



Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della

Musica CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN:  
STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI  
CICLO XXX

**Figurare dei e miti. Codici miniati dell'*Ovidius moralizatus***

Tesi redatta con il contributo finanziario della Fondazione Cariparo

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Andrea Tomezzoli

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Federica Toniolo

**Co-Supervisore:** Ch.mo Prof. Elena Francesca Ghedini

**Dottoranda:** Cristina Venturini



## ABSTRACT

Scopo di questa tesi di dottorato è analizzare la fortuna iconografica delle illustrazioni dei miti ovidiani nel Medioevo, prendendo in considerazione gli unici tre codici miniati a oggi conosciuti che tramandano l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire (Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98; Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4; Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 344). Attraverso lo studio del rapporto testo-immagine dei tre codici, messi a confronto con i manoscritti miniati che tramandano le *Metamorfosi* di Ovidio e altri repertori figurativi, si è cercato di determinare la presenza o l'assenza di una tradizione illustrativa ovidiana consolidata e se le miniature riflettono le allegorie che accompagnano i miti ovidiani nell'opera di Pierre Bersuire o se sono frutto di una lettura laica del poema delle trasformazioni.

Dallo studio è emerso che nei pochi manoscritti sopravvissuti dell'*Ovidius moralizatus* vengono tramandate scene narrative che riprendono in modo fedele i miti ovidiani, molto più di quanto si era verificato nei codici delle *Metamorfosi*.



## Indice

- Prefazione	1
1. Pierre Bersuire, un benedettino proto-umanista amico del Petrarca. La vita e il contesto culturale	3
1.1 L'età della giovinezza e la prima formazione	4
1.2 Alla corte avignonese: tra vivacità intellettuale e illustri conoscenze (1325circa-1341)	6
1.2.1 Il patrimonio librario avignonese e la biblioteca pontificia	9
1.3 La carriera ecclesiastica (1332-1342)	11
1.4 Il trasferimento a Parigi: dall'accusa di eresia alla scarcerazione(1342-1351)	12
1.5 Il soggiorno a Parigi: dalla traduzione di Tito Livio al priorato di Saint-Éloi (1351-1360)	14
1.6 Dall'ultimo incontro con Petrarca alla morte (1361-1362)	17
2. La composizione dell'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire e le sue tre redazioni	19
2.1 L'Ovidius moralizatus tra tradizione e innovazione	19
2.2 Il De formis figurisque deorum e la sua illustre "musa ispiratrice"	23
2.2.1 L'utilizzo delle fonti nel De formis figurisque deorum	27
2.3 Le tre redazioni dell'Ovidius moralizatus	28
2.3.1 La prima versione avignonese A <sup>1</sup>	30
2.3.2 La seconda versione avignonese A <sup>2</sup>	31
2.3.3 La versione definitiva parigina P	37
2.4 Paternità e datazione dell'opera	39
3. I manoscritti miniati dell'Ovidius moralizatus: storia collezionistica, programmi decorativi e questioni di stile	43
3.1. Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98	43
3.1.1 Passaggi di proprietà e storia collezionistica dell'Ovidius gothiano	45
3.1.2 Tracce di committenza negli stemmi rimaneggiati	45
3.1.3 Uno stemma cardinalizio per il secondo possessore	50
3.1.4 Uno stemma incompleto e uno sovrapposto per altrettanti possessori	52
3.1.5 L'analisi dei non-finiti e la prassi esecutiva delle miniature	53
3.1.6 Questioni di stile	54
3.2 Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4	58
3.2.1 Una probabile localizzazione padovana	59
3.2.2 Alcune considerazioni sulle vignette: prassi esecutiva e stile	60
3.3 Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344	61
3.3.1 Antichi possessori e storia collezionistica del codice	62
3.3.2 Considerazioni stilistiche	65
3.3.3 Le iniziali fogliacee	65
3.3.4 L'illustrazione del De formis figurisque deorum	68

4. Illustrare gli dei in età medievale: le miniature del <i>De formis figurisque deorum</i>	73
4.1 Le illustrazioni degli dei nei codici miniati di Bergamo e Treviso	74
4.2 I modelli di Pierre Bersuire	98
4.3 L'influenza del <i>De formis figurisque deorum</i> nell'illustrazione libraria tra XIV e XV secolo	102
4.3.1 I codici miniati dell' <i>Ovide moralisé en vers</i> (1316-1328)	102
4.3.2 Il codice Reg.Lat.1290: il <i>Libellus de imaginibus deorum</i> , una derivazione del <i>De formis figurisque deorum</i>	110
4.3.3 Il manoscritto Rawlinson B.214 della Bodleian Library di Oxford	112
4.3.4 L'influsso del <i>De formis figurisque deorum</i> in un trattato morale di scacchi: il <i>Livre des Ésches amoureux</i>	113
4.4 La tradizione iconografica degli dei di Bersuire in altri repertori figurativi	114
4.5 Gli dei planetari nell' <i>Ovidius moralizatus</i> di Gotha	114
5. La fortuna iconografica delle Metamorfosi di Ovidio nell' <i>Ovidius moralizatus</i> di Pierre Bersuire	117
5.1 Immagini ovidiane, particolari non-ovidiani e nuove sequenze narrative nelle <i>fabulae</i> dell' <i>Ovidius moralizatus</i>	123
5.2 Oltre le Metamorfosi: selezione di <i>fabulae</i> illustrate che si allontanano dal poema ovidiano	232
5.3 La narrazione figurata: il ruolo della committenza e le strategie illustrative nei codici miniati dell' <i>Ovidius moralizatus</i>	242
6. Una diversa tradizione illustrativa: l' <i>Ovide moralisé</i>	257
- Conclusioni	273
- Appendice 1. Tabelle di confronto di tutti i testimoni miniati contenenti le immagini delle divinità del <i>De formis figurisque deorum</i>	277
- Appendice 2. L' <i>Ovidius moralizatus</i> : concordanze testuali e attestazioni iconografiche	299
- Appendice 3. Schede codicologiche	319
- Indice dei manoscritti citati	373
- Bibliografia	381
- Immagini	399

## PREFAZIONE

In occasione del bimillenario della morte del poeta latino Publio Ovidio Nasone (Sulmona 43 a.C. – Tomi, 17 d.C), si è deciso di intraprendere uno studio sulla fortuna iconografica delle illustrazioni dei miti ovidiani nel Medioevo, basato sugli unici tre codici miniati a oggi conosciuti (Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98; Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4; Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 344) che tramandano l'*Ovidius moralizatus*, opera in prosa latina composta a partire dagli anni Quaranta del Trecento da Pierre Bersuire, il cui scopo era quello di ridurre a moralizzazione tutto il patrimonio mitologico contenuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

Questa tesi si configura come naturale prosecuzione di uno studio preliminare condotto su un ristretto campione di codici latini delle *Metamorfosi* di Ovidio databili tra l'XI e il XV secolo (Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.F.3; Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.I.5; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.1596; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449 (1634); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.36.8; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2780) che ha evidenziato che i manoscritti – lungi dall'essere una mera riproposizione di scelte iconografiche tratte dal mondo antico – si presentano come specchio della cultura del tempo in cui sono stati prodotti, rappresentando la mentalità degli uomini medievali e i loro usi e costumi. Tale analisi ha evidenziato anche l'assenza di una vera e propria tradizione illustrativa delle *Metamorfosi* latine, almeno per quando ci è dato sapere, visto il numero esiguo di manoscritti a noi pervenuti.

Scopo di questa tesi di dottorato è quindi quello di capire se i miti ovidiani ebbero invece maggiore fortuna a livello illustrativo nel mondo dei codici moralizzati e per farlo si è deciso di analizzare il rapporto testo-immagine dei manoscritti dell'*Ovidius moralizatus*. Dal punto di vista metodologico sono stati messi a confronto i testi delle *Metamorfosi* con l'opera di Bersuire, per capire in che misura l'autore francese abbia ripreso il poema ovidiano ed è emerso che generalmente i miti sono quelli tramandati da Ovidio. In altri casi si è cercato di rintracciare la fonte che possa aver ispirato la narrazione di Bersuire. Per maggiore accessibilità al testo dell'*Ovidius moralizatus* – che finora non è mai stato tradotto in italiano – sono stati tradotti dal latino tutti i passi necessari all'analisi.

Le immagini sono state messe a confronto con i codici latini delle *Metamorfosi* per verificare se i miti che ricorrono nei codici dell'*Ovidius moralizatus* siano gli stessi o se siano stati

selezionati miti che nella tradizione precedente non erano stati considerati, e se le modalità di rappresentazione delle *fabulae* dell'*Ovidius moralizatus* ricorrano anche nei codici delle *Metamorfosi* o siano del tutto nuove.

Attraverso l'analisi delle miniature si è cercato di determinare anche le modalità di ricezione dei miti ovidiani a livello figurativo per verificare se le immagini abbiano risentito dell'influsso delle interpretazioni allegoriche che li accompagnano o se siano frutto di una lettura laica del *poema delle trasformazioni*, con uno sguardo aperto anche verso il panorama francese che ci ha trasmesso numerosi codici miniati di un'altra versione morale delle *Metamorfosi* di Ovidio, l'*Ovide moralisé*, sia nella sua forma *en vers* (1316-1328) che in quella *en prose* (1480 circa).

Sono state oggetto di studio anche le illustrazioni delle divinità olimpiche che compaiono nell'introduzione mitografica che precede l'*Ovidius moralizatus* – il *De formis figurisque deorum* – per dimostrare l'influenza che le descrizioni testuali elaborate da Bersuire ebbero su altri repertori figurativi legati al mondo dei trattati mitografici, fino al Quattrocento inoltrato.

Infine, l'analisi delle strategie illustrative adottate dai miniatori è stata necessaria per comprendere se le raffigurazioni mitologiche siano state attualizzate nei costumi, negli attributi, nelle armi, nell'architettura o se si assista a un precoce recupero dei modi illustrativi all'antica, cercando anche di stabilire se i modi di rappresentare le figure siano comuni ai manoscritti, con passaggi di iconografie e schemi compositivi da un codice all'altro.

Dallo studio è emerso che i pochi manoscritti sopravvissuti dell'*Ovidius moralizatus*, ma anche i codici miniati dell'*Ovide moralisé*, sono testimoni della creazione di scene narrative che riprendono in modo fedele i miti ovidiani, molto più di quanto si era verificato nei codici delle *Metamorfosi*.



## CAPITOLO 1

### **PIERRE BERSUIRE, UN BENEDETTINO PROTO-UMANISTA AMICO DEL PETRARCA.**

#### **LA VITA E IL CONTESTO CULTURALE**

Nella storia della letteratura francese Pierre Bersuire si colloca tra i pionieri della ricezione dei testi classici durante l'età medievale tanto da guadagnarsi, per Léopold Pannier, un posto accanto ai nomi di Dante e Petrarca, antesignani dell'Umanesimo in Italia<sup>1</sup>.

La sua figura merita pertanto di essere approfondita non solo perché autore dell'*Ovidius moralizatus*, opera su cui verte questo lavoro, ma anche per l'interesse suscitato dal contesto culturale in cui hanno avuto luogo le sue vicende personali che si intrecciano con quelle della corte pontificia avignonese e con i suoi protagonisti, tra cui il già citato Francesco Petrarca, musa ispiratrice del Bersuire nella stesura dell'introduzione mitografica dell'*Ovidius*<sup>2</sup>.

Mi sembra doveroso, prima di ripercorrere le tappe della sua vita, tracciarne brevemente lo stato dell'arte.

Lo studio più completo dedicato alle sue vicende biografiche, scritto a quattro mani da Charles Samaran e Jacques Monfrin, risale ormai agli anni '60 del secolo scorso<sup>3</sup> e riprende quanto delineato nel 1872 dal primo biografo del Bersuire, Léopold Pannier (1842-1875), morto prematuramente all'età di trentatré anni lasciando incompleto per certi aspetti il suo promettente lavoro<sup>4</sup>; segue per importanza il fondamentale contributo di Fausto Ghisalberti<sup>5</sup> che nel 1933 ricostruisce, seppur con qualche inesattezza successivamente risolta da Joseph Engels nei suoi numerosi scritti<sup>6</sup>, il percorso compiuto dall'autore dagli anni della formazione fino alla morte avvenuta a Parigi nel 1362, corredandolo di preziose informazioni circa le sue opere letterarie.

---

<sup>1</sup> PANNIER 1872, pp. 325-326.

<sup>2</sup> Cfr. capitolo 2 in cui si parla dell'influenza esercitata dall'*Africa* di Petrarca sul *De formis figurisque deorum* bersuiriano.

<sup>3</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962; Oltre a questo studio cfr. anche FASSBINDER 1917, prima monografia dedicata a Bersuire anche se parziale.

<sup>4</sup> PANNIER 1872. Gli studiosi precedenti al Pannier, che ha condotto uno studio approfondito sulla vita di Pierre Bersuire avvalendosi di documentazione d'archivio ancora oggi valida, si sono limitati a compilare degli abbozzi di biografie o delle 'notizie' biografiche. Joseph Engels (1964), importantissimo filologo per lo studio delle opere di Bersuire, definisce il contributo di Léopold Pannier come «le premier effort sérieux de bibliographie». Una bibliografia completa su Bersuire è stata accuratamente redatta in due contributi da Engels; cfr. ENGELS 1964 (1) e (2) in cui l'autore ha accuratamente compilato per ciascuna fonte presa in considerazione una breve recensione in cui sottolinea il grado di utilità della stessa e la sua pertinenza.

<sup>5</sup> GHISALBERTI 1933.

<sup>6</sup> ENGELS 1962; ENGELS 1964 (1); ENGELS 1964 (2); ENGELS 1966; ENGELS 1968; ENGELS 1969; ENGELS 1971.

Fortunatamente, è lo stesso Bersuire a lasciare spesso nei suoi scritti traccia di sé aiutandoci, in questo modo, a rimpolpare le fonti documentarie su cui la critica si è aggrappata per ricostruire le sue mosse nel panorama culturale francese del Trecento.

### 1.1 L'età della giovinezza e la prima formazione

Di Pierre Bersuire, noto anche con il nome latinizzato di Petrus Berchorius<sup>7</sup>, non si conosce con esattezza la data di nascita; appoggiandosi a ipotesi documentarie, la critica la colloca generalmente entro gli ultimi anni del XIII secolo, non potendo stabilire con certezza un anno preciso<sup>8</sup>. Uno degli indizi che ha suggerito agli studiosi tale datazione è un particolare che si ritrova all'interno di una lettera non datata ma scritta probabilmente nel 1368<sup>9</sup> da Francesco Petrarca al caro amico Guido Sette arcivescovo di Genova; nella missiva il poeta rimembra al suo interlocutore eventi della sua vita e considerazioni circa lo stato di degrado in cui versavano alcuni luoghi e regioni a lui tanto cari in passato<sup>10</sup>. In un passo Petrarca narra della drammatica situazione parigina che lo aveva tristemente colpito in occasione del suo viaggio nel 1361 e rammenta i suoi lunghi scritti sul medesimo argomento indirizzati al *venerabilis senex* Pietro di Poitiers (Pierre Bersuire), defunto poco dopo; designare l'amico con il termine *venerabilis*, appellativo normalmente riservato a saggi e anziani, significava indicarne l'età avanzata facendo così propendere gli studiosi a collocare la nascita del Berchorius nell'ultimo decennio del Duecento<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda invece il suo luogo di nascita, una testimonianza piuttosto attendibile è costituita dal suo epitaffio – oggi perduto – il cui testo ci è stato però tramandato attraverso fonti scritte<sup>12</sup>; i versi commemorativi<sup>13</sup> a lui dedicati ci informano che Bersuire era oriundo della

---

<sup>7</sup> Sul nome latino di Pierre Bersuire cfr. PANNIER 1872, pp. 326-330; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 1, nota 1.

<sup>88</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 1. Cfr. anche PANNIER 1872, p. 332 che sostiene che Bersuire sia nato entro gli ultimi quindici anni del Duecento e GHISALBERTI 1933, p. 15 che riporta la data 1290.

<sup>9</sup> FRACASSETTI 1870, p. 107; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 1, nota 2.

<sup>10</sup> PETRARCA, *Senili*, X, 2.

<sup>11</sup> PANNIER 1872, p. 332; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 1, nota 2.

<sup>12</sup> PANNIER 1872, p. 353; RAUNIÉ 1890, p. 315; SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 42-43, nota 6 con ulteriore bibliografia dal 1550. Gli studiosi riportano due testimonianze del Seicento per cercare di ricostruire la forma esatta della sepoltura del Bersuire: secondo Jacques du Breul (1612) essa consisteva in una piatta lastra di rame, mentre per lo storico della città di Parigi Claude Malingre (1640) la tomba era costituita da una semplice lastra di pietra collocata nella cappella di Notre-Dame des Grâces in seguito trasportata dai Barnabiti, successori dei Benedettini nell'abbazia di Saint-Éloi, nelle vicinanze dell'altare maggiore. Charles Samaran e Jacques Monfrin per giustificare queste due affermazioni contrastanti hanno ipotizzato l'esistenza di una lapide in pietra sulla quale era stata applicata una lastra in rame, in seguito perduta, con i versi commemorativi che recano la data di morte del Bersuire, probabilmente rifusa durante gli anni della Rivoluzione Francese (p. 42).

<sup>13</sup> *Hic jacet venerabilis magne profundeque scientie ac mirabilis et subtilis eloquentie frater Petrus Berchorius, prior hujus prioratus, qui fuit oriundus de villa Sancti Petri de Itinere in episcopatus Malliziacensi in Pictavia, qui tempore suo*

città di San Pietro in Itinere (Saint-Pierre-du-Chemin), nel Poitou, situata più precisamente nel dipartimento della Vandea, arrondissement di Fontenay-le-Comte. Una conferma di quanto riportato nell'epitaffio è fornita dallo stesso Bersuire che soleva appellarsi nei suoi scritti con il termine *Pictavinus*, dall'antico nome del popolo gallico dei *Pictoni* che abitavano la regione già in età preromana; egli inoltre aveva dedicato un intero capitolo del XIV libro del suo *Reductorium morale* alla regione del Poitou, sua terra natia, ricca di molte meraviglie<sup>14</sup>; *Pictavensis* era il nome che Francesco Petrarca utilizzava nelle sue lettere per rivolgersi all'amico<sup>15</sup>.

Della prima formazione di Bersuire non ci sono pervenuti documenti che attestino un titolo di studio o un diploma di laurea conseguito in età giovanile, tuttavia, da due bolle papali custodite negli Archivi Vaticani, rintracciate da Antoine Thomas e pubblicate nel 1882<sup>16</sup>, apprendiamo che, prima di prendere l'abito benedettino, Bersuire aveva vestito il saio francescano e aveva studiato teologia.

Il primo documento preso in esame è una bolla, datata Avignone 3 agosto 1332, che riguarda il conferimento della nomina di Pierre Bersuire a priore dell'abbazia di La-Fosse-de-Tigne da parte di papa Giovanni XXII «nonobstante quod tu olim de ordine fratrum minorum quem expresse professus fueras ad ordinem sancti Benedicti de licentia tui superioris qui nunc erat te transtulisti ac felicis recordationis Bonifatii, pape VIII, ac Clementis V predecessorum nostrorum Romanorum pontificum et aliis quibuscumque constitutionibus<sup>17</sup>». Non è stato possibile capire in quale convento francescano ricevette la sua prima formazione ecclesiastica, certo è che la sua permanenza doveva essere stata senz'altro di breve durata, dal momento che già nel 1317 veniva ricordato tra i monaci della prestigiosa abbazia di Maillezais<sup>18</sup>, la più celebre e importante della sua regione d'origine<sup>19</sup>, trasformata nel medesimo anno in vescovado da Giovanni XXII, poco dopo

---

*fecit quinque opera solemnia, scilicet Dictionarium, Reductorium, Breviatorium, Descriptionem mundi et Translationem cujusdam libri vetustissimi de latino in gallicum ad preceptum excellentissimi principis Joannis regis Francorum, qui obiit anno M.CCC..LXII.*

<sup>14</sup> BERSUIRE, *Reductorium morale*, IX, 135, *de zytiro*: «in solo Pictavico unde oriundus ego sum; XIV, Prologo: In mea vero patria Pictavia»; XIV, 43, *de Pictavia*: «ego tamen, qui de ista patria natus sum, scio ipsam in multis mirabilibus non minus aliis abundare».

<sup>15</sup> PETRARCA, *Senili*, XVI, 7, lettera a Donino Grammatico di Piacenza datata Padova, 12 maggio: «Petrus Pictavensis»; XVII, 2, lettera a Giovanni Boccaccio datata Padova, 28 aprile a sera: «ad Petrum Pictavensem».

<sup>16</sup> THOMAS 1882, pp. 184-185.

<sup>17</sup> PANNIER 1872, pp. 332-333: l'autore, che riporta la notizia secondo cui Bersuire apparteneva in origine all'ordine francescano, ammette di non poter affermare tale supposizione con certezza in quanto priva di fonti documentarie che la confermino; THOMAS 1882, pp. 184-185, registro 102, bolla n. 1229; GHISALBERTI 1933, p. 16; SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 5, nota 7; 19.

<sup>18</sup> GHISALBERTI 1933, p. 15; SMALLEY 1960, p. 261.

<sup>19</sup> Saint-Pierre-du-Chemin faceva parte della diocesi di Maillezais.

la sua elezione a pontefice<sup>20</sup>. I molti volumi custoditi nella ricca biblioteca abbaziale<sup>21</sup> furono per Bersuire ottimi compagni «ab annis puerilibus in sacre theologie studiis<sup>22</sup>», come rammenta papa Benedetto XII nella seconda bolla presa in esame, datata 4 ottobre 1336.

Intorno alla metà degli anni Venti del Trecento il benedettino si trasferì ad Avignone, probabilmente al seguito del vescovo di Maillezais, Geoffroy Povereau<sup>23</sup>, che lo scelse per le sue notevoli capacità intellettuali.

## **1.2 Alla corte avignone: tra vivacità intellettuale e illustri conoscenze (1325 circa-1341)**

Agli occhi del monaco la città di Avignone, sede a quel tempo del potere papale, si presentava come un coacervo di esperienze intellettuali e culturali da cui attingere a piene mani per arricchire il suo già nutrito sapere. Per la sua posizione strategicamente favorevole, la città diventò in poco tempo uno dei luoghi di maggiore scambio commerciale e culturale del Trecento: attraverso le sue vie la nuova capitale della cristianità, sorta lungo le rive del Rodano, metteva in comunicazione la Francia con l'Inghilterra, le Fiandre, il Reno e l'Italia e vi giungevano non solo personalità coinvolte nelle attività della curia pontificia, ma anche numerosi commercianti e banchieri toscani, artisti, pellegrini diretti a Santiago de Compostela, Roma, Loreto e in Terra Santa, professori provenienti dalle più celebri scuole italiane chiamati appositamente per insegnare nelle università di Montpellier, Orléans, Parigi e della stessa Avignone, città universitaria dal 1303; un passaggio di studenti francesi diretti verso le Università di Padova, Bologna e Perugia animava la città, contribuendo anche alla circolazione di libri e altro materiale di studio.

Sotto il pontificato di Giovanni XXII (1316-1334) giunsero ad Avignone i più illustri professori universitari dell'epoca tra cui esperti di lettere sacre e profane, filosofi, giuristi, eruditi di scienze fisiche e naturali, interpretate talvolta sotto forma di scienze occulte<sup>24</sup>; dalle fonti è

---

<sup>20</sup> MARCHEGAY 1840-1841, p. 163 riporta un documento datato 1317 in cui papa Giovanni XXII nomina Geoffroy Poverau primo vescovo della diocesi di Maillezais.

<sup>21</sup> DELISLE 1874, pp. 506-508. L'autore trascrive un catalogo della fine del XII secolo ritrovato all'interno del ms. lat.4892 della BnF in cui sono riportati circa un centinaio di volumi tra cui opere di Sant'Agostino, San Girolamo, San Gregorio e Sant'Ambrogio.

<sup>22</sup> THOMAS 1882, p. 185, registro di Benedetto XII 122, bolla n. 339; SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 2, 20-21.

<sup>23</sup> PANNIER 1872, p. 333; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 6.

<sup>24</sup> Attorno alla figura di questo papa aleggia da sempre un'aura di ambiguità circa il suo rapporto con le scienze occulte e l'alchimia (ESQUIEU 1897, pp. 186-196); secondo alcune fonti (FAUCON 1886, p. 19, nota 2; SAMARAN-MONFRIN 1962 p. 11) Giovanni XXII in età giovanile si era interessato ad alcune di queste pratiche e i suoi detrattori avevano continuato, durante gli anni del suo pontificato, ad attribuirgli una propensione verso la creazione artificiale dell'oro, alimentando una leggenda attorno al suo immenso tesoro. Noël Valois sostiene invece che per lungo tempo il papa fu oggetto di calunnie e false credenze sulla sua affinità con gli alchimisti, al punto tale che circolavano sotto il suo nome alcuni trattati di alchimia quali il *De arte metallorum transmutatoria*, poi attribuito anche al suo predecessore Giovanni XXI,

infatti emersa la curiosa – e mai del tutto confermata – propensione del pontefice per l'alchimia e le arti magiche, testimoniata nei registri contabili anche dall'acquisto di materiale specifico quale un alambicco<sup>25</sup>, strumento indispensabile nella preparazione di distillati.

Avido dispensatore di istruzione, grazie al suo amore per la cultura letteraria e al suo gusto personale, spesso affine a quello della corte avignonese, il papa diede vita a un processo di acquisizioni e copie di testi che andarono a implementare la biblioteca pontificia francese<sup>26</sup>.

Come è noto infatti, la biblioteca pontificia romana non seguì il papa ad Avignone<sup>27</sup>, nemmeno quando Clemente V decise di stabilirvi la sede della curia nel 1308<sup>28</sup>; Giovanni XXII dovette pertanto provvedere alla formazione di una nuova biblioteca, instaurando una politica culturale volta all'acquisto di volumi presso i mercati librari dentro e fuori Avignone e all'insediamento, nelle vicinanze del Palazzo dei Papi, di *scriptoria* di copisti e minatori che operavano per la sua corte<sup>29</sup>. Queste operazioni sono ben documentate dai registri della Camera apostolica dai quali apprendiamo che circa 150 codici andarono ad arricchire la biblioteca del papa, unendosi ai 60 manoscritti superstiti che erano stati sottratti a Lucca nel 1314 e che

---

ma probabilmente mai composto da nessuno dei due papi, e l'*Elixir des Philosophes* (ESQUIEU 1897, p. 187; VALOIS 1914, p. 420). Ciò che sorprende di più alla luce di queste considerazioni è l'emanazione, nel 1317, della bolla *Spondent pariter* che condanna adoratori del diavolo e alchimisti, facendo propendere ormai la critica verso una totale distanza del pontefice da pratiche occulte (ESQUIEU 1897, p. 194).

<sup>25</sup> FAUCON 1886, p. 19, nota n. 2. L'autore riporta in nota una testimonianza tratta da un documento datato 28 luglio 1330 custodito negli Archivi Vaticani (*Cameralia*, 98, fol. 103) in cui, al capitolo *Pro cera et quibusdam aliis extraordinariis*, si registra un pagamento al vescovo di Cavaillon Jauffre Isnard, medico e confidente del papa «pro uno alabic (sic) pro faciendo aquam ardentem et pro quodam opere secreto pro domino nostro». Secondo la tesi di Noël Valois lo strumento menzionato nel documento non fu acquistato tanto per produrre filtri magici bensì una medicina per il pontefice (VALOIS 1914, p. 420, nota 2).

<sup>26</sup> PARAVICINI BAGLIANI 2010, p. 99.

<sup>27</sup> PARAVICINI BAGLIANI 2010, p. 75.

<sup>28</sup> PARAVICINI BAGLIANI 2010, p. 85. Il tesoro dei predecessori di Clemente V era rimasto a Perugia, città in cui si svolse il conclave per la sua elezione. Va ricordato però che nel 1312 il cardinale Gentile da Montefiore recuperò la parte più preziosa dei beni pontifici inventariati nel 1311 con lo scopo di portarli ad Avignone ma venne bloccato a Lucca da una improvvisa malattia e dalle truppe imperiali di Enrico VII; il porporato fu quindi costretto a depositare le casse contenenti gli oggetti del papa in parte nella sagrestia della chiesa di San Frediano e in parte nel convento domenicano dei frati Predicatori di San Romano. Il 13 giugno 1314 i fuoriusciti ghibellini ristabilirono il loro dominio sulla città di Lucca ed entrambi i tesori vennero abbondantemente saccheggiati e confiscati. Nello stesso anno in cui il cardinale Gentile da Montefiore si diresse verso Avignone, un'altra parte del tesoro papale contenente prevalentemente libri venne portata ad Assisi e custodita presso il Sacro Convento. Nel momento in cui la città di Assisi tornò in mano ai guelfi di Perugia nel 1322, papa Giovanni XXII incaricò il tesoriere di Spoleto, Giovanni d'Amelio, di stilare un nuovo inventario dei libri depositati presso il Sacro Convento e ne autorizzò il trasporto verso Avignone. Di questi codici non si conoscono i destini, tuttavia alcuni di essi sono stati rintracciati entro gli inventari avignonesi.

<sup>29</sup> MANZARI 1996, p. 204; MANZARI 2006 (1), p. 30; MANZARI 2006 (2), p. 124; a partire dal dicembre 1316 il capo di queste botteghe, il domenicano Guillaume de La Broue, ricevette dei pagamenti per saldare il lavoro di copisti, miniatori e legatori i cui nomi purtroppo non sono citati nei registri contabili; dal 1319 lo affiancò come suo braccio destro il priore di Gigognan, Philippe de Revest, il cui nome compare tra i conti del 1317 per aver miniato alcune lettere; a capo dell'atelier pontificio si succedettero altre due figure: nel 1324 il vescovo di Rieux, Jean de la Tissanderie e nel 1333 Jean Durand. Oltre al principale atelier pontificio, operavano per il papa anche due *scriptoria* minori, quello degli agostiniani, che compare nei conti a partire dal 1330 e continuò a operare anche dopo la fine delle commissioni papali, e quello di minor rilevanza dei predicatori.

giunsero nella *Nuova Roma* solamente nel 1322<sup>30</sup>; ma non è tutto, perché la biblioteca arricchì il suo patrimonio anche grazie alle numerose donazioni che i potenti del tempo facevano al papa e al ricorso al diritto di spoglio attraverso cui il papato poteva assorbire i beni dei prelati deceduti<sup>31</sup>; tra le numerose attività culturali promulgate dal pontefice per rinnovare il patrimonio librario della città vi era anche l'imposizione di sostituire tutti i libri liturgici in uso nelle chiese con copie realizzate *secundum usum romanum*<sup>32</sup>.

L'alta committenza pontificia fece approntare splendidi codici miniati riccamente illustrati e decorati, che negli anni sono stati oggetto di studio in importanti contributi sulla miniatura avignonese<sup>33</sup> che hanno messo in luce le caratteristiche salienti degli artefici che hanno contribuito alla loro esecuzione. Come sottolineato da Francesca Manzari nei suoi corposi interventi sul tema, fino agli anni Sessanta del Trecento, all'interno dei manoscritti prodotti per i pontefici si giustappongono, anche nelle stesse carte, elementi propri di due diverse matrici culturali, italiana e francese, senza che ci fosse uno stile nettamente riconoscibile come avignonese<sup>34</sup>; questa considerazione è ulteriormente sintomatica del passaggio di artisti giunti dalle più disparate regioni nella nuova capitale della cultura europea, testimoniando in tal modo la vivacità espressiva della città in cui si trovava a soggiornare Bersuire<sup>35</sup>.

All'interno della corte di Giovanni XXII, Bersuire fece la conoscenza di uno dei cardinali più potenti della curia pontificia d'oltralpe, Pierre des Prés, vicescancelliere del papa<sup>36</sup>, che fece di lui il suo pupillo; il cardinale, che lo accolse tra i suoi familiari, gli offrì anche la possibilità di studiare

---

<sup>30</sup> PARAVICINI BAGLIANI 2010, pp. 99-100.

<sup>31</sup> MANZARI 2010 p. 45; PARAVICINI BAGLIANI 2010, p. 102. Il ricorso al diritto di spoglio è evidente soprattutto durante i pontificati di Clemente VI (1342-1352) e Innocenzo VI (1352-1362) sotto i quali il ritmo di acquisizioni e copie di testi diminuisce sensibilmente rispetto agli interventi ben organizzati di Giovanni XXII.

<sup>32</sup> MANZARI 2006 (1), p. 32; MANZARI 2010, p. 46.

<sup>33</sup> Interessante il contributo di Francesca Manzari (MANZARI 2006 (2), pp. 111-140) sulla storia degli studi relativi alla miniatura avignonese; la studiosa traccia un vivace percorso dei contributi realizzati sull'argomento ponendo l'accento sull'importanza di François Avril che nel celebre catalogo della mostra dedicata all'arte gotica in Francia (*Les Fastes du Gothiques*, 1981), supera le barriere imposte da una visione prettamente Parigi-centrica degli studi e rivaluta positivamente la miniatura avignonese come uno dei poli contrapposti a Parigi nel XIV, nonché canale privilegiato di diffusione della maniera italiana.

<sup>34</sup> MANZARI 1996, p. 204; MANZARI 2006 (2), p. 121. Per uno stile avignonese già riscontrabile negli anni Quaranta del Trecento, si veda ora il recente contributo della studiosa: MANZARI 2016, pp. 215-245.

<sup>35</sup> MANZARI 2007, p. 64. Non va dimenticato l'eccezionale contributo artistico dato da due dei più prestigiosi pittori italiani della prima metà del Trecento trapiantati ad Avignone: Simone Martini, attivo sotto il pontificato di Benedetto XII dal 1335 fino alla morte avvenuta nel 1344 e Matteo Giovannetti, suo allievo, che realizzò la sontuosa – e purtroppo parzialmente perduta – decorazione del Palazzo dei papi.

<sup>36</sup> PANNIER 1872, p. 333; GHISALBERTI 1933, p. 16; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 7. Pierre des Prés, originario di Montpezat-de-Quercy nella diocesi di Cahors, compì gli studi di diritto civile a Toulouse dove conseguì il titolo di dottore; nel 1317 venne eletto vescovo di Riez en Provence, mentre l'anno successivo fu trasferito ad Aix come arcivescovo; nel 1320 diventò cardinale di Sainte-Pudentienne, uno dei ventitré cardinali francesi (su ventotto) creati da papa Giovanni XXII; nel 1323 venne eletto vescovo di Palestrina; fu vice-scancelliere del papa dal 1325 al 1361, anno della sua morte avvenuta il 30 settembre.

nella sua biblioteca e lo spronò<sup>37</sup> a comporre le sue opere al punto tale che Bersuire gli dedicò entrambe le sue maggiori fatiche<sup>38</sup>, concepite proprio ad Avignone sotto la sua protezione: il *Reductorium morale*<sup>39</sup>, il cui XV libro è costituito dall'*Ovidius moralizatus*, e il *Repertorium morale*<sup>40</sup>.

### 1.2.1 Il patrimonio librario avignonese e la biblioteca pontificia

Ai fini di una migliore comprensione delle fonti a cui poteva aver accesso il nostro autore è opportuno fare alcune riflessioni sul patrimonio librario presente ad Avignone. Sicuramente la biblioteca privata del cardinale Pierre des Prés era nutrita di molto materiale utile a Bersuire, che poteva disporre liberamente alimentando la sua curiosità, tuttavia non ci sono pervenuti documenti circa la composizione di tale libreria<sup>41</sup>; essendo però legato da un forte vincolo affettivo al vicecancelliere del papa, non è illecito pensare che il benedettino potesse addirittura accedere alla biblioteca del palazzo papale, a maggior ragione se si confrontano gli inventari pontifici che ci sono stati tramandati da Maurice Faucon e Franz Ehrle negli ultimi decenni dell'Ottocento<sup>42</sup> con le opere di cui Bersuire dimostra di avere confidenza nei suoi scritti.

Faucon offre una panoramica relativa all'attività di copie e acquisizioni promossa dai papi seguendo una successione cronologica che va di anno in anno, segnalando sia le somme sborsate per l'acquisto e la copia dei testi<sup>43</sup>, che i titoli e gli autori dei testi stessi; è rilevante notare che tra gli interessi di Giovanni XXII figuravano, oltre a libri sacri e agli scritti dei Padri della Chiesa – tra cui meritano di essere ricordati Cipriano, Basilio, Gregorio Nazianzeno, Ambrogio, Giovanni

---

<sup>37</sup> Bersuire, *Reductorium*, prologo: «Qui etiam per ipsum, libris et necessariis mihi communicatis et traditis, ad istos labores meos sum inductus et in istis etiam directus multipliciter et adjectus».

<sup>38</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 8.

<sup>39</sup> BERSUIRE, *Reductorium*, epistola dedicatoria: «Reverendissimo in Christo patri ac domino, domino [Petro] de Pratis, digna dei providencia episcopo Penestrino ac sacrosancte Romane ecclesie cardinali nec non ad presens vicecancellario domini nostri Pape, frater Petrus Berchorii, [pauper &] peccator, monachus, servitor & familiaris eiusdem, seipsum ad perpetuum famulatum». Cfr. ENGELS 1969, pp. 70-72.

<sup>40</sup> BERSUIRE, *Repertorium*, epistola dedicatoria: «Et ego, frater Petrus Berchorii [...] secundam partem laborum meorum, scilicet *Morale Repertorium*, incipio ipsamque Reverendissimo in Christo patri ac domino meo domino Petro de Pratis, episcopo Penestrino ac sacrosancte Romane ecclesie vicecancellario cardinali, cujus sum ego familiaris et domesticus apud ipsum deodecim annis [...] offero et presento». Cfr. SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 8, nota 4.

<sup>41</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 15.

<sup>42</sup> FAUCON 1886; EHRLE 1890. I loro contributi sulla formazione della biblioteca papale avignonese sono tutt'oggi imprescindibili punti di partenza per qualsiasi tipo di ricerca sull'argomento. Per l'inventario generale del 1369, primo vero e proprio inventario della biblioteca avignonese promosso da papa Urbano V, cfr. FAUCON 1886, pp. 62-262. Cfr. anche l'opera in due volumi più aggiornata e completa sugli inventari pontifici avignonesi di JULLIEN DE POMMEROL-MONFRIN 1991.

<sup>43</sup> FAUCON 1886, p. 36. Dal 1332 al 1334 compaiono i nomi di cinque copisti che ricevettero un salario fisso dal papa per il loro lavoro nello *scriptorium*: Thomas Galli, Guillaume Barasche, Jean Durand, Pierre Geneste e a capo di tutti Philippe de Revest.

Crisostomo, Girolamo e Agostino – anche opere rappresentative dell’antichità profana quali le *Declamationes* di Seneca il Retore, le *Tragedie* del più illustre figlio Seneca il Filosofo, le opere di Valerio Massimo, Plinio e Vegezio precocemente acquistate nel 1317<sup>44</sup>. Tra le opere citate dal benedettino troviamo ad esempio il *De planctu Ecclesiae* di Alvarez Pelayo che il papa fece trascrivere in un esemplare di lusso nel 1331 dal suo fidato copista Philippe de Revest; le lettere di San Girolamo a papa Damaso I e le *Expositiones* di Remigio d’Auxerre, entrambe copiate nel 1332; le tavole di Boezio compilate dall’agostiniano Georgius insieme a un dizionario biblico tra 1333 e 1334<sup>45</sup>, e due testi che furono assai utili a Bersuire per il X libro del suo *Reductorium*<sup>46</sup>, il *Commentario sul Cantico dei Cantici* di Gilbert de la Porrée e un commento a un trattato del filosofo persiano Avicenna<sup>47</sup>.

La politica di acquisizioni e copie procedette anche sotto i pontificati di Benedetto XII (1334-1342), papa teologo per eccellenza e autore di numerosi trattati, e di Clemente VI (1342-1352) anche se non con la stessa intensità<sup>48</sup>. Sotto la guida del primo vennero copiati altri testi che ricorrono nelle opere di Bersuire quali i *Moralia in Job*, e in particolare gli scritti di Rabano Mauro, che compaiono negli inventari in numerosi testimoni<sup>49</sup>; del secondo, fondatore di una scuola di teologia presso il palazzo pontificio, è importante ricordare anche il legame di stima e amicizia con Francesco Petrarca, al quale aveva affidato il compito di rintracciare le opere di Cicerone<sup>50</sup>.

Dal primo inventario generale della biblioteca papale avignonese, ufficialmente promosso da Urbano V nel 1369 nella prospettiva di un trasferimento a Roma<sup>51</sup>, apprendiamo che tra i volumi custoditi c’erano anche altri testi fondamentali per Bersuire: i commentari del domenicano inglese Nicholas Trivet e l’enciclopedia di Bartolomeo Anglico<sup>52</sup>.

