

«LOCUS ADEO OBSCURUS»:
CAMERINI RINASCIMENTALI E FRUIZIONE NOTTURNA
(INTRODUZIONE AL PROGETTO PRIN PNRR 2022
«DARK VISION EXPERIENCE»)

CARMELO OCCHIPINTI

Ho ritenuto di raccogliere qui alcune preliminari considerazioni storiche sui camerini rinascimentali, in particolare sulle loro originarie condizioni di illuminazione, per spiegare le intenzioni che hanno mosso il progetto PRIN PNRR 2022 «Dark Vision Experience» condotto dall'università di Roma Tor Vergata in collaborazione con l'Alma Mater Studiorum, Università degli Studi di Bologna e il Politecnico di Milano.

Il progetto prevede, tra l'altro, la ricostruzione virtuale del camerino dei quadri della villa d'Este di Tivoli, come doveva presentarsi, rivestito di luccicanti corami d'oro, al tempo in cui viveva il cardinale Ippolito II d'Este, i cui inventari patrimoniali, redatti in diverse occasioni tra il 1535 e il 1572, erano stati da noi esaminati, molti anni fa, in un volume monografico intitolato *Giardino delle Esperidi* (2009).

Entro il 2025 i risultati del «Dark Vision Experience» saranno pubblicati in un apposito libro, riccamente illustrato, dedicato

all'allestimento espositivo della quadreria di Ippolito II d'Este. L'immagine di copertina del presente fascicolo di «Horti Hesperidum» ne offre una piccola anticipazione: una così sofisticata ricostruzione virtuale, che sta meravigliosamente prendendo forma presso i laboratori coordinati da Marco Gaiani e Maurizio Rossi, non intende limitarsi alla mera resa quantitativa della struttura architettonica e al ricollocamento dei manufatti artistici, come solitamente accade nelle ricostruzioni 3D degli studioli rinascimentali che si sono realizzate negli ultimi anni¹ (figg. 5 e 6). Abbiamo piuttosto cercato di evidenziare l'importanza che all'interno del contesto espositivo cinquecentesco doveva assumere il lume artificiale in funzione dell'apprezzamento delle qualità materiali e stilistiche di tutti gli oggetti d'arte e dei dipinti appartenenti a diverse scuole pittoriche².

Il «museion» delle origini e la fruizione al buio: la testimonianza di Erasmo da Rotterdam

Agli storici dell'arte e agli studiosi di storia del collezionismo era sfuggito un fatto che adesso, mentre ci troviamo impegnati nel progetto PRIN PNRR 2022 intitolato «Dark vision experience», mi sembra essere di capitale importanza. Il vocabolo greco «museion», dimenticato per tutto il medioevo – originariamente riferito, secondo la ben nota attestazione di Strabone, ai luoghi di culto consacrati alle Muse³ – fu per la prima volta riesumato da Erasmo da Rotterdam (fig. 1) in due suoi diversi testi, i *Colloquia* e il *Convivium religiosum* (1522-1523), in riferimento al proprio privatissimo luogo di studio al cui interno

¹ In questo stesso fascicolo di «Horti Hesperidum» Olga Concetta Patroni ha passato in rassegna alcuni recenti progetti di ricostruzione 3D di camerini rinascimentali, evidenziando volta per volta come l'originaria ambientazione luminosa non vi sia mai stata presa in considerazione.

² OCCHIPINTI, PATRONI, GAIANI, CIPRIANI, FANTINI c.d.s.

³ STRABONE XVII, I, 8 aveva chiamato «museion» un ambiente porticato, consacrato alle Muse, all'interno della Biblioteca di Alessandria d'Egitto.

