzi costituenti il ciclo dell'*Eneide*, commissionato da Alfonso I d'Este a decoro di uno dei suoi ambienti privati, nello specifico il Camerino delle pitture, ubicato nella Via Coperta. A mio avviso ritengo impossibile sostenere che quanto raffigurato sulla tela, seppur ritagliata e non integra, sia in linea con quanto raccontato nel poema virgiliano. Inoltre, il catalogo ottocentesco della collezione di José de Madrazo, che descrive in maniera dettagliata quanto rappresentato sui pannelli superstiti del ciclo dell'*Eneide*, esclude qualsiasi analogia iconografica tra il frammento e i quadri della serie.

Ci troviamo di fronte a diversi personaggi, collocati in una radura boschiva, intenti a svolgere attività varie. Sulla sinistra si scorge una coppia di dubbia identificazione: sulla base degli attributi visibili di uno dei due personaggi, ossia una conchiglia e una stella, si potrebbe trattare di un pellegrino. Ciò che risulta fuorviante, però, è il fatto che l'ipotetico pellegrino sia rivestito da un'armatura, percepibile grazie al riflesso dei raggi solari. Ignota rimane la figura dell'accompagnatore, forse anch'egli un pellegrino, vestito con una presunta tunica color cremisi, rifinita con un cordone cui è appesa una bisaccia, un copricapo e un cappuccio. La coppia, ritratta nell'atto di colloquiare, è collocata presumibilmente nel punto

in cui la tela ha subito il taglio più violento: i due personaggi si trovano nei pressi di un corso d'acqua, o uno stagno, bruscamente interrotto forse proprio da quella cesura che ha pregiudicato la narrazione della scena e perciò la lettura dell'insieme. Sullo sfondo, e poi a degradare verso lo spettatore, si trovano altri due nuclei di personaggi. Il primo comprende una giovane donna che, mentre suona uno strumento a corda simile a una cetra, viene importunata da due anziani, come si evince dalla mano di uno dei due sconvenientemente calata nella scollatura. Il secondo gruppo è costituito da due donne che stanno dissetando due uomini comodamente adagiati sull'erba. Ciò che risulta meritevole di maggiore attenzione, però, è il gruppo in primo piano, tre uomini e una donna, ritratti mentre giocano a carte. La presenza di sagome umane sul verso delle carte di almeno due giocatori induce a pensare che possa trattarsi non di una semplice partita con carte numerali, ma di tarocchi. Probabilmente Dosso ha rappresentato qualcosa che conosceva bene; essendo impossibile stabilire quale fosse l'originaria iconografia della tela, la mia analisi si concentrerà su uno degli elementi compositivi più degni di nota, ossia il gioco delle carte, denotativo della presenza di tale attività nel contesto ferrarese.

Una lettera del 2 maggio 1492 scritta dal cardinale Ippolito d'Este, fratello di Alfonso, alla madre Eleonora d'Aragona, testimonia che il gioco dei tarocchi era ben noto e praticato presso la corte estense: «Ho receputo [...] triumphi dorati, carte da trompha, secondo se ne contenne ne la Sua de 6 marzo et volendo la benignità et dolcezza cum la quale V. Ex.a mi manda dicte cose et essendo le prefate dignissime et per darmi grande delectatione et piacere, [...]».

A Ferrara i tarocchi compaiono già dal 1422 come riporta una bolla di pagamento di sei marchesini per «factura di tredexe cartexelle da zugare»; vent'anni dopo, si parla ancora di «carte da triumphi per li chavalieri». Basti pensare, inoltre, che nel 1450 un gruppo di artisti aveva ottenuto il privilegio di avere «[...] stanza e la spesa del vivere in corte per operare in quell'arte» a dimostrazione del grande valore riconosciuto all'arte dei tarocchi, alcuni realizzati con pigmenti pregiati come l'azzurro oltremarino e l'oro.