Al di là delle fonti scritte a cui poteva avere accesso per trovare utili spunti, nel suo lungo soggiorno avignonese Bersuire ebbe la fortuna di stringere un rapporto di amicizia con Francesco Petrarca, che durò fino alla morte del benedettino avvenuta nel 1362. Come vedremo in seguito, fu proprio l’illustre poeta toscano a ispirare il capitolo introduttivo dell’*Ovidius moralizatus*, noto

---

<sup>44</sup> FAUCON 1886, p. 29; EHRLE 1890, pp. 146-147.

<sup>45</sup> FAUCON 1886, pp. 36-37; EHRLE 1890, pp. 151-154.

<sup>46</sup> Bersuire, *Reductorium*, X, *De animalibus, vermibus et serpentibus*.

<sup>47</sup> FAUCON 1886, p. 38.

<sup>48</sup> PARAVICINI BAGLIANI 2010, p. 102.

<sup>49</sup> FAUCON 1886, pp. 41, 44.

<sup>50</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 12.

<sup>51</sup> PARAVICINI BAGLIANI 2010, p. 102.

<sup>52</sup> FAUCON 1886, pp. 130-131, n. 415; p. 163, n. 803; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 17. Come verrà spiegato nel capitolo seguente, i primi tredici libri dell’opera di Bersuire seguono il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico.



con il titolo *De formis figurisque deorum*, in cui Bersuire traccia una descrizione fisica delle divinità olimpiche corredate dai loro attributi caratteristici e poi interpretate a livello allegorico e morale.

### 1.3 La carriera ecclesiastica (1332-1342)

A partire da 1332 Bersuire, grazie al favore di alcuni membri del clero, iniziò a ottenere una serie di nomine ecclesiastiche che, secondo i critici, costituivano delle pure formalità atte semplicemente a insignirlo di titoli e benefici altisonanti<sup>53</sup>.

Grazie al lavoro di Antoine Thomas<sup>54</sup>, che ha sapientemente rintracciato negli Archivi Vaticani quattro bolle papali che coinvolgono il nostro autore in prima persona, è possibile ricostruire il quadro cronologico relativo alla sua carriera ecclesiastica a partire dagli anni Trenta.

La prima bolla<sup>55</sup> che costituisce per noi motivo di interesse è datata Avignone 3 agosto 1332, e fu emessa da papa Giovanni XXII, il quale conferì a Bersuire la nomina a priore presso l'abbazia di La Fosse de Tigne, fondazione direttamente dipendente dal monastero di Saint Florent de Saumur; nel documento, il papa menziona anche il monastero benedettino di San Salvador a Tuy, in Spagna, presso cui Bersuire era monaco prima del suo trasferimento a La Fosse; dagli atti si evince che il benedettino non conservò la sua carica a lungo dal momento che il 4 ottobre 1336 risultava priore di un'altra abbazia dipendente dal monastero di Saint Florent, quella di Bruyères-le-Châtel<sup>56</sup>. Non sappiamo in quali circostanze avvenne il passaggio dall'una all'altra fondazione, né tanto meno il motivo che spinse il pontefice a nominarlo priore di una nuova abbazia, tuttavia dalla seconda bolla apprendiamo che, grazie all'intercessione dell'abate del monastero di Saint Florent, Elia, papa Benedetto XII assicurò a Bersuire un nuovo beneficio, consistente in 100 *livres tournois*, elargite alla condizione di lasciare vacante il priorato di Bruyères-le-Châtel non appena ottenuta una nuova nomina ecclesiastica<sup>57</sup>.

Nonostante l'aspettativa di un così ingente beneficio, la bolla rimase senza effetto per sei anni, fino al 1342 quando, grazie all'intervento del suo protettore, il cardinale Pierre des Prés, Bersuire ottenne il priorato della Trinité de Clisson nella diocesi di Nantes dipendente dall'abbazia di Saint-Jouin-de-Marnes, precedentemente retto dal cardinale stesso che lo lasciò per prendere servizio

---

<sup>53</sup> PANNIER 1872, p. 336; THOMAS 1882, p. 183; GHISALBERTI 1933, pp. 16-17.

<sup>54</sup> THOMAS 1882, pp. 181-187.

<sup>55</sup> THOMAS 1882, pp. 184-185.

<sup>56</sup> THOMAS 1882, p. 185.

<sup>57</sup> THOMAS 1882, p. 185.

nel monastero di Moustiers-Sainte-Marie nella diocesi di Riez<sup>58</sup>. Il monaco con questa nuova nomina si allontanò definitivamente dall'abbazia di Saint Florent, dalla quale aveva dipeso fino a quel momento, e ricevette da papa Clemente VI un nuovo beneficio in qualità di *familiare e commensale* del vice-cancelliere papale e di priore di Clisson, carica ottenuta con la bolla del 30 giugno 1342<sup>59</sup>.

#### **1.4 Il trasferimento a Parigi: dall'accusa di eresia alla scarcerazione (1342-1351)**

Secondo la critica, il 1342 fu occasione per il benedettino di recarsi a Parigi al seguito del cardinale Pierre des Prés<sup>60</sup> e fu probabilmente in quella circostanza che decise di stabilire nella capitale francese la sua dimora. Legata a questa data c'è una fonte manoscritta, custodita all'interno del codice 16787 del fondo latino della Bibliothèque Nationale di Parigi (c. 289v), considerata dal primo biografo<sup>61</sup> come saldo appiglio cronologico per il *curriculum vitae* di Bersuire, che reca la seguente dicitura: *Explicit liber Reductorii moralis, quod in Avinione fuit factum, Parisius vero correctum et tabulatum, anno Domini millesimo trecentesimo quadragesimo secundo. Deo gratias*; Charles Samaran e Jacques Monfrin non ritengono la sottoscrizione frutto della mano dell'autore ma piuttosto opera del copista, espungendola, di fatto, dalle date certe della sua biografia; in questo modo i due studiosi mettono in dubbio il reale trasferimento del benedettino nella capitale francese nel 1342, propendendo invece a spostare la data del soggiorno parigino tra il 1350 e il 1362, anno della sua morte<sup>62</sup>.

Gli anni seguenti furono piuttosto turbolenti per la Francia funestata, prima, dai sanguinosi eventi della battaglia di Crecy (1346) – una delle pagine più tragiche della Guerra dei Cent'anni che vide la disfatta dell'esercito francese guidato da Filippo VI contro l'esiguo numero di soldati inglesi capeggiato da Edoardo III – poi, dalla Peste nera del 1348; in questo lasso di tempo non abbiamo informazioni sulla vita del benedettino né in documenti ufficiali né all'interno delle sue opere. Le notizie riprendono dall'anno seguente quando, il 10 dicembre 1349, gli venne conferito un nuovo

---

<sup>58</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 21.

<sup>59</sup> THOMAS 1882, p. 186.

<sup>60</sup> PANNIER 1872, pp. 337-338. Lo studioso, basandosi sulla cronaca di Baluze (*Vitae paparum Avenionensium*), ritiene che il benedettino accompagnò il cardinale des Prés e il vescovo di Tusculum Annibal, recatisi in ambasceria a Parigi per convincere i sovrani di Francia e Inghilterra a stipulare un accordo di pace. Secondo Samaran e Monfrin (SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 21, nota 8) tale supposizione è del tutto inverosimile poiché non sussistono prove documentarie di un simile avvenimento; inoltre all'interno dei suoi scritti Bersuire non ne fa menzione, cosa piuttosto strana dal momento che l'autore, come abbiamo visto, era solito soffermarsi su particolari riguardanti la sua vita o le sue esperienze personali.

<sup>61</sup> PANNIER 1872, p. 337.

<sup>62</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 21.

beneficio ecclesiastico, ossia la nomina di *camerarius* del monastero di Notre-Dame de Coulombs nella diocesi di Chartres, ottenuto grazie all'intervento diretto del cardinale di Palestrina Pierre des Prés che aveva inviato a papa Clemente VI una supplica in cui chiedeva di destinare l'incarico al suo familiare Pierre Bersuire; la richiesta fu posta al vaglio della Santa Sede il 10 giugno 1349 e accolta benevolmente dal pontefice che accordò al monaco l'incombenza, previa dimissione dalla carica di priore di Clisson, detenuta fino a quel momento<sup>63</sup>. Tuttavia, la nomina a *camerarius* portò al benedettino non pochi problemi: Bersuire entrò infatti in contrasto con alcuni esponenti del clero parigino, a lui avversi forse per il forte senso critico espresso nelle sue opere nei confronti dei membri della chiesa; come risulta evidente anche dalle pagine dell'*Ovidius moralizatus*, l'autore rivela una marcata autonomia intellettuale e una tendenza ad esprimere, contro i potenti, forti giudizi celandoli al di sotto della materia letteraria. Fu proprio a causa della sua libertà di pensiero che, tra la fine del 1350 e gli inizi del 1351, il capo dell'abbazia di Coulombs, Gauthier, accusò il benedettino di essere un eretico, dopo che questi si era appellato alla Santa Sede perché offeso a causa di uno spiacevole contrasto con l'abate<sup>64</sup>; questi fece in modo che Bersuire fosse costretto a comparire davanti l'Ufficiale di Parigi, Guillaume Charlot, che ne decretò la condanna gettandolo nella prigione episcopale e consentendo ai suoi emissari di distruggere la sua dimora e depredare i suoi beni<sup>65</sup>. In seguito a questi incresciosi eventi, il "caso Bersuire" venne discusso all'Assemblea generale dell'Università dal momento che il monaco, stimolato dalla nuova vita parigina, aveva iniziato a frequentare le lezioni di teologia tenute dal professor Robert de Villette, ottenendo, alla veneranda età di oltre sessant'anni<sup>66</sup>, il titolo di scolaro regolarmente iscritto<sup>67</sup>: Bersuire elaborò allora una strategia difensiva facendo appello al suo diritto di studente frequentante contro i suoi detrattori che lo accusavano di eresia. Il caso venne esaminato il 5 marzo 1351 alla presenza di quattro illustri membri dell'Università – il rettore, Julien de Muris, Jean Delo (o d'Elot) della facoltà di Medicina, Hugues de Cathalano per diritto e il teologo Guillaume Munier del convento di Saint-

---

<sup>63</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 22.

<sup>64</sup> Secondo le fonti, l'abate Gauthier, nonostante il conferimento del titolo di *camerarius* a Pierre Bersuire, dispose una rendita per un suo cugino; il benedettino, indignato da un simile comportamento, si appellò alla Santa Sede in quanto familiare del vice-cancelliere del papa. L'abate rispose alla denuncia con una pubblica accusa di eresia nei confronti del monaco accolta dall'Ufficiale ed espressa nella sentenza *quia utebatur scientiis prohibitis et malis et sapientibus heresim*; cfr. JOURDAIN 1862, p. 146.

<sup>65</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 23-24.

<sup>66</sup> Va ricordato che il benedettino non conseguì un titolo di studio o un diploma universitario in età giovanile. Cfr. § 1.1.

<sup>67</sup> JOURDAIN 1862, p. 145: «magistro Roberto de Villeta, regenti in theologia, utrum predictus camerarius fuerat suus scolaris pro anno presenti. [...] Predictum camerarium fuisse pro isto anno suum verum scolarem ordinarie». L'autore riporta gli atti del processo tenutosi all'Assemblea generale dell'Università.

Jaques<sup>68</sup> a cui va aggiunta la testimonianza di Robert de Villette. Dopo aver esaminato la posizione di ambo le parti, i giudici deliberarono in favore di Bersuire riconoscendogli il diritto di beneficiare dei privilegi annessi al suo rango di discepolo; ma la questione a quanto pare era più complessa di come possiamo immaginare, tanto da richiedere l'intervento di un'autorità giuridica speciale, incarnata addirittura nella persona del sovrano di Francia, Giovanni II il Buono<sup>69</sup>. Il 18 marzo 1351, in una seconda assemblea, il re intervenne a favore dell'imputato proclamando la sua libertà e fissando l'importo dell'ammenda da versare all'Università come risarcimento della violazione dei privilegi accademici<sup>70</sup>; la sentenza venne disputata con l'ausilio di due intermediari, il cancelliere di Francia Guillaume Flote, signore di Ravel, e il conte d'Armagnac, uno dei favoriti del re, che emise per suo conto la sentenza stabilendo che il vescovo di Parigi avrebbe dovuto rispettare, da quel momento in poi, i privilegi dell'Università<sup>71</sup>.

Negli stessi giorni anche papa Clemente VI prese una posizione in merito alla vicenda e istituì un'inchiesta parallela per verificare le reali responsabilità delle parti: con una bolla datata 1 marzo 1351<sup>72</sup>, il papa incaricò il cardinale Gilles Rigaud, abate di Saint-Denis nonché personaggio vicino a re Giovanni il Buono, di condurre Pierre Bersuire davanti a lui e di sollecitare l'abate di Coulombs a inviare ad Avignone un suo rappresentante in qualità di testimone dei fatti, per poter stabilire la colpa o la ragione di Bersuire; anche per il pontefice il benedettino risultò innocente da tutti i capi d'accusa e libero di tornare alle proprie attività<sup>73</sup>.

### **1.5 Il soggiorno a Parigi: dalla traduzione di Tito Livio al priorato di Saint-Éloi (1351-1360)**

Una volta libero, Pierre Bersuire si avvicinò ancora di più alla figura di Giovanni il Buono che ne fece un suo protetto e gli affidò un incarico importante per la storia letteraria francese: la traduzione delle *Decadi* di Tito Livio, conclusa al più tardi nel 1355<sup>74</sup>. Il re, come si evince dalle

---

<sup>68</sup> JOURDAIN 1862, p. 145.

<sup>69</sup> Filippo VI di Francia morì la notte tra il 22 e il 23 agosto 1350 e a lui succedette Giovanni II detto il Buono, incoronato il 26 settembre 1350.

<sup>70</sup> JOURDAIN 1862, pp. 146-147.

<sup>71</sup> JOURDAIN 1862, p. 146. Il documento contiene anche le sentenze tenutesi nei giorni seguenti – 27 e 31 marzo – in cui furono definiti gli accordi precisi tra le parti.

<sup>72</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 26-27, nota n. 3; l'autore riporta la trascrizione del testo della bolla citata da G. Mollat; non si tratta della bolla originale, ma della sua trascrizione rinvenuta nei Registri dell'Archivio Vaticano (Reg.Vat. 144, fol. 256).

<sup>73</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 26-27.

<sup>74</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 29. Bersuire, anche in quell'occasione, non manca di rammentare ai lettori l'onore che gli è stato conferito dal re in persona: «Titus Livius, quem ego (licet indignus) ad requisitionem domini Johannis inclyti Francorum regis, non sine labore et sudoribus, in linguam gallicam transtuli de latina». Cfr. BERSUIRE, *Repertorium*, Roma.

fonti, era un uomo molto attratto dalla letteratura e dal sapere e il suo desiderio di rendere accessibile a un pubblico più ampio l'immensa opera storica di Livio ne è una chiara conferma, nonché indice del suo spirito proto-umanista<sup>75</sup>; il sovrano sfruttava infatti il classico latino a suo vantaggio, estrapolando dall'insegnamento antico una serie di concetti utili – sia per governare che per difendere i propri territori – che vengono tradotti fedelmente da Bersuire, senza l'intromissione della sfera cristiana, e trasposti integralmente nel panorama francese<sup>76</sup>. L'opera ci è pervenuta in un numero cospicuo di codici, alcuni dei quali ricchi di splendide miniature realizzate nei più importanti *ateliers* di Francia, che ne sottolineano l'importanza anche dal punto di vista storico-artistico<sup>77</sup>.

Alla corte di Giovanni il Buono, Bersuire entrò in contatto con un interessante personaggio che fu poeta, letterato e musicista, Philippe de Vitry<sup>78</sup>; costui ebbe il merito di donargli una copia dell'*Ovide moralisé en vers français* – come ci ricorda lo stesso Bersuire nel prologo del *De formis figurisque doerum*<sup>79</sup> – poema composto da un anonimo autore tra 1316 e 1328 per la regina di

---

<sup>75</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 103. Oltre a Tito Livio, il re commissionò al maestro Jean de Sy una nuova traduzione francese della Bibbia e al suo cappellano Gace de la Buigne – protetto del cardinale Pierre des Prés come Bersuire – il *Roman des deduis de la chasse*.

<sup>76</sup> ARCAINI 1993, pp. 146-150. La traduzione di Bersuire non si presenta nelle forme lessicali di un volgarizzamento ma sfrutta appieno le potenzialità della lingua francese per trasportare nel panorama culturale a lui contemporaneo le antiche storie narrate da Livio; Bersuire è traduttore oggettivo e rigoroso che fa rivivere attraverso l'uso del francese i valori culturali liviani; è attento alla fedeltà storica, all'*exemplum* e al dato documentario cercando di far rivivere le vicende nella loro autenticità.

<sup>77</sup> GHISALBERTI 1933, pp. 22-23; SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 146-156. Tra i codici miniati meritano di essere ricordati i due manoscritti 9049-9050 e 9051-9053 appartenenti ai Duchi di Borgogna conservati presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles; cinque codici riccamente miniati della collezione di Thomas Philipps a Cheltenham (Glocester), mss. 265, 13332, 2924, 116, 266 (gli ultimi tre realizzati nell'*atelier* dei Limbourg); il codice fr.77 della Biblioteca di Ginevra appartenuto a Jean de Berry; il codice 777 della Biblioteca di Sainte-Geneviève facente parte della libreria di Carlo V e miniato dal *Maître aux bouquetaux* verso la fine del XIV secolo; numerosi codici custoditi alla Bibliothèque Nationale de France (fr.30, 31, 32, 33).

<sup>78</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 31. Philippe de Vitry fu uno dei maggiori esponenti della cerchia di Giovanni il Buono. Coetaneo di Pierre Bersuire, nacque nel 1291 nella piccola località di cui porta il nome; prima di far parte dell'*entourage* di Giovanni il Buono era stato al servizio di re Carlo IV il Bello in qualità di notaio e successivamente si distinse per le sue doti di uomo di corte e di chiesa sotto il regno di Filippo VI di Valois. Il figlio del re, Giovanni duca di Normandia, lo prese come suo protetto e nel 1350, divenuto re con il nome di Giovanni il Buono, lo istituì vescovo di Meaux. Morì il 9 giugno 1361, qualche mese prima di Pierre Bersuire, deceduto nel 1362. Da alcuni documenti rintracciati da Antoine Thomas negli Archivi Vaticani apprendiamo che Philippe de Vitry, tra 1323 e 1332, ottenne un numero cospicuo di canonicati e prebende direttamente da papa Giovanni XXII; i suoi contatti con la corte pontificia farebbero ipotizzare che Bersuire lo avesse conosciuto già all'epoca del suo soggiorno avignonese, quindi ben prima del suo trasferimento a Parigi. Cfr. THOMAS 1882, pp. 177-179.

<sup>79</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologo*, p. 3: «Non moveat tamen aliquem quod fabule poetarum alias fuerant moralizate, et ad instanciam illustrissime domine Johanne quondam regine Francie dudum in rithmiis gallicis sunt translate, quia revera opus illud non videram quousque tractatum istum penitus perfecissem. Quia tamen, postquam Avinione redivissem Parisius, contigit quod magister Philippus de Vitriaco, vir utique excellentis ingenii, moralis philosophie historiarumque et antiquitatum zelator precipuus et in cunctis mathematicis scienciis eruditus, dictum gallicum volumen michi tradidit, in quo procul dubio multas bonas expositiones tam allegoricas quam morales inveni, ideo ipsas revisitatis omnibus, si eas antea non proposueram, suis locis assignare curavi. Quod satis poterit

Francia Giovanna di Borgogna<sup>80</sup>, grazie a cui il benedettino poté ampliare l'ultima versione del suo *Ovidius moralizatus*<sup>81</sup>.

Durante gli anni parigini, nonostante il favore del sovrano, Bersuire incontrò alcune difficoltà economiche che lo spinsero a cercare nuove fonti di guadagno all'interno dell'ambiente ecclesiastico<sup>82</sup>; fu così che entrò in accordi con il priore del monastero parigino di Saint-Éloi, Pierre Gresle, per ottenere il posto di priore in cambio della carica di *camerarius* di Notre-Dame de Coulombs<sup>83</sup>, retta dal benedettino dal 1349<sup>84</sup>.

Il 19 dicembre 1353 i due si riunirono presso la dimora di Bersuire per stipulare un accordo sulle condizioni previste dallo scambio alla presenza di due testimoni: Gervais d'Aire-sur-la-Lys e Pierre Chrétien, cappellano di Saint-Nicolas de Brionne; il verbale dell'incontro fu stilato dal notaio apostolico e imperiale Simon Quinimo della diocesi di Toul affinché il papa potesse ratificare quanto stabilito dalle parti<sup>85</sup>. Con una bolla datata 8 aprile 1354, papa Innocenzo VI acconsentì allo scambio di ruolo tra Bersuire e Gresle<sup>86</sup>; ciononostante ben presto subentrarono alcune difficoltà a causa di una somma di denaro spettante al priore di Saint-Éloi che Bersuire, in qualità di nuovo priore, pretendeva di poter reclamare in base agli accordi pattuiti<sup>87</sup>. Dal momento che il magistrato di Parigi si era pronunciato favorevolmente nei confronti di Bersuire<sup>88</sup>, Gresle ricorse in appello davanti al Parlamento invocando il diritto di rendere nulle le convenzioni stabilite durante l'incontro del 19 dicembre 1353. Il processo durò fino al 21 febbraio 1356 quando fu pronunciata la sentenza che sanciva nulli gli accordi tra Bersuire e Gresle<sup>89</sup>; tuttavia, l'autorizzazione allo scambio di cariche ottenuta dal papa rimase valida, quindi Bersuire poté conservare il suo titolo di priore di Saint-Éloi, fondazione monastica benedettina che sorgeva nella *Cité*, poco distante da Notre-Dame e dal Palazzo reale<sup>90</sup>.

---

pendere prudens lector, quia scilicet ut communiter quociens aliquid de dicto libro accipio, illud allegare seu exprimere non postpono».

<sup>80</sup> Per l'edizione critica dell'opera cfr. DE BOER 1915.

<sup>81</sup> ENGELS 1966, p. IV.

<sup>82</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 34.

<sup>83</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 35.

<sup>84</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 22.

<sup>85</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 35.

<sup>86</sup> THOMAS 1882, p. 187.

<sup>87</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 35.

<sup>88</sup> THOMAS 1911, pp. 98-99.

<sup>89</sup> SAMARAN-MONFRIN 1959, pp. 19-33; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 37.

<sup>90</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 37.

## 1.6 Dall'ultimo incontro con Petrarca alla morte (1361-1362)

Nel frattempo, il 19 settembre 1356, re Giovanni II fu fatto prigioniero dagli inglesi durante la sanguinosa battaglia di Poitiers che vide lo schieramento francese sconfitto; il re fu liberato solo nel luglio 1360 dopo la firma di un trattato di pace che stabiliva un ingente riscatto<sup>91</sup>. Con l'occasione del ritorno del re, Galeazzo II Visconti signore di Milano, inviò un'ambasceria a Parigi nei primi giorni del gennaio 1361 per congratularsi con il sovrano della sua ritrovata libertà e per restituirgli un prezioso anello che aveva smarrito durante gli scontri bellici<sup>92</sup>. Capo della delegazione fu Francesco Petrarca<sup>93</sup> che in quel tempo si trovava a Milano sotto la protezione viscontea e che aveva conosciuto Bersuire durante gli anni del suo ritiro a Valchiusa, instaurando col benedettino un rapporto di sincero affetto e stima reciproca.

Nel periodo in cui Petrarca si trattenne nella capitale francese i due letterati recuperarono il tempo perduto conversando dei più svariati temi, e forse fu proprio in quell'occasione che il poeta toscano venne a conoscenza della traduzione liviana realizzata da Bersuire<sup>94</sup> che – secondo una tesi sostenuta da Francesco Novati e poi ripresa da Pierre De Nolhac – fu probabilmente importata in Italia dallo stesso Petrarca, visto che in quel tempo erano attestate copie sia a Padova che a Mantova<sup>95</sup>.

Durante il viaggio di ritorno in Italia, Petrarca compose un'intensa e lunga lettera indirizzata all'amico francese datata 27 febbraio 1361 in cui si rammaricava di non poter più udire le sue sapienti parole; la missiva però venne spedita l'anno successivo, insieme a una seconda lettera datata 6 settembre 1362<sup>96</sup> che il benedettino non riuscì però a leggere perché nel frattempo era deceduto nel monastero di Saint-Éloi<sup>97</sup>.

---

<sup>91</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 39, nota 2.

<sup>92</sup> GHISALBERTI 1933, p. 24; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 39.

<sup>93</sup> BARBEU DU ROCHER 1854, pp. 214-225; l'autore riporta per esteso la lunga arringa latina declamata da Petrarca al re Giovanni il Buono.

<sup>94</sup> GHISALBERTI 1933, p. 24.

<sup>95</sup> NOVATI 1905, p. 269; DE NOLHAC 1959, p. 230; Cfr. anche MERONI 1966, pp. 41-42: all'interno del catalogo della Mostra sui codici gonzagheschi tenutasi a Mantova nel 1966, l'autore riporta alcune considerazioni circa la composizione della biblioteca dei Gonzaga prima dell'Inventario del 1407. Ubaldo Meroni ricorda che il *Tito Livio in lingua francigena* menzionato sia nel 1369 che nel 1371 in due lettere custodite negli Archivi Gonzaga non compare già più nell'Inventario del 1407.

<sup>96</sup> PETRARCA, *Familiari*, XXII, 13 e 14.

<sup>97</sup> GHISALBERTI 1933, p. 25; SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 40-41.





## CAPITOLO 2

### **LA COMPOSIZIONE DELL'OVIDIUS MORALIZATUS DI PIERRE BERSUIRE E LE SUE TRE REDAZIONI**

Delineato il contesto culturale in cui si è svolta la carriera di Pierre Bersuire, è opportuno a questo punto illustrare le tappe che hanno portato alla composizione dell'*Ovidius moralizatus* per comprendere le differenze testuali tra i tre manoscritti miniati di Gotha, Bergamo e Treviso<sup>1</sup> oggetto della ricerca. La scelta è necessariamente caduta sui tre codici citati in quanto, ad oggi, non sono noti altri testimoni illustrati tra la sessantina di manoscritti superstiti dell'opera; non è da escludere però che parte del patrimonio manoscritto sia andato perduto o addirittura non ancora identificato<sup>2</sup>.

#### **2.1 L'*Ovidius moralizatus* tra tradizione e innovazione**

Intorno agli anni '40 del Trecento, durante il soggiorno avignonese, Pierre Bersuire iniziò a dare forma al XV libro del suo *Reductorium morale* – noto principalmente con il titolo di *Ovidius moralizatus* – il cui intento era quello di raccogliere tutto il patrimonio mitologico dell'antichità e interpretarlo allegoricamente in chiave cristiana.

Originariamente, l'impianto del *Reductorium morale* prevedeva tredici libri, modellati sullo stampo del trattato enciclopedico di Bartolomeo Anglico<sup>3</sup>, il *Liber de proprietatibus*, fonte

---

<sup>1</sup> Gotha, Forschungsbibliothek, I.98; Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4; Treviso, Biblioteca Civica, 344.

<sup>2</sup> Non va dimenticato che l'*Ovidius moralizatus* fu messo all'*Indice* durante il Concilio di Trento nel 1559; cfr. Moss 1982, p. 27; CHANCE 2000, p. 320.

<sup>3</sup> GHISALBERTI 1933, pp. 20-21; WILKINS 1957, p. 513; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 57; VECCE 2005, p. 177; Bersuire per comporre i primi tredici libri del *Reductorium* non si basò sul solo testo di Bartolomeo Anglico ma anche su diverse fonti letterarie tra cui autori greci (Anassagora, Aristotele, Democrito, Platone, Pitagora, Socrate, Diogene Laerzio, Erodoto, Plutarco, Esiodo, Simonide, Dioscoride, Galieno, Ippocrate, Tolomeo); autori latini (Boezio, Cicerone, Macrobio, Seneca, Cesare, Paolo Orosio, Sallustio, Svetonio, Tito Livio, Valerio Massimo, Giovenale, Lucano, Ovidio, Terenzio, Virgilio, Marziano Cappella, Plinio il Vecchio, Varrone, Vegezio); Padri della chiesa e autori cristiani (sant'Ambrogio, sant'Agostino, san Basilio, san Cipriano, sant'Eusebio, san Fulgenzio, san Gregorio Magno, san Giovanni Crisostomo, san Giovanni Damasceno, san Girolamo); autori del Medioevo (Rabano Mauro, Beda il Venerabile, Ugo di san Vittore, Avicenna, Alberto Magno, san Bernardo, Guillaume de Conches, Innocenzo III,

apertamente dichiarata nel prologo dell'opera<sup>4</sup>. A differenza del suo predecessore però, Bersuire non compose l'ennesima enciclopedia – genere letterario che tanta fortuna aveva avuto nel corso del Medioevo – ma utilizzò il sapere come puro pretesto per introdurre concetti morali, un modo per istruire il lettore che si trovava davanti a una serie assai variegata di aneddoti atti a farlo riflettere e ad aiutarlo nel correggere il proprio comportamento etico e morale; il trattato, «venne quindi concepito anche come opera di consultazione ad uso di teologi e predicatori che potevano trovare in esso numerose informazioni sul significato allegorico dei diversi ambiti della natura e della vita umana<sup>5</sup>». A questo proposito, Joseph Engels precisa che l'uso del vocativo *Karissimi*, impiegato da Bersuire per introdurre concetti morali, è indice dell'utilizzo del trattato da parte dei predicatori: «les exposés introduit par cette expression sont des fragments parachevés destinés à être insérés tels quels dans un sermon<sup>6</sup>». Bersuire infatti, compose il trattato immaginando di trovarsi di fronte a un uditorio immaginario<sup>7</sup> in grado di apprendere, attraverso l'esegesi cristiana del mito, precetti e norme comportamentali.

Sempre nel prologo Bersuire spiega di aver aggiunto altri tre libri oltre ai tredici che componevano la sua opera<sup>8</sup>, mirando in questo modo a ridurre a moralizzazione tutto lo scibile, dal Creatore alle sue creature, al mondo visibile a quello invisibile<sup>9</sup>; ecco che gli ultimi tre libri, ciascuno dei quali provvisto di un prologo indipendente per rimarcare una certa autonomia rispetto ai primi tredici, avevano la funzione di concludere e completare il trattato: il XIV,

---

Nicolas Trivet, Remigio d'Auxerre, Alexander Neckam, Averroè, Isidoro di Siviglia, Thomas de Cantimpré, Marco Polo, Bernardo Silvestre).

<sup>4</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 57.

<sup>5</sup> GUTHMÜLLER 2008, p. 113. Sulla questione dello sfruttamento del mito antico come veicolo di trasmissione di concetti morali che sottendono un profondo significato simbolico cristiano-edificante cfr. SMALLEY 1964 in cui viene dimostrata tale tendenza negli scritti religiosi e nelle prediche del XIV secolo, soprattutto nella cerchia di alcuni clerici inglesi tra cui i domenicani Thomas Walleys e Robert Holcot e il francescano John Ridewall, autore del *Fulgentius metaforalis* in cui le *Mythologiae* di Fulgenzio vengono rielaborate a scopi predicativi, ma anche nell'anonimo autore dell'*Ovide moralisé in versi francesi*.

<sup>6</sup> ENGELS 1971, p. 22-24. Engels precisa inoltre che il noto predicatore di Carlo VI e Isabella di Baviera, Jacques Legrand, autore lui stesso di un *Introductorium sermocinandi*, amava spargere all'interno dei suoi sermoni un cospicuo numero di citazioni – dirette o indirette – tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio ma soprattutto dal *Reductorium morale* di Bersuire, utilizzando probabilmente come fonte il codice Lat.16787 conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Senza dubbio Legrand fu un fervente sostenitore dell'opera di Bersuire, tanto da realizzare un compendio al *Repertorium morale* intitolato *Abbreuiatio dictionarii moralis-biblici Petri Berchorii* conservato in due manoscritti, il Lat.15137 della BNF di Parigi e il codice 745 della Biblioteca di Tolosa.

<sup>7</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 56.

<sup>8</sup> BERSUIRE, *Reductorium morale, Prologo*: «Ultra librum autem de proprietatibus cum suis additionibus et adjunctis, tres particulares tractatus huic volui operi superaddere [...], videlicet quemdam tractatum qui intitulatur *De nature mirabilibus*, alium qui est *De reductione fabularum et poetarum poematibus*, alium vero qui est *De expositione et moralizatione figurarum et Scripturarum enigmatibus*».

<sup>9</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 48.

dedicato alle meraviglie della natura (*De nature mirabilibus*), il XV, alla moralizzazione delle leggende religiose pagane (*De reductione fabularum et poetarum poematibus*, o *Ovidius moralizatus*) e il XVI all'esegesi biblica (*De expositione et moralizatione figurarum et Scripturarum enigmatibus*).

Per comporre il XV libro del *Reductorium* l'autore, partendo da illustri predecessori quali Arnolfo di Orléans, Giovanni di Garlandia e Giovanni del Virgilio<sup>10</sup> che avevano commentato i miti ovidiani dal punto di vista letterario e grammaticale, si prefisse lo scopo di recuperare il patrimonio religioso pagano studiandolo come espressione figurata di una verità cristiana celata al di sotto dei versi poetici<sup>11</sup>, innovando in questo modo una tradizione mitografica ormai consolidata. Per farlo, recuperò non solo i miti delle *Metamorfosi* di Ovidio ma anche altre favole che non vengono citate dal Sulmonese, estrapolate da fonti ben precise dalle quali dichiara la sua dipendenza, ad esempio, le *Mythologiae* di Fulgenzio, le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, il *De natura rerum* di Rabano Mauro e il manuale allegorico di Alberico noto come *Mitografo Vaticano III*, a cui vanno aggiunti, nell'ultima redazione dall'opera<sup>12</sup>, l'*Ovide moralisé* in versi francesi e il *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall<sup>13</sup>.

I trattati di questi mitografi tuttavia peccavano di scarsa unitarietà narrativa, limitandosi ad esporre una serie di miti che venivano accostati l'uno all'altro senza evidenziare particolari relazioni tra i personaggi coinvolti<sup>14</sup>, suscitando quindi una sensazione di frammentarietà acuita dalla mole invasiva dei significati allegorici che li accompagnavano. Ad esempio, il trattato mitografico attribuito ad Alberico di Londra, intitolato *Liber imaginum deorum* ma sicuramente più conosciuto come *Mitografo Vaticano III*<sup>15</sup>, «tende a raggruppare la disunita materia dei miti

---

<sup>10</sup> Arnolfo aveva introdotto per primo, intorno alla metà del XII secolo, lo studio delle opere di Ovidio all'interno della Scuola d'Orléans commentandone gli scritti dal punto di vista allegorico sullo stampo di Lattanzio Placido; nel XIII secolo il maestro inglese Giovanni di Garlandia compose un poemetto didascalico – *Integumenta Ovidii* – con l'intento di interpretare a livello filosofico il mito; Giovanni del Virgilio, professore di grammatica e retorica, compose a Bologna tra il 1322 e il 1323 una parafrasi esplicativa latina che integrava Ovidio con altre fonti; inoltre diffuse in Italia le sue *Allegoriae* in prosa e in versi, brevi commenti allegorici alle *Metamorfosi* di Ovidio.

<sup>11</sup> GHISALBERTI 1933, p. 6.

<sup>12</sup> ENGELS 1966, p. IV.

<sup>13</sup> Oltre ai riferimenti agli autori sopracitati, nell'*Ovidius moralizatus* Bersuire utilizzò anche altre fonti letterarie: per l'antichità greca e latina l'*Etica* di Aristotele, il *Timeo* di Platone, Teofrasto, Pitagora, Plinio, Seneca, il *De natura deorum* di Cicerone, Orazio; tra i Padri della Chiesa il *De civitate dei* di sant'Agostino, Boezio, san Gregorio; tra gli autori medievali Ugo di san Vittore, e Vincent de Beauvais.

<sup>14</sup> GHISALBERTI 1933, p. 26.

<sup>15</sup> Sotto lo pseudonimo di Alberico di Londra si cela in realtà la figura del famoso filosofo Alexander Neckam (morto nel 1217); il *Liber imaginum deorum* circolava spesso anche con il titolo di *Poetarius* o *Scintillarum*, e fu scoperto e pubblicato dal bibliotecario vaticano Angelo Mai nel 1831 con il titolo di *Mitografo Vaticano III*. Cfr. BASILE 2013, pp. 12-14.

intorno alla figura di uno degli dei principali che con essi erano in relazione<sup>16</sup>», mentre nelle sue *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen* Arnolfo di Orléans, autore del primo commento allegorico al poema ovidiano, segue scrupolosamente l'impianto narrativo di Ovidio commentandolo. È importante sottolineare la differenza tra l'impostazione dei trattati mitografici antecedenti e l'opera di Bersuire che, pur concedendo un notevole spazio all'interpretazione allegorico-morale, crea nello stesso tempo un'opera narrativa percepita come un sistema ordinato e coerente «capace di soddisfare tanto il gusto degli amatori della tradizione mitografica albericiana quanto di attrarre l'interesse degli studiosi di Ovidio, avvezzi per secolare tradizione a leggere in margine al codice delle *Metamorfosi* la glossa allegorica continuata di Arnolfo e di Giovanni di Garlandia<sup>17</sup>», ma che potesse anche essere letta attraverso i singoli episodi, un mito alla volta<sup>18</sup>.

Ciò che distingue l'opera del benedettino da quelle dei commentatori a lui antecedenti è anche l'ambito in cui venne composta: il *Reductorium* in generale e di conseguenza l'*Ovidius moralizatus*, furono pensati non entro l'ambiente laico delle scuole di retorica, ma all'interno di quello ecclesiastico, e le stesse *Metamorfosi* vennero da lui intese non come frutto della produzione di un poeta ma come *summa* delle leggende religiose degli antichi<sup>19</sup>. Bersuire voleva fornire ai dotti esponenti del clero – forse anche per le loro predicazioni<sup>20</sup> – un repertorio il più completo possibile di *exempla* morali desunti dal patrimonio mitologico classico, opportunamente interpretato a livello allegorico; pertanto, oltre al variegato *corpus* dei miti ovidiani, non considerati nella loro totalità poiché ai suoi occhi alcune favole apparivano superflue<sup>21</sup>, Bersuire attinse anche dalle fonti sopracitate in modo da offrire al lettore il maggior numero di episodi, proponendo così molteplici sfaccettature allegoriche. La favola pagana viene in questo modo integrata all'interno del complesso delle dottrine sacre e posta in stretta relazione al XVI libro del *Reductorium morale*, intitolato *De moralitate totius Bible, de expositione et moralizatione figurarum et Scripturarum enigmatibus*<sup>22</sup>, dedicato all'esegesi di alcune delle più spinose questioni bibliche<sup>23</sup>: alla Bibbia dei cristiani si accostava in

---

<sup>16</sup> GHISALBERTI 1933, p. 26; GUTHMÜLLER 2005, p. 39.

<sup>17</sup> GHISALBERTI 1933, p. 27.

<sup>18</sup> GHISALBERTI 1933, p. 27.

<sup>19</sup> GHISALBERTI 1933, p. 12; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 82.

<sup>20</sup> SMALLEY 1960, p. 262.

<sup>21</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologo*: «Aliquas tamen in aliquibus super hoc adiungam fabulas quas in aliis locis repperi, aliquas eciam detraham et omittam quas non necessarias iudicavi».

<sup>22</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 87; MOSS 1982, p. 23.

<sup>23</sup> GHISALBERTI 1933, p. 21.

parallelo la *Bibbia dei Gentili*, col suo intricato complesso di storie in cui ravvisare le prefigurazioni dei momenti salienti delle Sacre Scritture<sup>24</sup>.

## 2.2 Il *De formis figurisque deorum* e la sua illustre “musa ispiratrice”

Il benedettino decise di organizzare il libro XV in due sezioni distinte, la prima delle quali, nota con il titolo *De formis figurisque deorum*, aveva la funzione di introduzione mitografica per illustrare, nel loro significato letterale, storico, naturale e allegorico<sup>25</sup>, le varie divinità olimpiche che il lettore avrebbe poi incontrato nella seconda parte del libro, l'*Ovidius moralizatus* vero e proprio, in cui la materia ovidiana veniva riassunta e spiegata allegoricamente in chiave cristiana attraverso una sequenza di quindici capitoli, sostanzialmente corrispondenti ai quindici libri delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>26</sup>. Bersuire dispone in modo sistematico ciascun paragrafo del trattato, suddividendolo in due parti distinte: la prima – che possiamo definire *descriptio brevis* – contenente nel caso del *De formis figurisque deorum* la descrizione dell'aspetto fisico delle divinità, la seconda – detta *descriptio longa* – costituita da un apparato di commento contenente un'articolata esposizione morale in cui gli elementi presenti nella *descriptio brevis* vengono di volta in volta interpretati a livello allegorico secondo il modello dell'esegesi biblica<sup>27</sup>; in questo apparato esegetico Bersuire dimostra grande attenzione nel dichiarare le fonti da cui sono stati tratti gli elementi del testo che vengono spiegati a livello allegorico e morale. La stessa impostazione si ritrova anche nella seconda parte del trattato, l'*Ovidius moralizatus* vero e proprio, in cui per ogni *fabula* ovidiana Bersuire fornisce un breve riassunto del mito (*descriptio brevis*) a cui segue un commento separato con l'interpretazione allegorica e morale (*descriptio longa*).