L'umanista olandese diceva di avere riposto tutto il proprio mondo («mundum meum»). Ebbene questo suo luogo di studio, greccamente definito come «museion» e collegato, non a caso, alla biblioteca («adiunctus est bibliothecae»), aveva la caratteristica di essere piccolo («angustus»), elegante («elegans») e, soprattutto, buio («obscurus»)⁴. L'oscurità e la penombra dovevano infatti favorire il raccoglimento e la concentrazione dell'umanista, permettendogli altresì di immaginare l'immensa e perduta grandezza dell'antica Grecia e della Roma dei Cesari attraverso non soltanto la lettura dei testi letterari, ma anche la visione di quei preziosi reperti, amorevolmente custoditi, appunto, nell'oscuro «museion». La luce fioca di una zampillante fiammella doveva valorizzare la loro mirabile «eleganza».

Poco dopo, nel 1532, il vocabolo «museion» si attestava nel carteggio di Benedetto, fratello di Paolo Giovio, in riferimento al palazzo, allora in costruzione sul lago di Como⁵, dove stava realizzandosi quello che più tardi tutti avrebbero conosciuto come il «museo» gioviano, ispirato alla villa pliniana e ornato, al suo interno, dell'enorme collezione di ritratti di uomini illustri dei quali lo storico comasco andava tessendo gli *Elogia*. A partire dal 1552, com'è ben noto, quei ritratti furono replicati su richiesta di Cosimo I de' Medici, perché ne venisse decorata la Sala del Mappamondo di Palazzo Vecchio e, poi, la galleria degli Uffizi: e fu così – vale la pena ricordarlo – che il termine «museo» fece la sua comparsa nel testo della seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (1568), dove lo si sarebbe incontrato esclusivamente riferito, ancora, all'impresa gioviana⁶. Di lì a poco però, per ragioni che non è difficile comprendere, il significato

⁴ In particolare nei suoi *Colloquia* Erasmo aveva parlato del proprio «museion, ubi repono mundum meum, locus adeo obscurus» (ERASMO DA ROTTERDAM 1536, p. 168); nel *Convivium religiosum* (1522-1523) aveva anche scritto che «adiunctus est bibliothecae museion quiddam, angustum, sed elegans» (ERASMO DA ROTTERDAM 1818, p. 138).

⁵ MINONZIO 2007, pp. 89-90; AGOSTI 2008.

⁶ VASARI 1966-1987 [1550, 1568], III, p. 272; IV, p. 576; VI, pp. 239 e 289.

del termine «museo» avrebbe finito per sovrapporsi a quello di «galleria»⁷.

La consuetudine umanistica del «cubiculum»: gli studi, i camerini, gli studioli

La consuetudine umanistica del luogo di studio ornato di anticaglie, a cui Erasmo aveva inteso richiamarsi, si era affermata alla metà del Quattrocento nelle diverse corti italiane. Allora uno dei vocaboli che si iniziarono ad impiegare in riferimento proprio a quell'ambiente dedicato allo studio e all'ammirazione di piccole anticaglie era «cubiculum». Nel latino classico «cubiculum» designava una camera di riposo, fornita di un letto e talvolta ornata di immagini, stando a Plinio il Vecchio (*Nat. hist.* 35, 4) e a Vitruvio il quale, per di più, attestava un possibile collegamento tra «cubiculum» e «bibliotheca» (*De arch.* VI, 4). Purtroppo non sappiamo niente di preciso sugli arredi e gli ornamenti dei «cubacula» di epoca imperiale; quel che è certo, però, è che tali ambienti appartati erano di piccole dimensioni, tali da favorire il raccoglimento. Inoltre, trattandosi di luoghi di riposo, non è difficile immaginarli scarsamente illuminati.