Il passatempo era tanto amato presso l'ambiente cortigiano che, tra il 1469 e il 1478, il conte Matteo Maria Boiardo aveva composto *Carte de triumphi* (o *Tarocchi*), testo celebrante la scelta di illustrare ottanta carte in maniera non convenzionale: la serie, infatti, è dedicata a ventidue figure eroiche, storiche, bibliche e mitologiche portatrici di valori, mentre i tradizionali semi sono stati sostituiti con i simboli di Amore, Gelosia, Speranza e Timore. A mio parere, il poemetto aiuta a

valutare se ci possono essere state influenze nelle scelte compositive di Dosso; le quattro figure sedute al tavolo, infatti, si distinguono grazie a sgargianti vesti ognuno a prevalenza di azzurro, verde, giallo e rosso, colori che contrassegnano le categorie pensate dal Boiardo. Tuttavia la differenziazione del colore dei semi delle carte non è riconducibile solo all'autore: Campori, infatti, riferisce che già nel 1442 era stata dipinta una serie di Trionfi «[...] una delle quali in rosso e tre in verde [...]».

Attenendomi al componimento, fatta eccezione per il Timore, di cui non viene data alcuna connotazione tonale, all'Amore è affidato il color porpora («[...] el campo de le qual carte è colore morello nel gioco de Amore, che significa Amore, cioè colore violaceo [...]»), alla Speranza il verde, («[...] il campo de tucte le quattordec cartte è verde [...]») e alla Gelosia l'azzurro, («[...] le dece cartte sono di colore azurro o vero celeste [...]»). La coincidenza tra i colori delle categorie di carte e quelli caratterizzanti gli abiti dei giocatori mi ha indotto a ipotizzare un possibile parallelismo tra il poemetto e il dipinto. Pertanto la mancata dichiarazione di un colore connotativo del Timore potrebbe giustificare la scelta dossesca di collocare al tavolo sì un quarto giocatore, vestito di giallo, ma di genere diverso, come a voler sottolineare l'incoerenza tra quanto descritto dal poema e quanto rappresentato nel dipinto.

Presso la corte estense, come anche in altri ambienti sia italiani sia d'Oltralpe, i tarocchi avevano attratto molto pubblico. Erano sì ritenuti un ottimo passatempo per i ceti più umili, ma lo erano soprattutto in ambito nobiliare; addirittura Alfonso d'Este e Ludovico il Moro erano soliti scambiarsi lettere incentrate proprio sulla loro comune passione. Interpretando i tarocchi come allegoria della vita, incerta e dipendente dal volere della fortuna o di Dio, i giocatori di carte guadagnano dignità, tanto da poter essere accomunati ai grandi filosofi del passato, in grado di stimolare riflessioni profonde sull'animo umano. Presupposto fondamentale per la diffusione dell'attività fu la grande disponibilità di carte a buon prezzo, dalla fattura approssimativa e realizzate in serie. La facile sostituzione dei pezzi usurati con dei campioni nuovi, però, ha portato allo smembramento e alla dispersione di interi mazzi.

Intorno alla metà del Quattrocento, i centri produttori delle carte più pregiate erano Milano, Bologna e Ferrara. Di ambito ferrarese è il filone cui appartengono i cosiddetti *Tarocchi di Alessandro Sforza*, così come il gruppo di carte dette "di Carlo VI", erroneamente confuse con un mazzo appartenuto a Carlo di Valois, realizzate intorno agli anni Settanta del Quattrocento. Molte similitudini con questo si ri-

scontrano nei “Tarocchi di Ercole I d’Este”, di cui sono rimasti sedici pezzi, e su cui campeggia lo stemma del casato che ne denota l’appartenenza; è stata ipotizzata una produzione intorno al 1473, negli anni, quindi, del matrimonio di Ercole I con Eleonora d’Aragona.