Nel prologo del XV libro Bersuire fornisce al lettore una dichiarazione poetica in cui enuncia le fonti da cui aveva tratto ispirazione per comporre l'introduzione mitografica:

«Verumptamen, quia ipsorum deorum ymagines ordinate scriptas vel pictas alicubi non potui reperire, necessarie habui consulere venerabilem virum magistrum Franciscum de Pentracco, poetam utique et oratorem egregium et in omni morali philosophia nec non in omni historica et poetica disciplina peritum, qui prefas

---

<sup>24</sup> GHISALBERTI 1933, p. 27; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 82.

<sup>25</sup> WILKINS 1957, p. 513.

<sup>26</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 79-80.

<sup>27</sup> GUTHMÜLLER 2005, p. 43.

ymagines in quodam opere suo eleganti metro describit. Libros eciam Fulgencii, Alexandri et Rabani necesse habui transcurrere, et de diversis partibus trahere figuram et ymaginem quam diis istis ficticiis voluerunt antiqui secundum rationes historicas vel phisicas assignare<sup>28</sup>».

L'autore dice di non essere riuscito a reperire nelle opere di Fulgenzio, Alessandro Neckam e Rabano Mauro alcuna descrizione – letteraria o pittorica – veramente efficace dell'aspetto delle divinità antiche e di essersi pertanto rivolto al venerabile amico Francesco Petrarca, conosciuto durante il suo soggiorno avignonese<sup>29</sup>. Il poeta toscano mise infatti a disposizione del benedettino una sezione efrastica del poema epico che stava componendo, l'*Africa*, a cui iniziò a dare forma intorno al 1338, poco dopo essersi stabilito in una modesta abitazione presso Valchiusa, non lontano dalla città pontificia, la cui stesura lo tenne occupato fino alla morte avvenuta nel 1374<sup>30</sup>.

Attraverso la poesia Petrarca cercava di ricostruire, pur partendo dagli esempi forniti dai mitografi a lui antecedenti, la vera immagine degli dei olimpici depurandola però da tutte le interpretazioni allegoriche e morali proposte nel corso dei secoli<sup>31</sup>, creando in tal modo anche una sorta di prontuario per quegli artisti che si dovevano accingere a rappresentare le divinità<sup>32</sup>; obiettivo del Petrarca era proprio quello di comporre, il più fedelmente possibile, un'immagine veramente pittorica e non solamente poetica degli dei<sup>33</sup>.

Bersuire infatti non era soddisfatto delle esposizioni di Fulgenzio, Rabano e Alessandro<sup>34</sup>, così cariche di attributi slegati tra loro e interpretati uno in seguito all'altro; per aiutare il lettore ad entrare in confidenza con i personaggi ultraterreni che popolavano l'universo mitico dell'*Ovidius moralizatus* egli aveva bisogno di un'immagine veramente visiva e fu proprio per questo che decise di utilizzare come punto di partenza gli splendidi versi del poeta toscano che,

---

<sup>28</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologus*, pp. 3-4: In verità, non essendo riuscito a trovare da nessuna parte un'esposizione ordinata delle immagini degli dei, né scritta né figurata, ho dovuto consultare il venerabile maestro Francesco di Petrarco, principalmente poeta ed egregio oratore ed esperto sia di filosofia morale che di ogni disciplina storica e poetica, che descrive le suddette immagini in una sua opera in raffinati versi. Ritenni assolutamente necessario sfogliare anche i testi di Fulgenzio, Alessandro e Rabano e trarre da fonti diverse la figura e l'immagine che essi vollero assegnare a questi finti dei secondo ragioni storiche e fisiche. (Traduzione propria)

<sup>29</sup> GHISALBERTI 1933, p. 29; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 81; ENGELS 1966, p. IV; SEZNEC 1981, p. 194; VECCE 2005, p. 178.

<sup>30</sup> WILKINS 1957, p. 512.

<sup>31</sup> WILKINS 1957, p. 513; VECCE 2005, p. 182.

<sup>32</sup> SEZNEC 1981, p. 194; BASILE 2013, pp. 19-20.

<sup>33</sup> VECCE 2005, pp. 182, 184.

<sup>34</sup> Alexander Neckam, autore del *Liber imaginum deorum* detto *Mitografo Vaticano III*.

modificando opportunamente le fonti tradizionali<sup>35</sup>, diede vita a un corteo di divinità visivamente efficace.

Petrarca si concentrò sull'aspetto fisico delle divinità, sulla loro immagine visiva e pittorica elaborando un corredo iconografico che ne consentiva immediatamente il riconoscimento<sup>36</sup>. Per la prima volta nella storia della letteratura occidentale, alla fine del Medioevo, le immagini degli dei sfilavano davanti gli occhi del lettore che si trovava immerso nell'immensa stanza del palazzo di Siface ad Atlante (libro III, vv. 136-264)<sup>37</sup>; secondo una sequenza di tipo gerarchico, basata sull'importanza effettiva degli dei olimpici, Petrarca descrive le quattordici figure a rilievo che decorano la reggia disponendole in una struttura decorativa organizzata in due gruppi di divinità, maschili e femminili, capeggiati rispettivamente da Giove e Giunone e ordinati in coppie di divinità antitetiche: da un lato Giove seguito dalle coppie di divinità maschili formate da Saturno e Nettuno, Apollo e Mercurio, Marte e Vulcano e infine Pan isolato, dall'altro lato Giunone seguita da Minerva e Venere, Diana e Cibele, Plutone e il suo corteo infernale formato dalla sposa Proserpina, dai custodi infernali e dalle creature che popolano l'Averno: Furie, Parche, Arpie, Cerbero<sup>38</sup>.

Nelle descrizioni degli dei di Bersuire, così come nei versi dell'*Africa* presi a modello, emerge la voglia di utilizzare iconograficamente il testo sfruttandone la sua forza realistica. Anche nei mitografi antecedenti (il *Mitografo Vaticano III* e Ridewall su tutti) vi erano termini visivi quali *pictura*, *ymago*, *pingitur*, ma si tratta di immagini letterarie – pitture per così dire poetiche – desunte da precedenti testuali, il cui scopo non era quello di essere ritratte concretamente ma di essere faticosamente immaginate attraverso l'artificio linguistico. Il miniatore che si trova a dover dare forma visiva a un trattato come quello di John Ridewall, ad esempio, è naturalmente portato a raffigurare tutti gli attributi descritti dall'autore che vengono di volta in volta accuratamente spiegati in apposite sezioni del testo in cui le figure vengono caricate di oggetti, circondate da animali e personaggi che vanno a creare

---

<sup>35</sup> WILKINS 1957, p. 511. L'autore ricorda che Petrarca possedeva alcuni manoscritti contenenti le opere di Fulgenzio, Isidoro e Alessandro Neckam.

<sup>36</sup> WILKINS 1957, p. 513; VECCE 2005, p. 182.

<sup>37</sup> VECCE 2005, p. 178; Nicola Festa, nell'introduzione all'edizione critica dell'*Africa* da lui curata, spiega che il poema presenta una consistente lacuna alla fine del IV libro che doveva in realtà essere colmata dalla lunga sezione efrastica dedicata agli olimpi che, nel progetto primitivo dell'opera, come testimoniato nel *Secretum*, doveva descrivere i rilievi contenuti nella Reggia della Verità visitata dallo stesso Scipione e non da Lelio come nel passo che noi leggiamo, ambientato invece nel palazzo di Siface. Nel *Secretum* Petrarca dice infatti di aver innalzato col suo genio poetico il palazzo della Verità sui gioghi dell'Atlante, e che questa mirabile costruzione si trova nella sua *Africa*. Per approfondire questo aspetto cfr. FESTA 1998, pp. LXIV-LXIX.

<sup>38</sup> VECCE 2005, pp. 178-179.

un'immagine confusa della divinità che risulta di difficile identificazione perché soffocata da un'accozzaglia di attributi talvolta malamente interpretati<sup>39</sup>.

L'introduzione di Bersuire, che prende le mosse dai versi di Petrarca, è caratterizzata da un'iniziale descrizione dell'aspetto fisico degli dei a cui segue un'interpretazione morale e allegorica degli attributi, sulla base di quanto fatto dagli autori precedenti<sup>40</sup>. Con ciò non bisogna però pensare che il benedettino si sia limitato a riproporre quanto scritto dal poeta toscano; le tangenze testuali sono evidenti soprattutto in alcuni casi, ma Bersuire compose un prodotto originale, a partire dalla disposizione delle divinità stesse che non seguono l'ordine gerarchico elaborato da Petrarca ma la successione planetaria, e che vengono portate a diciassette nella prima versione avignonese del testo aggiungendo, alla sequenza petrarchesca, Bacco, Ercole ed Esculapio<sup>41</sup>.

Petrarca, <i>Africa</i> , III, vv. 136-264.	Bersuire, <i>De formis figurisque deorum</i> (A <sup>1</sup> )
Giove	Saturno
Saturno	Giove
Nettuno	Marte
Apollo	Apollo
Mercurio	Venere
Marte	Mercurio
Vulcano	Diana
Pan	Minerva
Giunone	Giunone
Minerva	Cibele
Venere	Nettuno
Diana	Pan
Cibele	Bacco
Plutone	Plutone

<sup>39</sup> SMALLEY 1960, pp. 112-113: «What immediately strikes a modern reader of these descriptions is that Ridewall calls them “pictures” and introduces them by the word “pingitur”. Any notion that he was referring to real paintings or carvings is dispelled when he ascribes his “pictures”, as I shall call them, to the poets. He writes “poetica pictura”, “secundum poeticam imaginem” and “pingitur a poetis”. He had literary precedents. Fulgentius occasionally writes “pingitur”, [...] Alberic of London uses “pingitur” more often than Fulgentius, and Ridewall never omits it. [...] Ridewall’s “pictures” did not lend themselves to visual representation and the results were as clumsy as might have been expected. The illuminator could only draw a figure surrounded by and loaded with its attributes».

<sup>40</sup> WILKINS 1957, p. 518.

<sup>41</sup> WILKINS 1957, p. 515.



-	Vulcano
-	Ercole
-	Esculapio

Tabella 1

### 2.2.1 L'utilizzo delle fonti nel *De formis figurisque deorum*

Dallo studio del *De formis figurisque deorum* è possibile comprendere in che misura il benedettino utilizzò le fonti a sua disposizione; per maggiore chiarezza si cercherà di individuare, attraverso una serie di esempi, tre casi principali che ci aiutino distinguere le riprese dirette dall'*Africa* o dagli altri mitografi<sup>42</sup>.

Nel primo caso, la stretta corrispondenza tra i versi di Petrarca e le descrizioni di Bersuire non trova riscontro negli altri autori; ad esempio, nella descrizione di Nettuno, Petrarca cita i tritoni (v. 152), ripresi da Bersuire ma assenti negli altri autori<sup>43</sup>; allo stesso modo l'episodio di Cupido che trafigge Apollo con un dardo (vv. 219-223) nella descrizione di Venere – di chiara ascendenza ovidiana<sup>44</sup> – è presente in Petrarca e Bersuire ma assente altrove<sup>45</sup>, così come

<sup>42</sup> WILKINS 1957, pp. 517-518.

<sup>43</sup> PETRARCA, *Africa*, vv. 150-155: «Atque agilem arcendis Neptunus ferre tridentem/ cernebatur aquis pelagoque natabat in alto,/ Tritonumque greges Nimpharumque agmina circum/ errabant procul equoreum venerantia regem./ huic quoque issus equus percusso emergere saxo/ litoream pedibus rapidis pulsabat harenam»; BERSUIRE, *De formis figurisque deorum*, p. 37: «Greges autem Tritonum circa eum innatabant et regem equoris honorabant».

<sup>44</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 452-473: «Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non/ fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira,/ Delius hunc nuper, victa serpente superbus,/ viderat adducto flectentem cornua nervo/ 'quid' que 'tibi, lascive puer, cum fortibus armis?'/ dixerat: 'ista decent umeros gestamina nostros,/ qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,/ qui modo pestifero tot iugera ventre prementem/ stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis./ tu face nescio quos esto contentus amores/inritare tua, nec laudes adsere nostras!'/ Filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe,/ te meus arcus' ait; 'quantoque animalia cedunt/ cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra./ dixit et eliso percussis aere pennis/ inpiger umbrosa Parnasi constitit arce/ eque sagittifera prompsit duo tela pharetra/ diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;/ quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta,/ quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum./ hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo/ laesit Apollineas traiecta per ossa medullas» (Il primo amore di Febo fu Dafne, figlia di Peneo: amore non casuale ma voluto dall'ira del crudele Cupido. Poco prima dell'incontro con la fanciulla, il dio di Delo, fiero del suo trionfo sul serpente, aveva scorto Cupido, intento a tirare la corda del suo arco per piegarlo, e l'aveva apostrofato: 'Che hai tu a che fare, petulante fanciullo, con le armi degne dei forti? Esse vanno portate dalle spalle di uno come me, che è in grado di colpire con sicurezza le fiere e di ferire i nemici; con una raffica di frecce ho appena steso Pitone che col peso del suo ventre gonfio di veleno occupava tanti iugeri di terra. Tu accontentati di attizzare con la tua fiaccola amori da poco e non tentare di rivendicare una gloria che spetta a me!'. Ribatté il figlio di Venere: 'Trafigga pure il tuo arco tutto quanto, ma io col mio trafiggerò te: e se tutti gli animali valgono meno di un dio, di tanto la tua gloria è inferiore alla mia!'. Dopo aver così parlato, fendette l'aria col battito delle ali e rapido giunse sulla cima ombrosa del Parnaso. Là si fermò e trasse dalla faretra due frecce dotate di opposto effetto: l'una metteva in fuga l'amore, l'altra lo provocava. La seconda era tutta d'oro e aveva una punta risplendente, mentre la prima era ottusa e aveva del piombo nella stecca. Fu con questa che il dio trafisse la ninfa Peneide, mentre con

l'elenco delle ninfe al seguito di Diana<sup>46</sup>. La presenza degli altri mitografi è però riscontrabile nella parte più propriamente interpretativa dedicata a ciascuna divinità<sup>47</sup>.

Talvolta invece Bersuire si allontana da Petrarca per seguire la versione degli altri mitografi come nel caso della figura di Mercurio che nei versi del poeta toscano appare provvisto di ali ai piedi, mentre in Bersuire e Rabano Mauro è dotato di ali anche sul capo<sup>48</sup>.

Il terzo e ultimo caso, che costituisce l'interrogativo più grande e probabilmente irrisolvibile, riguarda gli elementi che sono presenti sia in Petrarca che negli altri autori, come i pavoni al seguito di Giunone, citati anche da Fulgenzio e Alessandro; in questo caso risulta più complesso stabilire a quale fonte il benedettino si sia ispirato, ma è indubbio che quella da lui maggiormente utilizzata sia stata proprio l'*Africa*, a conferma di quanto dichiarato nel prologo dall'autore.

### 2.3 Le tre redazioni dell'*Ovidius moralizatus*

È lo stesso Bersuire che, nel prologo del I libro del *Reductorium*, parla della sua costante tensione verso l'ampliamento contenutistico dell'opera spiegando il suo particolare modo di procedere, tutto volto alla correzione e all'integrazione di materiale sempre nuovo affinché il trattato potesse acquistare una forma più universale possibile:

«Laboro vero nunc haec omnia corrigendo, et semper aliquid utile in diversis locis et materiis  
aggregando<sup>49</sup>».

---

l'altra ferì Apollo nelle midolla, trapassandone le ossa.) L'episodio compare come antefatto della storia tra Apollo e la ninfa Dafne. Sull'originalità ovidiana dell'antefatto cfr. GHEDINI 2009, pp. 173, 175.

<sup>45</sup> PETRARCA, *Africa*, vv. 219-223: «Nec puer alatus nec acutis plena sagittis/ post tergum pharetra deerat nec mortifer arcus./ Ille unam ex multis iaciens in Apolline fixam/ liquerat: hic superi rumpebant astra fragore;/ trux puer in gremium care genitricis abibat»; BERSUIRE, *De formis figurisque deorum*, p. 22: «Cui Cupido filius suus alatus et cecus assistebat, qui sagitta et arcu Apollinem sagittabat, propter quod diis turbatis ad matris gremium puer timidus fugiebat».

<sup>46</sup> PETRARCA, *Africa*, vv. 224-227: «Inde choris Driadum nemus omne Dyana replebat;/ Horeades Faunique leves Satirique sequentes/ plaudebant in circuitu, multumque Dyane/ dilectus viridi sterebat cespite pastor»; BERSUIRE, *De formis figurisque deorum*, p. 28: «Circa quam chori Driadum et Oriadum, Naiadum et Nereidum in chori nimpharum silvarum, moncium, foncium atque marinum, cum choris eciam satirorum cornutorum qui dii dicebantur agrorum».

<sup>47</sup> WILKINS 1957, p. 518. Lo studioso giustamente sottolinea il fatto che Bersuire, a differenza dei suoi predecessori che avevano mescolato la parte descrittiva e quella interpretativa, scinde in modo netto le due parti dedicando molta attenzione all'elemento visivo che viene poi interpretato nella seconda parte di ciascun capitolo.

<sup>48</sup> PETRARCA, *Africa*, v. 176: «Circumdantque pedes nitidis talaria plumis»; BERSUIRE, *De formis figurisque deorum*, p. 25: «Erat enim ipsius figura secundum Fulgencium et Rabanum, in libro suo, De naturis rerum, homo qui in capite et in talis habebat alas»; RABANO, *Liber de originibus rerum*, XV, 6: «Alas eius in capite et in pedibus significare volucrum fieri per aera sermonem».

Questa indicazione è di particolare importanza perché ha dato la spinta agli studiosi per cercare di comprendere in che misura il benedettino abbia ampliato il suo trattato, suggerendo loro di prestare particolare attenzione alle considerazioni personali che l'autore era solito inserire tra le righe. È proprio all'interno dei prologhi contenuti nei vari testimoni dell'*Ovidius moralizatus* che i filologi hanno rintracciato specifiche indicazioni sulle fonti utilizzate da Bersuire, individuando, negli oltre sessanta codici superstiti<sup>50</sup>, una serie di differenze testuali che hanno portato a enucleare tre redazioni dell'opera<sup>51</sup> che, per maggiore chiarezza, d'ora in avanti verranno così indicate:

- A<sup>1</sup> (prima versione avignonese)
- A<sup>2</sup> (seconda versione avignonese)
- P (versione definitiva parigina)

Attraverso la lettura dei prologhi contenuti nelle tre redazioni dell'opera, si cercherà di ripercorrere le differenze testuali già messe in luce dagli studi precedenti, aggiungendo, laddove possibile, nuove considerazioni specificamente dedicate ai tre codici in esame.

Una tabella riassuntiva della sequenza delle divinità olimpiche del *De formis figurisque deorum* nelle tre diverse redazioni potrà essere d'aiuto per un approccio più agevole all'argomento.

A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	P
Saturno	Saturno	Saturno
Giove	Giove	Giove
Marte	Marte	Marte

<sup>49</sup> BERSUIRE, *Reductorium*, prologo.

<sup>50</sup> Per l'elenco dei manoscritti cfr. ENGELS 1971, pp. 19-21; VAN DER BIJL 1971, p. 25, in cui l'autrice propone una distinzione schematica delle tre redazioni del testo.

<sup>51</sup> In questa fase della ricerca ho ritenuto opportuno avvalermi soprattutto dei contributi elaborati negli anni Sessanta da Joseph Engels, più completi e corretti rispetto allo studio pioneristico di Fausto Ghisalberti (1933). Engels infatti ha sostanzialmente smontato la tesi di Fausto Ghisalberti sull'esistenza di una redazione del testo convenzionalmente chiamata W, frutto di un rimaneggiamento della prima versione composta ad Avignone (A<sup>1</sup>) ad opera di un anonimo – forse un domenicano – che la modificò secondo più rigidi criteri ecclesiastici. Secondo Ghisalberti (GHISALBERTI 1933, pp. 72-73), l'anonimo domenicano fece in modo di eliminare dal testo le parti che Bersuire aveva desunto dall'*Ovide moralisé*; in seguito questa versione del testo fu attribuita a Thomas Walley che aveva già moralizzato le Sacre Scritture (da qui la scelta della W per indicare tale versione che, come dimostrato da Engels, «n'est qu'un fantôme»). Cfr. ENGELS 1966, p. V e ENGELS 1971, p. 21).

Apollo	Apollo	Apollo
Venere	Venere	Venere
Mercurio	Mercurio	Mercurio
Diana	Diana	Diana
Minerva	Minerva	Minerva
Giunone	Giunone	Giunone
Cibeles	Cibeles	Cibeles
-	Vulcano	Vulcano
Nettuno	Nettuno	Nettuno
Pan	Pan	Pan
Bacco	Plutone	Bacco
Plutone	Bacco	Plutone
Vulcano	Esculapio	Belidi
Ercole	Ercole	Nozze di Peleo e Teti
Esculapio	Vanità	Admeto

Tabella 2

### 2.3.1 La prima versione avignonese A<sup>1</sup>

La versione primitiva dell'opera ci è stata tramandata in 29 testimoni ad oggi conosciuti<sup>52</sup> e tra questi spicca per la sua importanza artistica il manoscritto I.98 della Forschungsbibliothek di Gotha.

All'interno del prologo di questa prima redazione avignonese Bersuire si focalizza su tre questioni principali circa quello che il lettore dovrà aspettarsi leggendo il trattato; in primo luogo ci informa che la materia sarà suddivisa in sedici capitoli, il primo dedicato alla forma

<sup>52</sup> VAN DER BIJL 1971, p. 25.

degli dei, e gli altri quindici alla moralizzazione delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>53</sup>; in secondo luogo dice di essere a conoscenza di un testo in versi francesi sempre dedicato alla moralizzazione delle favole ovidiane – l'*Ovide moralisé* – ma di non essere ancora riuscito a mettervi mano<sup>54</sup>; la terza e ultima indicazione, di cui si è già discusso, riguarda l'utilizzo dell'*Africa* di Petrarca come fonte d'ispirazione per il *De formis figurisque deorum*.

Per individuare i manoscritti appartenenti a questa famiglia, Joseph Engels ha collazionato diversi testimoni dell'opera e ha compreso che tutti i manoscritti che non presentavano riferimenti né all'*Ovide moralisé* né al *Fulgentius metaforalis* – che come si vedrà sarà una delle fonti utilizzate nella versione definitiva – tramandavano la versione primitiva avignonese<sup>55</sup>.

Per quanto riguarda la sequenza delle divinità trattate nel *De formis*, l'autore colloca per primi i quattordici olimpi principali a cui seguono poche righe di testo dedicate a Vulcano, Ercole ed Esculapio (Tabella 2).

### 2.3.2 La seconda versione avignonese A<sup>2</sup>

Joseph Engels è riuscito inoltre a rintracciare sette manoscritti contenenti una diversa disposizione e scelta degli dei nel *De formis figurisque deorum* e ha dedotto che doveva trattarsi di un rimaneggiamento della versione primitiva A<sup>1</sup>, composto da Bersuire sempre ad Avignone<sup>56</sup>, senza l'inserimento di aggiunte tratte dall'*Ovide moralisé* e dal *Fulgentius metaforalis*; nel prologo della seconda versione avignonese, così come in quello della versione primitiva A<sup>1</sup>, l'autore dice di non essere ancora riuscito a reperire l'*Ovide moralisé in versi francesi*<sup>57</sup> e non fa menzione alcuna al *Fulgentius metaforalis*.

---

<sup>53</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologo*: «Distinguum ergo istum tractatum in XVI capitula, in unum quod sic primo computabitur ubi de formis et figuris deorum aliquid disseretur, et in XV alia secundum quindecim libros qui in predicto Ovidii continentur volumine».

<sup>54</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologo*: «Non moveat tamen aliquem quod dicunt aliqui fabule poetarum alias fuisse moralizatas et ad instantiam illustris domine Iohanne quondam regine Francie, dudum in rithmiis Gallicis fuisse translatas, quia re vera opus illud, nequiquam me legisse menum de quo tamen doleo quarum ipsum in veritate invenirem nequivi». (Trascrizione dal codice I.98 di Gotha).

<sup>55</sup> ENGELS 1966, p. VIII.

<sup>56</sup> Nel 1966 Engels suppone l'esistenza di una versione di mezzo tra la redazione primitiva avignonese e la definitiva parigina che probabilmente contiene delle aggiunte tratte dal solo *Ovide moralisé*, ma afferma di non essere a conoscenza di alcun manoscritto che tramandi tale versione. Cfr. ENGELS 1966, p. IV; ENGELS 1971, pp. 21-22 in cui conferma l'esistenza di una seconda versione avignonese A<sup>2</sup>.

<sup>57</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologo*: «Non moveat tamen aliquem quod sicut aliqui dicunt fabule poetarum alias fuisse moralizatas et quod ad instantiam illustrissime domine Iohanne quondam regine Frantie, dudum in rithmiis Gallicis fuisse translatas, quia re vera opus illud, nequiquam me legisse menum de quo tamen summe doleo quarum ipsum in veritate invenirem nequivi». (Trascrizione dal codice 344 di Treviso).

Appartengono a questo ristretto gruppo di codici i manoscritti miniati Cassaf.3.4 della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo e il 344 della Biblioteca Civica di Treviso, ornati da interessanti miniature attraverso le quali – in particolare quelle di Treviso – è possibile trarre alcune osservazioni.

Nell'introduzione mitografica del manoscritto trevigiano il numero delle figure descritte, che in A<sup>1</sup> erano diciassette, viene portato a diciotto comprendendo diciassette divinità e una personificazione della Vanità<sup>58</sup>; inoltre, a differenza della versione A<sup>1</sup> in cui le poche righe dedicate a Vulcano erano collocate alla fine della sequenza degli dei maggiori, quindi dopo Plutone, in questa versione rimaneggiata Vulcano viene inserito tra i capitoli dedicati a Cibele e Nettuno entrando così a pieno titolo, seppur per un breve spazio, tra gli olimpi principali<sup>59</sup>. Anche gli ultimi tre capitoli differiscono dalla prima versione poiché nel manoscritto bergamasco è presente la sola descrizione di Esculapio con la miniatura corrispondente<sup>60</sup>, mentre in quello trevigiano, oltre alle sintetiche descrizioni di Esculapio ed Ercole corredate da miniature, compare una descrizione della personificazione della Vanità accompagnata da una bizzarra illustrazione (fig. 1), già notata da Raffaella Faggiani nella sua tesi di laurea sul codice di Treviso<sup>61</sup>, su cui a questo punto è opportuno soffermarsi.

Alla c. 8v, al di sopra di una miniatura che ritrae una donna seminuda coperta da una rete e seduta su una roccia, si leggono alcune righe che Bersuire afferma di aver tratto da Fulgenzio:

«Sicut dicit Fulgentius libro de descriptionibus antiqui, vanitatem deum putantes, ipsam taliter depingebant, videlicet Erat ymago enim sua feminea rete vestuta. Super caput suum, hec verba habens, conscripta scilicet vado, curro, vanitas a dextris, sensus, virgo, sanitas, a sinistris decor, fama, novitas, aurum, honor, levitas. In pectore vero denudato continebatur. Et omnia vanitas».

Al di sotto della miniatura stessa si trova un altro breve passo sempre tratto da Fulgenzio con la descrizione dell'Amore, non accompagnato da illustrazione:

«Eodem libro inquit Fulgentius, quod ab antiquis Amor taliter depingebatur. Describebatur enim in humana effigie ymago pectore et capite erat denudata, habens vestem viridem, super caput scriptum habebat hyems et estat, in

---

<sup>58</sup> Il codice di Bergamo presenta un'introduzione mitografica sintetica e mutila delle prime e delle ultime divinità fermandosi ad Esculapio (mancano infatti i riferimenti a Ercole e alla Vanità presenti invece nel codice di Treviso).

<sup>59</sup> La figura di Vulcano in posizione anticipata ricorre sia nel Cassaf.3.4 di Bergamo (c. 4r) che nel ms.344 di Treviso (c. 6r).

<sup>60</sup> Cfr. Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Cassaf.3.4, c. 8r; Treviso, Biblioteca Civica, ms.344, cc. 8r-8v.

<sup>61</sup> FAGGIANI 2004, pp. 49-50.

pectore habebat prope et longe, sub pedibus vita et mors, in manu vero tenebat lanceam more sagittarum tres pennulas habentem, in quarum prima scriptum erat volo corda, in secunda corda volo id est ad corda volo, in tertia vero volo corda».

Bersuire, che possedeva un forte senso della proprietà letteraria, indica sempre con esattezza le fonti da cui ha tratto ispirazione<sup>62</sup> e anche in questo caso non esita a citare il libro di Fulgenzio ma, come abbiamo già detto, in questa seconda redazione non nomina all'interno del prologo il *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall.

Come si possono spiegare allora i due riferimenti al *Libro de descriptionibus antiqui*?

Per prima cosa, non avendo trovato alcuna notizia circa un'opera di Fulgenzio intitolata *Libro de descriptionibus antiqui*, ho provato a verificare se poteva trattarsi di una ripresa dalle antiche *Mythologiae* di Fulgenzio, opera composta alla fine del V secolo in cui l'autore, dopo aver narrato i principali miti della tradizione greco-romana, offre per ciascuno di essi una triplice interpretazione, fisica, allegorica e morale; come noto, l'amico Francesco Petrarca era in possesso di un manoscritto contenente le *Mythologiae* di Fulgenzio<sup>63</sup> e lo stesso Bersuire dimostra di essere un conoscitore dell'opera nella quale però tali riferimenti a Vanitas e Amor non compaiono<sup>64</sup>.

È possibile che Bersuire, ancora ad Avignone, fosse entrato in possesso di alcune descrizioni desunte dal *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall<sup>65</sup> e le avesse utilizzate senza farne menzione nel prologo?<sup>66</sup> Si tratta ovviamente di una domanda aperta, a cui probabilmente non si riuscirà a rispondere, tuttavia bisogna considerare che all'interno di un prezioso manoscritto miscelaneo contenente una versione abbreviata del *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall, il

---

<sup>62</sup> ENGELS 1966, p. VIII.

<sup>63</sup> WILKINS 1957, p. 511.

<sup>64</sup> Di seguito viene riportata la sequenza dei capitoli presenti nelle *Mythologiae* di Fulgenzio: libro I: Idolatria, Saturno, Giove, Giunone, Nettuno, Plutone, Cerbero, Furie, Parche, Arpie, Proserpina, Cerere, Apollo, Apollo e il corvo, Apollo e Dafne, Apollo e le Muse, Apollo e Fetonte, il tripode di Apollo, Mercurio, Danae e Giove, Ganimede e Giove, Perseo e le Gorgoni, Alceste e Admeto; libro II: Giudizio di Paride, Ercole e Onfale, Ercole e Caco, Ercole e Anteo.

<sup>65</sup> SMALLEY 1960, p. 109; secondo la studiosa, il francescano inglese John Ridewall compose il *Fulgentius metaforalis* durante il suo periodo a Oxford tra 1331 e 1332. La sua tesi viene confermata da un'importante testimonianza poiché, nell'anno accademico 1333-1334, il domenicano Robert Holcot, autore di un trattato allegorico intitolato *Moralitates* (composte all'incirca dopo il 1336), cita il trattato di Ridewall durante una serie di letture tenute a Oxford.

<sup>66</sup> Sono più propensa a considerare Avignone come luogo in cui Bersuire mise mano alla versione A<sup>1</sup> in quanto nel prologo non ci sono riferimenti né alla città di Parigi, né a un suo trasferimento. Considerando il fatto che Bersuire era solito indugiare nei suoi scritti su questioni relative alla sua vita privata ritengo fortemente improbabile l'omissione di un così importante evento.

Pal.lat.1066 custodito alla Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>67</sup>, sono presenti due miniature che, come ha notato Raffaella Faggiani<sup>68</sup>, sembrano combaciare con le descrizioni testuali presenti nel codice di Treviso.

Alla c. 238r del codice palatino osserviamo una donna nuda, circondata da cartigli, coperta da una lunga veste di rete che avanza verso destra reggendo un cartiglio<sup>69</sup> tra le mani (fig. 2); la raffigurazione nel codice viene indicata come *Ymago Vanitatis* proprio come nel manoscritto trevigiano; le due raffigurazioni, assai diverse per stile e impianto iconografico, presentano però un medesimo attributo – la rete – descritta in ambedue i testi. L'autore del testo del codice

---

<sup>67</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.1066. Si tratta di un codice miscelaneo riccamente illustrato da grandi miniature, composto in Baviera nel 1424, contenente il *Liber de natura rerum* di Thomas Cantipratensis (1201-1272), il *Solatium ludi scachorum* del domenicano Jacopo da Cessole (seconda metà del XIII secolo-1322 circa), e il *Fulgentius metaforalis* di Ridewall su cui è opportuno fare qualche chiarimento, data la complessità della questione. La sezione mitografica di questo codice (cc. 217r-243v) è composta da quattro diversi trattati: alle cc. 217r-228v si trova una versione abbreviata del *Fulgentius metaforalis* che si differenzia da quella edita da Hans Liebeschütz nel 1926. Mentre la versione utilizzata da Liebeschütz (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Clas.l.139, codice di fondamentale importanza in quanto contenente, oltre al *Fulgentius metaforalis*, la *Lectura in Apocalypsim* sempre di John Ridewall) comprendeva solamente sei capitoli (Idolatria, Saturno-Prudenza, Giove-Benevolenza, Giunone-Memoria, Nettuno-Intelligenza, Plutone-Provvidenza) corrispondenti a circa un terzo della versione estesa del trattato (Idolatria, Saturno-Prudenza, Giove-Benevolenza, Giunone-Memoria, Nettuno-Intelligenza, Plutone-Provvidenza, Apollo-Verità, Fetonte-Ambizione, Mercurio-Eloquenza, Danae-Cupidigia, Ganimede-Sodomia, Perseo-Fortezza e Audacia, Alceste-Continenza coniugale, Paride-Ingustizia, Minerva-Contemplazione, Giunone-Vita attiva, Venere-Vita voluttuosa; l'elenco è perfettamente coerente con la sequenza dei capitoli delle *Mythologiae* di Fulgenzio), il codice vaticano presenta un diverso ordine, più complesso ed espanso, delle figure descritte che vengono portate a dieci (Apollo, Fetonte, Plutone, Nettuno, Giunone, Giove, Saturno, Mercurio, Danae, Alceste). È probabile che il testo circolasse in vari stadi di incompiutezza, poiché scritto a più riprese dall'autore; in questo modo si potrebbero spiegare le discrepanze contenutistiche appena messe in luce. Alle cc. 228v-231 troviamo una sezione dedicata al Giudizio di Paride che riprende parte del secondo libro delle *Mythologiae* di Fulgenzio e suddiviso nei seguenti capitoli: Giudizio (cc. 228v-230r), Pallade (cc. 230r-231r), Giunone (c. 331r), Venere (231r, 231v); le cc. 231v-235r contengono una sezione dedicata alle virtù cardinali (*Ymagine quatuor virtutum cardinalium secundum diversos doctores*), infine, alle cc. 235r-243v si dipana una lunga sezione intitolata *Alie ymagine secundum diversos doctores* in cui sono descritte varie figure allegoriche, tra cui l'immagine della Vera Amicizia (c. 236r) e la Vanità (c. 238r). Sull'argomento cfr. ALLEN 1979, pp. 25-47; CHANCE 2000, pp. 293-295; p. 438 nota 85. Riguardo il *Fulgentius metaforalis* bisogna ricordare che dall'opera derivano anche le cosiddette *Ymagine Fulgentii*, una collezione di brevi descrizioni di figure allegoriche. Nella sua versione completa, le *Ymagine* contengono trentatré capitoli di cui, i primi sette, sono frutto di immagini miscelanee, mentre dal capitolo diciotto al trentatreesimo è presente la condensazione del lavoro di Ridewall. Un esempio di manoscritto illustrato contenente le *Ymagine* è il Pal.lat.1726 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che ho potuto studiare personalmente, che contiene diciassette descrizioni tra cui quelle della Vera Amicizia e della Vanità vestita di rete, di cui purtroppo non sono presenti le miniature.

<sup>68</sup> FAGGIANI 2004, p. 50.

<sup>69</sup> FAGGIANI 2004, p. 50: «È interessante notare come sulla testa, ai lati e al centro della figura siano rappresentati i cartigli contenenti le iscrizioni, le stesse segnalate dal Bersuire nel manoscritto di Treviso ma neglette nell'illustrazione». La studiosa in questo caso ritiene erroneamente che il testo riportato da Bersuire corrisponda a quanto si legge all'interno dei cartigli che circondano la figura della Vanitas nel codice palatino; mentre Bersuire scrive «super caput suum, hec verba habens, conscripta scilicet vado, curro, vanitas a dextris, sensus, virgo, sanitas, a sinistris decor, fama, novitas, aurum, honor, levitas. In pectore vero denudato continebatur. Et omnia vanitas», nei cartigli del codice Pal.lat.1066 leggiamo invece «mecum sunt fortitudo et agilitas» (sopra il capo); «mecum sunt divicie et gloria» (a sinistra); «mecum sunt delicie et leticie» (a destra); «mecum est iuventus et speciositas» (sul petto).



vaticano indica come fonte un'opera di Fulgenzio diversa da quella citata da Bersuire, il *De contemptu mundi* (c. 237v)<sup>70</sup> che, ancora una volta, non risulta appartenere al *corpus* trattatistico dell'antico scrittore.

Raffaella Faggiani mette in rapporto con il codice vaticano anche il frammento testuale dedicato ad Amor, non accostandolo però all'immagine corretta. La studiosa sostiene che il testo del codice trevigiano «corrisponda esattamente alla raffigurazione presente nel Pal.Lat.1066 accanto a quella della Vanità»<sup>71</sup>. Le figure ritratte a c. 238r del manoscritto, rappresentano però le personificazioni di Libidine e Fatui Amoris (fig. 3), le cui immagini e il testo che le accompagna non corrispondono alla descrizione fornita da Bersuire. Ritengo che tale descrizione vada invece sovrapposta a un'immagine raffigurata qualche carta prima (c. 236r) che mostra una figura riccamente vestita di verde con tre cartigli posti all'altezza del capo, del petto scoperto e delle ginocchia che recano rispettivamente le parole *estas et yemps, longe et prope, vita et mors* (fig. 4). Si tratta, come riporta il cartiglio al di sopra dell'immagine, della personificazione della Vera Amicizia<sup>72</sup>, la cui descrizione fu usata nel manoscritto trevigiano in luogo della personificazione di Amore.

I tipi iconografici fin qui descritti, si ritrovano in quattro raffigurazioni strettamente connesse alle miniature di Vanità e Vera Amicizia contenute nel codice palatino. Si tratta di due manoscritti che riportano alcune descrizioni di vizi e virtù desunte dai trattati mitografici di John Ridewall (*Fulgentius metaforalis*) e Robert Holcot (*Moralitates*), assai diffusi in area tedesca, nonostante le loro origini anglosassoni<sup>73</sup>.

Il primo manoscritto esaminato è il codice miscelaneo 49 della Wellcome Library di Londra, prodotto intorno al 1420<sup>74</sup>; alla c. 52r (fig. 5) si osserva una figura femminile, leggermente acquarellata, vestita di rete che indossa un copricapo molto simile a quello della Vanitas del

---

<sup>70</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.1066, c. 237v: «Fulgencius libro de contemptu mundi ponit ymaginem vanitatis in hunc mundum [modum], scilicet puellam vultu placabilem, indutam rethe».

<sup>71</sup> FAGGIANI 2004, p. 50.

<sup>72</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.1066, c. 235r: «Amicicia vera sic depingitur: unus iuvenis faciem habens puerilem discooperto capite. Indutus tunica viridi».