Uno dei primi e più famosi «cubacula» di cui in età rinascimentale si sia conservato il ricordo era appartenuto al grande umanista Poggio Bracciolini, che vi aveva raccolto un prezioso patrimonio personale di oggetti antichi. Dopo aver frequentato la Curia apostolica in quanto segretario dei papi Martino V, Eugenio IV e Niccolò V, nel 1453 Bracciolini si ritirava a Firenze, nella sua amata villa Valdarnina dove curò l'allestimento del suo «cubiculum». Questo piccolo ambiente, come l'umanista stesso ne disse in una sua lettera indirizzata a Niccolò Niccoli, era tutto pieno di teste marmoree, alcune delle quali frammentarie, ma tali da «dilettare» il moderno osservatore («refertum capitibus marmoreis, inter quae unum est elegans, integrum, alia truncis naribus, sed quae vel bonum artificem delectent»⁸). Vale qui la

⁷ Sulla fortuna cinquecentesca dei termini «museo» e «galleria» rinvio a OCCHIPINTI c.d.s.

⁸ FUBINI 1964-1969, III, p. 214

pena di insistere su un fatto importante: secondo la mentalità dell'umanista, l'apprezzamento della qualità artistica degli antichi reperti, talvolta rovinati, non poteva prescindere da una tale dimensione di intimo, privato raccoglimento, come solo all'interno dell'ombroso «cubiculum» poteva crearsi.

Così la moda del «cubiculum» era destinata ad attecchire nelle diverse corti italiane. A Firenze, per esempio, Cosimo il Vecchio recepiva l'entusiasmo degli umanisti nei confronti delle anticaglie, fino a riempire di preziosi ed eleganti oggetti marmorei interi «cubacula» all'interno del proprio palazzo fiorentino, procurandosi la grande ammirazione dei contemporanei. Le fonti di cui disponiamo non ci dicono come tali oggetti fossero illuminati. Sappiamo solo che dentro i «cubacula» si custodivano oggetti antichi qualitativamente pregevoli. Timoteo Maffei, per esempio, nel suo libello *In magnificentiae Cosmi medicei Fiorentini detractores* celebrava la *domus* fiorentina, ricca di statue marmoree e pitture, segnalandovi, già negli anni cinquanta del Quattrocento, gli «ornatissima Petri et Ioannis filiorum cubacula». Niccolò de' Carissimi da Parma, scrivendo a Francesco Gonzaga il 17 aprile 1459, ricordava di aver visitato a Palazzo Medici «alcuni studioli, cappellette, sale, camere et zardino quali tutti sonno fabricati et ornati con mirabile maystero, ornati da ogni canto d'oro et marmori fini, a intaly et sculture relevate, de pinture et tarsature facte in perspectiva da solennissimi et perfectissimi maestri»¹⁰. Adeguate condizioni di visibilità e di illuminazione, per quanto ci sia possibile immaginare, motivavano un così attento apprezzamento delle qualità formali e materiali di tutti quei manufatti artistici che si dovevano custodire all'interno di simili ambienti. Ambienti che, per via delle loro ridotte dimensioni, iniziavano a essere designati, nel volgare dell'epoca, come «studioli», ovvero «piccoli studi». Le loro caratteristiche non dovevano essere, dunque, molto diverse da quelle più tardi indicate da Erasmo da Rotterdam a proposito del proprio personale «museion».

⁹ FRASER JENKINS 1969, pp. 16-17.

¹⁰ HATFIELD 1970, p. 246; DE BENEDICTIS 1991, p. 155.

Sarebbe stato il nipote di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, ad accrescere il patrimonio di manufatti antichi grazie tra l'altro all'inesestimabile dono, proveniente da papa Sisto IV, degli oggetti più preziosi che erano appartenuti al predecessore pontefice, Paolo II Barbo. Questi aveva accumulato nell'attuale Palazzo Venezia un immenso tesoro personale, fatto di anticaglie di ogni epoca, alcune delle quali di grande bellezza: pensiamo alla famosa *Tazza Farnese*, oggi al Museo Archeologico di Napoli (fig. 2), la cui meravigliosa qualità traslucida non può che presupporre, senza alcun dubbio, la presenza di una fiamma viva che, nel buio del «cubiculum» di Lorenzo il Magnifico, serviva a esaltare la lucentezza e la cromia straordinariamente cangiante dei suoi materiali – onice, diaspro, agata –, nonché la prodigiosa eleganza compositiva delle figure delle antiche divinità il profilo delle quali era proprio pensato per risaltare meravigliosamente contro quel fondale di olimpica luminosità¹¹.