Un caso particolarmente degno di nota, poi, è quello relativo ai cosiddetti “Tarocchi del Mantegna”, figli della cultura neoplatonica quattrocentesca di area padana. In realtà sono molti i dubbi riguardanti il gruppo, poiché non si tratta realmente di tarocchi e neanche classificabili come un’opera del Mantegna; già alla fine del Settecento il Lanzi si era espresso dichiarando l’improbabile attribuzione del mazzo all’artista. Si è pensato a una produzione ferrarese, e che quindi l’esecutore potesse essere uno dei tanti pittori stipendiati dalla corte estense, considerate alcune analogie stilistiche con gli affreschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, per cui si è supposto che il periodo di esecuzione possa aggirarsi intorno al 1469-70. Una lettera di Francesco del Cossa, in cui rivendica la paternità di alcuni scomparti, sembra confermare che nel 1470 gli affreschi erano stati terminati. Hind ritiene che la data di realizzazione dovrebbe oscillare tra il 1460 e il 1465, sulla base dell’esistenza di alcune copie di tarocchi riportate in un codice, ultimato nel 1468, della biblioteca di San Gallo. Kristeller, infine, ha definito il 1467 come termine *ante quem* dato che, in quell’anno, fu prodotto un manoscritto bolognese raffigurante papa Paolo II e l’imperatore Teodosio, le cui figure pare siano state tratte da due personaggi presenti nel mazzo attribuito al Mantegna. Secondo Jean Seznec, che parla di cinquanta incisioni divise in gruppi da dieci, in riferimento ad un’ipotesi di Brockhaus del 1933, tali tarocchi sarebbero stati realizzati in occasione del Concilio, che si tenne a Mantova dal giugno 1459 al gennaio 1460, per intrattenere papa Pio II, il cardinal Bessarione e Niccolò Cusano, partecipanti all’evento. Il gioco, quindi, si è dimostrato degno di farsi passatempo per degli insigni uomini di Chiesa, considerando che, distribuendo le carte nella successione prevista, viene riprodotta la scala simbolica che congiunge la terra al cielo.

In questo contesto culturale, in cui i tarocchi erano interpretati non solo come passatempo ma come elementi in grado di smuovere grandi interrogativi esistenziali e riflessioni sulla natura del mondo, i Dossi potrebbero aver tratto spunto dalle caratteristiche dei vari personaggi per dare una connotazione più sentita ai protagonisti della tela.

Basandomi sull’analisi iconografica della scena, quindi, trovo attendibile trovarsi di fronte a una scena di genere, pur considerando l’importanza attribuita

alla componente paesaggistica che costituisce un tratto distintivo della composizione. Pertanto, sviluppando un'ipotesi avanzata da Farinella, a mio avviso risulta credibile che il pannello in questione possa essere, in realtà, uno dei *parerga* nominati da Paolo Giovio, termine alquanto incerto con cui, però, si intende definire una produzione pittorica che predilige, nei particolari degli sfondi, soggetti paesaggistici o non meglio identificati. Da questo punto di vista, quindi, risulta possibile avanzare un riferimento al ciclo naturalistico progettato da Dosso per la camera di Alfonso I, riprendendo le tematiche dei Camerini adiacenti ma trattate in chiave meno aulica. Ricordo che il ciclo perduto di paesaggi doveva trovarsi nella stanza da letto ducale, ossia nello spazio adiacente al Camerino delle pitture, decorato con i *Baccanali* di Bellini, Tiziano e dello stesso Dosso.

Giovio, nella sua *Vita di Raffaello da Urbino* (circa 1525), tesse le lodi di Dosso come valido paesaggista, dicendo:

«Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in iustis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptario labore consecutus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praetera longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis iucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit».

Lo storico, infatti, era convinto che la fama del pittore fosse dovuta tanto alla sua abilità nel ritrarre soggetti principali quanto nel dare giusto valore ai dettagli secondari. Il caso di Dosso rappresenta un episodio isolato nella storia dell'arte del primo Cinquecento, dato che fino a questo momento nessun altro artista era stato lodato per le proprie abilità nel ritrarre la natura al punto tale da farne una peculiarità stilistica e un tratto distintivo. Sul concetto di *parerga*, tuttavia, la critica non si esprime in maniera concorde. Il primo ad aver utilizzato tale terminologia è Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*, relativamente alle abilità di Protogene da Rodi; la definizione di *parerga*, in tal caso, può essere inteso come una sorta di riempitivo del quadro, quindi uno sfondo in cui compaiono anche delle figure, come si legge: «[...] adiecerit parvolas naves longas in iis, quae pictores parergia appellant [...]».