<sup>73</sup> SAXL 1942, pp. 100, 115; SMALLEY 1960, p. 147. Londra, Wellcome Library, ms. 49; Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1404. Saxl ritiene che il codice della Wellcome Library sia il più antico tra i due (1420 circa), prodotto una o due decenni prima del Casanatense (1430-1440); nonostante l'autore abbia rintracciato alcuni errori in comune tra i due testi, si è reso conto che il Casanatense riporta generalmente la lezione corretta che rimanda all'archetipo, deducendo quindi che il codice non è copia diretta del manoscritto Wellcome. Saxl sottolinea inoltre un fatto curioso, ossia l'assenza in area inglese di manoscritti illustrati di Ridewall e Holcot.

<sup>74</sup> SAXL 1942, p. 115. Il codice, riccamente illustrato, contiene alle cc. 2v-28v l'*Apocalisse di San Giovanni*, con le vite dell'Anticristo e San Giovanni; cc. 29r-33r *Ars Moriendi* e altri testi sulla morte; cc. 34r-45v vari testi di medicina e anatomia; cc. 49r-69v varie descrizioni di figure allegoriche, simboliche e morali corredate da immagini.

codice palatino; la figura tiene tra le mani due cartigli, mentre altre tre iscrizioni, sempre scritte entro cartigli, si snodano dalla fronte, dal petto e tra i piedi, riportando alcuni moniti che si ritrovano identici nella figura precedentemente esaminata<sup>75</sup>.

Una figura più semplificata, coperta da una lunga tunica di rete ma priva di copricapo e recante solo quattro dei cartigli citati<sup>76</sup>, compare alla c. 2v (fig. 6) del secondo manoscritto preso in esame, il Casanatense 1404, contenente un testo intitolato *Virtutum ac vitiorum omnium delineatio*, prodotto tra 1430-1440 a Heidelberg.

In entrambi i manoscritti la fonte testuale di riferimento per la personificazione della Vanità è ancora una volta il *De contemptu mundi* di Fulgenzio.

Negli stessi codici troviamo anche due personificazioni di Amore, rispettivamente illustrate alle cc. 58v del codice di Londra (fig. 7) e 9v del Casanatense (fig. 8); in entrambe le miniature sono raffigurati giovani uomini abbigliati con una tunica verde dalle ricche maniche, aperta sul petto attraverso cui si vede il cuore; nel testo che accompagna le immagini viene citato il *Gesta Romanorum* di Fulgenzio, opera che ancora una volta non compare tra gli scritti a lui attribuiti, discostandosi in questo caso sia dal codice palatino, che non riporta alcun riferimento a un'*auctoritas*, sia da Bersuire.

Mi sembra interessante notare come queste immagini godettero di una certa fortuna tra gli anni Venti e Quaranta del Quattrocento in luoghi geografici così distinti e lontani, la penisola Italiana e la Germania. Probabilmente, data la maggiore complessità della figura della Vanitas nel manoscritto trevigiano rispetto ai tre testimoni tedeschi, dovevano esistere altri codici in area italiana, a noi per ora sconosciuti, che riportavano una simile iconografia.

A livello testuale, in ogni caso, non possiamo sapere se la presenza dell'immagine della Vanità e il frammento sull'Amore nel manoscritto di Treviso indichino che Bersuire a quell'epoca fosse già riuscito a procurarsi una copia del *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall. La lettura del testo del codice di Treviso – in cui non sono presenti altre parti tratte dal *Fulgentius metaforalis* – suggerisce in realtà che Bersuire effettivamente non avesse a disposizione il trattato di Ridewall, confermando in questo modo quanto da lui affermato nel

---

<sup>75</sup> «Mecum sunt fortitudo et agilitas» (fronte); «mecum sunt divicie et gloria» (mano sinistra); «mecum sunt delicie et leticie» (mano destra); «mecum est iuventus et speciositas» (petto); «et omnia vanitas» (tra i piedi).

<sup>76</sup> «Mecum sunt fortitudo et agilitas» (sopra la testa); «mecum sunt delicie et leticie» (mano destra); «mecum est iuventus et speciositas» (mano sinistra); «et omnia vanitas» (ai piedi).

prologo<sup>77</sup>. È più probabile quindi che le due descrizioni di Vanità e Amore siano state inserite alla fine del *De formis figurisque deorum* per volere del committente del codice di Treviso che probabilmente possedeva una copia dell'opera di Ridewall.

A questo punto, credo sia anche lecito domandarsi come mai una stessa immagine poetica (Vanità/Amore) viene fatta derivare da testi diversi (*De contemptum mundi; Libro de descriptionibus antiqui; Gesta Romanorum*) attribuiti a un medesimo autore (Fulgenzio) di cui non rimane alcuna traccia nella storia della letteratura. Credo di poter usufruire in questo caso di una teoria elaborata da Beryl Smalley che si è a lungo occupata di questo tipo di testi destinati ai predicatori e alla stesura di sermoni. Gli autori di questi trattati, così ricchi di esempi allegorici che si presentavano al lettore come pitture letterarie e ausili mnemonici, attingevano dalle più varie fonti scritte per dare vita a un vero e proprio *pantheon dipinto dai poeti*<sup>78</sup>; per dare maggiore veridicità agli *exempla* morali, si avvalevano spesso di una sorta di licenza letteraria consistente nell'invenzione di testi attribuiti ad autori celebri, o addirittura nell'invenzione di autori mai esistiti. Si tratta di un tipo di finzione narrativa funzionale all'autorevolezza del testo che anticipa in qualche modo l'invenzione "dell'antico manoscritto ritrovato in soffitta" utilizzata dagli autori moderni<sup>79</sup>.

### 2.3.3 La versione definitiva parigina P

Trasferitosi a Parigi, il benedettino decise di mettere nuovamente mano al XV libro del *Reductorium* apportando le più significative modifiche al *De formis figurisque deorum*. Questa nuova redazione del testo, di cui ad oggi non si conoscono manoscritti miniati e che possiamo considerare la versione definitiva, contiene nuove e precise indicazioni nel prologo: innanzitutto, Bersuire risolve finalmente la questione relativa all'*Ovide moralisé*, ottenendone una copia grazie all'amico Philippe de Vitry; inoltre dichiara di aver utilizzato tra le sue fonti un recente trattato di un autore sconosciuto contenente interessanti descrizioni degli dei

---

<sup>77</sup> Forse solo uno studio sistematico del testo potrebbe chiarire la questione. Sarebbe opportuno infatti leggere i testi degli altri codici di Bersuire che tramandano la seconda versione avignonese per verificare la presenza o meno di Vanità e Amore.

<sup>78</sup> SMALLEY 1960, p. 115.

<sup>79</sup> SMALLEY 1960, p. 182.

accompagnate da moralizzazioni allegoriche, il *Fulgentius metaforalis* del francescano inglese John Ridewall<sup>80</sup>.

«Non moveat tamen aliquem quod fabule poetarum alias fuerant moralizate, et ad instanciam illustrissime domine Johanne quondam regine Francie dudum in rithmiis gallicis sunt translate, quia revera opus illud non videram quousque tractatum istum penitus perfecissem. Quia tamen, postquam Avinione redivissem Parisius, contigit quod magister Philippus de Vitriaco, vir utique excellentis ingenii, moralis philosophie historiarumque et antiquitatum zelator precipuus et in cunctis mathematicis scienciis eruditus, dictum gallicum volumen michi tradidit, in quo procul dubio multas bonas exposiciones tam allegoricas quam morales inveni, ideo ipsas revisitatis omnibus, si eas antea non proposueram, suis locis assignare curavi. Quod satis poterit perpendere prudens lector, quia scilicet ut communiter quociens aliquid de dicto libro accipio, illud allegare seu exprimere non postpono.

Novissime autem ad manus meas quidam tractatus pervenit, ubi alique deorum ymagines satis dilucide ponebantur et eciam ad morales exposiciones aliquialiter trahebantur. Quibus omnibus compensatis ipsam cuiuslibet ymaginem ut malius potui recollegi, et conflatis omnibus in unum vel allegoricam vel moralem exposicionem instruxi, paleamque de tritico separavi et triticum in horreo congregavi, ad laudem scilicet et gloriam veri Dei qui sedens in sinagogam deorum, cum ipse sit Deus noster, pre omnibus diis vivit et regnat super omnes deos in secula seculorum, amen<sup>81</sup>».

Per quanto riguarda l'introduzione mitografica, l'autore inserisce gli elementi desunti dall'*Ovide moralisé* e dal *Fulgentius metaforalis* soprattutto nella parte del commento allegorico, inoltre apporta alcuni cambiamenti alla sequenza delle divinità concentrandoli specialmente nell'ultima parte del trattato (Tabella 2): per prima cosa scambia di posto le figure di Bacco e Plutone – ritornando così alla disposizione originaria evidente nella versione A<sup>1</sup> – in modo tale da avere come divinità conclusiva il dio degli Inferi a cui aggancia il lungo *excursus* sulle cinque pene infernali esacerbate nei personaggi di Tantalo, Issione, Sisifo, Belide e Tizio; a questo punto, traendo ispirazione dall'*Ovide moralisé*, aggiunge un capitolo più ampio dedicato alle Belidi, o Danaidi, sacrificando la figura di Esculapio, a cui fa seguire la narrazione delle Nozze di Teti e Peleo contenente un elenco di circa trenta divinità – esclusi Saturno e la Discordia – che si inseriscono a pieno titolo entro il *De formis figurisque deorum*; conclude l'introduzione con l'episodio dedicato al re Admeto che, con quello delle Nozze di Teti e Peleo, andava originariamente a chiudere l'*Ovidius moralizatus* in entrambe le versioni avignonesi<sup>82</sup>.

Alla luce di quanto detto, stupisce il fatto di non trovare più, nella versione definitiva del testo, le personificazioni di Vanità e Amore desunte probabilmente dal *Fulgentius metaforalis*,

---

<sup>80</sup> LIEBESCHÜTZ 1926.

<sup>81</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum*, Prologo: pp. 3-4.

<sup>82</sup> ENGELS 1966, p. XI.

opera che come si è visto fu utilizzata da Bersuire durante il suo soggiorno Parigino. La questione, come anticipavo, rimane aperta, e sarebbe interessante riuscire a capire se le due descrizioni derivano da un'altra fonte testuale.

## 2.4 Paternità e datazione dell'opera

Una questione piuttosto spinosa, ma risolta brillantemente da Benoit Hauréau<sup>83</sup>, riguarda la paternità dell'*Ovidius moralizatus*. Come già accennato, il XV libro del *Reductorium morale* godette di ampia e immediata fortuna, tanto da circolare in forma sciolta rispetto al resto del trattato o in unione ad altre opere di materia mitografica<sup>84</sup>; il problema relativo all'attribuzione dell'opera fu determinato sostanzialmente dalla grande diffusione di trascrizioni realizzate tra la seconda metà del XIV secolo e durante tutto il XV e dal fatto che Pierre Bersuire, all'interno del prologo dell'*Ovidius moralizatus*, non cita mai direttamente il suo nome – che si ritrova invece nel prologo principale dell'opera che precede il I libro del *Reductorium* – rendendo così i manoscritti facilmente anonimi<sup>85</sup>. Non si tratta quindi di una questione di poco conto, anzi, poiché proprio da questo fatto prese il via, già a partire dal XIV secolo, una lunga serie di errate attribuzioni dell'opera a diversi mitografi inglesi<sup>86</sup> riscontrabili prima nei manoscritti e poi nelle edizioni a stampa: il francescano John Ridewall e i domenicani Nicholas Trivet, Robert Holkot e soprattutto Thomas Walleys<sup>87</sup>.

Benoit Hauréau, dopo aver consultato un numero consistente di manoscritti che discordavano tra loro nell'attribuzione, si soffermò sulla citazione presente nel proemio dell'*Ovidius moralizatus* in cui l'autore, come già visto, nomina l'amico Francesco Petrarca e la sua *Africa* composta a Valchiusa dopo il 1337<sup>88</sup>; tale elemento permise all'Hauréau di escludere automaticamente dall'elenco sia Nicholas Trivet, morto nel 1328, che Thomas Walleys<sup>89</sup>, già deceduto nel 1340. Successivamente riuscì a rintracciare all'interno di due manoscritti – il parigino 14136 e il marciano I.40 – delle postille che attribuivano il trattato a Pierre Bersuire

---

<sup>83</sup> HAURÉAU 1883, pp. 45-55.

<sup>84</sup> GHISALBERTI 1933, pp. 47, 52.

<sup>85</sup> ENGELS 1966, p. V.

<sup>86</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 13.

<sup>87</sup> GHISALBERTI 1933, p. 47; SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 79.

<sup>88</sup> WILKINS 1957, p. 512.

<sup>89</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 13. Thomas Walleys, maestro di teologia e autore di un importante commento sul *De civitate dei* di sant'Agostino, risiedette ad Avignone sotto il pontificato di Giovanni XXII in qualità di cappellano legato al cardinale Matteo Orsini. Fervente ortodosso, nel corso di un sermone proclamato il 3 gennaio 1333 tacchiò il papa stesso di essere un eretico, accusa che gli valse il carcere.

indicandolo come il XV libro del *Reductorium morale*. A questo punto gli fu possibile incastrare perfettamente le tessere del mosaico: Bersuire aveva vissuto ad Avignone tra gli anni Venti e i primi anni Quaranta del Trecento dove, per sua stessa ammissione, aveva dato vita al *Reductorium morale*; nello stesso periodo in cui il benedettino risiedeva nella città dei papi vi soggiornò anche Francesco Petrarca, con il quale strinse un rapporto di amicizia e stima reciproca testimoniato anche dalle epistole analizzate nel primo capitolo<sup>90</sup>.

A questo punto non resta che affrontare un'ultima questione relativa all'*Ovidius moralizatus*, la sua datazione. Tenendo sempre per fondamentali gli studi di Fausto Ghisalberti (1933), Charles Samaran e Jacques Monfrin (1957) e di Joseph Engels (1966), che si sono concentrati sulle diverse versioni del trattato di Bersuire, si cercherà di mettere ordine sullo stato degli studi finora compiuti.

Nel 1933 Fausto Ghisalberti ripropose una teoria già discussa da Benoit Hauréau<sup>91</sup> che riteneva che il codice della Bibliothèque Nationale di Parigi latin.16787 – copiato tra il 1400 e il 1425, che tramanda la versione definitiva P corredata dalle aggiunte tratte dall'*Ovide moralisé in versi francesi* e dal *Fulgentius metaforalis* che Bersuire ottenne a Parigi – fosse di particolare importanza per la datazione dell'opera in quanto contenente la seguente sottoscrizione posta alla fine del XVI e ultimo libro del *Reductorium*: «Explicit labor reductorii moralis quod in avinione fuit factum pariis vero correctum et tabulatum anno domini millesimo tricentesimo quadragesimo secundo» (c. 289v). Secondo gli studiosi, Bersuire compose una prima versione ad Avignone per poi correggere e catalogare gli argomenti trattati a Parigi nel 1342<sup>92</sup>; questa teoria venne ridiscussa da Charles Samaran e Jacques Monfrin secondo i quali non si tratterebbe di una datazione precisa da inserire nel *curriculum vitae* del nostro benedettino, ma più probabilmente di una postilla da attribuire alla mano del copista del codice<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> PETRARCA, *Senili*, X, 2; XVI, 7; XVII, 2; PETRARCA, *Familiars*, XXII, 13, 14.

<sup>91</sup> HAURÉAU 1883, pp. 45-55.

<sup>92</sup> GHISALBERTI 1933, pp. 66-67.

<sup>93</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 21. È possibile che si tratti effettivamente di una datazione errata frutto della mano del copista, come sostengono Samaran e Monfrin; si tratterebbe infatti di un caso non infrequente, come dimostra un altro manoscritto contenente la traduzione francese delle *Decadi* di Tito Livio di Pierre Bersuire, il codice fr.34 della Bibliothèque Nationale de France, eseguito alla fine del XV secolo per Louis de Bruges. Alla c. 9r una rubrica reca il seguente *incipit*: *Cy commence Titus Livius, translaté de latin en françois a la requeste de tres noble et souverain prince Jehan par la grace de Dieu roy de France, par frere Pierre Berceure, a present prieur de Saint Eloi de Paris, l'an mil. ccccl et deux*. La datazione riportata dal copista non è accettabile in quanto nel 1352 Bersuire non aveva ancora ottenuto il priorato di Saint-Éloi.

Per i due studiosi francesi invece Bersuire iniziò la preparazione per comporre l'intera opera verso gli anni '20 del Trecento, concludendola intorno al 1343<sup>94</sup>; ad avvalorare la loro tesi utilizzarono come prova un riferimento che si trova in un codice del XIV secolo custodito alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (I.40) che contiene i soli ultimi due libri del *Reductorium morale* (XV-XVI); l'*explicit* del XV recita: «Expliciunt fabulae [...] per magistrum Petrum et dominum priorem Salutiensis [sic per Salmuriensis] monasterii, de ordine Sancti Benedicti in Francia». Il riferimento è interessante in quanto Bersuire fu priore dell'abbazia di Bruyères-le-Châtel che dipendeva appunto dal monastero benedettino di Saint-Florent de Saumur, carica mantenuta fino al 30 giugno 1342 quando ottenne il priorato della Trinité de Clisson, dipendente dall'abbazia di Saint-Jouin-de-Marnes<sup>95</sup>; poiché l'analisi testuale di questo manoscritto non è ancora stata effettuata, non è attualmente possibile stabilire se esso contenga la versione primitiva avignonese, quella di mezzo o la definitiva parigina e dunque se l'ipotesi di Samaran e Monfrin di datare l'opera al 1343 sia valida.

Joseph Engels sposta invece la cronologia dell'ultima versione dell'*Ovidius moralizatus* verso gli anni '50 del Trecento, ritenendo che tra la redazione primitiva avignonese e quella parigina ci sia un lasso di tempo di circa una decina di anni<sup>96</sup>, affermazione non desunta da speculazioni documentarie ma su base filologico-letteraria.

---

<sup>94</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 47.

<sup>95</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, pp. 83-84.

<sup>96</sup> ENGELS 1966, p. XIX.





## CAPITOLO 3

### ***I MANOSCRITTI MINIATI DELL'OVIDIUS MORALIZATUS: STORIA COLLEZIONISTICA, PROGRAMMI DECORATIVI E QUESTIONI DI STILE***

Nelle pagine seguenti si cercherà di tracciare la storia dei tre codici miniati dell'*Ovidius moralizatus* a oggi conosciuti, i soli che recano un nutrito apparato illustrativo tra gli oltre sessanta manoscritti superstiti dell'opera del benedettino<sup>1</sup>, mettendo in luce sia gli aspetti più propriamente legati alle caratteristiche materiali del codice e delle miniature che quelli relativi alla committenza, alla storia collezionistica e alla datazione delle miniature stesse.

#### **3.1 Gotha, Forschungsbibliothek, Memb.I.98**

Della triade dei manoscritti presi in esame, il codice di Gotha costituisce sicuramente il punto più alto dell'espressione artistica incentrata attorno alle vicende ovidiane rilette in chiave cristiana. Il lussuoso manufatto, di notevoli dimensioni (365x260 mm), si presenta agli occhi dell'osservatore in una modesta veste costituita da una semplice legatura in cartone chiaro, frutto di un restauro degli anni Sessanta del secolo scorso<sup>2</sup>, movimentata da cinque sottili nervi sulla costa; comprende 1+67+1 carte, tutte numerate nell'angolo superiore destro, evidentemente ridotte dopo un intervento di rifilatura che ha eliminato quasi totalmente i segni della precedente numerazione posta nell'angolo inferiore<sup>3</sup>.

Dal punto di vista testuale il codice tramanda la prima versione avignonese A<sup>1</sup> dell'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, un tempo attribuito al domenicano Thomas Walleys<sup>4</sup> come accadde a molti testimoni dell'*Ovidius* già a partire dalla fine del XIV secolo<sup>5</sup>; il manoscritto contiene anche una versione abbreviata del *Fulgentius metaforalis* di John

---

<sup>1</sup> ENGELS 1971, pp. 19-21; VAN DER BIJL 1971, p. 25; LORD 1995, p. 1.

<sup>2</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, 41.

<sup>3</sup> Per la descrizione codicologica completa del codice si rimanda all'appendice.

<sup>4</sup> Sul foglio di guardia: *Moralitates Magistri Thomas de Anglia supra libros Metamorphoseos*. Alla c. 1r *Incipit moralitates magistri Thome de Anglia*.

<sup>5</sup> Cfr. capitolo 2, § 2.4.

Ridewall<sup>6</sup> (cc. 63r-67v) che presenta gli spazi bianchi che dovevano ospitare i ritratti delle personificazioni descritte. La sequenza testuale del *Fulgentius* di Gotha è corretta e corrisponde ai primi dieci capitoli della versione estesa del trattato: Idolatria; Saturno-Prudenza; Giove-Benevolenza; Giunone-Memoria; Nettuno-Intelligenza; Plutone-Providenza; Apollo-Verità; Fetonte-Ambizione; Mercurio-Eloquenza; Danae-Pudicizia. La scoperta è importante poiché si tratterebbe di uno dei primi esemplari del *Fulgentius* – potenzialmente miniati – copiato in territorio italiano alla metà del Trecento.

Dal punto di vista artistico, ad esclusione della c. 1r che presenta una vignetta contenente il ritratto dell'autore in vesti domenicane, tutta la prima parte dedicata alla descrizione e moralizzazione degli dei è priva di illustrazioni, che però erano previste, in quanto sono ancora ben visibili gli spazi lasciati liberi per le raffigurazioni. L'intero programma decorativo, estremamente ambizioso, prevedeva la realizzazione di duecentosettantaquattro vignette<sup>7</sup> riccamente illustrate con le immagini degli dei del *De formis figurisque deorum* e le storie dei miti ovidiani di cui, solamente settantasette, furono dipinte; altri dieci spazi bianchi erano invece destinati all'illustrazione delle personificazioni descritte da John Ridewall nel *Fulgentius metaforalis*.

L'apparato decorativo che adorna il codice nelle prime carte viene progressivamente semplificato fino a scomparire: le eleganti iniziali filigranate di penna a colori alternati blu e rosso smettono di essere tratteggiate già dalla c. 16v; le rubriche che indicano i numeri delle *fabulae* e gli *incipit* dei libri non compaiono più dalla c. 24v, ma riprendono brevemente alla c. 57r con la IX *fabula* del XIII libro per interrompersi nuovamente a c. 57v con l'*incipit* del XIV. Le uniche rubriche nel *Fulgentius metaforalis* riguardano le figure di Giunone e Nettuno a c. 64 recto e verso. I riquadri che accolgono le illustrazioni ovidiane si interrompono bruscamente alla fine del VI libro (c. 25v) proseguendo poi con venticinque splendidi esempi di non-finito che offrono diversi stadi di incompiutezza, consentendo – come vedremo – di riflettere sulla prassi esecutiva del miniatore, o dell'*equipe* di artisti, al servizio del facoltoso committente dell'opera, sulla cui identità sarà opportuno ragionare.

---

<sup>6</sup> Sul *Fulgentius metaforalis* e le sue diverse versioni si rimanda alla nota 67 del capitolo 2.

<sup>7</sup> Le vignette presentano una larghezza fissa di 85 mm mentre la loro altezza varia tra i 45 e i 165 mm, anche in base al grado di complessità dell'immagine stessa.

### 3.1.1 Passaggi di proprietà e storia collezionistica dell'*Ovidius gothiano*

### 3.1.2 Tracce di committenza negli stemmi rimaneggiati

Il possibile committente dell'*Ovidius* di Gotha è stato identificato per la prima volta nell'importante contributo della studiosa tedesca Gude Suckale-Redlefsen che si è accorta che, al di sotto di alcune ridipinture e miniature abrasi è visibile la sagoma di un serpente variamente camuffato dalla cui bocca esce una figura umana, simbolo araldico della nobile casa dei Visconti di Milano<sup>8</sup>. La c. 1r, che corrisponde all'*incipit* dell'opera corredato dal ritratto dell'autore, è bordata da una cornice geometrica fiammata intervallata da una serie di quadrilobi di cui, i quattro angolari, ospitano dei domenicani a mezzo busto, mentre i restanti dieci sono stati pesantemente danneggiati (fig. 1). Osservando nel dettaglio uno dei quadrilobi abrasi (fig. 2) si possono rintracciare alcuni lacerti pittorici azzurri e rossi che la studiosa ha identificato come lo stemma cancellato della famiglia Visconti<sup>9</sup>, visibile, con un po' di fantasia, anche all'interno di un altro quadrilobo alla c. 9r (fig. 3). Dall'esame autoptico del manoscritto ho potuto confermare la tesi della studiosa tedesca e sono riuscita a individuare altri casi in cui, all'interno di alcuni fregi fitoantropozoomorfi, è visibile la lunga coda della vipera milanese dalle cui fauci spunta l'*uscente* di rosso ben mimetizzato tra le volute fogliacee dei *marginalia*. Alla c. 9r si sviluppa, lungo la colonna di scrittura, un cuneo bordato di nero e campito d'oro che doveva originariamente ospitare l'emblema visconteo, le cui spire sono ancora leggermente visibili in controluce al di sotto dell'oro (fig. 4); dall'estremità superiore sinistra sbucca verso il fregio marginale, e si confonde con esso, il corpo arrossato dell'*uscente*, la cui testa è attraversata dal lungo becco dell'airone cenerino che arricchisce la decorazione (fig. 5). La stessa prassi si verifica alla c. 25v in cui le spire del biscione sono più facilmente riconoscibili sotto le ridipinture (fig. 6) e l'*uscente*, di cui sono visibili anche i tratti del volto, si mimetizza tra le volute vegetali del fregio, divenendo parte del fregio stesso (fig. 7).

Una volta stabilita la presenza della vipera viscontea, Gude Suckale-Redlefsen ha rintracciato tra i membri della famiglia Visconti quello i cui interessi letterari potevano meglio adattarsi al contenuto morale del testo di Bersuire. La studiosa ritiene che il committente possa essere Bruzio Visconti<sup>10</sup>, figlio naturale di Luchino, nato probabilmente intorno al secondo

---

<sup>8</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, pp. 41-48.

<sup>9</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 47.

<sup>10</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 47.

decennio del Trecento, come suggerito da ipotesi documentarie<sup>11</sup>. Personaggio piuttosto controverso, Bruzio incarna l'ideale di uomo d'arme e lettere che, se da un lato regge con vigore tirannico le città di Lodi e Tortona<sup>12</sup>, dall'altro ama dilettarsi nella stesura di sonetti, canzoni e ballate<sup>13</sup>.

Di Bruzio Visconti conosciamo, almeno parzialmente, la composizione della sua biblioteca grazie all'importante contributo della studiosa francese Élisabeth Pellegrin<sup>14</sup>, che ha pubblicato i cataloghi quattrocenteschi della biblioteca dei Visconti e degli Sforza. Come riportato anche nell'articolo di Suckale-Redlefsen, sappiamo con assoluta certezza che almeno tre di questi codici facevano parte della sua libreria poiché corredati da dediche che riportano il suo nome e dallo stemma della famiglia Visconti<sup>15</sup>: il primo di questi è un esemplare datato prima del 1344 custodito alla Bibliothèque Nationale de France (Latin 6467), che contiene un trattato filosofico-morale, il *Compendium moralis philosophiae*, composto dal domenicano Luca Manelli su suggerimento di Bruzio stesso<sup>16</sup>; seguono le *Metamorfosi* di Apuleio, romanzo di formazione in lingua latina dagli spiccati tratti etico-morali, copiato nel 1345 dal calligrafo e poeta Bartolomeo de Bartoli di Bologna<sup>17</sup>; il terzo e ultimo manoscritto certamente realizzato per Bruzio Visconti<sup>18</sup> è un esemplare riccamente illustrato della *Canzone delle Virtù e delle Scienze* composta e vergata da Bartolomeo de Bartoli e miniata, probabilmente, dal fratello di questi, il pittore e miniatore Andrea; attualmente, il codice è custodito al Musée Condé di Chantilly (ms. 599/1426)<sup>19</sup> ed è datato prima del 1349, poiché al suo interno viene fatto un riferimento a Luchino come ancora vivente<sup>20</sup>. All'interno degli inventari, sono stati rintracciati altri due manoscritti miniati che probabilmente appartenevano al tiranno di Lodi: una copia

---

<sup>11</sup> PICCINI 2007, p. 17. Lo studioso riprende le cronache del tempo, in particolare quelle di Pietro Azario (AZARIO, *Liber*, pp. 43-45) e di Galvano Fiamma (FIAMMA, *Opusculum*, pp. 20-21), che riportano come prima data certa legata alla vita di Bruzio l'anno 1336, quando il Visconti prese le armi e accorse in aiuto dei duchi d'Austria Alberto e Ottone minacciati da Giovanni di Boemia.

<sup>12</sup> PICCINI 2007, pp. 18, 21; Bruzio ottiene la podesteria di Lodi nell'ottobre 1339 e quella di Tortona nel 1347.

<sup>13</sup> PICCINI 2007, p. 25. L'autore ricorda che la produzione poetica di Bruzio Visconti è costituita da quattro canzoni, una ballata pluristrofica e due sonetti.

<sup>14</sup> PELLEGRIN 1955, pp. 101, 108-109, 358-359, 403-404.

<sup>15</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, pp. 47-48.

<sup>16</sup> DOREZ 1904, p. 19; DE LAUDE 1996, p. 202; AVRIL 2012, pp. 96-98; PICCINI 2007, p. 24; BESSEYRE 2012, n. 15, pp. 112-115. L'incipit del codice recita: *Magnifico et generoso domino domino Brucio Vicecomiti*.

<sup>17</sup> PELLEGRIN 1955, pp. 403-404; DE LAUDE 1996, p. 201; STOK 1996, pp. 267-268; PICCINI 2007, pp. 23-24; SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 48.

<sup>18</sup> C. 1r: *Incipit Cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutii nati incliti ac illustris principis domini Luchini (il nome è stato visibilmente abraso) Vicecomitis de Mediolano, in qua tractatur de Virtutibus et Scientiis vulgarizatis. Amen.*

<sup>19</sup> Sul manoscritto si veda la scheda di catalogo di STIRNEMANN 2000, pp. 12-17.

<sup>20</sup> La riproduzione completa del codice si trova in DOREZ 1904; cfr. anche PELLEGRIN 1955, pp. 358-359; PICCINI 2007, p. 24; SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 48.

delle *Commedie* di Plauto (BAV, Urb.Lat.655)<sup>21</sup> e un codice contenente il *De civitate Dei* di sant'Agostino (BnF, Latin 2066)<sup>22</sup>, entrambi purtroppo privi di rubriche che possano confermare tale supposizione. Essendo tutte opere a carattere filosofico-morale, Gude Suckale-Redlefsen ha ipotizzato che anche l'*Ovidius* di Gotha potesse essere annoverato entro il *corpus* dei manoscritti appartenuti a Bruzio Visconti.

A tal proposito, credo sia però importante fare alcune precisazioni sui ritratti di Bruzio e sugli stemmi<sup>23</sup> viscontei nei manoscritti appena citati in quanto alcuni di essi presentano un elemento distintivo che manca invece negli stemmi ridipinti del codice di Gotha.

Il *Compendium moralis philosophiae*, vanta ben due ritratti del committente (fig. 8): nel primo, Bruzio è colto nel momento in cui riceve dalle mani dell'autore il libro a lui dedicato ed è raffigurato con gli abiti tipici dei filosofi o dei Maestri dell'Università mentre indica con l'indice sinistro un passo del testo offertogli e regge con la destra uno stilo; dalla vita pende una daga, simbolo di forza militare e potere; nel secondo, viene ritratto assiso in trono, con i medesimi abiti, circondato da una corte ideale di uomini illustri (Valerio Massimo, Seneca e Aristotele come *auctoritates* classiche contrapposte ai santi Dottori della Chiesa Tommaso d'Aquino, Ambrogio e Agostino) mentre calpesta la Superbia schiacciata sotto il peso dei suoi piedi e innalza verso il cielo una spada dalla lama lunga e sguainata reggendo con la mano sinistra il libro di Manelli (fig. 9). La cornice della pagina, particolarmente elaborata grazie a una serie di ghirlande vegetali che ospitano al loro interno piccole vedute di città, sottolinea il dominio visconteo sulle città raffigurate e simboleggia, ancora una volta, la dicotomica personalità del committente, letterato e uomo di potere. Le vedute di Milano, Piacenza, Parma, Bergamo, Novara, Asti, Lodi, Crema, Bobbio, Vercelli, Como, Cremona e Brescia, ci consentono di stabilire una cronologia piuttosto precisa della realizzazione delle miniature – eseguite con ogni probabilità dall'anonimo miniatore bolognese noto con il nome di Maestro del 1346<sup>24</sup> – che possiamo collocare tra il 1346 e il 1350, dal momento che tra di esse spicca la città di Parma, conquistata definitivamente nel 1346, mentre non compare ancora la veduta di Bologna, presa nel 1350<sup>25</sup>. Le vipere viscontee ingollanti l'*uscente* sono ben visibili sul margine superiore della carta, mentre in quello inferiore, al di sopra del trono su cui siede Bruzio, è presente uno scudo

---

<sup>21</sup> PELLEGRIN 1955, p. 404.

<sup>22</sup> PELLEGRIN 1955, pp. 108-109.

<sup>23</sup> Ringrazio Maurizio Carlo Alberto Gorra (membro associato dell'Académie Internationale d'Héraldique) per le consulenze araldiche e le descrizioni blasoniche presenti in questo capitolo.

<sup>24</sup> MEDICA 2004, p. 476.

<sup>25</sup> AVRIL 2012, p. 98; BESSEYRE 2012, p. 113.

*d'argento, al biscione d'azzurro, ondeggiante in palo ed ingollante l'uscente di carnagione, al filetto dentato in banda di bianco attraversante*<sup>26</sup> che costituisce probabilmente lo stemma personale del tiranno. La presenza di questa particolare *brisura*<sup>27</sup>, costituita dal *filetto dentato* sovrapposto allo stemma visconteo, indica la precisa volontà del committente di distinguersi dagli altri membri del casato lombardo, evidenziando anche le sue origini illegittime.

Alla stessa mano del Maestro del 1346<sup>28</sup>, con la collaborazione del giovane Niccolò di Giacomo<sup>29</sup>, va ascritto il secondo codice, appartenente alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat.Lat.2194)<sup>30</sup>, che contiene le *Metamorfosi* di Apuleio; i miniatori ritraggono il copista inginocchiato nell'atto di offrire il libro al committente che indossa una veste e un copricapo assai simili a quelli raffigurati nel codice parigino appena esaminato, così come la daga che pende dalla cintura in vita (fig. 10). Bruzio è accompagnato dalle tre virtù teologali, Fede, Speranza, Carità, mentre nel *bas de page* sono ritratte le quattro virtù cardinali, Giustizia, Fortezza, Temperanza, Prudenza, reggenti lo scudo visconteo – ancora una volta attraversato da un *filetto dentato*, quasi del tutto scomparso – da cui si innalza il cimiero viperesco ingollante<sup>31</sup> che viene incoronato da una figura che si protende verso il basso, in memoria del privilegio concesso dai duchi d'Austria a Bruzio di fregiarsi della corona<sup>32</sup>.

Anche nel *De civitate Dei* di Sant'Agostino (BnF, Latin 2066)<sup>33</sup>, uno dei codici che probabilmente potevano appartenere a Bruzio Visconti, è presente uno stemma dalle caratteristiche analoghe a quelli appena esaminati, ossia uno scudo *d'argento, al biscione d'azzurro, ondeggiante in palo*

---

<sup>26</sup> Probabilmente il miniatore ha realizzato il filetto usando il colore bianco – che in araldica non si trova mai, se non per indicare l'argento – per evitare una sovrapposizione cromatica; infatti, un filetto d'argento su campo d'argento difficilmente sarebbe risultato visibile.

<sup>27</sup> DI CROLLALANZA 1876-1877, pp. 103-104, voce *Bastardigia (Brisura di)*; pp. 123-129, voce *Brisura: dal francese briser, che vuol dire rompere, spezzare. Nel linguaggio blasonico la brisura o spezzatura indica l'alterazione di un'arma gentilizia per distinguere i diversi rami di una famiglia, o le linee bastarde. [...] I figli naturali poi erano obbligati a portare sul loro scudo una sbarra, una traversa, un filetto di bastardume, o altro contrassegno della loro illegittimità. Né si credeva che questa deliberazione riuscisse odiosa ai nobili illegittimi.* Cfr. anche TRIBOLATI 1904, pp. 172-173 sul medesimo argomento.

<sup>28</sup> MEDICA 2004, pp. 475-476.

<sup>29</sup> DE LAUDE 1996, p. 201.

<sup>30</sup> STOK 1996, pp. 267-268. Il codice, registrato nell'inventario della Biblioteca Apostolica Vaticana del 1455, contiene un componimento in versi di Bartolomeo de Bartoli (*D'amor speranza sciam figlie e fede*) e le *Metamorfosi* di Apuleio; alla c. IIIr è presente una rubrica che riporta la datazione 1345 (*In nomine sancte et individue Trinitatis. Amen. Lucii Apulei Platonici Madaurensis methamorphoseos liber primus incipit. MIIIXLV*) mentre la c. 1r reca la seguente dedica: *Magnifico et excelso militi ac domino domino Bruto Vicecomiti per suum familiarem Bartolomeum de Bartolis de Bononia.*

<sup>31</sup> Il filetto dentato è ben visibile invece sotto il cimiero con la vipera viscontea.

<sup>32</sup> PICCINI 2007, p. 18; l'autore ricorda il passo descritto da Galvano Fiamma che riporta la notizia secondo cui, nel 1336, Bruzio ottenne tale privilegio in seguito all'aiuto prestato ai duchi d'Austria contro Giovanni di Boemia.

<sup>33</sup> PELLEGRIN 1955, pp. 108-109.

*ed ingollante l'uscente di carnagione, al filetto dentato in banda d'oro attraversante* (fig. 11). La presenza dello scudo *brisato*, ancora una volta fortemente distintivo di un membro specifico del casato lombardo, costituisce un indizio alquanto attendibile sulla proprietà del codice; Bruzio, figlio illegittimo ma riconosciuto dal padre Luchino, crea e utilizza obbligatoriamente il suo proprio stemma, sottolineando la sua forte personalità che, pur prendendo l'arma gentilizia del padre, in una certa misura si distingue dalla famiglia di origine per affermare se stesso e farsi riconoscere<sup>34</sup>.

Purtroppo, lo stato conservativo precario degli stemmi viscontei ritrovati nel codice di Gotha non consente di verificare la presenza del *filetto dentato* in alcuno di essi, ma non si può escludere che la *brisura* sia stata cancellata dalle ridipinture o addirittura abrasa. Per il suo contenuto, *l'Ovidius moralizatus* sembrerebbe essere un altro testo a carattere filosofico-morale commissionato da Bruzio Visconti, e ad avvalorare tale ipotesi può aiutarci un'ulteriore considerazione circa il colore degli *uscenti* presenti in alcuni codici di proprietà del tiranno di Lodi: sia nel codice vaticano contenente le *Metamorfosi* di Apuleio che nell'ultimo manoscritto esaminato, il *De civitate dei* di sant'Agostino della Nazionale di Parigi, *l'uscente* presenta una colorazione rossa fortemente accesa, che si differenzia dalla più consueta cromia blasonicamente definita *di carnagione*, indicando con tale locuzione un incarnato *al naturale*<sup>35</sup>. La presenza della medesima tinta degli *uscenti* visibili nel codice di Gotha può costituire un ulteriore indizio per l'identificazione della corretta committenza, da ricercarsi quindi nella persona di Bruzio Visconti: il colore così definito *di carnagione* era sicuramente disponibile nella tavolozza del Maestro dell'*Ovidius*, che lo utilizza abbondantemente per gli incarnati dei suoi personaggi, ma probabilmente aveva ricevuto dal committente precise indicazioni circa il pigmento da utilizzare nella realizzazione del blasone, cosa che si deve essere verificata anche per gli altri due manoscritti.

Un'ultima considerazione va fatta sui già citati inventari della biblioteca viscontea. Come ricordato da Élisabeth Pellegrin, nell'inventario del 1426 compaiono altri esemplari, privi di

---

<sup>34</sup> All'interno dei contributi sugli stemmi lombardi di Gianfranco Rocculi (ROCCULI 2012, p. 217; p. 236, fig. 20) si ritrova solamente un altro caso, oltre a quello qui esposto, di *brisura* in uno stemma appartenente a un membro del ramo collaterale di Caravaggio della famiglia Visconti-Sforza. Si tratta di uno stemma contenuto nei *Registri Ducali* dell'Archivio di Stato di Milano (Registro 75, p. 6) appartenente a Giovanni Paolo I Sforza Visconti (1497-1535), figlio naturale e legittimato di Ludovico il Moro e Lucrezia Crivelli, elevato al rango di marchese di Caravaggio per le sue doti militari (1525) e in seguito onorato con il titolo di conte di Galliate (1532). Lo stemma (fig. 12) presenta, come quello di Bruzio Visconti, un'evidente *brisura* costituita anche in questo caso da un *filetto di bastardume attraversante*, a indicare il diverso *status* giuridico di Giovanni Paolo rispetto al figlio legittimo del Moro, Francesco II Sforza (1495-1535).