Intanto a Ferrara, tra il 1447 e il 1463, Lionello d'Este aveva fatto ornare, seguendo il programma iconologico elaborato da Guarino da Verona, uno dei primi «studi» consacrato alle Muse (in ricordo, certamente, del «museion» di Alessandria d'Egitto). Ma tendiamo a dimenticare come l'alchemica e squillante preziosità dei colori adoperati da Cosmé Tura per dipingere il suo «terribile idolo di Borneo»¹², ovvero la *Musa* della National Gallery di Londra (fig. 3), fosse funzionale a quella dimensione misteriosa, silenziosa, umanisticamente ombrosa che era tipica del «museion». Nel 1497 Sabadino degli Arienti doveva riferirsi a tale ambiente raccolto, di piccole dimensioni, usando non a caso il termine «camerino», destinato a grande fortuna cinquecentesca, specialmente in ambito estense¹³.

«Istudio» o «cameretta» era invece chiamato, negli scritti di Vespasiano Bisticci (1482) lo studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino¹⁴, le cui pareti nel 1476 erano state ricoperte di

¹¹ ELAM 1992, pp. 159-171; SPALLANZANI, GAETA BERTELÀ 1992

¹² LONGHI 1975 [1934], p. 25.

¹³ GUNDERSEIMER 1972, p. 72.

¹⁴ BISTICCI 1951 [1482], pp. 171-172. Cfr. DE BENEDICTIS 1991, pp. 172-173.

spettacolari tarsie lignee, al di sopra delle quali correva, su due registri, la serie dei ritratti di uomini illustri, opera di Giusto di Gand e Pedro Berruguete. Si trattava di un ambiente ombroso, la cui fruizione richiedeva inevitabilmente l'utilizzo di gentili sorgenti di luce artificiale, che illustrassero le effigi dei letterati e dei filosofi visti dentro il loro personale «museion», le quali a loro volta davano lustro al sottostante ed oscuro ambiente di studio. Per quanto possiamo fare uno sforzo d'immaginazione, l'effetto di tali sorgenti luminose doveva essere ben diverso dall'impetosa, algida, profanatoria violenza dei moderni led che appiattiscono l'incredibile effetto di profondità prospettica delle tarsie lignee. Non a caso, la candela che si vede tra i libri e gli arredi raffigurati su uno dei riquadri intarsiati appare accesa (fig. 4). Evidentemente, la «cameretta» di Federico da Montefeltro la si fruiva nel buio che si addiceva al raccoglimento umanistico, ad un luogo silenzioso, separato dalle caotiche, movimentate faccende della vita diurna. Inevitabile ritenere che l'«istudio» di Federico da Montefeltro avesse le stesse caratteristiche del «museion» erasmiano, trattandosi di ambiente elegante, piccolo ed oscuro.

«Camerini» o «studi», per di più collegati a una tenebrosa «grotta» piena di anticaglie, erano gli ambienti dell'appartamento personale che in due diversi momenti, dal 1491 in avanti, Isabella d'Este allestì nel palazzo ducale di Mantova, sguinzagliando nel frattempo per tutt'Italia i propri agenti perché le procurassero le migliori opere d'arte, sia antiche che moderne. Al programma iconografico inizialmente fissato da Mario Equicola e Paride da Cesarea dovettero fedelmente attenersi Andrea Mantegna (che dipinse il *Parnaso* e *Il trionfo della Virtù*), Pietro Perugino (*Lotta tra Amore e Castità*) e Lorenzo Costa (*La favola del dio Como* e *Isabella d'Este nel regno di Armonia*). Giovanni Bellini, invece, seppe sottrarsi alle pressanti richieste di Isabella rivendicando, come ricaviamo da una famosa lettera di Pietro Bembo datata 1° gennaio 1505¹⁵, una propria moderna autonomia creativa: il pittore pretendeva cioè che «molto signati termini» non si dessero

¹⁵ La lettera si trova in GAYE 1840, pp. 71-72.