Andrea Bayer crede, invece, che la definizione sia presa in prestito da Plinio in relazione al passo che ha come protagonista Studius, esaltato per le sue qualità di artista parietale:

«Non fraudando et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vendemiantes. [...]».

Secondo Robert Colby, contraddicendo Bayer, la fonte d'ispirazione per Giovio sarebbe stata l'*Hypnerotomachia Poliphili*, edita nel 1499 da Aldo Manuzio. Parlando della vicenda amorosa di Icaro e Europa raffigurata in un mosaico, il termine *parerga* viene nuovamente usato per indicare un'ambientazione campestre: «[...] cu gli exquisiti parergi, aque, fonti, monti, colli, boschetti, animali, di pravato il colorameto cu la distantia e cu il lume opposto e cu li cocinni reflexi nelle plicature de le vestimete e nelle altre opature, no cu poca aemulatione dilla solerte natura [...]».

Da questo punto di vista, quindi, risulta plausibile credere che il pezzo di Sotheby's, in linea con la definizione di *parerga*, costituisse un frammento dei sedici paesaggi di Dosso facente parte del ciclo nominato negli inventari redatti per stimare i beni estensi all'indomani della devoluzione ferrarese. Nelle stime, infatti, contestualmente agli arredi presenti nella camera da letto si legge «Quadri de Paesi n.° 16 nel friso sotto al d[ett]o Solaro a £.100, l'uno Friso, e Cornisotto adorato sotto, e sopra a d[et]ti quadri, che è in tutto p.56 intagliato à £.4 del pè». Tale informazione risulta poi confermata da una seconda stima del 1600, redatta stavolta dal perito incaricato da Cesare d'Este, Bartolomeo Colletta, «quadri de paiesi n° 16 nel friso sota ad[ett]o sollaro a £.100 lun m[ont]a friso e cornisoto adorato sota e sopra dal d[ett]i (segue una parola che, secondo Colletta, è stata cancellata dal perito stesso) tagliati et de p.56° £. 5 dal pe».

La camera da letto ducale si trovava nella Via Coperta, residenza privata del duca. In seguito alla perdita dell'autonomia politica nel 1598, passata Ferrara sotto la giurisdizione del papato, gli ambienti divennero residenza privata dei cardinali romani che non solo ne alterarono totalmente l'aspetto originario, ma fecero anche razzia degli arredi interni, comportando lo smembramento della collezione. Pur rimanendo difficile individuare l'esatta collocazione della stanza rispetto agli altri ambienti, da una stima del 1598, redatta da Alfonso del Benambri, perito di parte papale, emerge che la stanza dovesse avere una forma pressoché quadrata, di circa 22 metri e mezzo di perimetro. Presupponendo che i quadri costituenti il fregio fossero tutti uguali, la lunghezza dei pannelli, inclusa la cornice, poteva, quindi, variare tra il 1,42 m e il 1,45 m di lunghezza e circa un metro di altezza.

Basandomi su tali caratteristiche e alla luce di una concordanza stilistica di massima, ritengo possibile ipotizzare che almeno sei pannelli (integri o frammentati) su sedici siano riconoscibili nelle *Tre età dell'uomo*, oggi al Metropolitan Museum di New York, nella *Boscaglia*, della ex collezione Federico Zeri a Mentana, nel *Paesaggio con cavaliere e coppie di figure*, nella copia seicentesca del *Paesaggio con soldati*, entrambe di ubicazione ignota, e nei *Viaggiatori nella foresta*, conservato al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Besançon, oltre al pezzo recentemente passato da Sotheby's.