<sup>35</sup> DI CROLLALANZA 1876-1877, p. 161, voce *Carnagione*.

miniature, del testo di Pierre Bersuire<sup>36</sup> recanti anch'essi, come il codice di Gotha, il nome di Thomas Anglicus (Thomas Walleys) quale autore del trattato. La presenza nella biblioteca dei Visconti di altri testimoni dell'*Ovidius moralizatus* può essere un ulteriore indizio che conferma la committenza di Bruzio. Inoltre non va dimenticato che Francesco Petrarca, che come abbiamo visto era un caro amico di Pierre Bersuire, era in stretto contatto con i membri della famiglia viscontea<sup>37</sup> e non è da escludere che l'*Ovidius moralizatus* possa essere giunto nella penisola italiana anche grazie al suo tramite.

Tra questi codici, uno in particolare merita di essere ricordato per il suo contenuto: si tratta di un esemplare contenente la *Cronica Martiniana* in cui, nello stesso volume «est unun quaternus in papiro de figuris deorum compillatus a fratre Thoma Anglico ordinis predicatorum»<sup>38</sup>. Il codice, che è stato identificato con il manoscritto Latin.4969 della BnF, fu compilato a Milano nel XIV secolo e appartenne al *presbyteri Iacobi Rectoris ecclesie Satyri Mediolani*, come riportato nell'*ex-libris* a c. 31; è interessante notare che la sequenza degli dei<sup>39</sup> descritti nel testo corrisponde a quella della seconda versione avignonese A<sup>2</sup> di cui si è a lungo discusso nel capitolo precedente, e comprende anche i frammenti testuali dedicati alle personificazioni di Vanità e Amore che si ritrovano nel manoscritto 344 della Biblioteca Civica di Treviso, a dimostrazione della vasta circolazione delle diverse versioni del trattato.

### 3.1.3 Uno stemma cardinalizio per il secondo possessore

Il secondo stemma presente nel codice, ben visibile alle cc. 9r, 12v, 17r, 21r, 25v (figg. 4-7), è stato erroneamente identificato per la prima volta da Helmut Roob (1964) che lo interpretò come scudo della famiglia Fieschi<sup>40</sup>; da allora, l'errore si è trascinato attraverso vari contributi dedicati al codice di Gotha, fino al più recente della studiosa tedesca Gude Suckale-Redlefsen (2011)<sup>41</sup>. Osservando lo scudo, un *bandato d'oro e d'azzurro, al capo dello stesso, alla croce del primo*, ci si rende subito conto che non può trattarsi dell'arma della famiglia Fieschi

<sup>36</sup> PELLEGRIN 1955, pp. 94, n. 101; 150-151, n. 352.

<sup>37</sup> Merita di essere ricordato un alterco proprio tra Petrarca e Bruzio Visconti che nel 1344, sotto falso nome, accusò Petrarca di avere ricevuto un'incoronazione poetica troppo prematura. Il poeta toscano replicò a tale offesa con due lettere (*Epystole metrice* II, 10 e 17). Cfr. RICO 2016, sezione 8.

<sup>38</sup> PELLEGRIN 1955, pp. 150-151, n. 352.

<sup>39</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.4969, cc. 32r-36v: Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio, Diana, Minerva, Giunone, Cibele, Vulcano, Nettuno, Pan, Plutone, Bacco, Esculapio, Vanità, Amore.

<sup>40</sup> ROOB 1964, p. 175; cfr. anche LORD 1995, p. 4; nel catalogo della biblioteca di Gotha redatto nel 1714 da Ernst Salomon Cyprian (CYPRIANUS 1714, p. 18, n. LX), il codice viene ricordato come proveniente dalla collezione di un cardinale romano (*Codex Roma allatus e bibliotheca quadam cardinalitia*).

<sup>41</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 46.



che per tradizione alza un *bandato d'azzurro e d'argento*<sup>42</sup>; la presenza del galero cardinalizio rosso con quindici nappe per lato e la croce in palo dietro lo scudo, ci consente di focalizzare la ricerca del misterioso personaggio entro l'ambiente ecclesiastico, e cardinalizio in particolare.

All'interno delle *Vitae et res gestae pontificum romanorum et cardinalium* di Alfonso Ciacconio (1677)<sup>43</sup> è presente l'immagine di un analogo stemma bandato contrassegnato dalle lettere *A (aureum)* e *C (ceruleum)* che reca il medesimo capo crociato dello stemma del codice di Gotha (fig. 13); Ciacconio attribuisce tale stemma al vescovo di Sion Matteo Schiner, che fu creato cardinale *in pectore* da Giulio II nel 1508, per essere poi pubblicato il 10 marzo 1511<sup>44</sup>. Oltre allo scudo pubblicato dal Ciacconio, è possibile confrontare lo stemma del cardinale Schiner con il verso di due monete fatte da lui coniate; entrambe mostrano lo stemma dotato di pastorale, mitra e spada circondato dall'iscrizione in lettere capitali MATHEUS.EP[iscopu]S.SEDU'[nensis].PRE[fectus].ET.CO[mes].VA[llisiae] (figg. 14-15).

Uomo «più atto all'elmo e alla spada che alla mitra e al pastorale<sup>45</sup>», Schiner si distinse soprattutto per aver guidato l'esercito svizzero durante le lotte che videro contrapporsi la Lega Santa istituita da Giulio II ai francesi di Luigi XII e alle loro mire espansionistiche nella penisola italiana, in particolare nel ducato di Milano; in quell'occasione gli svizzeri restaurarono il potere degli Sforza nel ducato assicurando il trono al giovane Massimiliano (giugno 1512), figlio di Ludovico il Moro, che da quel momento entrò a far parte della Lega Santa.

Non sappiamo in quale occasione il cardinale entrò in possesso del codice, se lo acquistò o se lo ricevette in dono, ma date le considerazioni fatte è possibile restringere la forbice cronologica per l'esecuzione dello stemma dell'*Ovidius* tra il 1511 e il settembre 1522, anno in cui il cardinale morì e venne sepolto, senza monumento funebre, nella chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma.

---

<sup>42</sup> DI CROLLALANZA 1876-1877, I, p. 407. È difficile che una famiglia così facoltosa e potente come quella dei Fieschi abbia permesso al miniatore di incappare in un simile errore nella distribuzione degli smalti negli scudi, considerando che ci troviamo in un'epoca in cui, d'altro canto, le alternanze cromatiche in araldica cominciano ad essere maggiormente rispettate.

<sup>43</sup> CIACCONIUS 1677, pp. 292-295, n. XXI.

<sup>44</sup> PICOTTI 1936, [http://www.treccani.it/enciclopedia/matthaus-schiner\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matthaus-schiner_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (Ultima consultazione: 19/01/2017).

<sup>45</sup> LA FARINA 1842, p. 332.

### 3.1.4 Uno stemma incompleto e uno sovrapposto per altrettanti possessori

Alla c. 28v, in corrispondenza del *bas de page*, è presente un fregio a volute fogliacee che ospita al suo interno un curioso stemma non-finito la cui unica parte realizzata, almeno sommariamente, è uno scudetto d'argento inclinato bordato di nero (fig. 16) che Gude Suckale-Redlefsen<sup>46</sup> mette in relazione al quadrilobo al centro del margine superiore alla c. 9r che reca – come già visto – uno scudo sormontato da un elmo col cimiero viperesco dei Visconti (fig. 3). Osservando il non-finito alla c. 28v si può effettivamente individuare la traccia di un elmo con cimiero; quest'ultimo, tuttavia, non presenta le sembianze del rettile milanese ma quelle di un palmipede dal collo lungo, forse un cigno o un'anatra, attestando quindi una terza presenza nel codice, al momento senza nome.

La cosa più interessante circa lo scudetto esaminato concerne proprio nell'uso dello smalto argento che si ritrova solamente un'altra volta all'interno di tutto il codice, alla c. 21r, utilizzato come ridipintura di uno scudo più grande, bordato anch'esso di nero, contenente l'arma del cardinale Matteo Schiner, di cui sono state quasi completamente eliminate le trenta nappe rosse del galero (fig. 17). È probabile quindi che la ridipintura alla c. 21r e lo scudetto inclinato alla c. 28v siano state fatte dalla stessa mano in un'epoca che si può probabilmente collocare tra il 1522 (anno della morte del cardinale Schiner) e il momento in cui il codice passò nelle mani dell'ultimo proprietario che fece dipingere i suoi stemmi, essendo questi ultimi intonsi.

Gli ultimi stemmi (c. 32r) appartengono certamente a un membro della famiglia Beccaria di Pavia, che alza uno scudo *vajato ritondato di cinque file d'oro e di rosso, al capo del primo, all'aquila di nero*. Lo scudo è stato erroneamente identificato dalla studiosa tedesca come quello della famiglia genovese dei *Saravalle*<sup>47</sup>. Anche lo stemma Beccaria è frutto di una ridipintura che copre, con tutta probabilità, le spire della vipera viscontea che si intravedono al di sotto della doratura del cuneo in cui è inserito lo stemma; al di sotto di questo sono inoltre visibili due lettere iniziali capitali *P* e *E*, quest'ultima leggermente abrasa, che potrebbero far pensare a un membro della famiglia che volutamente le ha fatte realizzare per rendersi

<sup>46</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 47.

<sup>47</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 46. La studiosa intende forse con tale nome la più corretta versione *Serravalle*; un nesso tra i Beccaria e Serravalle effettivamente c'è, in quanto Castellino di Robecco Beccaria ottenne da Filippo Maria Visconti una contea formata da una serie di città sottratte alla giurisdizione pavese tra cui, appunto, Serravalle Scrivia in Piemonte (19 luglio 1412). A tale proposito cfr. CRINITI 1970, [http://www.treccani.it/enciclopedia/beccaria-di-robecco-castellino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/beccaria-di-robecco-castellino_(Dizionario-Biografico)/) (Ultima consultazione: 19/01/2017).

riconoscibile come proprietario del codice. Al momento l'identità del possessore Beccaria è ancora ignota, ma non è da escludere che in futuro le ricerche possano portare alla luce il nome del personaggio.

Il codice, infine, dovette passare alla collezione del duca di Sassonia-Gotha-Altenburg, Federico II, prima del 1714, anno di pubblicazione del catalogo redatto dal bibliotecario Ernst Salomon Cyprian che lo ricorda tra i manoscritti membranacei<sup>48</sup>.

### 3.1.5 L'analisi dei *non-finiti* e la prassi esecutiva delle miniature

Il codice gothiano rappresenta un documento eccezionale per lo studio delle fasi di realizzazione delle miniature, ben individuabili attraverso l'analisi delle 25 vignette non-finite che presentano diversi gradi di incompiutezza e che consentono di suddividere le fasi di elaborazione pittorica a partire dal disegno preparatorio<sup>49</sup>. Partendo dall'ultima carta decorata (c. 31r) e procedendo a ritroso fino a c. 26r è infatti possibile riconoscere i seguenti passaggi: dopo che il calligrafo ha squadrate e rigate le pagine e copiato il testo lasciando gli spazi vuoti per accogliere la decorazione, il miniatore procede con la realizzazione dei disegni preparatori: alla c. 31r si osservano due schizzi tracciati con uno stilo di piombo che raffigurano rispettivamente il mito di *Latona e i contadini Licii trasformati in rane* (libro VI, *fabula* XIV) e quello di *Apollo e Marsia* (libro VI, *fabula* XV), ben riconoscibili nonostante i disegni siano ancora in una fase di abbozzo. Prendendo in considerazione il bozzetto che ritrae l'episodio di Apollo e Marsia (fig. 18) si possono già notare le sequenze dei piani paesaggistici che contribuiscono all'articolazione della scena in cui compare Marsia completamente scuoiato seguito dal corteo degli dei silvani che piangono per la mancanza del suo canto, ciascuno già caratterizzato da pettinature e vesti differenti.

La seconda fase esecutiva prevede la realizzazione delle cornici, affidate probabilmente a un collaboratore specializzato del Maestro dell'*Ovidius* di Gotha, e delle dorature che costituiscono lo sfondo di ciascuna vignetta<sup>50</sup>. Un esempio di questo avanzamento pittorico è costituito dalla miniatura a c. 29v (fig. 19) in cui viene illustrato l'episodio non ovidiano della

---

<sup>48</sup> CYPRIANUS 1714, p. 18, n. LX.

<sup>49</sup> ROOB 1964, pp. 174-177. Fondamentale per qualsiasi studio dei non-finiti e delle prassi esecutive dei miniatori il contributo di Jonathan J. G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, a cui questo paragrafo fa riferimento (ALEXANDER 2003, pp. 63-65).

<sup>50</sup> Come suggerisce Alexander (ALEXANDER 2003, pp. 63, 65), è possibile che le dorature e la stesura dei pigmenti avvenissero in contemporanea su una serie di miniature diverse dal momento che il codice, durante la fase di copia e illustrazione, non era ancora assemblato.

contesa tra *Giove e Fulio* (libro VI, *fabula IX*), facente parte – nella versione di Bersuire – di quegli aneddoti oltraggiosi tessuti da Aracne durante il suo scontro con Pallade, dea dell'arte lanifica. Anche in questo caso, lo schizzo interno alla vignetta è ancora privo di pigmenti ma si riconoscono i due momenti narrativi che compongono il mito: l'ascesa di Fulio al monte Olimpo per combattere Giove che aveva oltraggiato sua figlia, e Fulio morente sulle rive del fiume presso cui fu fulminato dal padre degli dei.

A un grado di definizione maggiore possiamo far rientrare la vignetta alla c. 29r (fig. 20) che illustra l'episodio dedicato a *Emo e Rodope*, questa volta tratto dall'arazzo di Pallade (libro VI, *fabula 3*); il miniatore comincia a definire le ombre e i volume dei due monti della Tracia tramite sovrapposizione di pigmenti, dal più scuro al più chiaro, lasciando sempre allo stadio di abbozzo le figure degli dei che si stagliano sul cielo dorato. Un esempio di perfezionamento di questa fase è rappresentato dalla vignetta alla c. 27r (fig. 21) che ritrae il gigante Tifeo schiacciato sotto il peso del monte Etna (libro V, *fabula VII*); l'artefice definisce completamente le rocce che compongono il monte, le sfuma con velature di colore e dà loro volume delineandone contorni e fessure utilizzando una linea di contorno più scura.

Come ultimo passaggio, prima di dedicarsi alle figure umane, il miniatore completa le architetture, utilizzando inizialmente sovrapposizioni cromatiche per definire luci e ombre, poi realizzando i dettagli più minuti quali le tegole dei tetti e i rilievi architettonici che decorano gli edifici come visibile nella vignetta alla c. 25v (fig. 22) che illustra il mito di *Pireneo e le Muse* (libro V, *fabula I*); in questo riquadro è possibile osservare anche la prima fase di realizzazione delle figure, i cui contorni vengono prima delineati con un inchiostro bruno per poi passare alla campitura di volti, abiti e acconciature che vengono via via sempre più portate a perfezione tramite sfumature e tocchi di colore sempre più piccoli per definire tutti i particolari dei volti.

### 3.1.6 Questioni di stile

Per lungo tempo la critica ha ritenuto le miniature dell'*Ovidius* di Gotha opera di un maestro attivo agli inizi del Quattrocento in Italia settentrionale<sup>51</sup>. Nel già citato contributo di

---

<sup>51</sup> DEGENHART-SCHMITT 1980, p. 365; ARMSTRONG 1981, p. 63; MIZIOLEK 1993, p. 67; I redattori del catalogo ottocentesco della biblioteca di Gotha, Friedrich Jacobs e Friedrich August Ukert (JACOBS-UKERT 1835, p. 252, n. 95) ritengono che la scrittura contenuta nell'*Ovidius* risalga a un periodo compreso tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Non va dimenticata inoltre l'ipotesi di Hermann Walter che considera le miniature un prodotto veronese della seconda metà del XIV secolo, come si legge ancora oggi sull'etichetta presente sul foglio di guardia del manoscritto.

Gude Suckale-Redlefsen<sup>52</sup>, invece, è Bologna a essere indicata come possibile luogo di esecuzione delle miniature per le affinità stilistiche riscontrate con gli affreschi della chiesa di santa Apollonia a Mezzaratta<sup>53</sup>.

Lo stile dell'anonimo Maestro dell'*Ovidius* di Gotha si caratterizza per la forte attenzione al dato di natura, declinato attraverso un descrittivismo paesaggistico fantastico e abbondante di elementi vegetali in cui vengono intercalate architetture e figure umane e per l'esaltazione delle diverse fisionomie dei personaggi raffigurati, dei quali cerca di delineare sia i tratti fisionomici che gli stati d'animo. Il miniatore compone scene anche molto articolate e costituite da più momenti narrativi entro un unico riquadro, utilizzando uno o più elementi naturali o architettonici come divisorio e l'espedito della sovrapposizione di piani.

Queste stesse caratteristiche si ritrovano anche nel complesso ciclo di affreschi di Mezzaratta, iniziato intorno al 1338 da Vitale da Bologna che eseguì inizialmente la decorazione della parete di fondo della chiesa<sup>54</sup>, e che vide il susseguirsi di numerose personalità attive nella realizzazione delle pitture che si caratterizzano – soprattutto nella prima fase – per il loro linguaggio formale ancora legato alla tradizione gotica e per la forte espressività narrativa che si può cogliere nella marcata gestualità dei personaggi. Figure e avvenimenti vengono accostati in un paesaggio montuoso fantastico, ridondante di vegetazione, costruito attraverso la sovrapposizione di piani affinché «ciò che è “sopra” è anche “dietro”»<sup>55</sup>, caratteristica evidente soprattutto nel *Presepe* della controfacciata, eseguito al principio degli anni Quaranta da Vitale. In questo senso andrà letta la vignetta che ritrae l'episodio di *Mercurio e Argo* nel codice di Gotha (fig. 23). Il riquadro comprende quattro distinti momenti narrativi che possiamo leggere dall'alto verso il basso seguendo un andamento serpeggiante che va a formare una S rovesciata: Giunone consegna Io-giovenca ad Argo (primo registro); Mercurio addormenta Argo con il suono della siringa (secondo registro); uccisione di Argo e liberazione di Io-giovenca (terzo registro). I tre registri che compongono la scena sono scanditi da elementi vegetali e rocce e la sensazione che si percepisce è quella di una discesa verso il basso attraverso un declivio.

---

<sup>52</sup> SUCKALE-REDLEFSEN 2011, p. 45. «Dies verbindet ihn mit Künstlern Bologna im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, die in anderen Medien arbeiteten, besonders mit Vitale da Bologna (dokumentiert 1330-59) in den Fresken aus Mezzaratta, mir Tafelgemalden des Pseudo-Jacopino oder mit Buffalmacco im Campo Santo von Pisa». La studiosa nel suo contributo non porta esempi e confronti precisi ma si limita a individuare una matrice culturale comune tra le vignette di Gotha e gli affreschi di Mezzaratta.

<sup>53</sup> BENATI 1992, pp. 43-63; SKERL DEL CONTE 1993; VOLPE 2005.

<sup>54</sup> VOLPE 2005, p. 40.

<sup>55</sup> VOLPE 2005, p. 43. Lo studioso definisce tale espedito “terrazzamento dello spazio”.

La vignetta dell'*Ovidius* che raffigura la *fabula* di Giove e Semele (fig. 24) può essere invece confrontata con la tavola dipinta dal Maestro della Strage degli Innocenti di Mezzaratta con le *Storie di santa Caterina*<sup>56</sup> (fig. 25) che presenta una simile soluzione compositiva risolta tramite l'uso di due edifici separati da un brano paesaggistico montuoso. Un simile raffronto si può fare anche tra la tavola di scuola vitalesca con l'*Adorazione dei Magi*<sup>57</sup> (fig. 26) e la vignetta che illustra il *Ratto di Proserpina* (fig. 27): la tavola di Edimburgo mostra, sulla sinistra della composizione, la Vergine in trono con il Bambino che riceve l'omaggio di un mago inginocchiato, così come in ginocchio è raffigurata Proserpina davanti alle due amiche intente a raccogliere fiori nella miniatura di Gotha. La scena progettata dal pittore della tavola prosegue verso l'angolo inferiore destro attraverso una strada curvilinea nella cui ansa sono raffigurati alcuni personaggi che tengono i cavalli per le redini; la stessa impostazione è stata scelta dal Maestro dell'*Ovidius* che colloca la rappresentazione dell'Inferno proprio al di sotto della curva percorsa dai cavalli di Ade che fuggono con la figlia di Cerere sul carro del dio infernale.

Questa cultura figurativa si ritrova negli stessi anni anche nella produzione di un anonimo miniatore bolognese noto come Maestro del 1346, nome derivante dal codice min.12 dell'Archivio di Stato di Bologna, contenente lo *Statuto dei Drappieri del 1346*<sup>58</sup>. Sulla figura di questo artefice, talvolta confuso con il più noto Nicolò di Giacomo, non sappiamo molto ma è possibile ipotizzare un suo alunnato presso la bottega del cosiddetto Illustratore di cui riprende, spesso esasperandoli, certi stilemi<sup>59</sup>. Come visto nei paragrafi precedenti, il Maestro del 1346 fu uno degli artisti prediletti da Bruzio Visconti per il quale miniò la copia dell'*Apuleio* vaticano e il *Compendium moralis* di Luca Manelli. Le tracce di questo artista si perdono verso la fine del quinto decennio, cosicché la critica ne ha ipotizzato la morte durante la peste del 1348<sup>60</sup>. Le sue figure, dal sapore fortemente vitalesco, lo confermano quale attento conoscitore delle esperienze pittoriche coeve, rivelando una nuova morbidezza e attenzione al dato di natura<sup>61</sup> che possiamo mettere a confronto con due vignette del codice di Gotha che illustrano tutta la varietà di pose, gesti ed espressioni ricreate dal miniatore per esprimere pensieri e stati d'animo. La prima immagine vede protagonisti i Giganti intenti ad ammassare pietre per

---

<sup>56</sup> VOLPE 2005, pp. 73-74. L'opera, custodita alla Fondazione Roberto Longhi di Firenze viene datata ai primi anni Quaranta.

<sup>57</sup> BENATI 1992, pp. 44, 46.

<sup>58</sup> MEDICA 1999 (2), pp. 126-127; MEDICA 2004, p. 475; MEDICA 2005, p. 188.

<sup>59</sup> MEDICA 2004, p. 475.

<sup>60</sup> MEDICA 2004, p. 475.

<sup>61</sup> MEDICA 2004, p. 475.

arrivare oltre l'Olimpo (fig. 28); i loro volti sono contratti dallo sforzo fisico, con le sopracciglia corruciate. Due di queste figure sono confrontabili con una miniatura dipinta dal Maestro del 1346 nel *Digestum vetus* della Bibliothèque Nationale di Parigi (Latin 14339) datato verso il 1345<sup>62</sup> (fig. 29): si tratta dei due personaggi collocati rispettivamente in cima e ai piedi della montagna che presentano una posa ardita nel tentativo di sollevare i massi; le loro teste in particolare risultano schiacciate dallo scorcio pittorico e accostabili per questo motivo alla figura che attinge l'acqua con una brocca alla c. 139v del codice parigino. La seconda vignetta raffigura le violenze perpetrate dalla stirpe di uomini corrotti nati dal sangue dei Giganti<sup>63</sup> (fig. 30); essi sono ritratti senza abiti, come appena nati, compiono una serie di gesti e azioni assai diversificate tra loro: in primo piano uno dei carnefici è raffigurato col braccio sollevato mentre si scaglia contro il suo avversario a terra, sulla sinistra un altro corrotto tira giù da cavallo un uomo vestito di rosso afferrandolo per il collo, mentre in alto a destra un violento barbuto conficca un pugnale nella gola di un personaggio tenendogli ferma la testa con la mano sinistra in modo da non fallire il colpo. Tali soluzioni sembrano anticipare per scelte compositive e varietà espressiva la *Strage degli ebrei idolatri* dipinta da Jacopo Avanzi a Mezzaratta alla metà degli anni Sessanta<sup>64</sup> (fig. 31).

Il Maestro dell'*Ovidius* inoltre dà grande risalto alla foggia degli abiti dei personaggi, attualizzandoli, e alle pettinature. In particolare, è molto attento a diversificare le vesti femminili come si può vedere a c. 15v in cui il riquadro che inscena il mito di *Minerva e Coronide* mostra due tipologie differenti di vesti, distinte per colore, ampiezza delle maniche e ornamentazioni (fig. 32). Minerva è raffigurata in volo – caratteristica che il miniatore utilizza esclusivamente per le divinità<sup>65</sup> – diretta a salvare dalla violenza di Nettuno Coronide, figlia del re della Focide, Coroneo. La dea è riccamente abbigliata con un lunga tunica rosata su cui poggia un lungo manto rosso svolazzante foderato di vaio; i suoi capelli sono acconciati in una treccia morbida che ricade lungo la schiena; anche la principessa Coronide sfoggia un abito degno del suo rango, una lunga veste bicolore rosa e blu con maniche molto lunghe e un basso raccolto con scriminatura centrale. Un'altra fanciulla riccamente vestita è Europa che indossa un lungo abito di un caldo arancio brillante, foderato di vaio, e porta una lunga treccia bionda

---

<sup>62</sup> AVRIL 2012, p. 91.

<sup>63</sup> La metamorfosi del sangue dei Giganti che diventa stirpe di uomini è ben visibile all'angolo inferiore sinistro.

<sup>64</sup> VOLPE 2005, pp. 94-95.

<sup>65</sup> Come si può vedere dalla figura, la veste della dea termina con una intensa pennellata blu fortemente simbolica che il miniatore utilizza per tutte le divinità che si affacciano dal cielo sulla terra; la coda blu delle vesti degli dei simboleggia proprio la loro natura divina e ultraterrena e generalmente sottolinea l'idea del volo.

(c. 16v, fig. 33). La figura di Europa assomiglia molto a quella di Putifarre, moglie di Giuseppe, dipinta da Jacopo del Biondo<sup>66</sup> nell'affresco di Mezzaratta che presenta una veste di uguale fattura e colore e una lunga treccia bionda che ricade dietro la spalla (fig. 34).

Un ultimo confronto può essere fatto con un altro miniatore che ha forti affinità con la cultura vitalesca, il Maestro della *Matricola dei Cordovanieri* del 1349, di cui rimane solamente un foglio staccato custodito al Musée Marmottan di Parigi (Collezione Wildenstein), inizialmente attribuito al Maestro del 1346<sup>67</sup> (fig. 35). La pagina presenta un ornato a volute fogliacee entro cui sono intercalati animali, stemmi e strane figure umane che si stagliano sul tipico *ramage* bolognese oro e nero che ricorre anche nei fregi dell'*Ovidius* di Gotha (fig. 36), a ulteriore conferma della datazione alla metà del secolo e alla sua produzione in ambito vitalesco. Si noti il confronto tra il bottone dorato trilobato presente nel foglio parigino e quelli del fregio gothiano a c. 12v (fig. 37) o il cappello a punta indossato dalla figura che corre sulle volute della *Matricola* con quello dell'essere barbuto, purtroppo non finito, che si aggrappa all'iniziale della c. 28v del codice di Gotha (fig. 38).

Sull'identità del Maestro della *Matricola dei Cordovanieri* sono state fatte molte ipotesi<sup>68</sup>, tra cui quella che si possa trattare più di un artista impegnato in opere monumentali<sup>69</sup>, visti i numerosi confronti con la pittura locale del tempo, che di un miniatore di professione. Tale suggestione credo possa applicarsi anche al Maestro del codice di Gotha, non essendo note al momento altre opere miniate di sua mano.

### 3.2 Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4

Il secondo manoscritto che tramanda le illustrazioni dell'*Ovidius moralizatus* è quello più modesto dei tre dal punto di vista materiale<sup>70</sup>: copiato su una pergamena scura, di bassa qualità e di reimpiego, misura appena 155x105 mm ed è protetto da una legatura moderna in cartone ricoperta di carta marrone spruzzata con cinque nervi sulla costa decorata da fregi in oro e dal

---

<sup>66</sup> VOLPE 2005, pp. 83-92; gli affreschi di Jacopo del Biondo a Mezzaratta vengono datati tra la metà del sesto decennio e il 1363, anno della sua morte.

<sup>67</sup> MEDICA 1999 (3), pp. 128-129.

<sup>68</sup> LONGHI 1934-1935 (1973), p. 28; Roberto Longhi ravvisa per primo forti affinità con la cultura vitalesca nella maniera di questo miniatore; CONTI 1978, p. 92; identifica il miniatore con l'anonimo Maestro degli Statuti della Società dei Drappieri (Maestro del 1346).

<sup>69</sup> CONTI 1981, p. 94; MEDICA 1999 (3), p. 128.

<sup>70</sup> Per la descrizione codicologica completa del codice si rimanda all'appendice.



titolo *Ovidio Metamr [sic] M.S.*; il codice contiene III+136+II carte tutte numerate a matita nell'angolo superiore destro di ciascun foglio recto<sup>71</sup>.

Dal punto di vista testuale, il codice si presenta mutilo sia del *Prologo* che delle descrizioni delle prime divinità del *De formis figurisque deorum*, Saturno, Giove, Marte e Apollo. Il testo si apre con parte della descrizione di Venere e prosegue fino alla figura di Esculapio dopo la quale si passa al primo libro dell'*Ovidius moralizatus* vero e proprio di cui il codice tramanda una versione A<sup>2</sup> spesso abbreviata, condensata e mutila dell'ultima parte, dal momento che la narrazione si interrompe con la *Presa di Ardea*, corrispondente alla metà circa del XIV libro. I rimaneggiamenti testuali, evidenti soprattutto nella disposizione delle *fabulae* dei libri I e III, possono far ipotizzare che il copista si sia avvalso di un modello che presentava già una errata sequenza degli episodi<sup>72</sup>.

Il pregio di questo testimone manoscritto sono sicuramente le sue duecentodieci vignette illustrate a penna e acquarellate che si rifanno puntualmente al *ductus* ovidiano con grande dovizia di particolari, pur presentando uno stile assai rozzo. Ciascuna *fabula* è introdotta da un'iniziale filigranata di penna a colori alternati rosso e blu o rosso e bruno.

### 3.2.1 Una probabile localizzazione padovana

Sul manoscritto di Bergamo non esistono particolari indicazioni circa il luogo di provenienza; è privo di note di possesso e non si conosce – allo stato attuale degli studi – una documentazione relativa ai suoi passaggi di proprietà. Tuttavia, la natura di codice palinsesto evidenziata da Andrea Spiriti nella scheda codicologica del manoscritto<sup>73</sup>, ha permesso di formulare alcune ipotesi circa una sua provenienza padovana.

Al di sotto della scrittura semigotica libraria con cui è vergato il codice, si può leggere parzialmente, grazie alla lampada di Wood, una scrittura inferiore documentaria trecentesca. Le cc. 1r-130v appartengono probabilmente a un registro contenente atti giudiziari poiché in diversi fogli leggiamo i termini giuridici *accusator*, *speciallis*, *notarius*, *acusam*, *acusa*. Alle cc. 14r e 51v sono visibili le date 1332 e 1330, mentre dal foglio 47v in poi sono presenti diversi nomi propri di persone e di località della provincia padovana: *Nicolao patavini* (c. 47v),

---

<sup>71</sup> SPIRITI 1989, p. 286.

<sup>72</sup> SPIRITI 1989, p. 309.

<sup>73</sup> SPIRITI 1989, p. 286.

*Bortholottis de Villafranca* (c. 70r), in *Campo Marcii* (c. 50r; antica contrada padovana, corrispondente grossomodo con il territorio di Prato della Valle), *de Salla* (c. 51v). Dalla c. 131 a c. 136 invece è stata reimpiegata della pergamena proveniente probabilmente da un registro di natura fiscale, data la presenza della locuzione *pro colta* che in area veneto-padana indicava le imposte<sup>74</sup>.

### 3.2.2 Alcune considerazioni sulle vignette: prassi esecutiva e stile

L'*Ovidius moralizatus* di Bergamo è estremamente interessante dal punto di vista iconografico soprattutto perché le *fabulae* ovidiane vengono illustrate in modo chiaro e semplice ma con una grande quantità di particolari. Nonostante la sua accuratezza dal punto di vista dei particolari illustrati, esso si presenta come un prodotto ad uso personale piuttosto modesto, sia per i materiali impiegati nella sua confezione che per lo stile delle sue miniature.

Le vignette illustrate, bordate da una linea di contorno rossa e gialla – che da c. 33v diventa solo rossa – sono inserite nel testo in un momento successivo alla fase di scrittura poiché spesso le cornici delle vignette seguono l'andamento delle parole scritte; osservando la seconda vignetta alla c. 20v, raffigurante due Eliadi mutate in pioppi (fig. 39), si può notare che la parte superiore della cornice forma una sorta di scala per intercalarsi il più possibile nel testo, quasi a voler riempire tutto lo spazio disponibile. Da questo esempio si può vedere che i fogli non hanno una struttura grafica regolare e che lo specchio di scrittura non determina necessariamente la larghezza delle cornici che molto spesso debordano verso i margini delle pagine. Inoltre, osservando la c. 21r, ma anche moltissimi altri esempi nel codice, si è capito che i disegni acquarellati dovevano essere stati realizzati nello stesso momento in cui venivano tracciate anche le cornici, dato che spesso le figure escono dai bordi che si interrompono proprio in corrispondenza dei disegni senza coprirli. La vignetta a c. 21r mostra le Eliadi mutate in pioppi che invocano l'aiuto della madre Climene che, impotente, sbuca dal cielo; la testa di Climene, come si può vedere dalla figura (fig. 39), si inserisce entro la cornice che si interrompe lasciandola uscire dalla sua sommità. Spesso le interruzioni nelle cornici sono fatte in modo tattico – soprattutto se in un unico riquadro sono contenuti più momenti narrativi – per suggerire l'arrivo o la partenza di un personaggio, come nel caso della vignetta a c. 79v in cui

---

<sup>74</sup> SPIRITI 1989, p. 286.

sulla sinistra sopraggiunge Teseo mentre a destra Medea fugge in cielo sul suo carro trainato dai draghi per scampare alla morte dopo aver cercato di ucciderlo (fig. 40).

Fino a c. 32v i disegni sono caratterizzati dalla presenza di uno zoccolo roccioso su cui spuntano ciuffi d'erba verde, un elemento che introduce l'osservatore in un'atmosfera paesaggistica, spesso movimentata da alberelli ad alto fusto con chioma verde punteggiata da frutti rossi, corsi d'acqua, rocce e architetture (figg. 41-43); dalla c. 33r viene eliminato del tutto lo zoccolo roccioso e gli elementi vegetali sono inseriti quasi sempre solo se costituiscono un particolare indispensabile ai fini narrativi, mentre le architetture continuano ad essere impiegate in modo piuttosto frequente. Le figure umane, così come gli animali, gli elementi naturali e artificiali, sono trattati in modo alquanto veloce e scarsamente accurato; l'artefice utilizza pochi tratti scuri per definire le immagini che vengono poi sommariamente campite con una gamma di colori acquarellati limitata che comprende verde, rosso, blu e oca, a cui si aggiunge il neutro della pergamena che funge da sfondo. Nonostante la velocità esecutiva e la scarsa maestria del disegnatore, bisogna riconoscergli il tentativo di diversificare i personaggi tramite l'uso di attributi fisici (barba; capelli; volti più marcati per i soggetti anziani) e materiali (corone; elmi e armature; foglie di vite per Bacco; vesti di colori e lunghezze diverse; copricapi) e di utilizzare una gestualità e una varietà di pose che vivacizza il racconto per immagini. Inoltre è in grado di rendere in modo prospettico – seppur con qualche incertezza – architetture, altari, tavoli e telai.

Lo stile dei disegni riecheggia a un linguaggio di fine Trecento, forse neogiottesco, interpretato però in maniera semplificata e rigida; è visibile, tuttavia, un'apertura verso nuove soluzioni spaziali e un tentativo di scorcio prospettico. È possibile pertanto che le illustrazioni siano state eseguite personalmente dal proprietario del codice o da un modesto disegnatore intorno all'ultimo decennio del secolo.

### **3.3 Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 344**

Il terzo e ultimo manoscritto presenta, come il codice gothiano, notevoli dimensioni (327x230 mm) e conserva ancora oggi la sua legatura originale, ricoperta di pelle rossa movimentata da un motivo a raggi e da cinque nervi sul dorso delimitati da sottili profili dorati, e due fermagli; le dieci borchie che si trovano sui piatti anteriore e posteriore sono state rifatte

nel XIX secolo<sup>75</sup>. Il codice comprende l+39+ll carte con numerazione disomogenea poiché solo le prime sette e la c. 39r sono indicate con piccoli numeri arabi tracciati a matita in corrispondenza dell'angolo superiore destro; una numerazione a inchiostro, coeva alla stesura del testo, indica invece il numero dei libri dell'*Ovidius* a partire dalla c. 9r<sup>76</sup>.

Il testo di Bersuire, che anche in questo caso viene attribuito a Thomas Walleys come rivela l'iscrizione posta sul dorso del codice, è completo in ogni sua parte, sia per quanto riguarda l'introduzione mitografica che i quindici capitoli dedicati alla moralizzazione delle favole ovidiane e tramanda la seconda versione avignonese A<sup>2</sup>. Le illustrazioni invece sono confinate solo nella prima parte dell'opera, il *De formis figurisque deorum*; osservando l'impaginazione delle colonne di scrittura pare che non fossero previste altre scene figurate nella seconda parte del codice in quanto il testo, disposto su due colonne, si sussegue senza soluzione di continuità fino alla fine, intervallato unicamente da quindici iniziali decorate – una per ciascun libro delle *Metamorfosi* – e da altre piccole lettere filigranate di penna a colori alternati rossi e blu che indicano l'*incipit* delle varie *fabulae*.

### 3.3.1 Antichi possessori e storia collezionistica del codice

Una lettera datata 12 ottobre 1798, incollata sulla controguardia del piatto anteriore del codice, ricostruisce – seppur parzialmente – i vari passaggi di proprietà del manoscritto. Si tratta di una missiva scritta a Venezia dall'abate Mauro Boni e indirizzata al podestà di Treviso Gianbattista De Rossi, a cui passò il manoscritto in quell'occasione.

Dalla lettera si evince che l'*Ovidius* fu lasciato da Giovannino Borghi, pievano di san Nicolò dei Mendicoli, al convento dei Carmini di Venezia nel 1420, affermazione confermata dalla nota di possesso alla c. 39r che ricorda la registrazione del codice nella biblioteca dei Carmini per mano di frate Michele de Arbo il 30 agosto dello stesso anno:

«Iste liber fuit dompni presbiteri Iohannini Burgi quondam plebani Sancti Nicolay, qui obiit anno domini millesimo quadringentesimo vigesimo, die penultimo mensis augusti, quem dimisit librarie conventus Sancte Marie Carmellitarum de Veneciis. Frater Michael de Arbo scripsit. Rogate Dominum pro eo».

Di Giovannino Borghi – probabile committente dell'*Ovidius* o quantomeno suo primo possessore noto – sappiamo, grazie alle ricostruzioni di Maria Bianchin che per prima si è

---

<sup>75</sup> FAGGIANI 2004, p. 1.

<sup>76</sup> Per la descrizione codicologica completa del codice si rimanda all'appendice.

occupata del manoscritto<sup>77</sup>, che fu pievano della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli, come ricorda Flaminio Corner nella sua opera dedicata al clero e alle chiese di Venezia che fornisce anche un'ulteriore indicazione circa la professione del Borghi che viene indicato sempre come *notarus*<sup>78</sup>. Grazie a tale suggerimento, la studiosa ha potuto condurre alcune ricerche d'archivio che hanno messo in luce un'intensa attività notarile di Giovanni Borghi tra 1399 e 1420<sup>79</sup>, anno della sua morte; inoltre dalle sottoscrizioni presenti alla fine dei vari atti si è capito che il notaio aveva la sua residenza in contrada San Barnaba, vicino alla parrocchia di San Nicolò dei Mendicoli, e che fu figlio di Angelo Borghi e Cara Cossa. Il ritrovamento del suo testamento, datato Venezia, 22 agosto 1420<sup>80</sup>, ha confermato tutti questi aspetti nonché la donazione del suo intero patrimonio librario al convento dei Carmini<sup>81</sup>. Il testamento sfortunatamente non dà ulteriori indicazioni circa la composizione della biblioteca del Borghi e in Archivio non sono presenti documentazioni relative al convento dei Carmini antecedenti al 1806<sup>82</sup> che possano attestare, oltre la nota di possesso a c. 39r, la presenza dell'*Ovidius* nella biblioteca.