«al suo stile, uso, come dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture». Ora, una così decisiva consapevolezza della moderna qualità pittorica, del valore dello stile personale e, insieme, della vivacità cromatica che contraddistingueva i quadri destinati all'ombroso «camerino» di Isabella presupponeva, naturalmente, adeguate condizioni di visibilità che solo la luce artificiale poteva assicurare, tra le dorature di quell'ornatissimo recesso semiombroso di cui la marchesa Isabella era orgogliosissima. Quei quadri dai colori brillanti si vedono ora esposti sotto il «dume alto» della ottocentesca Grande Galerie del Louvre che, naturalmente, ne modifica la percezione rispetto all'originaria fruizione “notturna”.

In competizione con la sorella, Alfonso I d'Este investì enormi risorse, tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, per arredare a Ferrara, oltre al cosiddetto «studio di marmo» (cioè il «camerino d'alabastro» che era un vero e proprio *antiquarium*), un camerino interamente ornato di pitture che, situato nel sontuoso appartamento della Via Coperta, fosse dedicato al tema dei Baccanali, ovvero al piacere dei sensi¹⁶. Tra i più insigni artisti del tempo che furono coinvolti in questa impresa – Giovanni Bellini, Tiziano Vecellio, Dosso Dossi – il duca di Ferrara avrebbe desiderato che figurassero anche Raffaello e Fra Bartolomeo, perché il proprio camerino potesse davvero diventare una sorta di specchio dell'Italia pittorica del tempo, in un certo senso arrivando a unificarla, a Ferrara, così come Ariosto stava unificando l'Italia letteraria. Sotto una stessa luce, dunque, all'interno del «camerino» dei quadri del duca Alfonso era possibile confrontare maniere di dipingere così diverse, nel fasto luccicante delle cornici dorate. Luce che, certo, non poteva essere quella del giorno, bensì quella delle dorature e degli intagli lignei accarezzati dai bagliori sommessi di preziose lampade all'antica. Intanto il vocabolo «camerino» prendeva a circolare largamente in ambito estense. L'ambasciatore ferrarese alla corte di Francia se ne serviva di continuo, per esempio nelle sue lettere del maggio 1546, per designare uno degli ambienti del palazzo che

¹⁶ BALLARIN 2007.

Sebastiano Serlio aveva costruito per il cardinale Ippolito d'Este, figlio di Alfonso I, a Fontainebleau¹⁷: in occasione della visita del re di Francia, tale «camerino» si presentava ornato di dipinti veneti e di bronzetti padovani, insieme a delle preziose lucerne all'antica che troviamo descritte negli inventari patrimoniali del cardinale, mentre dentro «uno studiolo d'hebano perfilato d'avolio» erano custodite centinaia di monete di epoca imperiale, molte delle quali furono allora donate al sovrano francese. La visita ufficiale che il Cristianissimo fu invitato a fare dentro la galleria e il camerino del palazzo estense di Fontainebleau avvenne non a caso di sera, a lume di torcia, come ci riferisce l'ambasciatore ferrarese, quando anche le stufette ornate a grottesca da Francesco Primaticcio, sottostanti al «camerino» e raggiungibili tramite una scala a lumaca, dovevano sembrare ambienti ipogei, come quelli, meravigliosi, della Domus Aurea visitabili necessariamente, anch'essi, a lume di torcia.

Lo stesso architetto bolognese, intanto, adoperava nei suoi trattati – in opposizione a «sala» e «camera» – il vocabolo «camerino» che, non a caso, nella traduzione latina di quegli stessi trattati curata da Jacopo Strada, sarebbe stato reso come «cubiculum»¹⁸. Invece i francesismi «gabinetto» o «gabionetto» ricorrevano nel contemporaneo carteggio degli ambasciatori ferraresi in riferimento allo «studio» di Francesco I, i cui armadi erano stati ornati da Primaticcio, dentro il castello di Fontainebleau¹⁹.