Ogni frammento, dalla vicenda collezionistica indipendente, è connotato da un paesaggio dominante sulle figure che lo abitano. Il paesaggio di sfondo è caratterizzato da uno specchio d'acqua, forse marittimo o lacustre, elemento che funge da raccordo tra le tele. Inoltre, si può notare una sorta di uniformità cromatica che fa sì che i dipinti risultino ammantati da un colore caldo tendente al giallo dove, però, spicca un verde molto intenso. I dipinti sono datati dalla critica intorno al 1517-18, arco cronologico che lascia supporre che Dosso abbia messo mano alla lavorazione in più fasi fino a coincidere con i lavori alla Via Coperta, fissati intorno agli anni Venti, stabilito sulla base delle bolle di pagamento previste come compenso agli artisti coinvolti nel progetto. Tenendo presente che l'ultimo pagamento a favore del pittore, forse un saldo finale, è del 1522, si può supporre che i dipinti siano stati realizzati tra il 1518 e il 1522. Quindi, le concordanze stilistiche e le corrispondenze dimensionali, testimoniate tra una proporzionalità tra figure e ambiente, la similitudine dei personaggi nell'atteggiamento, la predominanza della componente boschiva rispetto all'intera scena, permettono di accostare ipoteticamente i sei pezzi come parte del ciclo finalizzato a deliziare lo sguardo del duca Alfonso, nel suo ambiente più intimo.

- 1 Per informazioni sull'opera si veda www.sothebys.com. Il lotto in questione è il numero 106, venduto presso Sotheby's New York il 31 gennaio 2014 (2 pm).
- 2 Per ricostruire la vicenda collezionistica dei dieci pannelli costituenti il ciclo dell'*Eneide* si veda V. Farinella, *Alfonso I d'Este le immagini e il potere*, Milano, 2014, pp. 503-505. Cfr. anche R. Berzaghi, *Una segnalazione per le 'Storie di Enea' di Dosso Dossi*, in «Prospettiva», 139-140, 2010, pp. 135-136.
- 3 Per la citazione della lettera si veda F. Cardini, *La Fortuna, il Gioco, la Corte*, in *I tarocchi, le carte di corte: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra, Ferrara 1987-1988, a cura di G. Berti e A. Vitali, Ferrara, 1987, p. 17. 4 G. Berti, P. Marsili, *La diffusione dei tarocchi tra i secc. XV-XIX, origine del gioco del tarocco*, in *Tarocchi: le carte del destino*, Faenza, 1989, p. 11 e p. 17.
- 5 Si veda G. Campori, *Le carte da giuoco dipinte per gli Estensi nel secolo XV*, in «Atti e memorie delle Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», VII, 1874, p. 128.
- 6 *Ivi*, pp. 126-127.
- 7 *Capitoli del giuoco dei tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, a cura di S. Foà, Roma, 1993, pp. 29-83. È doveroso specificare che Foà si è basata sulla trascrizione di Solerti, che vide il non più reperibile manoscritto Antaldi, dotato di una parte in prosa, aggiunta da Pier Antonio Viti. Tale versione, quindi, si avvale di una parte discorsiva, non boiardesca, e delle terzine presenti nell'edizione 1523. Cfr. *Pastorale; Carte de triomphi*, a cura di C. Montagnani e A. Tissoni Benvenuti, Scandiano, 2015, pp. 275-304.
- 8 Berti, Marsili, *La diffusione dei Tarocchi*, cit., pp. 9-10.
- 9 C. Cieri Via, *L'iconografia degli Arcani Maggiori*, in *I tarocchi, le carte di corte*, cit., pp. 158-159.
- 10 G. Algeri, *Un gioco per le corti: i tarocchi miniati*, in *I tarocchi, le carte di corte*, cit., p. 24.
- 11 Berti, Marsili, *La diffusione dei Tarocchi*, cit., p. 40.
- 12 Per approfondire la questione si veda meglio *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis e W. Cupperi, Modena, 2007.
- 13 S. Pollack, *I "cosiddetti Tarocchi del Mantegna"*, in *Cosmé Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra, Ferrara 2007-2008, a cura di M. Natale, Ferrara, 2007, p. 398.
- 14 J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, (edizione originale 1981), pp.162-163. non chiaro a quale edizione si riferiscano le pagine (quella del 1981 o quella più recente del 2015, o altre?), inoltre l'edizione originale è in francese del 1940, quindi metterei: **J. Seznec, La sopravvivenza degli antichi dei (1940), trad. it., Torino, anno.**
- 15 *Ibidem*.
- 16 Farinella, *Alfonso I d'Este*, cit., si veda n. 54, p. 18.
- 17 «Del Dosso Ferrarese si loda invece la civiltà dell'ingegno tanto nelle opere intiere quanto e soprattutto nei particolari. Battendo infatti con assaporata delizia i vaghi sentieri della pittura, si è dato a ritrarre con mano profusa e gioiosa rupi scoscese, boschi verdeggianti, ombrose rive di fiumi, fiorenti apparati rustici, lieti e fervidi lavori di contadini, e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, navi, caccie e tanti altri spettacoli egualmente festosi». Si veda *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Napoli, 1971, p. 18.
- 18 Gaio Plinio Secondo, *Historia Naturalis*, a cura di G.B. Conte, Torino, 2006, p. 223, 1.34. «Aggiunse delle piccole navi da guerra tra quei particolari che in gergo pittorico si chiamano