Un ulteriore passaggio di proprietà, questa volta non attestato dalla lettera del Boni, può essere individuato grazie all'interpretazione dello stemma tracciato con una mina di piombo a c. 39r, raffigurante uno scudo *attraversato da una banda accostata da due stelle a sei punte* (fig. 44), da riferirsi a un membro del ramo trevigiano della famiglia Scotti di Piacenza. Il disegno corrisponde sostanzialmente agli stemmi che decorano la lastra in marmo rosso di Verona del sepolcro degli Scotti, che si trova nella navata destra della chiesa piacentina di san

---

<sup>77</sup> BIANCHIN 1986.

<sup>78</sup> All'interno dell'opera del Corner ricorrono in verità due Giovanni Borghi pievani e notai di San Nicolò dei Mendicoli, attestati tra il 1407 e il 1418 (CORNER 1749, VII-VIII, p. 367). Ciò che ha permesso a Maria Bianchin di capire quale dei due fosse il possessore dell'*Ovidius* è una differenza grafica nel modo di scrivere i due cognomi. Nel 1407 viene infatti menzionato, in occasione della stesura del suo testamento, un *Joannes Burgo* figlio di Federico Burgo, che potrebbe far pensare proprio al Borghi possessore dell'*Ovidius* dato che nella lettera di Mauro Boni si rammenta che il testamento di Borghi è citato da Corner. Le attestazioni successive si trovano in relazione al passaggio di vari pievani in parrocchie vicine a quella di San Nicolò, di cui Giovanni Borghi risulta essere il sottoscrittore degli atti: nel 1408 viene ricordato, nell'elenco dei pievani di *Sancti Ubaldi Episcopi, Franciscus Dondi. Ex rogito Johannis Burgi Plebani Sancti Nicolai Notarii* (CORNER 1749, III, p. 386); nel 1410, nell'elenco di *Sancti Raphaelis Ecclesiae, Basilio Zordano. Ex rogito Joannis Burgo Plebani S. Nicolai et Notarii* (CORNER 1749, VII-VIII, pp. 343-344); nel 1413, nell'elenco di *Sancti Basilii*, viene ricordato Andreas de Musto. Ex rogito Joannis Burghi Plebani S. Nicolai (CORNER 1749, I, pp. 101-102). Da questi dati emerge che il Borghi dell'*Ovidius* dovrebbe essere quello menzionato nel 1408 e nel 1413 e non quello ricordato alla data 1410 che dovrebbe coincidere con il Burgo che fece testamento nel 1407. Cfr. anche FAGGIANI 2004, pp. 90-91 che ripropone sostanzialmente il percorso condotto dalla Bianchin.

<sup>79</sup> BIANCHIN 1986, p. 52; Archivio di Stato di Venezia, *Cancellaria inferiore dei Notai*, B. 23.

<sup>80</sup> BIANCHIN 1986, p. 57 (ricontrollo), Archivio di Stato di Venezia, *Cancellaria inferiore dei Notai*, B. 146.

<sup>81</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Cancellaria inferiore dei Notai*, B. 146: *Item dimitto omnes meos libros in librerie Sancte Marie Karmelitarum*.

<sup>82</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Demanio*, B. 376.

Giovanni in Canale, databile tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo (fig. 45). A Maria Bianchin si deve il merito di aver riconosciuto lo scudo come quello della famiglia Scotti<sup>83</sup>, mettendolo a confronto con uno stemma pubblicato da Morando di Custoza che può essere così descritto, *d'azzurro, alla banda d'argento, accompagnata in capo e in punta da una stella a sei punte d'oro* (fig. 46). Lo scudo del disegno trevigiano, tuttavia, non presenta le stelle allineate lungo la verticale come nel blasone di Morando, e si avvicina di più allo scudo del sepolcro Scotti con le stelle leggermente spostate in diagonale, pubblicato correttamente nelle *Antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi* che possiamo così blasonare: *d'azzurro, alla banda d'argento, accostata da due stelle a sei punte d'oro* (fig. 47)<sup>84</sup>.

Lo scudo del ms. 344 è circondato sui quattro lati dalle parole *Sco, Ja, Co, Igitur* da riferire probabilmente a uno dei tre *Jacobus Scottus* tramandati dal cronista Nicolò Mauro (1533-1612) che scrive a proposito delle famiglie trevigiane del tempo<sup>85</sup>; Maria Bianchin, su base strettamente cronologica, ritiene che il possessore possa essere uno dei due fratelli Scotti, figli di Vittore e nipoti del vescovo di Concordia, documentati il primo nel 1422, e il secondo – che reca il doppio nome di *Jacobus Donatus* – tra il 1427 e il 1497<sup>86</sup>.

La lettera del Boni dà notizia di un ulteriore passaggio di proprietà del codice che giunse nelle mani del Cavalier Vincislao Brescia, che si firma sul foglio di guardia *Cavalliere*. Le ricerche di Maria Bianchin confermano l'esistenza di un Vincislao insignito del titolo di *equus* nella famiglia Brescia, che sposò Pietra Pola nel 1599<sup>87</sup>. Nell'*Index librorum* della biblioteca della famiglia Brescia, datato 1750, si è riusciti a rintracciare il codice dell'*Ovidius* di Treviso alla classe IV tra i testi di *Philologia: Naso Publio Ovidius, Metamorphoseas, in fol. 16*<sup>88</sup>. Questa stessa segnatura, IV.16, si ritrova nell'angolo inferiore sinistro della c. 1r<sup>89</sup> e nell'etichetta inchiodata sul piatto posteriore del codice.

Dalla biblioteca della famiglia Brescia il manoscritto passò in quella del podestà di Treviso Giambattista De Rossi, a cui è indirizzata la lettera dell'abate Mauro Boni (12 ottobre 1798). Sulla controguardia anteriore è ancora oggi presente l'*ex libris* della biblioteca Rossi con tanto di antica segnatura N° 8663. Il 22 aprile 1810 tutto il patrimonio del canonico De Rossi

---

<sup>83</sup> BIANCHIN 1986, p. 72; la studiosa si basa sul *Blasonario veneto* di Morando di Custoza (MORANDO DI CUSTOZA 1985, tav. CCXCII, *Treviso*). Cfr. anche FAGGIANI 2004, p. 97.

<sup>84</sup> FIORI- DE MEO-DI GROPPELLO-MANFREDI 1979, p. 545.

<sup>85</sup> Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1089, c. 307r.

<sup>86</sup> BIANCHIN 1986, p. 70; FAGGIANI 2004, p. 97.

<sup>87</sup> BIANCHIN 1986, pp. 73-74; FAGGIANI 2004, p. 97.

<sup>88</sup> Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1618.

<sup>89</sup> FAGGIANI 2004, p. 97.

venne trasferito tramite un atto legale al comune di Treviso in cambio della sua nomina a bibliotecario perpetuo<sup>90</sup> e da allora il manoscritto dell'*Ovidius* è custodito in Biblioteca Comunale.

### 3.3.2 Considerazioni stilistiche

Nei paragrafi seguenti si cercherà di riassumere le interpretazioni stilistiche proposte dagli studi di Maria Bianchin e Raffaella Faggiani sulle sedici iniziali fogliacee e sui disegni acquarellati che corredano il manoscritto mettendo in evidenza le diverse ipotesi circa il luogo di produzione e la datazione delle miniature. Le due tesi di laurea costituiscono, ad oggi, i contributi più corposi sul manoscritto trevigiano, ed è interessante notare come siano giunte a conclusioni piuttosto differenti. Per maggiore chiarezza si è deciso di dividere in due paragrafi l'analisi delle iniziali e dei disegni.

### 3.3.3 Le iniziali fogliacee

L'*Ovidius* trevigiano è provvisto di sedici iniziali decorate corrispondenti all'*incipit* del *De formis figurisque deorum* e a ciascuno dei quindici libri delle *Metamorfosi*. Le iniziali sono tutte fitomorfe, a eccezione di quella alla c. 1r corredata anche da una terminazione a testa di uccello in corrispondenza del fregio fogliaceo nel campo della lettera (fig. 48). Esse presentano uno stile omogeneo con il corpo delle lettere rosa antico che si staglia su un campo esterno in lamina d'oro bordato di nero e interno blu impreziosito da motivi a biacca; da ciascuna iniziale si dipanano eleganti e sottili fregi fogliacei rosa, azzurro, rosso, verde e orca accompagnati da bottoni dorati cigliati. Questo tipo di decorazione, come noto, affonda le sue radici nell'ornato acantiforme di derivazione bolognese che si diffonde a Padova a partire dal primo periodo carrarese<sup>91</sup> fino alla metà inoltrata del Quattrocento in forme sempre più vivaci e aggraziate<sup>92</sup>.

L'analisi delle iniziali fogliacee proposta da Maria Bianchin e Raffaella Faggiani prende il via dalla comune constatazione che il loro stile derivi dalla tradizione carrarese di cui sopra<sup>93</sup>, ma non si può certo dire che l'esito delle loro dimostrazioni sia concorde, né per quanto riguarda l'ambiente di produzione che la loro datazione. Maria Bianchin riconosce nelle iniziali

---

<sup>90</sup> MOLENA 1953, p. 2.

<sup>91</sup> MARIANI CANOVA 1994, p. 20.

<sup>92</sup> MARIANI CANOVA 1985, p. 358. Ne sono un esempio le iniziali realizzate nel 1459 da Giovanni Paterniano per l'ufficio della Trasfigurazione dell'antifonario responsoriale B16 della Biblioteca Capitolare di Padova; in merito cfr. MINAZZATO 2014, p. 213.

<sup>93</sup> BIANCHIN 1986, p. 126; FAGGIANI 2004, p. 60.

del manoscritto una mano tipicamente padovana che opera verso la metà degli anni Ottanta del Trecento, sostenendo che l'ornato acantiforme successivo sia decisamente più fantasioso, gonfio e sciolto<sup>94</sup>. A supporto della sua tesi propone prima alcuni confronti con le iniziali fogliacee attestate all'epoca di Francesco il Vecchio quali quelle contenute nel *Currus Carrariensis* datato verso il 1376<sup>95</sup> e nello *Statuto dell'Arte della Lana* del 1384<sup>96</sup>, poi con quelle del periodo successivo, in particolare con il cosiddetto *Erbario carrarese*<sup>97</sup> e lo *Statuta maioris ecclesiae Paduanae*<sup>98</sup> del 1401.

Raffaella Faggiani, invece, non ritiene che il codice sia stato prodotto a Padova verso l'ultimo decennio del Trecento ma intorno al secondo decennio del secolo successivo, puntando inoltre sulle sue probabili origini veneziane, secondo lei avvalorate dalla nota di possesso alla c. 39r in cui si ricorda il lascito del manoscritto da parte del pievano veneziano Giovannino Borghi alla biblioteca del convento dei Carmini nel 1420<sup>99</sup>. La Faggiani si concentra infatti sulla diffusione dell'ornato acantiforme carrarese nei territori al di fuori dell'area strettamente padovana, fino a raggiungere Venezia, in cui tali motivi decorativi vengono assimilati in codici miniati a partire dagli anni Ottanta del secolo<sup>100</sup>. La studiosa propone interessanti confronti soprattutto con alcune iniziali attribuite all'anonimo miniatore conosciuto come Maestro delle Iniziali di Bruxelles, i cui inizi si rifanno al bolognese Nicolò di Giacomo<sup>101</sup> di cui dimostra di aver recepito lo stile, pur aggiornandolo in senso più morbido, memore probabilmente delle esperienze coeve della miniatura veneta<sup>102</sup>. In particolare, il confronto con il terzo volume della *Lectura super Psalterium* di Michele Aiguani custodito nella Biblioteca Universitaria di Padova (ms. 692) ma proveniente dal convento dei Carmelitani Calzati di Venezia<sup>103</sup> (fig. 49) le consente di collocare le miniature del codice di Treviso a Venezia e di slittare la sua datazione verso gli anni Venti del Quattrocento. Il codice fa parte di una serie di cinque manoscritti scritti a più

---

<sup>94</sup> MARIANI CANOVA 1994, pp. 24-25.

<sup>95</sup> GOUSSET 1999, pp. 136-137.

<sup>96</sup> VALENTINI 1999, p. 141.

<sup>97</sup> MARIANI CANOVA 1999, pp. 154-157.

<sup>98</sup> MARIANI CANOVA 1985, p. 362; BELLINATI 1999, pp. 178-179; MINAZZATO 2014, pp. 329-332.

<sup>99</sup> FAGGIANI 2004, p. 61. La critica mossa da Raffaella Faggiani alla Bianchin è proprio quella di non aver tenuto in considerazione la presenza del manoscritto a Venezia già dal 1420 e di non aver dato peso sufficiente al fatto che Giovannino Borghi, primo possessore noto del codice, fosse proprio un veneziano.

<sup>100</sup> Ad esempio la *Cronica* di Raffain Caresini (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. VII 770=7795) datata 1383-1386 e la *Promissione* del Doge Antonio Venier, eletto nel 1383, dell'Archivio di Stato di Venezia (Secreta Prom. Duc. III) presentano un ornato spiccatamente bolognese. Cfr. MARIANI CANOVA 1992, p. 407.

<sup>101</sup> BOLLATI 1997, p. 133.

<sup>102</sup> MEDICA 1999 (1), p. 471; MEDICA 2004, p. 565.

<sup>103</sup> HUTER 1980, p. 17; MEDICA 1999, p. 476; FUMIAN 2011, p. 140.



mani nell'arco di due anni circa, tra 1422 e 1423<sup>104</sup>, come rivelano gli *explicit* alla fine del quarto e del quinto volume<sup>105</sup>. Alla sua decorazione parteciparono vari artefici tra cui due di origine bolognese – il maestro delle iniziali di Bruxelles, attivo nel terzo volume, e il Maestro del Messale dei Servi, attivo nel quinto – e l'importante miniatore veneziano Cristoforo Cortese a cui spettano il primo e il quarto volume, mentre per il secondo si avvale dell'aiuto di un collaboratore<sup>106</sup>. Ciò che interessa a questo studio però sono i fregi fogliacei attribuiti al Maestro delle Iniziali di Bruxelles che si avvicinano particolarmente a quelli dell'*Ovidius* trevigiano per la cromia vivace e brillante delle foglie che sono rese in modo agile e sinuoso, alla presenza di foglioline carnose chiuse su se stesse da cui prende il via il gioco degli intrecci fogliacei e in sostanza dalle forme degli elementi decorativi che sembrano ripetersi con soluzioni analoghe in entrambi i manoscritti, tanto da poter ipotizzare un'esecuzione delle iniziali trevigiane nel secondo decennio del Quattrocento (fig. 50).

La presenza di Cristoforo Cortese e del Maestro del Messale dei Servi, che come noto lavorò a Venezia, ha fatto ipotizzare che anche il terzo volume – che per ragioni stilistiche pare essere stato il primo miniato della serie – potesse essere stato dipinto nella città lagunare, ammettendo in questo modo la presenza del Maestro delle Iniziali di Bruxelles a Venezia<sup>107</sup>. Risulta difficile a questo punto stabilire con precisione in quale delle due città siano stati miniati i volumi della *Lectura*, dati gli stretti rapporti tra la miniatura veneziana e bolognese dalla fine del Trecento; il continuo scambio di maestranze, la circolazione di stilemi, modelli e opere miniate, crea tra la fine del Trecento e gli inizi del secolo successivo una sorta di *coiné figurativa* evidente soprattutto nel triangolo Bologna-Padova-Venezia<sup>108</sup>.

Ciononostante, mi trovo concorde con la tesi di Raffaella Faggiani che, suggestionata dalla possibile esecuzione delle miniature del terzo volume della *Lectura* a Venezia, ha ipotizzato che anche l'*Ovidius* potesse essere stato dipinto nel secondo decennio del Quattrocento nella città lagunare, forte del fatto che il codice nel 1420 è documentato nella biblioteca conventuale dei Carmini.

---

<sup>104</sup> FUMIAN 2011, p. 140.

<sup>105</sup> FUMIAN 2011, p. 146; vol. IV, c. 174r: 1422 die 21 marcii hora 22; vol. V, c. 225v: 1423 die 14 octobris.

<sup>106</sup> FUMIAN 2011, p. 146.

<sup>107</sup> MEDICA 1999 (1), p. 476.

<sup>108</sup> TONIOLO 2011, p. 33.

### 3.3.4 L'illustrazione del *De formis figurisque deorum*

Nel contributo di Carl Huter dedicato all'attività del Maestro della Novella viene citato anche il codice di Treviso, inserendo le sue illustrazioni entro quella corrente di disegni a penna acquarellati che si sviluppò a Padova tra gli anni Settanta e Ottanta del Trecento<sup>109</sup>. A questo gruppo di codici in cui è inserito l'*Ovidius* appartengono anche i due esemplari altichiereschi del *De viris Illustribus* di Petrarca<sup>110</sup>, la *Tebaide* di Stazio<sup>111</sup> – i cui disegni sono attribuiti a Jacopo Avanzi – e il *Libellus de imaginibus deorum* della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>112</sup>.

Maria Bianchin, sulla scia di Huter, propone una datazione e localizzazione analoga per i disegni dell'*Ovidius* trevigiano insistendo sul post-giottismo delle figure, caratterizzate da un impianto volumetrico ampio, dall'utilizzo di un abbigliamento sobrio e dal loro inserimento entro quinte paesaggistiche<sup>113</sup>. In particolare, la studiosa ravvisa nelle illustrazioni del codice trevigiano quel linguaggio neo-giottesco elaborato da Altichiero nella cappella di san Giacomo e nell'oratorio di san Giorgio<sup>114</sup> che contribuì a influenzare la produzione pittorica e illustrativa degli ultimi decenni del secolo, caratterizzata da nuove ricerche spaziali e prospettive grazie all'uso di elaborate architetture entro cui agiscono figure umane realizzate con innovato naturalismo. Questi tratti si ritrovano anche in una serie di codici miniati stilisticamente coerenti con le opere del maestro veronese, ma anche con quelle di Jacopo Avanzi – suo collaboratore nella cappella di san Giacomo – Giusto de' Menabuoi e il più tardo Jacopo da Verona, che si differenziano rispetto alla produzione illustrativa del tempo nei restanti territori dell'area padana<sup>115</sup>. Tra questi manoscritti spiccano le già citate copie parigine del *De viris illustribus* (1379-1380) con le raffigurazioni del *Trionfo della Gloria* che la critica attribuisce alla mano di Altichiero (fig. 51). La figura della Gloria viene accostata a quella della Giunone trevigiana (fig. 52), che secondo la studiosa presenta il medesimo impianto compositivo con la figura alata assisa sul cocchio volante trainato dai cavalli che gira la testa verso sinistra come Giunone. In base a queste considerazioni, Maria Bianchin conclude datando il manoscritto di Treviso tra

---

<sup>109</sup> HUTER 1971, pp. 9-10.

<sup>110</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin 6069F e Latin 6069I. cfr. Gusset 1999, pp. 138-139.

<sup>111</sup> Dublino, Chester Beatty Library, ms. W 76. Cfr. MARIANI CANOVA 1999, pp. 142-145.

<sup>112</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1290; cfr. i disegni riprodotti in LIEBESCHÜTZ 1926.

<sup>113</sup> BIANCHIN 1986, p. 135.

<sup>114</sup> BIANCHIN 1986, pp. 141-142.

<sup>115</sup> MARIANI CANOVA 1994, p. 19.

1374 e 1380, considerandolo un prodotto padovano testimone dell'influenza stilistica esercitata dai grandi maestri della corte carrarese<sup>116</sup>.

In effetti, bisogna riconoscere una certa vicinanza tra il disegno di Altichiero con il *Trionfo della Gloria* e la Giunone trevigiana, e non è da escludere che l'artefice delle illustrazioni dell'*Ovidius* avesse presente il modello altichieresco, ma la figura realizzata da Altichiero – qualitativamente altissima – risulta più solida della dea di Treviso che stilisticamente dovrà essere posticipata nel tempo.

Diversamente dalla Bianchin, Raffaella Faggiani propende per una localizzazione veneziana del codice e una datazione che si aggira intorno al secondo decennio del Quattrocento, ipotesi sorretta da numerosi confronti stilistici con la pittura e le esperienze miniatorie locali coeve. Partendo dall'analisi di Maria Bianchin, la studiosa ne smonta la tesi concentrandosi soprattutto su alcune caratteristiche stilistiche che si riscontrano nelle illustrazioni dell'*Ovidius*. Le figure degli dei sono caratterizzate da una gestualità vivace, da un movimento dato dalle torsioni corporee, animate anche dal frangersi guizzante delle vesti sul terreno con esiti formali che preannunciano esperienze tardogotiche. Questi stilemi, a cui possiamo aggiungere l'assenza di rigidità, la fluidità dei movimenti e una certa maturità nella resa spaziale, sono sintomo di una elaborazione formale avanzata nel tempo rispetto ai più composti e solenni esempi giotteschi. Secondo la studiosa, l'impianto post-altichieresco che si riscontra nelle illustrazioni trevigiane, viene qui rinnovato in senso gotico internazionale grazie alla meditazione sulle esperienze pittoriche veneziane. Raffaella Faggiani sostiene che le illustrazioni dell'*Ovidius* siano caratterizzate da una tipologia paesaggistica fatta di speroni rocciosi pungenti e frastagliati resi tridimensionali grazie a un uso sapiente del tratteggio e del chiaro-scuro; la studiosa concorda con la Bianchin nell'osservare che l'uso di quinte rocciose nude animate da alberelli fronzuti vada rintracciato a Padova negli affreschi della cappella Scrovegni già agli inizi del Trecento e negli esempi neogiotteschi di Altichiero, soprattutto nell'oratorio di san Giorgio<sup>117</sup>, ma nel caso dell'*Ovidius* il confronto dovrà essere fatto piuttosto con le tavole dipinte da Jacobello del Fiore con le *Storie di santa Lucia* (fig. 53) e con la *Tentazione di san Benedetto* di Niccolò di Pietro (fig. 54) dipinta alla metà del secondo decennio del Quattrocento in cui il linearismo usato dai pittori è più vicino a quello presente nelle

---

<sup>116</sup> BIANCHIN 1986, p. 157.

<sup>117</sup> FAGGIANI 2004, p. 73.

vignette del codice (fig. 55) che si allontanano dal morbido sfumato altichieresco<sup>118</sup>. Nelle tavole di Jacobello le rocce sono delineate da una linea di contorno più scura e continua che le fa emergere dal fondo dorato; il colore si addensa in zone d'ombra che modellano e rendono plastici i rilievi in un modo assai simile al tratteggio del codice trevigiano. Per la studiosa, anche la tavola di Niccolò di Pietro presenta forti consonanze con le rocce dell'Ovidius nella resa di venature scure che danno risalto alle forme montuose, a dimostrazione della maturità stilistica dell'illustratore abile nel ricreare tramite il disegno soluzioni di vivace pittoricismo.

Raffaella Faggiani rintraccia queste caratteristiche anche nella produzione miniatoria di un grande maestro del tempo, *forse un veneziano sensibilizzato sulle esperienze patavine nel corso di una sua attività per committenti padovani o viceversa un padovano sensibilizzato sulle cose veneziane*<sup>119</sup>: il Maestro della Novella<sup>120</sup>, il cui stile, pur fondandosi su una matrice stilistica padovana, frutto di meditazioni sugli esempi di Altichiero e Giusto, si caratterizza in modo autonomo<sup>121</sup> e – per usare le parole di Giordana Mariani Canova – *per un'impulsività lineare, una sofisticata eleganza di gusto ormai tardogotico che sono virtualmente estranee a quella controllata misura padovana del periodo precedente e per certi aspetti anche di quello successivo. Tutto ciò rimanda a una cultura molto complessa nella quale mi sembra si possano scorgere forti influenze dell'illustrazione tardo-trecentesca lombarda e veneziana*<sup>122</sup>.

La Faggiani mette in relazione le miniature del codice trevigiano con i disegni a monocromo verde che corredano il testo poetico de *Li quattro Evangelii concordati in uno*, composto e scritto a Padova nel 1399 dal patrizio veneziano Jacopo Gradenigo contenuto nel codice Ms. 78.C.18 del Kupferstichkabinett di Berlino<sup>123</sup>. Nei disegni de *Li quattro Evangelii* il Maestro della Novella indugia nella resa del paesaggio, caratterizzato da speroni rocciosi resi plastici grazie all'uso di un chiaro-scuro veloce e sciolto e da alberelli dal fusto sottile e dalla chioma ampia alla base che si restringe sempre più verso l'alto culminando a punta<sup>124</sup> (fig. 56). La studiosa ravvisa queste stesse note paesaggistiche anche nel cosiddetto Maestro della Parousia<sup>125</sup>, responsabile dell'illustrazione della prima carta non numerata del codice di Berlino, in cui rocce

---

<sup>118</sup> FAGGIANI 2004, pp. 74-75.

<sup>119</sup> MARIANI CANOVA 1994, p. 34.

<sup>120</sup> FAGGIANI 2004, p. 75.

<sup>121</sup> HUTER 1971, p. 14.

<sup>122</sup> MARIANI CANOVA 1985, pp. 368-369.

<sup>123</sup> HUTER 1971, p. 12; MARIANI CANOVA 1985, p. 366; MARIANI CANOVA 1988, p. 48; FRANCO 1999, pp. 197-199.

<sup>124</sup> FAGGIANI 2004, p. 75.

<sup>125</sup> Identificato, per le forti consonanze stilistiche con i disegni della *Divina Commedia* della Gambalunghiana di Rimini, o con lo stesso Jacopo Gradenigo - possibile autore sia del testo che delle illustrazioni - o con il miniatore veneziano Cristoforo Cortese. Cfr. MELDINI 1988, p. 106-107.

nude condotte con raffinata fluidità ospitano smilzi alberelli e incorniciano i simboli dei quattro evangelisti e il ritratto di Gradenigo, ambientati in uno spazio delimitato da uno scalino roccioso simile a quelli che si ritrovano nelle illustrazioni trevigiane<sup>126</sup> (fig. 57-58).

L'ultimo confronto viene fatto con un'iniziale contenuta del *Tractatus moralium notabilium* di Geremia Montagnone miniato dal maestro della Novella probabilmente a Venezia intorno al 1405 (fig. 59) in cui il trono su cui siede l'autore, di chiara derivazione altichieresca, presenta le stesse volute fogliacee dei troni e dei carri nel codice trevigiano; inoltre, la figura mostruosa che costituisce il corpo dell'iniziale somiglia particolarmente alla prima delle tre Arpie alla c. 7r dell'*Ovidius*, che avanza verso destra con la zampa protesa in avanti, anche se quest'ultima presenta un movimento più sciolto e una maggiore resa naturalistica delle piume e degli artigli<sup>127</sup> (fig. 60).

Oltre a queste considerazioni la Faggiani propone una interessante riflessione sull'abbigliamento adottato dalle figure del codice che indossano tuniche dalle maniche ampie all'altezza dei gomiti e strette ai polsi. Tale particolare si ritrova ad esempio in una tela raffigurante la *Madonna col Bambino, santi e donatori* (fig. 61) eseguita nel 1419 probabilmente dal Maestro di Ronciette, a sostegno di una datazione prossima agli anni Venti del Quattrocento<sup>128</sup>.

Osservando le miniature dell'*Ovidius* sembra abbastanza chiaro che ci si trova in una fase in cui – sebbene le solide volumetrie altichieresche vengano ancora prese a modello, soprattutto dal punto di vista compositivo – si assiste a un rinnovamento formale che coinvolge soprattutto il modo di atteggiarsi delle figure, le loro pose, il trattamento del panneggio e le ambientazioni paesaggistiche. Le figure umane perdono la loro solidità e virano verso forme più scorciate, dinamiche e leggere; il gruppo di otto muse che si tengono per mano alla c. 3r sembra veramente compiere un girotondo attorno all'alberello fronzuto in mezzo a loro, e il rapporto con lo spazio è ben organizzato, senza ingenue sovrapposizioni di piani; le figure intrattengono un vivace gioco di sguardi mentre la musa più a destra guarda verso lo spettatore coinvolgendolo nella scena (fig. 62). Il tratto si fa più rapido e guizzante nella definizione anatomica di corpi e volti, ma anche delle vesti che, pur presentando fogge già viste negli affreschi padovani, qui si sfaldano al suolo attraverso il ritmo spezzato delle pieghe che si fanno

---

<sup>126</sup> FAGGIANI 2004, p. 85.

<sup>127</sup> FAGGIANI 2004, p. 86. Sul *Tractatus* cfr. HUTER 1971, p. 12.

<sup>128</sup> FAGGIANI 2004, p. 71.

tante e minute. Nell'illustrazione di Venere i corpi sono immersi nel mare e la sostanza liquida che li avvolge è trattata attraverso la realizzazione di sottili onde verdine che lasciano intravedere le forme; la figura di Venere che esce dalla roccia sembra nuotare verso Vulcano che la afferra per un polso come a trascinarla più velocemente verso di sé (fig. 63); allo stesso modo Nettuno sembra nuotare velocemente battendo le gambe per rincorrere il cavallo scaturito dalla roccia (fig. 64). Anche la definizione anatomica dei tanti nudi presenti tra le carte è condotta con una nuova attenzione, più matura, che prelude a esiti pittorici successivi. Le figure non sono mai frontali, sempre scorciate, e gran parte delle scene sono pervase dal movimento che può essere dato dall'azione repentina di Giove che evira il padre Saturno (fig. 65), dalla fuga di Pan che viene colpito dalla freccia di Amore (fig. 66) o dagli dei che se la prendono con il deforme Vulcano colpendolo con sassi e mazze (fig. 67). Il disegno sa farsi leggero e modulato, grazie a un uso sapiente del tratteggio che dona plasticità a corpi ed elementi naturali, quali le rocce frastagliate di cui il codice è ricco che, pur tenendo a mente i modelli antecedenti, sembrano qui conformarsi alle nuove esperienze veneziane suggerite da Raffaella Faggiani.

Considerando la presenza del codice nel convento dei Carmini di Venezia già nel 1420, e che il primo proprietario di cui si ha notizia – Giovannino Borghi – era veneziano, mi sembra di poter concordare con la Faggiani per una probabile esecuzione lagunare del codice, alla luce anche della considerazioni stilistiche proposte dalla studiosa di cui si è cercato di riassumere le linee più interessanti.

## CAPITOLO 4

### Illustrare gli dei in età medievale: le miniature del *De formis figurisque deorum*

L'analisi delle miniature del *De formis figurisque deorum* nei testimoni miniati di Bergamo e Treviso si inserisce entro la scia di una serie di studi inaugurati per la prima volta negli anni Trenta del Novecento da Erwin Panofsky e Fritz Saxl<sup>1</sup> che hanno come oggetto di ricerca l'iconografia delle divinità classiche nel Medioevo. Secondo gli studiosi, il recupero e la sopravvivenza – per usare un termine caro a Seznec, altro grande studioso dell'argomento – delle immagini classiche avviene nel Medioevo attraverso due modalità: le immagini possono derivare dalla tradizione figurativa, ossia dall'influsso o dalla copia di un modello visivo che gli artefici avevano sotto mano, o dalla tradizione letteraria, quindi da descrizioni testuali di un soggetto mitologico che determinano uno slancio creativo da parte dell'artefice che, non avendo a disposizione un modello figurativo a cui ispirarsi, deve dare origine a una nuova forma visiva che non ha alcun tipo di rapporto con l'epoca classica<sup>2</sup>.

In questa seconda categoria rientrano le immagini degli dei del *De formis figurisque deorum* che, come vedremo, non derivano da un modello figurativo precedente ma sono frutto dell'immaginazione creativa dei miniatori che avevano a disposizione le sole descrizioni testuali di Pierre Bersuire.

Lo studio delle miniature del codice di Treviso è stato oggetto di una tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Udine da Raffaella Faggiani (a.a. 2001-2002) di cui buona parte è stata pubblicata nel 2004. Questo contributo, davvero molto ben fatto nella parte stilistica, presenta alcune imprecisioni dal punto di vista iconografico a causa di una lettura talvolta superficiale del testo che non permette all'autrice di chiarire alcuni attributi<sup>3</sup>; pertanto si cercherà di correggere dove necessario.

---

<sup>1</sup> Sempre fondamentale resta il contributo scritto a quattro mani e pubblicato per la prima volta nel 1933 *Classical mythology in medieval art* (cfr. PANOFSKY-SAXL 1933)

<sup>2</sup> PANOFSKY-SAXL 1933, p. 12; teoria poi ripresa da SEZNEC nel 1940 (p. 178) nella sua celebre opera *La sopravvivenza degli antichi dei* (cfr. SEZNEC 1940)

<sup>3</sup> Uno dei problemi principali della sua analisi è quello di voler spiegare i vari attributi degli dei basandosi non sul testo di Bersuire ma su quello degli altri mitografi. È indubbiamente vero che il benedettino si era basato su fonti letterarie a lui antecedenti – come già spiegato nel II capitolo – ma voler giustificare con altri testi gli attributi presenti nel *De formis figurisque deorum* crea confusione e vizia l'analisi. Identici attributi possono essere presenti in tutti i mitografi già menzionati, ma ciò non significa che per tutti loro abbiano lo stesso significato allegorico o morale.

Allo studio della Faggiani, cercherò inoltre di apportare nuove considerazioni anche grazie al recupero di molto materiale fotografico in varie biblioteche europee di cui la studiosa non era provvista e di offrire una panoramica il più completa possibile che si addentra fino al Quattrocento inoltrato sia con esempi tratti dal repertorio miniato che da altri contesti artistici.

Per ciascuna divinità ho preparato una serie di tabelle<sup>4</sup> in cui sono messi a confronto tutti i testimoni miniati trattati nel presente capitolo che contengono le immagini degli dei desunte dal *De formis figurisque deorum*.

#### 4.1 Le illustrazioni degli dei nei codici miniati di Bergamo e Treviso

Il punto di partenza per la mia analisi sono i due manoscritti contenenti le illustrazioni degli dei di Bersuire: il codice Cassaf.3.4 della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, prodotto in area padana e miniato verso l'ultimo decennio del XIV secolo, e il manoscritto 344 della Biblioteca Civica di Treviso miniato a Venezia entro il 1420, che costituiscono la base per tutti i confronti iconografici che verranno proposti in seguito.

I due codici, entrambi testimoni della seconda versione avignonese A<sup>2</sup>, sono assai diversi tra loro dal punto di vista stilistico ma presentano delle consonanze iconografiche per quanto riguarda le miniature comuni a entrambi. Nella tabella sottostante ho riportato l'elenco di tutte le divinità descritte nel *De formis figurisque deorum* evidenziando con un colore le sole miniature in comune tra i due testimoni per facilitare la lettura dell'analisi; le x nello schema indicano se le divinità sono presenti nei manoscritti.

DIVINITÀ	BERGAMO, cassaf.3.4		TREVISO, 344	
	MINIATURA	TESTO	MINIATURA	TESTO
Saturno	-	-	x	x
Giove	-	-	x	x
Marte	-	-	x	x
Apollo	-	-	x	x
Venere	-	x	x	x
Mercurio	x	x	x	x
Diana	-	x	x	x
Minerva	x	x	x	x
Giunone	-	x	x	x

<sup>4</sup> Cfr. Appendice 1.



Cibeles	x	x	x	x
Vulcano	x	x	x	x
Nettuno	x	x	x	x
Pan	x	x	x	x
Plutone	-	x	x	x
Furie	-	x	x	x
Parce	-	x	x	x
Arpie	-	x	x	x
Bacco	x	x	x	x
Esculapio	x	x	x	x
Ercole	-	-	x	x
Vanità	-	-	x	x

Tabella 1

La prima divinità che apre la lunga serie del *De formis figurisque deorum* è Saturno, il terribile dio primordiale che l'autore descrive in questi termini:

«Saturnus ergo pingebatur et supponebatur esse homo senex, curvus, tristis et pallidus, qui una manu falcem tenebat et in eadem drachonis portabat ymaginem qui dentibus caudam propriam commordebatur, altera vero filium parvulum ad os applicabat et eum propriis dentibus devorabat. Quatuor iuxta se habebat liberos suoso, Iovem, Lunonem, Neptunum et Plutonem, quorum Iupiter patris virilia amputabat. Mare etiam ante eum pictum erat in quo dicta Saturni scissa virilia proiecta videbantur, de quibus Venus puella pulcherrima nascebatur. Iuxta ipsum autem Ops uxor sua in cuiusdam matrone similitudinem picta erat que opem ferens omnibus etiam panem pauperibus erogabat vel porrigebat<sup>5</sup>».

La figura di Saturno compare solamente nel manoscritto di Treviso (fig. 1), essendo il codice di Bergamo acefalo, quindi privo delle prime carte in cui dovevano essere presenti le descrizioni delle prime quattro divinità.

Il miniatore realizza una delle più ricche e articolate scene del codice in cui inserisce tutti gli attributi descritti dall'autore, senza tralasciarne alcuno. Il dio, conformemente al testo, appare vecchio e canuto; con una mano regge una lunga falce arcuata e attorno al suo polso si attorciglia un serpente azzurro che si morde la coda, l'*uroboros*, simbolo della ciclicità del tempo di cui Saturno è divinità protettrice. Sulla testa del dio il miniatore pone una corona, elemento desunto

<sup>5</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, pp. 4-5.

dalla *descriptio longa* che accompagna la sua descrizione fisica in cui Bersuire rammenta al lettore che secondo l'interpretazione storica Saturno era il re di Creta<sup>6</sup>.

Nella miniatura è raffigurato anche l'atto di cannibalismo per cui il dio è ricordato come celebre divoratore di figli; con la mano destra si porta alla bocca il corpicino inerme di un neonato e inizia a consumare l'orrido pasto. Questo elemento, di fondamentale importanza per la corretta identificazione del dio, non è presente nella *descriptio brevis* del codice di Treviso, probabilmente per una svista del copista che ha dimenticato di trascrivere la frase «altera vero filium parvulum ad os applicabat et eum propriis dentibus devorabat<sup>7</sup>»; il miniatore ha però desunto tale dettaglio iconografico dalla spiegazione che segue la descrizione del dio<sup>8</sup> in cui il particolare di Saturno che mangia i suoi figli viene interpretato sia dal punto di vista letterale, con Saturno che, essendo il pianeta malvagio, raramente permette ai nati sotto il suo segno di vivere a lungo, sia come simbolo del tempo che divora tutte le cose<sup>9</sup>.

Alla sua destra il miniatore raffigura i quattro figli del dio, interpretati come i quattro elementi<sup>10</sup>, Giunone, Nettuno, Putone e Giove, quest'ultimo raffigurato in ginocchio davanti al padre nell'atto di castrarlo. Giove con una mano trattiene un coltello e con l'altra afferra i genitali paterni che vengono poi gettati nell'acqua in cui Saturno è parzialmente immerso. Secondo la più antica tradizione letteraria che risale addirittura a Esiodo, Venere nacque proprio dalla spuma primordiale prodotta dal membro virile di Saturno gettato in mare aperto<sup>11</sup>; attenendosi al testo di Bersuire, il miniatore crea una piccola figura neonata che sembra uscire dall'organo mutilato. La castrazione del dio, che non compare mai negli esempi figurativi antecedenti ai manoscritti qui esaminati, si configura a livello letterale come congiunzione astrale tra Giove e Saturno, l'astro maligno che viene temperato dal potere dell'altro pianeta<sup>12</sup>; i suoi organi riproduttivi vengono invece gettati in mare poiché nell'acqua risiede il potere generativo del Tempo da cui nasce

---

<sup>6</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, p. 6: «Fuit enim Saturnus rex Crete».

<sup>7</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, p. 4.

<sup>8</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 26 che, non accorgendosi della spiegazione del dettaglio nella *descriptio longa*, ritiene che il miniatore abbia desunto tale particolare da altre fonti testuali o iconografiche.

<sup>9</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, p. 5: «Iste comedit filios suos pro eo quod omnis qui in constellatione Saturni nascitur, raro vivit. [...] Et sic etiam Saturnus in tempus, filios suos comedit in quantum quicquid in tempore nascitur, tempus et duracio attenuat et consumit, vel in quantum fructus eius et semina ad locum unde exierant, revertuntur scilicet ad terram».

<sup>10</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, p. 5: «Saturnus significat tempus quod scilicet quatuor habet filios id est quatuor elementa, scilicet Iovem ignem, Lunonem aerem, Neptunum aquam, Plutonem terram».

<sup>11</sup> ESiodo, *Teogonia*, vv. 188-193: «E come ebbe tagliati i genitali con l'adamante/ li gettò dalla terra al mare molto agitato,/ e furono portati al largo per molto tempo; attorno bianca/ la spuma dell'immortale membrò sorti, e da essa una figlia/ nacque, e dapprima a Citera divina/ giunse, e di lì poi giunse a Cipro molto lambita dai flutti».

<sup>12</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, p. 5: «Iupiter autem filius suus ipsum dicitur castrare in quantum ad litteram sidus Iovis quod sibi immediate subiungitur, sua virtute maliciam eius dicitur temperare».