A Firenze, invece, quello che oggi, in Palazzo Vecchio, chiamiamo lo «studiolo» di Francesco I de' Medici, era detto nei testi dell'epoca «stanzino». E esso doveva «servire per una guardaroba di cose rare e pretiose, et per valuta, e per arte, come sarebbe a dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati et vasi, ingegni, et simil cose non di troppa grandezza, riposte ne' propri armadi ciascuna nel suo genere»: così ne scrisse don Vincenzo Borghini nella sua famosa lettera indirizzata al Vasari il

¹⁷ OCCHIPINTI 2001, pp. LXXXI-XCIII.

¹⁸ OCCHIPINTI, 2001, p. 4.

¹⁹ OCCHIPINTI 2001, p. 47.

30 agosto 1570, per esporgli il programma decorativo che i pittori, stuccatori e scultori coordinati dallo stesso aretino avrebbero seguito²⁰. Ma, in effetti, più che di un luogo di studio, si trattava di uno scrigno, camera del tesoro, piccolo museo immerso nell'oscurità («guardaroba» era, a Firenze, il termine più consueto): nascosti allora dietro le tavole dipinte dai collaboratori di Vasari erano degli armadi colmi di oggetti meravigliosi, artificiali e naturali, provenienti dai quattro angoli del mondo e rappresentativi dei quattro elementi: aria, acqua, terra e fuoco, cui era dedicato l'apparato iconologico del programma decorativo delle quattro porzioni del soffitto. Ma uno scrigno così prezioso doveva essere completamente buio, senza alcuna apertura verso la luce del giorno.

L'allestimento di questo «stanzino» ebbe vita breve. Succeduto al fratello, Ferdinando I de' Medici lo fece smantellare per trasferirne la miriade di oggetti all'interno dell'appena costruita Tribuna, adiacente alla galleria: dove tanti oggetti finirono affastellati sopra i «palchetti d'ebano» che correvano lungo le otto pareti ricoperte di sontuoso rosso e tappezzate dei dipinti più preziosi della quadreria medicea, messi a confronto con le più pregevoli statue antiche²¹. Rispetto allo «stanzino», la Tribuna assumeva una dimensione più rappresentativa, in un certo senso pubblica, come osservava Francesco Bocchi nella sua guida di Firenze (1591): «a chi vuol vederle siano cortesi!». Eppure anche la Tribuna doveva dare l'impressione di una magica ed ombrosa «speluncha», secondo le intenzioni del granduca Francesco de' Medici, di indole tenebrosa e contemplativa, amante del buio e del silenzio²².

Bibliografia

²⁰ BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002, I, pp. 30-31.

²¹ BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002, I, pp. 117-118.

²² I primi risultati delle ricerche sulla Tribuna degli Uffizi condotte nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 «Dark Vision Experience», si trovano in OCCHIPINTI 2023 e SINISCALCO 2023.