- 19 «Non bisogna togliere il merito neanche a Studio, vissuto in età augustea, che per primo inventò l'assai leggiadra pittura delle pareti raffigurandovi case di campagna, porti e temi paesaggistici, boschetti sacri, boschi, colline, peschiere, canali, fiumi, spiagge, secondo i desideri di ognuno, e in quell'ambiente vari tipi di persone che passeggiano o che navigano, oppure che si dirigono per terra verso le loro ville su asinelli o carri, oppure che pescano o cacciano, o anche vendemmiano [...]». Si veda Plinio, *Historia Naturalis*, cit., pp. 421-422.
- 20 R. Colby, *Dosso's Early Artistic Reputation and the Origin of Landscape Painting*, in «Papers of the British School at Rome», 76, 2008, p. 208.
- 21 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, 2004, p.6.
- 22 M. Menegatti, *La Via Coperta a partire da una rilettura dei documenti d'archivio*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, t. IV, Padova, 2007, p. 275-277
- 23 La stima redatta dal Colletta è stata pubblicata da Marialucia Menegatti: per questo si veda B. Colletta, *Misure e stime delle fabbriche poste in Ferrara di sua altezza il Principe Duca Cesare d'Este, Ferrara, 27 marzo 1600: i Camerini della Via Coperta*, in M. Menegatti, *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I (1471-1634). Regesto generale in Il Camerino delle pitture*, cit., t. III, pp. 348-349.
- 24 Per approfondimenti si veda *Italian Paintings: a catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian School*, New York, 1986, a cura di F. Zeri e E. Gardner, pp. 11-12. Si veda anche *Dosso Dossi, pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra, Ferrara 1998; New York e Los Angeles 1999, a cura di P. Humfrey, M. Lucco, A. Bayer, Ferrara, 1998, p. 110. Cfr. A. Bayer, *Dosso Dossi and the Role of Prints in North Italy*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow e S. Settis, Los Angeles, 1998, p. 237.
- 25 Si veda A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella, 1994-1995, p. 311, n. 370.
- 26 Si veda Ballarin, *Dosso Dossi*, cit., pp. 321-322. Cfr. M. Lucco, *Battista Dossi e Sebastiano Filippi*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow e S. Settis, Los Angeles, 1998, p. 270.
- 27 *Ibidem*.
- 28 A tal proposito vedere R. Palucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo, 1983, p. 276; M. Pinette, F. Soulier-François, *Chefs-d'oeuvre de la peinture du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Paris, Pierre Zech Editeur*, Parigi, 1992, p. 34; *Dosso Dossi, pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, cit., pp. 113-114.
- 29 Quattordici pezzi raffiguranti paesaggi sono ricordati a Modena ancora nel 1720. Cfr. A. Venturi, *La Regia Galleria estense in Modena*, 1882 [ristampa: Modena 1989], p. 40.



Fig 1: Dosso Dossi, *Scena di genere con giocatori di carte*, ubicazione ignota.