Venere, poiché la libido e il desiderio di procreare traggono origine dagli umori delle cose naturali<sup>13</sup>.

L'ultimo elemento desunto dal testo è Ops, sposa di Saturno interpretata come Cerere, Tellus o come la personificazione dell'Abbondanza. Essa è raffigurata come una corpulenta matrona velata che regge in mano un mazzo di foglioline verdi in luogo del pane menzionato da Bersuire; probabilmente il miniatore in questo caso voleva raffigurare un mazzo di spighe, attributo tipico della dea nell'antichità. A lato, due poveri uomini chiedono la carità a lei che è dispensatrice di ricchezze, come riportato dall'autore<sup>14</sup>.

Giove, il padre degli dei, secondo l'autore è provvisto di numerosi attributi raffigurati nella miniatura del codice di Treviso (fig. 2):

«pingebatur homo in throno eburneo in sua mayestate sedens, sceptrumque regni manu tenens, fulmina etiam altera manu inferius mittens et Gigantes repressos fulmine tenens sub pedibus et conculcans. Iuxta eum vero erat quedam aquila que volabat et que inter pedes suos quedam pulcherrimum puerum scilicet ganimedem, rapiebat<sup>15</sup>».

Il miniatore lo ritrae seduto su un trono eburneo, giovane e imberbe a differenza di quanto previsto nel testo che vorrebbe il dio raffigurato come un uomo adulto; con una mano regge lo scettro del potere divino e con l'altra una freccia che simboleggia il fulmine, attributo caratteristico del Tonante. Ai piedi di Giove, coerentemente con la descrizione testuale, sono raffigurati i corpi esanimi dei Giganti, uccisi dal dio durante lo scontro per il dominio sull'Olimpo. Gli immani esseri sono visibilmente feriti e due di loro conservano ancora le frecce conficcate nei loro corpi. Sullo sfondo l'aquila di Giove trattiene la figuretta di un bambino, Ganimede, il coppiere degli dei amato dal dio.

Tutti questi attributi vengono interpretati allegoricamente dall'autore che ritiene che Giove sia Dio Padre che, dall'alto del suo trono celeste<sup>16</sup>, scaglia i suoi fulmini contro gli uomini malvagi e contro i Giganti – uomini troppo superbi e demoni – che egli schiaccia sotto i suoi piedi<sup>17</sup>. L'aquila con cui Giove rapisce Ganimede viene interpretata in due modi diversi: essa rappresenta gli angeli che prendono i giusti e innocenti fanciulli nella morte e li portano in Cielo per assistere il Signore,

---

<sup>13</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, pp. 5-6: «Sua autem virilia in mare proiciuntur in quantum virtus generativa que est in tempore, in aqua et in humoribus reservatur. Venus ex istis provenit in quantum rerum naturalium humoribus libido et complacencia generacionis prorumpit».

<sup>14</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Saturnus*, p. 7: «Isti Opem in opum opulenciam, accipiunt in uxorem».

<sup>15</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iupiter*, pp. 10-11.

<sup>16</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iupiter*, p. 11: «Isaia, 66, 1 "Celum michi sedes est"».

<sup>17</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iupiter*, p. 11: «Isaia, 26, 19 "Terram gigantum detrahes in ruinam"».

oppure è metafora dei giusti predicatori che innalzano i giovani peccatori verso il Cielo e li istruiscono all'amore e alla contemplazione divina grazie alla parola e all'esempio di Dio<sup>18</sup>.

Alla figura di Giove segue quella del dio della guerra, Marte (fig. 3), descritto come

«ymago furibundi hominis in curru sedentis, galeam habentis in capite et flagellum in manu portantis. Ante eum vero lupo pingebatur quia scilicet illud animal sibi ab antiquis gentilibus specialiter consecrabatur<sup>19</sup>».

Come nel caso di Giove, anche per la figura di Marte l'artefice si dimostra un attento lettore del testo, raffigurando il dio assiso su un carro trainato da due cavalli; egli indossa un elmo e con una mano regge il *flagellum* a varie terminazioni. Davanti al carro è rappresentato un lupo seduto che si para davanti al veicolo ostacolandone il passaggio. Il miniatore inserisce tutti i pochi attributi di cui Marte è provvisto realizzando una composizione più semplice rispetto a quelle già esaminate.

Secondo l'interpretazione allegorica degli attributi Marte viene paragonato per il suo carattere collerico ai tiranni e agli uomini bellicosi che siedono sul carro poiché i loro sostegni sono instabili così come la loro vita e il loro equilibrio mentale<sup>20</sup>. Questi uomini poi sono solitamente accompagnati dai lupi – cioè da crudeli ed empì subalterni – che sanno come depredare e affliggere le pecore, ossia i più deboli<sup>21</sup>.

La quarta divinità è Apollo, il dio del canto poetico e del Sole, la cui immagine si presenta agli occhi del lettore ricca di dettagli:

«Iste ergo pingebatur in forma nubilis iuvenis, nunc in puerili facie, nunc in cana diversimode apparentis. Iste super caput portabat tripodam auream; in una vero manu habebat sagittas, arcum et pharetram, in altera vero tenebat citharam; sub pedibus eius erat pictum quoddam monstrum terrificum cuius scilicet corpus erat serpentinum triaque habebat capita, caninum scilicet, lupinum et leoninum que, quamvis inter se essent diversa, in corpus unum tamen coherebant et unam solam caudam serpentinam habebant. Iuxta Apollinem vero erat viridis laurus picta, ubi corvus niger desuper volitans pingebatur, avis scilicet ipsi Apollini specialiter consecrata. Sub lauro vero novem Muse

---

<sup>18</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iupiter*, p. 13: «Sibi autem assistunt aquile id est angeli qui pueros id est viros innocentes et puros, in morte rapiunt ipsosque in celum sublevant et extollunt. Vel aquile sunt predicatori qui scilicet pueros id est immundos peccatores, elevant ipsosque verbo et exemplo ad paradisam et ad Deum rapiunt atque portant».

<sup>19</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Mars*, p. 15.

<sup>20</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Mars*, p. 15: «Dico ergo allegorice quod per istum deum et per eius ymaginem possunt intellegi mundani principes et tiranni et maxime homines bellicosi. Isti enim in curru sedere dicuntur quia scilicet nulla stabilitate fulciuntur, quinymo status eorum affectusque et cogitatio eorum ad currus similitudinem convertuntur».

<sup>21</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Mars*, p. 16: «Quia pro certo tales mundi principes et tiranni semper secum habent lupos in crudeles officiales et impios, qui scilicet sciunt et velint rapere et oves in subditos ledere».

coream faciebant et circa Apollinem cantus melodiam depromebant. Et longe vero Piton serpens marinus pictus erat, quem scilicet una ipsius Apollinis sagitta per medium transfigebat<sup>22</sup>».

Apollo (fig. 4), dio della musica, è raffigurato sulla sinistra della composizione; il miniatore decide di ritrarlo nudo, secondo quel gusto all'antica che cominciava a diffondersi al tempo. Con una mano regge l'arco e sull'avambraccio porta la faretra mentre con l'altra tiene la *cithara*, una sorta di chitarra in senso già moderno. Il dio sta calpestando un mostro tricefalo dotato di un'unica coda di serpente; le tre teste del mostro rappresentano un lupo, un leone e un cane e sono variamente interpretate come tre vizi dei peccatori che sono cani nell'adulazione, leoni nell'ira e lupi nel darsi alla fuga e nel tormentare le persone, uniti da un'unica coda che rappresenta il male. Le tre teste possono anche rappresentare il tempo<sup>23</sup>, composto di presente, passato e futuro. Il tempo presente è simboleggiato dal leone che resta e non ritiene opportuno fuggire; il passato invece è il lupo che prende e scappa e passa rapidamente mentre il futuro è rappresentato dal cane servile e adulatore, poiché gli uomini sperano sempre in un futuro favorevole<sup>24</sup>. Erwin Panofsky ricostruisce sapientemente le origini di tale *signum triciput*<sup>25</sup> che risalgono all'antichità ellenistica e vengono spiegate in età tardoantica da Macrobio nei *Saturnalia* in relazione ad alcune sculture raffiguranti Serapide, divinità greco-egiziana il cui culto fu introdotto da Tolomeo I Soter ad Alessandria. La figura di Serapide per le sue caratteristiche viene spesso associata alle principali divinità greche, tra cui Zeus e Ade, proprio per la presenza del "cerbero" come attributo, ma anche a Helios, Apollo<sup>26</sup>, nella sua accezione solare. Allo studioso tedesco si deve inoltre il merito di aver rintracciato il tramite che dall'antichità ha riportato in auge l'immagine del mostro policefalo: l'*Africa* di Petrarca<sup>27</sup> in cui è inserito per la prima volta nella letteratura medievale tra gli attributi propri di Apollo che sono giunti fino al *De formis figurisque deorum* di Bersuire.

---

<sup>22</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Apollo*, p. 17.

<sup>23</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 30 che invece di spiegare il significato allegorico del mostro tricefalo basandosi sull'interpretazione fornita da Bersuire utilizza la versione riportata nel *Mitografo Vaticano III* secondo cui le tre teste della creatura rappresentano le tre tipologie divinatorie del dio Apollo.

<sup>24</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Apollo*, p. 20: «Monstrum cum tribus capitibus est tempus quod ab ipso tripliciter mensuratur quia scilicet canis blandiens est tempus futurum quod semper per spem futurorum homini blanditur; lupo vero tempus preteritum quod more lupi rapit et effugit dum subito volvitur; leo vero significat tempus presens quod scilicet stat et fugere non dignatur».

<sup>25</sup> Sul *signum triciput* è di fondamentale importanza il celebre contributo di Panofsky *Ercole al bivio* (PANOFSKY 1930, pp. 25-65).

<sup>26</sup> L'associazione tra Helios e Apollo è attestata in Grecia già nel V secolo a.C.; cfr. JENNINGS ROSE 1995, pp. 1084-1085.

<sup>27</sup> PETRARCA *Africa*, III, vv. 160-164; cfr. PANOFSKY 1930, p. 37.

Apollo si dirige verso il centro della composizione su cui campeggia un rigoglioso lauro – albero a lui sacro in cui, secondo Ovidio, fu mutata la bella ninfa Dafne<sup>28</sup>, un tempo da lui amata – attorno a cui danzano le Muse, raffigurate erroneamente in numero di otto; sopra la chioma del lauro vola un corvo nero, altro animale consacrato ad Apollo. La composizione si chiude con la figura di Pitone, il terribile serpente figlio della Terra, simbolo del peccatore che Apollo trafigge con le sue frecce di giustizia<sup>29</sup>.

La quinta divinità descritta da Bersuire è Venere, che nel codice di Bergamo compare a livello testuale, senza però essere accompagnata dalla miniatura corrispondente situata, probabilmente, nelle carte perdute. Il benedettino la descrive come una

«puella pulcherrima nuda et in mari natans et in manu sua dextera concham marinam continens atque gestans, que rosis erat ornata, a columbis circumvolantibus comitata, Vulcano deo ignis rustico turpissimo in coniugium assignata. Ante quam tres astabant nude iuencule que tres Gracie vocabantur, quarum duarum facies ad ipsas converse erant, una vero in contrarium vertebatur. Cui scilicet Cupido filius suus, alatus et cecus assistebat, qui sagitta et arcu Apollinem sagittabat, propter quod diis turbatis ad matris gremium puer timidus fugiebat<sup>30</sup>».

Il miniatore del codice di Treviso (fig. 5), conformemente al testo, rappresenta Venere nuda che nuota tra le onde del mare – simbolo del piacere – tenendo nella mano destra una conchiglia, oggetto che la dea usa per suonare o per acconciarsi i capelli poiché, come riportato da Bersuire, ella vuole sempre essere circondata da canti e gioie<sup>31</sup>. Colombe che tengono tra il becco delle rose volano al di sopra della composizione, entro cui è raffigurato anche lo sposo di Venere, Vulcano, insolitamente ritratto nudo, privo di attributi specifici, e immerso nell'acqua mentre afferra per un polso la dea. La presenza di Vulcano trova una sua legittimazione nella spiegazione letterale, poiché il pianeta Venere viene associato al caldo e all'umido, quindi la dea è legata a Vulcano che rappresenta il fuoco ed è immersa nell'acqua<sup>32</sup>.

Le compagne di Cipride, le Grazie, sono raffigurate anch'esse immerse nel mare fino al busto, e il miniatore – sempre rispettando il testo di Bersuire – ne ritrae una di spalle, recuperando un modello figurativo antico. Tra le fonti antiche che descrivono il terzetto divino, non va

---

<sup>28</sup> Cfr. capitolo V per l'analisi del mito di Dafne.

<sup>29</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Apollo*, p. 17: «Sagitta iusticie armatus ad sagittandum, puniendum et corrigendum Phitonem id est serpentinos peccatores».

<sup>30</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, p. 22.

<sup>31</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, p. 23: «Dicitur in mari natare pro eo quia semper vult esse in deliciis; dicitur concham marinam cum qua canitur vel comatur in manu portare, quia semper vult esse in catibus et leticiis».

<sup>32</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, p. 23: «Ista eciam calida est et humida, et ideo Vulcano id est igni, dicitur maritata et in mari exposita et immersa ut sic calori et humori videatur esse coniuncta».

dimenticato il commento di Servio all'*Eneide* virgiliana<sup>33</sup> in cui è fornita una spiegazione del loro particolare schema iconografico: esse sono ritratte due di fronte e una di spalle poiché il beneficio offerto da ciascuno di noi verrà restituito dalle Grazie in misura doppia<sup>34</sup>. Bersuire recupera la tradizione serviana attraverso le *Mythologiae* di Fulgenzio<sup>35</sup> ma aggiunge anche altre tre interpretazioni morali delle Grazie. Nelle prime due interpretazioni le Grazie sono associate a qualità negative: nel primo caso rappresentano Avarizia, Lussuria e Infedeltà, quest'ultima raffigurata di spalle a causa della nostra povertà o perché preferisce la bellezza di qualcun altro; nel secondo caso, l'Infedeltà muta in Superbia che volge le spalle poiché disprezza tutti e non degna di uno sguardo nessuno<sup>36</sup>. L'ultima interpretazione rimanda a un significato positivo e le Grazie vengono interpretate come le tre Virtù teologali, Fede, Speranza e Carità; le prime due si rivolgono a noi poiché generalmente crediamo e speriamo mentre la Carità è ritratta di spalle perché gli uomini non amano né Dio né il prossimo<sup>37</sup>.

Nella miniatura sono raffigurati anche Cupido e Apollo; il primo, figlio di Venere, è ritratto come un giovinetto nudo, alato e bendato<sup>38</sup>, che scaglia una freccia verso il dio del Sole che si allontana sulla destra dalla composizione reggendo sulla spalla, in luogo della cetra, un liuto, strumento musicale dalle forme tipicamente medievali che dimostra una volontà di attualizzazione del mito antico da parte del miniatore che utilizza oggetti e costumi a lui noti. Il fianco del dio è vistosamente trafitto da uno strale del fanciullo, elemento che richiama alla mente l'antefatto ovidiano<sup>39</sup> del mito di Apollo e Dafne in cui il temibile figlio di Venere si vendica per essere stato deriso da Febo colpendolo con una freccia dorata che suscita l'amore<sup>40</sup>.

---

<sup>33</sup> SERVIO, *In Vergilii Aeneidos Commentarii*, I, 720: «Quo vero una aversa pingitur, duae nos respicientes, haec ratio est: quia profecta a nobis gratia, duplex solet reverti».

<sup>34</sup> MANACORDA 2012, p. 464.

<sup>35</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, p. 25: «Vel dic secundum Fulgencium quod per istas tres puellas intelliguntur gracie et beneficia quorum scilicet unum avertit a nobis, sed due convertunt ad nos faciem, ad denotandum quod beneficium vel gracia que simplex datur, duplex restitui promeretur».

<sup>36</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, pp. 23, 25: «Infidelitas vero nos eicit et faciem a nobis vertit racione nostre pauperitatis vel predilecte alterius formositatis. [...] Superbia vero ab aliis vertit faciem in quantum scilicet universos contempnit et eos respicere non dignatur».

<sup>37</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, p. 25: «Caritas, faciem suam a nobis vertit in quantum, sicut tenemur, Deum aut proximum non amamus».

<sup>38</sup> Per gli attributi delle ali e della benda sugli occhi di Cupido cfr. più avanti la spiegazione relativa alle miniature che ritraggono lo scontro tra Pan e Amore.

<sup>39</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 32, che sostiene che l'immagine derivi dalle *Genealogiae deorum* di Boccaccio, non tenendo conto che il testo di Bersuire anticipa quello del poeta di Certaldo di circa un decennio.

<sup>40</sup> Cfr. capitolo V per l'analisi del mito di Apollo e Dafne con l'antefatto ovidiano.

La prima immagine divina in comune tra i due manoscritti è quella di Mercurio, che Bersuire descrive così:

«Quia Mercurius, sicut et alii planete, credebatur ab antiquis gentilibus esse deus, voluerunt sibi depingere ymaginem in hunc modum: erat enim ipsius figura secundum Fulgencium et Rabanum, in libro suo, De naturis rerum, homo qui in capite et in talis habebat alas. In manibus vero virgam qua virtutem habebat sompniferam et que circumcepta erat serpentibus, et gladium curvum quem have vocabant, habebat; fistulamque factam de calamo siringe, ad os suum applicabat. Galerum vero seu capellum in capite deportabat. Coram ipso erat gallus sibi specialiter consecratus. Ex altera vero parte erat Argus, cuius caput plenum erat oculis, qui coram eo iacebat occisus<sup>41</sup>».

Il miniatore del codice di Bergamo si attiene scrupolosamente al testo di Bersuire e rappresenta il dio provvisto di tutti i suoi attributi, realizzati in conformità a quanto descritto dall'autore (fig. 6): Mercurio è provvisto di ali sia sul capo che sui talloni, accanto a sé ha il caduceo – la verga che induce il sonno – con i due serpenti attorcigliati, tiene con una mano la spada ricurva – l'*harpe*, attributo desunto dall'antichità classica<sup>42</sup> – e con l'altra si porta alla bocca la siringa fatta di canne, indossa un elmetto ed è accompagnato dalle figure del gallo – animale a lui consacrato che sveglia i mercanti di cui il dio è protettore e rappresenta la sua scaltrezza<sup>43</sup> – e di Argo<sup>44</sup>, mitico carceriere della ninfa Io provvisto di centinaia di occhi sparsi sul corpo che il dio uccide per salvare la fanciulla. Argo è nudo, accasciato a terra dormiente accanto a due giovenche mentre il dio sta suonando la siringa per far chiudere i suoi cento occhi e farlo cadere in un sonno profondo prima di ucciderlo.

Con una soluzione più elegante ma meno attenta al testo, l'illustratore del codice di Treviso rappresenta il dio privo di ali sui talloni ma provvisto di un elmetto alato (fig. 7); con una mano tiene una spada ricurva e con l'altra una semplice verga, priva dei serpenti attorcigliati caratteristici del caduceo del dio Cillenio. A differenza del miniatore del codice bergamasco, l'artefice appoggia la siringa – che in questo caso ha le fattezze di un lungo flauto – su una roccia accanto a sé, con una soluzione più ordinata rispetto all'altra miniatura ma anche meno fedele al

---

<sup>41</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Mercurius*, p. 25.

<sup>42</sup> Per gli attributi iconografici propri di Mercurio/Ermete nel mondo antico cfr. COMBET FARNOUX 1961, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mercurio\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mercurio_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) SICHTERMANN 1961, [http://www.treccani.it/enciclopedia/hermes\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/hermes_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) (Ultima consultazione URL: 06/07/2015)

La spada ricurva nell'antichità classica è attributo anche di Perseo che la riceve direttamente dal dio Cillenio e diventa suo segno distintivo pressoché costante a partire dal VI secolo a.C. (cfr. JONES ROCCOS 1994, LIMC, VII, 1, *Perseus*, p. 347.) Diversamente FAGGIANI 2004, p. 33 che sostiene l'assenza dell'*harpe* nella tradizione classica.

<sup>43</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Mercurius*, pp. 26, 28: «Habebat gallum qui evigilat mercatores [...] gallum vero habent iuxta se id est vigilem et diligentem astuciam».

<sup>44</sup> Sull'iconografia di Argo nei manoscritti ovidiani cfr. capitolo V.



testo, in quanto l'autore dice chiaramente che il dio sta suonando lo strumento. Con un impianto compositivo ribaltato rispetto all'altra immagine, il gallo accompagna il dio sulla sinistra mentre a destra Argo dorme appoggiandosi alle rocce. Il mostruoso carceriere è vestito con una corta tunica che lascia scoperte le gambe intrecciate nel sonno e ha il volto trapunto di occhi, particolare che dimostra in questo caso un'obbedienza maggiore al testo rispetto all'altro illustratore che riempie di occhi tutto il corpo del mostro con una soluzione iconografica che ha origini antichissime che risalgono addirittura alla ceramica attica di VI e V secolo a.C.<sup>45</sup>.

Diana, la dea della caccia, viene descritta dall'autore provvista di vari attributi, uno dei quali rimanda ancora una volta a un mito ovidiano:

«Dyana que et Luna, Proserpina et Echate nuncpatur est septimum planetarum; quapropter ipsam pono septimam in ordine vel numero ficticiorum deorum. Ista igitur pingebatur in specie unius domine sagittam et arcum tenentis, cervos cornutos in venacione sequentis. Circa quam coreant chori Driadum et Oriadum, Naiadum et Nereidum, id est chori nimpharum silvarum, moncium, foncium atque marium, cum choris eciam satirorum cornutorum qui dii dicebantur agrorum<sup>46</sup>».

L'immagine di Diana compare solamente nel manoscritto trevigiano (fig. 8), mentre in quello di Bergamo è presente solo la sua descrizione testuale, collocata tra quelle di Mercurio e Minerva.

Il miniatore del codice di Treviso raffigura Diana come una donna armata di arco intenta a scoccare una freccia verso una coppia di cervi in fuga, colpendone uno. La presenza dei cervi, animali sacri alla dea già nel mondo antico – basti pensare ad esempio all'iconografia della *Potnia Theron* nel Cratere François (570-560 a.C.) – rimandano in questo contesto "metamorfico" al mito di Diana e Atteone, lo sventurato cacciatore che fu tramutato in cervo dalla dea per averla vista nuda<sup>47</sup>. I cervi inoltre vengono più volte interpretati dall'autore, a seconda del significato che assume Diana stessa. Quando la dea è positiva simboleggia la Vergine Gloriosa che con le frecce – allegoria della preghiera – colpisce il cervo, che è il diavolo superbo. Diana può essere interpretata anche come l'Avarizia che non smette mai di ferire i cervi che simboleggiano la povera gente<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> YALOURIS 1990, LIMC, V, 1, *Io I*, pp. 665-666.

<sup>46</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Dyana*, p. 28.

<sup>47</sup> Cfr. capitolo V per l'analisi del mito di Diana e Atteone.

<sup>48</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Dyana*, pp. 28-30: «Igitur dicamus quod per istam deam possumus intelligere Virginem gloriosam que pro certo arcu flexibilis misericordie et sagitta oracionis armatur quibus mediantibus cervus cornutus id est superbus diabolus, superatur. [...] Vel si vis dic quod Dyana est avaricia vel rapina que scilicet cervus id est timidos pauperes, non cessat sagittare».

Al centro della scena il miniatore rappresenta un gruppo di sei ninfe che si muovono in cerchio tenendosi per mano che simboleggiano le anime umane che danzano attorno alla Vergine esprimendo la loro devozione<sup>49</sup>. Inspiegabilmente, sopra le loro teste l'artefice realizza piccole corna appuntite, attributo caratteristico invece dei satiri, come riportato nel testo di Bersuire, che però non vengono dipinti. La presenza delle corna sulle teste delle ninfe potrebbe suggerire un'errata interpretazione del testo da parte dell'esecutore del disegno o del progettista. Nonostante il manoscritto non presenti evidenti errori di trascrizione, va notato che l'espressione «chori Driadum» viene abbreviata e unita dal calligrafo nella parola «c<sup>h</sup>orad<sup>i</sup>adû», e forse il progettista del programma iconografico ha pensato che anche le ninfe avessero le corna come i satiri descritti poco più avanti.

Dopo Diana incontriamo Minerva, la dea della sapienza così descritta da Bersuire:

«Minerva dea sapiencie et de cerebro Iovis nata, que Pallas dicta est, pingebatur a poetis in similitudinem unius domine armate, cuius caput yride circumcinctam erat ipsumque cassis cum crista desuper contegebat. Ipsa autem lanceam tenebat in dextera, in sinistra vero scutum cristallinum habebat quod caput monstruose Gorgone crinitum serpentibus continebat. Hec igitur oculos habebat splendentes, vestes triplici colore distinctas. Iuxta se vero habebat olivam viridem pictam et desuper avem que noctua dicitur volitantem, sicut dicit Fulgencius in suo libro Mitholigiarum<sup>50</sup>».

Il miniatore del codice di Bergamo (fig. 9), attenendosi al testo, raffigura la dea armata, con un elmo provvisto di cimiero, simbolo di sobrietà e temperanza<sup>51</sup>, e vestita con una veste di tre colori interpretati come le tre Virtù teologali o come la fede nella Trinità<sup>52</sup>. In una mano tiene una lancia, simbolo di rettitudine e giustizia<sup>53</sup>, e nell'altra uno scettro al posto dello scudo con l'effigie della Gorgone; al di sopra della sua testa si estende un arcobaleno. Sulla destra l'ulivo, albero sacro alla dea che rappresenta pietà e misericordia, ospita tra i suoi rami la nittolide, animale al suo seguito che simboleggia umiltà e occultamento<sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Dyana*, p. 29: «Et ideo proculdubio circa istam debent coreare et per devocionem astare cori nimpharum id est societates animarum sanctarum et maxime virginum sanctimonialium et aliarum eciam puellarum».

<sup>50</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Minerva*, p. 30.

<sup>51</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Minerva*, p. 31: «galeam sobrietatis et temperancie».

<sup>52</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Minerva*, p. 31: «triplicem vestem, id est tres virtutes theologicas vel fidem Trinitatis et divine magnificencie».

<sup>53</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Minerva*, p. 31: «lanceam rectitudinis et iusticie».

<sup>54</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Minerva*, p. 31: «olivam pietatis et misericordie, noctuam humilitatis et occultancie».

Diversamente FAGGIANI 2004, p. 37 secondo cui la dea utilizza un ramo di ulivo per chiedere la pace mentre la civetta rappresenta la sapienza della dea poiché «anche nel buio della notte mantiene la sua luce», come riportato nel *Mitografo Vaticano III*.

Un'analogia impostazione compositiva si ritrova anche nel codice di Treviso in cui il miniatore raffigura la dea armata sulla destra e l'ulivo con la civetta a sinistra (fig. 10). Minerva indossa un elmetto a tesa larga simile a quello della miniatura bergamasca ma privo di cimiero; la sua lunga veste ha solo due colori invece di tre, ma la dea oltre alla lancia nella mano destra regge con la sinistra lo scudo cristallino con il volto della Medusa scolpito, simbolo di forza e pazienza<sup>55</sup>. Anche in questo caso il miniatore circonda il capo della dea con un arcobaleno che assume qui le forme di un'aureola concentrica.

All'interno del codice di Gotha, che non presenta miniature nel *De formis figurisque deorum*, ricorre però una raffigurazione della dea assai simile a quelle appena esaminate (fig. 11). Alla c. 21r, il Maestro dell'*Ovidius* dipinge il mito della nascita di Minerva e Vulcano e la conseguente cacciata del dio di Lemno dall'Olimpo che precipita sulla Terra. Accanto al dio, sulla sinistra, osserviamo la figura di Minerva ritratta stante e in armi. In luogo della lancia la dea tiene in mano una mazza, regge con l'altra mano lo scudo, ha il capo coperto da un elmo a tesa larga di foggia simile a quello già visto nei testimoni di Bergamo e Treviso, e ha una veste a tre colori.

Questa immagine dal punto di vista iconografico, rimanda alla personificazione della Fortitudo dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (fig. 12), che indossa una veste drappeggiata su più livelli esattamente come la dea, porta un grande scudo e tiene in mano una mazza, attributo che il miniatore di Gotha ripropone fedelmente nel manoscritto al posto della lancia, simbolo del suo potere militare; a differenza della personificazione giottesca però la Minerva di Gotha non indossa la *leonté*. L'immagine della dea di Gotha rimanda anche a un Vizio dell'Arena, l'Infedeltà, che come Minerva ha il capo coperto da un elmetto a tesa larga (fig. 13).

Questo tipo di raffigurazione della Fortitudo era piuttosto diffusa nel mondo medievale e si ritrova anche all'interno di due manoscritti custoditi alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb.Lat.4076 e Barb.Lat.4077) che tramandano i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino (1264-1348), la più antica opera enciclopedica autografa che ci è pervenuta in due copie eseguite prima del 1318<sup>56</sup>: il primo manoscritto, Barb.Lat.4076 contiene una serie di miniature eseguite dallo stesso autore, mentre il secondo, Barb.Lat.4077, è provvisto da altrettanti disegni. In particolare, alla c. 98v del primo manoscritto c'è una miniatura che ritrae la Fortezza – però priva di scudo – con le stesse caratteristiche delle immagini appena esaminate, soprattutto quella di Gotha, data la presenza della mazza (fig. 14).

---

<sup>55</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Minerva*, p. 31: «Debet eciam habere scutum fortitudinis et paciencie».

<sup>56</sup> PANOFSKY 1939, p. 164; GOLDIN FOLENA 2016, pp. 105-159.

Un rilievo romano databile tra l'età adrianea (117-138) e quella di Antonino Pio (138-161), caratterizzata da una politica filo-ellenizzante che si rifletteva anche nelle arti figurative, raffigura il più lungo ciclo scultoreo dedicato a Minerva e a Vulcano dell'antichità<sup>57</sup>. Il fregio, attualmente diviso tra Ostia e Berlino, comprende un'interessante scena in cui si vede Vulcano che cade dal cielo sotto gli occhi di Minerva in armi affiancata da un albero di ulivo (fig. 15). Osservando le immagini si nota una certa somiglianza tra la figura della dea scolpita nel rilievo ostiense e le miniature dipinte nei codici che condividono tra loro sia l'impianto compositivo, con la dea ritratta sulla destra e l'ulivo a sinistra, che i tipici attributi già descritti; ciò potrebbe far pensare a un modello figurativo che si è diffuso dall'età antica fino al Medioevo – forse con il tramite della monetazione antica o della glittica romana, all'epoca oggetto di collezione – e che si impose prima come immagine della Fortezza<sup>58</sup> per essere poi impiegato all'interno dei manoscritti mitografici come immagine di Minerva, stabilendo così il suo aspetto tradizionale.

La nona divinità è Giunone, sorella e sposa di Giove che viene così descritta:

«Cuius ymago erat femina tenens sceptrum regium in dextera. Caput eius nube velabatur et vestis eius multicolore pingebatur. Yris vero sibi consecrata erat, que ipsam per circuitum ambiebat, nunciumque lunonis Yridem populus appellabat. Pavones autem pedes eius lambiebat, aves que lunonis specialiter dicte erat<sup>59</sup>».

L'immagine della dea ricorre solamente nel codice di Treviso (fig. 16), mentre in quello di Bergamo è presente il testo. Il miniatore raffigura Giunone allontanandosi per alcuni aspetti dalla descrizione testuale. La dea infatti è seduta in trono e tiene tra le braccia un bambino, probabile riferimento al significato morale attribuitole nella *descriptio longa* in cui Bersuire accosta la sua figura a quella della Beata Vergine, essendo anch'ella regina del cielo<sup>60</sup>. Lo schema compositivo della figura richiama alla mente proprio una *Madonna col Bambino* in trono, col capo velato e la corona.

La figura della dea è circondata da un arcobaleno concentrico a tre colori che rappresenta Iris, messaggera degli dei e ancella di Giunone; nella mano destra la dea regge lo scettro del potere regale e ai suoi piedi il miniatore raffigura due pavoni che allegoricamente simboleggiano i nobili

---

<sup>57</sup> Sul rilievo cfr. ZEVİ – MICHELI 2012, pp. 41-57.

<sup>58</sup> Una simile immagine della Fortezza – munita però di ali – si trova anche all'interno di un affresco con le *Scene della vita di san Pietro martire* (lato sud) nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, affrescato da Andrea di Bonaiuto tra il 1365 e il 1367.

<sup>59</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iuno*, pp. 32-33.

<sup>60</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iuno*, p. 33: «Talis dea videtur esse per omnia Beata Virgo, quia scilicet ista est regnorum, diviciarum, paradisi dea, domina et magistra. Regnia celi, letare».

del mondo<sup>61</sup> che sono soliti stare agli ordini dei ricchi in modo adulatorio desiderando ricchezze<sup>62</sup>. Il pavone è attributo tradizionale della dea fin dall'antichità e ci rimanda ancora una volta a un mito ovidiano, quello di Io e Argo<sup>63</sup>. Secondo il poeta di Sulmona, Argo era il mostruoso carceriere di Io che era stata tramutata in giovenca da Giove per fuggire all'ira di Giunone. Argo era dotato di cento occhi che gli consentivano di non dormire mai poiché si chiudevano a coppie di due alla volta. Per liberare la fanciulla dalla sua prigionia, Giove ordinò a Mercurio di uccidere Argo e di portarla in salvo. Una volta ucciso il mostro, Giunone ebbe pietà di lui e raccolse i suoi cento occhi e li mise sulla coda del pavone, che da allora divenne il suo animale sacro<sup>64</sup>.

Nel complesso studio introduttivo che precede l'edizione del *De formis figurisque deorum*, Joseph Engels sottolinea che Cibele è l'unica divinità la cui descrizione viene bruscamente interrotta da Bersuire che dichiara espressamente di averne già parlato all'interno del *Reductorium morale*, di cui l'*Ovidius moralizatus* costituiva il XV libro<sup>65</sup>; più precisamente il benedettino dice di averne lungamente trattato nell'XI libro dedicato alla Terra<sup>66</sup>, di cui Cibele era divinità titolare e con essa si identificava.

In effetti, leggendo il testo direttamente dal codice di Bergamo ci troviamo davanti a una scarna descrizione che non offre chissà quanti particolari:

«Cybele mater deorum dicta fuit Terra que et deos genuit Gigantes, cui antiqui philosophi ymaginem mirabilem depinxerunt secundum Rabanum, Fulgencium et Ysidorum. Erat ymago feminea in curru sedens, lapidibus preciosis et metallis vestita<sup>67</sup>».

Non bisogna dimenticare che il codice di Bergamo tramanda una versione spesso abbreviata e condensata del testo originale; il testo del codice di Treviso invece propone una versione estesa della descrizione della dea, che evidentemente doveva essere disponibile in qualche manoscritto che trasmetteva la seconda versione avignonese dell'opera:

---

<sup>61</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 38 che spiega la presenza dei pavoni recuperando invece l'interpretazione morale di Alberico – non ripresa nel testo di Bersuire – secondo cui i pavoni rappresentano la vita che è sempre attratta dalla ricchezza. Fornendo questa interpretazione, basata sul testo del *Mitografo Vaticano III*, Raffaella Faggiani travia il vero significato che i pavoni assumono per Bersuire, che non è lo stesso del *Mitografo*.

<sup>62</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Iuno*, pp. 33-34: «Pavones autem istius pedes dicuntur lambere pro eo etiam quod ipse aves celi id est mundi nobiles, solent quandoque divitibus adulatorie subservire et divicias affectare».

<sup>63</sup> Sulle vicende della ninfa Io cfr. capitolo V.

<sup>64</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 38 che sostiene a torto che la dea trasformò Argo in pavone per punirlo.

<sup>65</sup> ENGELS 1966, p. XV.

<sup>66</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Cybeles*, p. 35: «Vide supra tractatu sive li. XI, cap. de terra, V, ubi plene invenies de ista».

<sup>67</sup> Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, cc. 3r-3v.

«Cybele mater deorum dicta fuit Terra que et deos genuit Gigantes, cui antiqui philosophi ymaginem mirabilem depinxerunt secundum Rabanum, Fulgencium et Ysidorum. Erat ymago feminea in curru sedens, lapidibus preciosis et metallis vestita. Corona de turris in capite portabat, galli etiam eam sequebant et leones domati currum suum trahebant et in manu sua habebat clavem».

Il miniatore del codice di Bergamo di conseguenza si concentra solamente su quei pochi dettagli disponibili nel testo che, come vedremo, verranno tralasciati invece dall'altro miniatore che, tuttavia, disponeva di una descrizione più articolata.

La vignetta bergamasca (fig. 17) mostra la dea all'interno di un carro rurale trainato non dai leoni ma da un cavallo che si dirige verso sinistra; non avendo a disposizione altre informazioni testuali<sup>68</sup>, il disegnatore fa trainare il carro da un animale coerente con tale funzione. Cibeles, vestita con un abito impreziosito da pietre preziose come riportato dall'autore, volge lo sguardo dietro di sé verso due figure maschili che potrebbero essere identificate come Giove e Cielo, gli dei contro cui i Giganti, figli di Cibeles, lottarono<sup>69</sup>. Davanti al carro due Giganti di dimensioni maggiori rispetto alle altre figure e con i piedi grifagni<sup>70</sup> attendono l'arrivo della loro madre.

Il miniatore di Treviso (fig. 18), pur disponendo di tutti gli elementi descrittivi, omette di rappresentare la veste preziosa della dea, i Giganti e le due divinità; inoltre semplifica la forma della corona di Cibeles che non è turrita come riportato nel testo ma è una classica corona regale. Il riferimento alla corona turrita deriva, come molti altri attributi, dal *Mitografo Vaticano III*, secondo cui la dea indossava una corona a forma di torre poiché le città sono collocate sulla terra e si distinguono grazie alle loro torri<sup>71</sup>. Sono però presenti tutti gli altri elementi: la dea è seduta sul carro trainato da due grossi leoni – mentre nel mondo antico il carro di Cibeles è sempre trainato da cavalli o draghi alati – che si dirigono su per la montagna; è accompagnata da due galli che rappresentano i sacerdoti eunuchi protettori del suo culto, detti *Galli*, e con la mano sinistra regge una chiave che, stando al *Mitografo Vaticano III*, serve ad aprire e chiudere le stagioni<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 39 che ritiene la presenza del cavallo frutto di una erronea interpretazione.

<sup>69</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Cybeles*, p. 35: «Irata enim Terra contra deos Titannos fingitur prptulisse et eos ad impugnandum Iovem et Celum citavisse».

<sup>70</sup> I Giganti non sono raffigurati con i piedi di drago, come riportato dall'autore, ma con zampe da rapace; diversamente FAGGIANI 2004, p. 39 che ritiene che il miniatore abbia correttamente seguito il testo realizzando piedi di drago.

<sup>71</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, II, 3, *Cybele*: «Quod turritam gestat coronam, ostendit, superpositas terrae esse civitates, quas insignitas turribus constat».

<sup>72</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, II, 3, *Cybele*: «Unde et simulacrum illius cum clave pingitur. Nam terra tempore verno aperitur, clauditur hiemali».

A partire dalla seconda versione avignonese, Vulcano entra a far parte del gruppo degli Olimpi principali<sup>73</sup> e le poche righe che compongono la sua descrizione vengono collocate tra quelle di Cibele e Nettuno:

«Vulcanus deus ignium pingebatur in similitudinem fabri, deformis et claudi, malleus tenentis et impulsu deorum de celo inferius descendentis».

I due manoscritti propongono una diversa iconografia per raffigurare Vulcano: il codice di Bergamo (fig. 19) mostra il dio deforme, ritratto con le gambe storte, che viene preso da due divinità e scaraventato giù dal cielo sotto gli occhi sconcertati di quattro astanti, la cui presenza non trova riscontri nel testo. In qualità di fabbro degli dei Vulcano è ritratto con il martello in mano e una corta tunica da lavoro.

Il disegnatore del codice di Treviso invece rappresenta il momento della cacciata del dio dall'Olimpo (fig. 20), idealmente costituito da una serie di cerchi concentrici di diversi colori che proiettano l'immagine in una dimensione sovranaturale. Due divinità armate di pietre e bastoni sono raffigurate entro lo spazio divino, mentre Vulcano vestito da fabbro con martello e cuffia da lavoro viene allontanato dall'Olimpo.

Alla descrizione di Vulcano segue quella del dio dei mari, Nettuno, ricca di attributi interessanti:

«Neptunus deus aquarum ponebatur secundum Fulgencium in similitudinem maris vel saltem ad modum cuiusdam numinis maria gubernantis. Erat ergo sua ymago: homo natans in mari et tridentem pro sceptro regio manu portans cum quo tridentem saxum quoddam percuciebat et inde quendam equum acerrimum educebat. Greges autem Tritonum circa eum innatabant et regem equoris honorabant. Sunt autem Tritones pisces qui tubas in ore portant cum quibusque contubicinant<sup>74</sup>».