- AGOSTI 2008 = BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del '500*, Firenze, Olschki, 2008.
- BALLARIN 2007 = ALESSANDRO BALLARIN (a cura di), *Il Camerino delle Pitture di Alfonso*, Cittadella, Artigrafiche Bertonecello, 2007.
- BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2002 = PAOLA BAROCCHI, GIOVANNA GAETA BERTELÀ, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, I, *Da Cosimo I a Cosimo II*, SPES, Firenze 2002.
- BISTICCI 1951 [1482] = VESPASIANO BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV* (1482), a cura di P. D'ANCONA E E. AESCHLIMANN, Milano, Hoepli, 1951.
- DE BENEDICTIS 1998 = CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, Ponte alle Grazie, 1998.
- ELAM 1992 = CAROLINE ELAM, *Il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici*, in «Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo». Catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno-19 ottobre 1992), a cura di P. BAROCCHI, Milano, Silvana, 1992, pp. 157-170.
- ERASMO DA ROTTERDAM 1536 = *Desiderii Erasmi Roterodami Colloquia Familiaria*, Amsterodami, 1536
- ERASMO DA ROTTERDAM 1818 = Erasmo da Rotterdam, *Convivium religiosum*, in Idem, *Colloquia familiaria et Encomium Moriae*, Lipsiae, Tauchnitii, 1829.
- FRASER JENKINS 1969 = ANTHONY DAVID FRASER JENKINS, *Timoteo Maffei's 'In Magnificentiae Cosmi Medicei detractores' and the problem of patronage in mid-fifteenth century Florence*, London, Warburg Institute, University of London, 1969.
- FUBINI 1964-1969 = RICCARDO FUBINI (a cura di), *Poggius Bracciolini. Opera Omnia*, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1964-1969.
- GAYE 1840 = GIOVANNI GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, G. Molini, 1840, vol. II.
- GUNDERSHEIMER 1972 = WERNER L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. "De Triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève, Droz, 1972.
- HATFIELD 1970 = RAB HATFIELD, *Some unknown Descriptions of the Medici Palace in the 1459*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 232-249.
- LONGHI 1975 [1934] = ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese* (1934), Firenze, Sansoni, 1975.
- MINONZIO 2007 = FRANCO MINONZIO, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XV secolo*, a cura di E. CARRARA E S. GINZBURG, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 77-146.

- OCCHIPINTI 2001 = CARMELO OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2001.
- OCCHIPINTI 2009 = CARMELO OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia della villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009.
- OCCHIPINTI 2023 = CARMELO OCCHIPINTI, *La Tribuna del Buontalenti e la tradizione del «lume alto»*, in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 2023, 1.
- OCCHIPINTI c.d.s. = CARMELO OCCHIPINTI, *Dagli «studi» ai «musei», dai «camerini» alle «gallerie» tra Quattro e Cinquecento*, in Giancarlo Alfano, FRANCO TOMASI (a cura di), *Il Rinascimento in Italia*, Roma, Carocci, vol. 2, c.d.s.
- OCCHIPINTI, PATRONI, GAIANI, CIPRIANI, FANTINI c.d.s. = CARMELO OCCHIPINTI, OLGA CONCETTA PATRONI, MARCO GAIANI, LUCA CIPRIANI, FILIPPO FANTINI, *An integrated method for the reconstruction of Renaissance private exhibition rooms camerini starting from the Ippolito II d'Este's Cabinet of Paintings at his Tiburtine Villa*, in «Heritage», c.d.s.
- SINISCALCO 2023 = ANDREA SINISCALCO, *Considerazioni sulla luce nella Tribuna del Buontalenti* in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 2023, 1.
- SPALLANZANI, GAETA BERTELÀ 1992 = MARCO SPALLANZANI M., GIOVANNA GAETA BERTELÀ (a cura di), *Libro d'inventario de' beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, SPES, 1992.
- VASARI 1966-1987 [1550, 1568] = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, SPES, 1966-1987.

Didascalie

- Fig. 1. Hans Holbein il Giovane, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*. Londra, National Gallery. Immagine di pubblico dominio.
- Fig. 2. *Tazza Farnese*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Illustrazione dal volume di VALERIA SAMPALO, LUIGI SPINA, *Tazza Farnese*, Milano, 5Continents, 2019.
- Fig. 3. Cosmé Tura, *Calliope*. Londra, National Galleri. Immagine di pubblico dominio.

Fig. 4. Giuliano e Benedetto da Maiano, Studiolo di Federico da Montefeltro, Palazzo Ducale di Urbino. Immagine di pubblico dominio.

Figg. 5 e 6. Ricostruzione virtuale del camerino dei quadri del cardinale Ippolito II d'Este nel palazzo di Tivoli (progetto PRIN PNRR 2022 "Dark Vision Experience").



1



2

«LOCUS ADEO OBSCURUS»



3



4



5



6