Il miniatore del codice di Bergamo (fig. 21), attenendosi al testo, ritrae il dio immerso nell'acqua che nuota circondato da una serie di tritoni, creature marine a lui devote con il corpo di pesce e il volto umano; essi suonano le trombe in onore del dio del mare, raffigurato nudo e con un tridente in mano, suo attributo distintivo fin dall'antichità, che secondo Bersuire è metafora delle tre proprietà fondamentali dell'acqua: è adatta al nuoto, è fluida e potabile<sup>75</sup>. Nettuno scaglia il tridente contro una roccia da cui scaturisce un maestoso cavallo dalle briglie rosse, animale che per tradizione fu creato dallo stesso dio durante la contesa con Atena per decidere il

<sup>73</sup> Cfr. Tabella 2 del capitolo 2.

<sup>74</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Neptunus*, pp. 36-37:

<sup>75</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Neptunus*, p. 38: «Neptunus pingitur cum tridente propter triplicem proprietatem aque, que scilicet est nabilis, fluxibilis et potabilis».

nome della capitale dell'Attica<sup>76</sup>. Secondo il mito, la città avrebbe assunto il nome della divinità che sarebbe riuscita a donare ai mortali la migliore invenzione possibile: Nettuno creò il cavallo, mentre Atena l'ulivo, decretato come l'invenzione più utile per l'umanità, da cui il nome Atene. La presenza delle briglie, non citate nel testo, è importante perché potrebbe sempre riferirsi alla tradizione antica secondo cui il dio non solo creò il cavallo, ma insegnò all'uomo come addomesticarlo e guidarlo con le briglie.

La vignetta del codice di Treviso (fig. 22) è estremamente elegante dal punto di vista stilistico ma più povera di attributi: onde leggere e mosse avvolgono il corpo nudo e guizzante del dio che brandendo con ambo le mani una sorta di rampino – particolare tipologia di àncora – colpisce una roccia sotto di lui da cui sbucca il corpo del cavallo che, piantando gli zoccoli sul fondo del mare, si dà lo slancio per uscire. Il dio è coronato, in riferimento al suo dominio sui mari e il corpo nudo lo accomuna alla vignetta del codice bergamasco con un possibile riferimento al mondo antico che in quegli anni cominciava a rivivere anche grazie al gusto antiquario.

La vignetta successiva raffigura lo scontro tra Pan – il dio titolare della descrizione di Bersuire – e Cupido, dio dell'amore. Il rustico dio viene descritto con queste parole che vogliono ricreare l'immagine della natura:

«Pan ab antiquis dictus fuit deus et in similitudinem nature universalis fuit ab eis figuratus. Pingebatur ergo homo cornutus cum facie rubicunda, in cuius pectore stellarum plurium erat forma pellisque eius in parte superiori pingebatur stellata. Femora autem eius cum herbis et arboribus pingebantur et in ore eius fistula septem calamorum ponebantur. Pedes vero caprinos habebat. Cum Amore vero pingebatur luctatus, sed ab eo victus erat<sup>77</sup>».

Il soggetto della lotta tra Pan e Amore era noto nell'arte antica<sup>78</sup> come simbolo della lotta tra l'Amore divino e l'Amore carnale, Amore Sacro e Amore profano, ma nei due manoscritti si connota di interessanti spunti iconografici assenti nel repertorio figurativo dell'antichità.

Nel codice di Bergamo osserviamo la figura di Pan che scappa da Cupido armato del suo infallibile arco (fig. 23). Il dio silvano è raffigurato con le corna sul capo, capelli e barba incolti, con

---

<sup>76</sup> La creazione del cavallo da parte di Nettuno affonda le sue radici nella tradizione greca già ai tempi di Omero (OMERO, *Iliade*, XXIII, vv. 277, 307, 584) ma decisamente più importante per il mondo medievale, e di più facile accesso, è sicuramente la testimonianza di Servio che nel suo *Commento alle Georgiche di Virgilio* narra l'episodio della contesa tra Atena e Nettuno per il possesso dell'Attica (SERVIO, *In Vergilii Georgica Commentarii*, I, 12). Il passo è tramandato anche nel *Mitografo Vaticano III*, V, 4, *Neptunus*.

<sup>77</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pan*, p. 40.

<sup>78</sup> Tra le raffigurazioni più belle meritano di essere ricordati tre pavimenti musivi: il primo, rinvenuto nel sito archeologico di Ostia Antica, si trova all'interno del *Caseggiato di Bacco e Arianna* ed è di età adrianea; il secondo, attualmente visitabile presso il Parco archeologico di Castellone di Suasa, è un pavimento musivo dell'ambiente AK della Domus Coiedii, abitazione romana del II secolo d.C.; infine, nella Villa del Casale di Piazza Armerina, lo splendido pavimento dell'anticamera 42 dell'appartamento meridionale, datato nel IV secolo.



le gambe coperte di ramoscelli verdi e zoccoli di capra. Con la mano destra regge la siringa, strumento noto anche con il nome di flauto di Pan, costituito da sette canne legate insieme tra loro che il dio creò, secondo il mito ovidiano, utilizzando le canne lacustri in cui era stata trasformata Sirynx<sup>79</sup>, ninfa da lui desiderata. Il miniatore non si sofferma su due particolari testuali piuttosto interessanti che contribuiscono a ricreare l'immagine della natura di cui Pan è metafora visiva: il volto rubicondo che simboleggia il fuoco, uno dei quattro elementi che compongono l'universo e la pelle maculata a forma di stelle, che rappresenta il firmamento. Tutti gli altri dettagli che compongono la sua figura vengono interpretati come altrettanti elementi naturali: le corna sono i raggi del cielo, le sette canne di cui è composta la siringa sono i sette pianeti; le gambe coperte di arbusti rappresentano la parte inferiore del mondo, ossia quella occupata dalla terra con alberi e erba; gli zoccoli caprini designano gli animali e gli esseri bestiali<sup>80</sup>.

Nella sua fuga silvestre, il dio compie una rotazione del corpo e del volto all'indietro per scagliare un giavellotto contro Cupido che lo sta inseguendo. La figura del dio dell'Amore è estremamente interessante dal punto di vista iconografico: Cupido qui non ha nulla del leggiadro fanciullo al seguito di Venere della tradizione classica che lo vuole come un giovane ragazzo, o addirittura un bambino alato, munito di arco e frecce e talvolta una fiaccola, come sovente viene raffigurato nei mosaici greco-romani o negli affreschi pompeiani; il dio nel codice di Bergamo ha un ch'è di inquietante e demoniaco. L'artefice lo raffigura nudo, a eccezione della faretra legata in vita che pende da un fianco, con ali colorate gialle e rosse, armato di arco e frecce, ma soprattutto bendato e con grossi artigli rapaci al posto dei piedi.

Il motivo della cecità di Cupido, per lo più sconosciuto al mondo antico ad esclusione di un idillio di Teocrito<sup>81</sup>, inizia ad essere assai diffuso nelle descrizioni mitografiche posteriori al *Mitografo Vaticano III*, come giustamente rilevato da Erwin Panofsky<sup>82</sup>; ne parlano ad esempio Brunetto Latini nel *Tesoretto*<sup>83</sup>, poema didascalico modellato sul francese *Roman de la Rose* intorno agli anni Sessanta del XIII secolo, l'anonimo autore dell'*Ovide moralisé en vers*<sup>84</sup>, il nostro

---

<sup>79</sup> Cfr. capitolo V per il mito di Pan e Syrinx.

<sup>80</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pan*, p. 40: «Ista igitur est ymago nature, secundum Fulgencium et Rabanum, cuius facies scilicet rubea cum cornibus representabat superiorem mundi partem, scilicet ignem et etherem cum radiis. Pectus stellatum significabat stellas, septem calami septem planetas. Femora arbustosa significabant inferiores arbores et herbas. Pedes vero caprini designabant animalia et bestias».

<sup>81</sup> TEOCRITO, *Idilli*, X, 20: «Scherzi tu/ ma non è Pluto quello che non vede,/ Eros è cieco e non riflette mai».

<sup>82</sup> PANOFSKY 1939, p. 148.

<sup>83</sup> BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, vv. 2265-2269: «Io vidi dritto stante/ ignudo un fresco fante/ ch'avea l'arco e li strali/ e avea penne ed ali./ Ma neente vedea».

<sup>84</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, I, v. 673: «Au pointures nu, sans veue».

Pierre Bersuire nella descrizione dedicata a Venere<sup>85</sup>, e anche Giovanni Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium* in cui per la prima volta compare, oltre al tema della cecità, anche il motivo della benda sugli occhi del dio come metafora visiva della sua condizione fisica e morale<sup>86</sup>. La cecità di Cupido, ora rafforzata dalla presenza della benda sia in letteratura che nelle miniature che lo ritraggono, viene interpretata sempre come una qualità morale negativa che lo accomuna ad altrettante personificazioni malvage: la Sinagoga, l'Infedeltà e la Morte che iniziano a comparire come personificazioni bendate dalla metà del XII secolo<sup>87</sup>.

L'altro attributo bizzarro che compare nella miniatura è costituito dagli artigli grifagni del dio, generalmente utilizzati per rendere spaventose le figure del Diavolo e della Morte<sup>88</sup>. Un esempio in questo senso, sempre riscontrato dal celebre studioso, è tramandato dall'affresco giottesco nella Basilica Inferiore di san Francesco ad Assisi con *l'Allegoria della Castità*, in cui un Cupido alato, bendato e con artigli viene scacciato dalla Morte dalla Torre della Castità (fig. 24). La figura realizzata da Giotto è assai simile a quella realizzata dal disegnatore di Bergamo e conserva tutti gli attributi presenti nel manoscritto: Amore è alato, bendato, ha piedi artigliati, ha l'arco ed è nudo, ad eccezione per la faretra la cui tracolla con i cuori appesi attraversa diagonalmente il suo corpo. Un'iconografia simile si trova anche all'interno della cosiddetta *Stanza di Amore* del Castello di Sabbionara d'Avio<sup>89</sup>, in cui è conservato un affresco in pessime condizioni datato intorno agli anni Trenta del Trecento (fig. 25); nonostante la figura sia profondamente danneggiata, è possibile ricostruire l'immagine del dio raffigurato questa volta in piedi su un cavallo bianco, armato di arco e frecce, alato, con i piedi grifagni e una benda svolazzante a coprire gli occhi.

Sempre secondo lo studioso tedesco, la fonte da cui Giotto e il Maestro di Sabbionara derivarono tale iconografia è costituita dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino (1264-1348). Il Barberino, descrivendo l'immagine di Cupido da lui dipinta nei già citati manoscritti vaticani (fig. 26), utilizza queste parole:

«Nudo, con ali, ciecho e fanciul fue/ saviamente ritracto a saettare,/ deritto stante in mobile sostegno./ or io non muto este facteçe sue,/ né do, né tolgo, ma vo figurare/ una mia cosa e sol per me la tegno./ Io nol fo ciecho ché dà ben nel segno,/ ma non si ferma che paia perfectò,/ se no in loco d'ogni viltà netto. [...] Fanciul nol faccio a simile parere,/ ché parria poca avesse conosçença,/ ma follo quasi ne la dolosçença./ Ali gli fo, ché sença/ quelle parria che non fosse suo gire/ come spirito ha merito, e ferire./ Io sì gli ho fatto i piè suoi di falcone,/ a intendimento del forte

<sup>85</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Venus*, pp. 24-25.

<sup>86</sup> BOCCACCIO, *Genealogiae deorum*, IX, 4: «Oculos autem illi fascia tegunt».

<sup>87</sup> PANOFSKY 1939, p. 155.

<sup>88</sup> PANOFSKY 1939, p. 160.

<sup>89</sup> CASTRI 1987, pp. 207-213; SOMMERER 2012, pp. 109-121.

gremire/ che fa di lor ch'el sa che 'l sosterranno. [...] Nudo l'ho fatto, per mostrar com'hanno/ le sue virtù spiritüal natura. [...] E poi per honestura/ non per significança, il covre alquanto/ lo dipintor di ghirlanda, e non manto;/ su 'n cavallo è deritto per canto,/ e lancia dardi co la man directa,/ e rose alquante coll'altra sua getta,/ però che più saetta/ e fere che non dà merito spesso;/ ma pur chi 'l serve riceve da esso<sup>90</sup>».

Nonostante le intenzioni di non mutare le fattezze del dio aggiungendo o togliendo nulla, Francesco da Barberino non rispetta il suo tradizione aspetto iconografico, e crea un'immagine di Amore che, effettivamente, assomiglia molto a quella dell'affresco di Sabbionara, ad eccezione per la benda sugli occhi, particolare eliminato dall'autore che decide di rappresentare il dio vedente. La descrizione dei *Documenti d'amore* viene ripresa anche da Giovanni Boccaccio che nel IV capitolo del IX libro delle *Genealogiae deorum* dedicato proprio a Cupido rammenta così i versi barberiniani:

«Et Franciscus de Barbarino, non postponendus homo, in quibusdam suis poematibus vulgaribus, huic oculos fascea velat, et gryphis pedes attribuit, atque cingulo cordium pleno circumdat<sup>91</sup>».

Secondo Daniela Goldin Folena, studiosa che a lungo si è occupata del testo del Barberino, è assai improbabile che i due artisti avessero sottomano le raffigurazioni miniate dell'autore, anche perché si tratta di un'opera non certamente di destinazione popolare. La presenza in entrambi gli affreschi della benda sugli occhi – assente nei codici vaticani del Barberino – dimostra che all'epoca doveva sicuramente circolare un modello figurativo che al momento non è conosciuto che ha ispirato tali raffigurazioni e che probabilmente era già noto al Barberino che su di esso ha modellato la descrizione e l'immagine di Cupido in piedi sul cavallo. Per quanto riguarda invece la citazione boccacciana, la studiosa propone una serie di ipotesi: o il certaldese cita a memoria il testo di Barberino e per abitudine inserisce tra gli attributi del dio la benda sugli occhi, o poteva disporre di un codice miniato – non eseguito dall'autore – con una simile e scorretta raffigurazione<sup>92</sup> che tuttavia sembra essere quella più in voga nelle arti figurative del Trecento.

La miniatura del codice di Treviso (fig. 27) mostra con una soluzione dinamica lo scontro tra Pan e il dio dell'Amore, quest'ultimo raffigurato come un fanciullo vestito con una lunga tunica e provvisto di arco, avvicinandolo maggiormente al testo di Bersuire. La figura di Cupido infatti non presenta alcuno degli attributi precedentemente esaminati – che come abbiamo visto non sono citati dal benedettino – e il miniatore lo raffigura di spalle intento a scoccare una freccia verso un

<sup>90</sup> FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, III, pp. 409-410.

<sup>91</sup> BOCCACCIO, *Genealogiae deorum gentilium*, IX, IV, *De Cupidine, I° Martis filio, qui genuit Voluptatem*.

<sup>92</sup> GOLDIN FOLENA 2003, pp. 265, 267-268.

fuggiasco Pan che ha già il ventre trafitto e sanguinante. Il rustico dio ha le corna sul capo, zoccoli caprini, i lombi cinti da un tralcio di foglie e sta suonando la siringa che in questo caso non presenta le consuete sette canne ma ha la forma di un lungo flauto; i restanti attributi del dio quali il volto rubicondo e le stelle sul petto non vengono invece raffigurati.

Bersuire dedica una lunga descrizione alla figura del dio degli Inferi, Plutone, la cui raffigurazione ricorre solo nel manoscritto di Treviso (fig. 28).

«Erat ergo ymago eius: homo terribilis in sole sulfureo sedens sceptrumque regium manu tenens, qui canem tricripitem scilicet Cerberum sub pedibus calcabat et iuxta se tres Furias, tres Parcas et tres Harpias habebat. De throno autem eius sulphureo quatuor flumina manabant, que scilicet Letheum, Cochitum, Flegetontem et Acherontem dicebant. Stigem autem paludem iuxta ista flumina assignabant. Iuxta Plutonem vero regina inferni Proserpina sedebat, que cum facie terribili Plutonem coniugi assistebat<sup>93</sup>».

Conformemente al testo, il miniatore rappresenta Plutone che regge lo scettro regio in mano ed è seduto su un ampio trono mentre poggia i piedi sulla schiena di Cerbero, il mostruoso cane a tre teste che nell'interpretazione allegorica simboleggia l'Avarizia che si protende verso ricchezza, conoscenza e fama<sup>94</sup>. Al di sotto del trono si dipanano i quattro fiumi infernali, Lete, Cocito, Flegetonte e Acheronte che confluiscono nella palude Stigia. Accanto al trono di Plutone, è raffigurata Proserpina che a differenza del testo viene qui ritratta stante e non seduta in trono.

L'immagine del codice di Treviso presenta un'impostazione diversa rispetto a tutte quelle fin qui esaminate poiché tre degli attributi caratteristici del dio – Furie, Parche e Arpie – sono raffigurati separatamente rispetto a lui.

Le Furie<sup>95</sup>, che nell'interpretazione allegorica rappresentano la concupiscenza<sup>96</sup>, sono ritratte come tre donne che dialogano animatamente tra loro e che presentano sulla testa dei serpenti (fig. 29), attributo noto anche al mondo antico in cui le Furie spesso erano ritratte come fanciulle alate con serpenti tra i capelli e tra le mani. Il miniatore rappresenta le tre figure diversificandole tra loro: quella a sinistra è ritratta di profilo, ha un unico serpente in testa e gesticola verso la Furia al centro che ha invece due serpenti sul capo ed è rivolta verso la prima delle sorelle; la terza ha di nuovo un solo rettile in testa e sembra indicare se stessa con le mani rivolte verso il petto.

---

<sup>93</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 43.

<sup>94</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 44: «Avaricia que intelligitur per Cerberum canem racione insaciabilitatis qui scilicet habet tria capita in quantum avaricia se extendit ad divicias, ad scienciam et ad famam».

<sup>95</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 43: «Erant autem Furie tres horribiles vetule serpentinibus crinite, que homines furere faciebant, que Alleto, Tesiphones et Megera dicebantur».

<sup>96</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 44: «concupiscencia que intelligitur per Furias».

Le tre Parche (fig. 30) sono raffigurate come tre fanciulle molto simili tra loro di cui quella a sinistra – Clotho – regge tra le mani un fuso da lana, quella al centro – Lachesis – svolge il filo mentre la terza – Atropos – tiene in mano un coltello con cui taglia il filo passatole dalla sorella<sup>97</sup>. Esse nell'interpretazione morale rappresentano la crudeltà<sup>98</sup>, ma anche le tre fasi della condizione umana: la prima che tiene il fuso rappresenta la nascita, la seconda che svolge il filo è la vita, mentre la terza che lo taglia è la morte<sup>99</sup>.

Le Arpie (fig. 31) infine sono raffigurate come uccelli dal piumaggio variopinto con il volto di donna che simboleggiano il furto<sup>100</sup>. Nell'arte antica le Arpie venivano solitamente rappresentate come donne alate e talvolta come uccelli dal volto femminile, tipologia che si riscontra ad esempio nel *Monumento delle Arpie* nel sito archeologico di Xanthos datato tra il 500 e il 470 a.C. in cui su un lato del pilastro funerario ci sono alcune donne dal corpo di uccello che trasportano le anime. Le Arpie sono considerate geni funerari e per questo motivo vengono spesso confuse fin dall'antichità con esseri a loro affini quali le Sirene<sup>101</sup> che in origine non erano raffigurate come donne dalla coda di pesce ma come donne-uccello<sup>102</sup>.

Nel Medioevo il tipo iconografico dell'Arpia come donna-uccello ebbe notevole fortuna grazie alla tradizione figurativa dei *bestiari* e si ritrova ad esempio anche all'interno di uno dei più famosi codici miniati della *Divina Commedia* di Dante<sup>103</sup>, il manoscritto Egerton 943 della British Library di Londra miniato nella prima metà del Trecento forse a Padova o a Bologna dal Maestro degli Antifonari Padovani<sup>104</sup>. Alla c. 23v il miniatore raffigura Dante e Virgilio nella selva dei suicidi e tra i rami secchi degli alberi si nota un'arpia con il corpo di uccello rapace e volto di donna (fig. 32), a conferma della grande diffusione di questo tipo iconografico in età medievale in manoscritti di argomenti diversi.

---

<sup>97</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 43: «Parce vero seu Fata, que sic dicebantur per antifrasm eo quod nemini parcant, tres erant domicelle sorores, quarum una tenebat colum et nebat, altera filum volvebat, altera filum rumpebat, et iste Cloto, Lacesis et Atropos vocabantur».

<sup>98</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 44: «crudelitas que intelligitur per Parcas».

<sup>99</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, pp. 47-48: «Vel dic quod iste tres Parce sunt tres partes condicionis humane. Prima que tenet colum est nativitas, secunda que orditur est vita, tertia que rumpit est mors, quia scilicet mors consuevit rumpere quitquid nativitas voluit introducere et quitquid fortuna vel tercius vite processus potuit texere».

<sup>100</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Pluto*, p. 44: «rapina que intelligitur per Harpias».

<sup>101</sup> CRESSEDI 1958, [http://www.treccani.it/enciclopedia/arpia\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arpia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/) (Ultima consultazione URL: 10/10/2017).

<sup>102</sup> SICHTERMANN 1966, [http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/) (Ultima consultazione URL: 10/10/2017).

<sup>103</sup> L'Alighieri all'interno del Canto XIII dell'*Inferno* dedica alcuni versi (vv. 13-14) alla descrizione fisica delle Arpie che è conforme alla raffigurazione del codice di Treviso. Riprendendo Virgilio (*Eneide*, III, 242), Dante dice che le Arpie «Ali hanno late, e colli e visi umani,/ piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre».

<sup>104</sup> Sulla datazione del codice Egerton 943 cfr. il recente contributo di PONCHIA 2015, pp. 42-51.

Il penultimo olimpo raffigurato in entrambi i codici è Bacco, dio dell'ebbrezza e del vino che Bersuire descrive come

«puer cum facie mulieris, cum pectore nudo, cum capite cornuto, vitibus coronato, qui scilicet super tigrides equitabat<sup>105</sup>».

Nel codice di Bergamo (fig. 33) compare un'iconografia che non trova corrispondenze nel testo: Bacco, in sella a un grosso drago verde dalla lunga coda attorcigliata, è raffigurato come un giovane uomo con il capo cornuto cinto di tralci d'uva che indossa una lunga veste a righe rosse e verdi; davanti a lui due uomini bevono vino e ne offrono un bicchiere al dio. La presenza del dragone, mai attestata nell'arte antica, non trova corrispondenza nemmeno nel testo tramandato da Bersuire che prevede il dio in groppa a una tigre, suo attributo tradizionale che si ritrova anche nelle fonti mitografiche antecedenti al *De formis figurisque deorum*. Il miniatore non si sofferma nel rappresentare Bacco a torso nudo, caratteristica questa piuttosto tipica delle immagini antiche del dio; inoltre inserisce i due bevitori di vino sulla sinistra che non trovano giustificazione nemmeno leggendo le spiegazioni allegorico-morali che seguono alla descrizione.

Il disegnatore del codice di Treviso (fig. 34) realizza una raffigurazione dinamica con Bacco che monta anche in questo caso un drago verde e non una tigre come riportato dal testo<sup>106</sup>, caratterizzato però dalla presenza di due teste e due code, che si allontana dalla scena volando tra le rocce. Il dio vola attaccato ai due colli del drago e il suo aspetto di giovane uomo simboleggia la purezza, i tratti femminili del volto sono segno di pietà<sup>107</sup>, mentre le corna rappresentano l'autorità; ha il capo cinto di pampini d'uva, proprio come nel codice di Bergamo, che allegoricamente sono interpretati come la croce di Cristo<sup>108</sup>.

L'ultima divinità in comune tra i due manoscritti è Esculapio, figlio di Apollo e Coronide, e dio della medicina che viene descritto come

---

<sup>105</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Bacus*, p. 42.

<sup>106</sup> Diversamente FAGGIANI 2004, p. 47 che ritiene erroneamente il termine *tygrides* (tigri) quale nome che designa il drago.

<sup>107</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Bacus*, p. 42: «dictur puer propter puritatem, muliebris propter pietatem». Diversamente FAGGIANI 2004, p. 47 che spiega il significato dell'aspetto fanciullesco e dei tratti femminili di Bacco servendosi dell'interpretazione morale del *Mitografo Vaticano III* («numquam ebrietatis matura est»), non ripresa nel testo di Bersuire.

<sup>108</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Bacus*, p. 42: «coronatus est vite, id est Xristi cruce, passionem meditando». Diversamente FAGGIANI 2004, p. 47 che utilizza l'interpretazione del *Mitografo* («semper juveni deo semper virentia conveniant») non ripresa da Bersuire.

«homo medie etatis stans um prolixa barba cuius dextra barbam tangebatur, ut in sinistra manu tenebat unum baculum cum serpente intorto<sup>109</sup>».

Entrambe le miniature condividono lo stesso assetto compositivo (figg. 35-36), con Esculapio ritratto stante che si sostiene sul suo bastone su cui scivola sinuoso un serpente attorcigliato, attributo tipico del dio attestato già in età antica sia in letteratura che nelle arti figurative. Il serpente si muove dall'alto verso il basso nel codice di Bergamo e dal basso verso l'alto in quello di Treviso. Le più vistose differenze tra le due figure riguardano il copricapo sulla testa del dio nel codice di Bergamo, assente invece in quello di Treviso, e il gesto compiuto dal dio nell'atto di stringere con la mano destra la sua folta barba, correttamente raffigurato nel primo manoscritto ma assente nel secondo in cui osserviamo Esculapio che semplicemente si porta una mano al mento con fare pensoso.

L'ultima divinità presente nel *De formis figurisque deorum* è Ercole che nel codice di Bergamo non compare né a livello testuale né in forma di immagine. Bersuire lo descrive

«in forma gigantis magni, pelle leonis induti et clava maxima in sua manu dextra tenebat et sub suis pedibus leonem ferocissimum tenebat quem cum digito manus sinistre ostendebat. Iste vero Hercules erat totus armatus a capite usque ad pedes<sup>110</sup>».

Il miniatore del codice di Treviso (fig. 37), rispettando il testo, raffigura un uomo di notevoli dimensioni, armato da capo a piedi che regge con la mano destra una mazza e tiene sotto i suoi piedi un leone che indica con un gesto della mano sinistra. Ercole indossa un'elaborata armatura e un elmetto a tesa larga simile a quello già visto nella miniatura di Minerva; dal fianco gli pende una lunghissima spada che tocca il terreno con la punta. L'unico elemento testuale omesso dal miniatore è la *leonté* che l'eroe solitamente indossa come mantello. Accanto a lui è disegnato un alberello dalla chioma fronzuta attorno al cui tronco si snoda un cartiglio con scritto *Ercule*.

Questa figura si allontana dall'immagine tradizionale dell'eroe e si avvicina di più alle personificazioni della Fortezza già esaminate nel paragrafo dedicato a Minerva; ma non solo, poiché la presenza dell'armatura completa, dell'elmo a tesa larga e soprattutto della lunga spada – assente nelle immagini della Fortezza – lo avvicinano anche all'immagine di *Vigor* (fig. 38) contenuta nel codice vaticano Barb.Lat.4076 (c. 99r) che tramanda i *Documenti d'Amore* di

---

<sup>109</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Esculapius* (testo tratto dal codice 344 della Biblioteca Civica di Treviso, c. 8r).

<sup>110</sup> Dal momento che la figura di Ercole compare solo nelle due versioni avignonesi, il testo qui riportato è tratto direttamente dal codice di Treviso, poiché l'edizione a stampa del *De formis figurisque deorum* tramanda la versione definitiva parigina in cui Ercole è stato eliminato.

Francesco da Barberino, forse a ulteriore riprova della fortuna dei tipi iconografici elaborati dal poeta toscano.

#### 4.2 I modelli di Pierre Bersuire

Come spiegato nel secondo capitolo, Bersuire dichiara nel *Prologo* della sua opera di non essere riuscito a trovare nei mitografi a lui antecedenti nessuna descrizione scritta o figurata davvero efficace dell'aspetto fisico degli dei antichi e di essersi quindi rivolto all'amico Francesco Petrarca che gli mise a disposizione una sezione efrastica del poema epico che stava componendo durante il soggiorno avignonese, l'*Africa*<sup>111</sup>, che conteneva splendide descrizioni delle statue degli dei olimpici che adornavano il Palazzo di Siface ad Atlante (libro III, vv. 136-264). È proprio dai versi petrarcheschi che prende il via la narrazione di Bersuire che, come si è visto, dedica un capitolo della sua introduzione mitografica a ciascuno degli Olimpi principali che vengono prima descritti dal punto di vista dell'aspetto fisico e poi interpretati in chiave allegorica assegnando a ogni attributo di cui erano provvisti un significato morale.

Attualmente non sono noti manoscritti miniati dell'*Africa* di Petrarca con le illustrazioni degli dei e, dal momento che si tratta soltanto di un centinaio di versi all'interno di un poema assai più lungo, è molto probabile che i miniatori non si siano soffermati su questo tipo di raffigurazioni che pertanto non possono costituire il modello visivo di Bersuire. I versi di Petrarca danno vita a immagini letterarie, pure descrizioni dettagliate che hanno lo scopo di far vedere con gli occhi della mente l'aspetto delle divinità pagane<sup>112</sup>.

Tra gli autori citati da Bersuire nel *Prologo* c'è anche Rabano Mauro (780-856), autore del *Liber de originibus rerum*. L'opera, nota anche con il titolo di *Enciclopedia*, è una *summa* di tutto lo scibile umano mondano e religioso del tempo di Rabano che la compose intorno all'842, dopo aver concluso il suo mandato come abate presso il monastero benedettino di Fulda<sup>113</sup>.

Il testo, costituito da 22 libri suddivisi a loro volta in svariati capitoli, è di particolare interesse per la ricerca in quanto il capitolo sesto del XV libro – intitolato *De diis gentium* – contiene la

---

<sup>111</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologus*, Fo. 1v a: In verità, non essendo riuscito a trovare da nessuna parte un'esposizione ordinata delle immagini degli dei, né scritta né figurata, ho dovuto consultare il venerabile maestro Francesco di Petracco, principalmente poeta ed egregio oratore ed esperto sia di filosofia morale che di ogni disciplina storica e poetica, che descrive le suddette immagini in una sua opera in raffinati versi. Ritenni assolutamente necessario sfogliare anche i testi di Fulgenzio, Alessandro e Rabano e trarre da fonti diverse la figura e l'immagine che essi vollero assegnare a questi finti dei secondo ragioni storiche e fisiche. (Traduzione propria)

<sup>112</sup> VECCE 2005, pp. 182, 184.

<sup>113</sup> REUTER 1993, p. 22.



descrizione di molte divinità antiche tra cui, nell'ordine, Saturno, Giove, Nettuno, Vulcano, Plutone, Bacco, Mercurio, Ercole, Marte, Apollo, Diana, Proserpina, Giunone, Minerva, Venere, Cupido e Pan. Nel tracciare la fisionomia delle divinità, Rabano cita integralmente il capitolo undicesimo dell'VIII libro delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, opera che godette, durante l'età medievale, di incredibile fortuna, tanto da risultare uno dei testi maggiormente copiati dell'epoca, ma di cui purtroppo non si sono conservati testimoni miniati con le immagini degli dei<sup>114</sup>.

L'opera di Rabano invece si è conservata in tre testimoni miniati: il più antico di questi, il Cod.Cas.132 della Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino<sup>115</sup> datato intorno al 1023, è completamente integro e illustrato in ogni sua parte; il secondo, il Pal.Lat.291 della Biblioteca Apostolica Vaticana, anch'esso completamente integro e illustrato, fu realizzato per il Principe elettore Ludovico del Palatinato nella Germania centrale o meridionale nel 1425; il terzo e ultimo codice, il Reg.Lat.391 sempre appartenente alla Biblioteca Apostolica Vaticana e datato agli inizi del XV secolo, è completamente integro ma illustrato solo fino al III libro.

Poiché le illustrazioni degli dei nel *De diis gentium* del codice Pal.Lat.291 sono modellate sulle miniature del codice di Montecassino e il terzo codice non presenta miniature nel XV libro, solo il primo dei tre testimoni può essere un utile confronto per dimostrare che le immagini del *De formis figurisque deorum* non derivano dalle illustrazioni di Rabano.

Nel codice cassinese le divinità si presentano a gruppi di tre o quattro figure accostate che non interagiscono tra loro; le figure sono intercalate all'interno delle colonne di scrittura senza essere circonscritte da cornici, secondo la forma illustrativa definita *papyrus style*, tipica dei rotoli di papiro antichi e tardoantichi egiziani e greci<sup>116</sup>. Ciascun olimpo, spesso vestito con semplici panneggi drappeggiati sulla figura<sup>117</sup>, reca un paio degli attributi descritti dall'autore<sup>118</sup> (figg. 39-41): Saturno tiene in mano la falce; Giove, di cui vengono solamente narrate le sue scandalose metamorfosi, trattiene nelle mani un'aquila e un serpente; Nettuno regge una brocca d'acqua – che in realtà non viene citata nel testo – come metafora del suo essere dio dei mari, facendolo somigliare più alla personificazione di un dio fluviale che al signore degli oceani; Vulcano presenta due aspetti caratteristici: una gamba piegata, segno della sua menomazione e della mobilità del

---

<sup>114</sup> REUTER 1993, p. 25.

<sup>115</sup> CAVALLO 1996; OROFINO 2000, pp. 50-86, in particolare pp. 79-80 per le descrizioni degli dei; OROFINO 2006, pp. 197-207; OROFINO 2008, pp. 32-41.

<sup>116</sup> WEITZMANN 1947, p. 52.

<sup>117</sup> REUTER 1993, p. 186; secondo la studiosa, si tratta di goffe imitazioni del panneggio alla greca, che non presuppone tuttavia l'utilizzo di un modello antico da parte del miniatore, tesi invece sostenuta da Saxl che vede nelle illustrazioni degli dei del codice cassinese un legame con l'antichità classica, derivante probabilmente da un intermediario figurativo, forse un antico manoscritto miniato delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (PANOFSKY-SAXL 1933, p. 65).

<sup>118</sup> Le illustrazioni sono descritte anche in REUTER 1993, pp. 185-191.

fuoco, e un crogiolo; Plutone regge un orcio, per assonanza con il suo epiteto latino *Orcus*, nonché *receptor mortuorum* o raccoglitore di anime; Bacco ha fattezze femminee, il capo circondato da foglie di vite e un corno sulla testa, attributo del dio italico Libero; essendo dio dell'ebbrezza, trattiene in mano un calice. Mercurio è forse la figura più bizzarra della serie: ha testa di cane in segno di astuzia, un lungo bastone e un serpente ai piedi; le ali sono malamente collocate sulla schiena invece che sul capo, mentre quelle ai piedi sono state curiosamente interpretate dal miniatore di Montecassino che, in luogo dei calzari, pone un vero e proprio volatile tra le sue caviglie. La figura di Ercole non ha attinenza con il testo ma si presenta nella forma dell'eroe vestito della pelle del leone e la clava in mano mentre l'Idra si avvinghia alle sue gambe; Marte è armato di spada e scudo; Apollo è raffigurato con un'aureola stellata e armato di arco e frecce; Diana compare solo nel codice cassinese con arco e frecce; Cerere è l'unica dea vestita, i suoi attributi sono le ruote, il gallo e i timpani; di Giunone viene sottolineato l'aspetto femminile in quanto forza generatrice mentre Minerva porta sul petto il volto della Gorgone. Venere è priva di attributi caratteristici e Cupido è un fanciullo alato munito di fiaccola, infine Pan ha le corna, gli zoccoli caprini e la siringa a sette canne.

Il miniatore nel rappresentare le figure degli dei si è attenuto al testo di Rabano scegliendo i tratti salienti da dipingere tra i vari attributi descritti dall'autore. La tradizione illustrativa del *de diis gentium* dell'abate di Fulda non trovò tuttavia un vero e proprio seguito nelle iconografie di epoca successiva, nonostante il testo costituisca una delle fonti maggiormente utilizzate dai mitografi dei secoli seguenti e dallo stesso Bersuire. Bersuire utilizza i nomi di Isidoro e Rabano come fonti autorevoli, garanti di veridicità delle sue affermazioni ma, come risulta evidente dal confronto tra le miniature del codice cassinese con quelle dei manoscritti di Bergamo e Treviso, ricchissime di attributi ben organizzati tra loro, appare chiaro che Bersuire non ha utilizzato le raffigurazioni di Rabano come spunto visivo per delineare le descrizioni degli Olimpi nel *De formis figurisque deorum*.

Dal momento che per le prime due versioni avignonesi Bersuire non si era servito del *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall<sup>119</sup>, bisognerà anche in questo caso escludere una derivazione delle immagini del *De formis figurisque deorum* di Bergamo e Treviso da questo precedente letterario, utilizzato invece nella versione definitiva dell'opera di cui attualmente non si conoscono manoscritti miniati.

---

<sup>119</sup> Cfr. Capitolo II.

Il trattato di John Ridewall è una sorta di “rimoralizzazione” delle *Mythologiae* di Fulgenzio, opera composta alla fine del V secolo in cui l’autore, dopo aver narrato i principali miti della tradizione greco-romana, offre per ciascuno di essi una triplice interpretazione, fisica, allegorica e morale. Due dei manoscritti che tramandano il testo del *Fulgentius metaforalis* sono corredati da interessanti miniature e sono entrambi custoditi alla Biblioteca Apostolica Vaticana: il primo è un manoscritto di gran pregio composto in Baviera nel 1424, il Pal.Lat.1066, codice miscelaneo riccamente illustrato da grandi miniature contenente il *Liber de natura rerum* di Thomas Cantipratensis (1201-1272), il *Solatium ludi scachorum* del domenicano Jacopo da Cessole (seconda metà del XIII secolo-1322 circa), e il *Fulgentius metaforalis* di Ridewall; il secondo, Pal.Lat.1726, è un codice miscelaneo prodotto presumibilmente in Germania agli inizi del XV secolo che reca la seguente dicitura: *imagine fulgentius et rabanus*.

Le miniature che corredano i due codici sono frutto, come quelle dei manoscritti di Rabano, della fantasia dei miniatori che non si sono potuti basare su modelli antecedenti ma solamente sulla fonte testuale che ha ispirato le figure<sup>120</sup>. Nonostante Ridewall utilizzi abbondantemente i termini *pictura*, *pingere* e *pingendum*, non si riferisce a vere e proprie immagini pittoriche, bensì ad immagini poetiche, letterarie, desunte da precedenti testuali. I miniatori indulgono a raffigurare tutti gli attributi descritti dall’autore che vengono di volta in volta accuratamente spiegati in apposite sezioni del testo, caricando le figure di oggetti, circondandole da animali e personaggi che vanno a creare un’immagine confusa della divinità che risulta di difficile identificazione perché soffocata da un’accozzaglia di attributi talvolta malamente interpretati, soprattutto nel caso del manoscritto bavarese. Apollo ad esempio è ritratto sul carro dorato guidato non da lui ma da un cocchiere che monta uno dei quattro cavalli. La cosa più sorprendente è che il miniatore, non sapendo bene dove collocare il lauro sacro al dio, l’ha raffigurato dentro al carro stesso come se fosse la seduta di Apollo che sembra stare in bilico sulla folta chioma arborea mentre sorregge su un ginocchio il corvo nero (fig. 42), oppure il carro di Cerere, che invece di essere trainato dai leoni è trainato da cavalli bianchi mentre i leoni stanno comodamente stesi nel veicolo insieme alla dea (fig. 43).

---

<sup>120</sup> SEZNEC 1940, p. 189.

### 4.3 L'influenza del *De formis figurisque deorum* nell'illustrazione libraria tra XIV e XV secolo

Il *De formis figurisque deorum* godette fin da subito di una certa autonomia letteraria, tanto da circolare come opera sciolta dal restante *Ovidius moralizatus* o in unione ad altri trattati mitografici<sup>121</sup>. In questo modo, le descrizioni degli dei di Bersuire andarono a influenzare alcuni codici miniati contenenti opere di argomento affine di cui si cercherà di tracciare una panoramica.

Tra questi spiccano i testimoni miniati dell'*Ovide moralisé*, per la prima volta enucleati in categorie da Erwin Panofsky in una lunga nota all'interno di *Rinascimento e Rinascenze*<sup>122</sup>; come si vedrà, quattro manoscritti che tramandano l'*Ovide moralisé en vers* presentano delle raffigurazioni delle divinità olimpiche desunte dalle descrizioni di Bersuire che hanno influenzato anche le illustrazioni di un manoscritto contenente la versione in prosa del *Moralisé*. L'opera di Bersuire diede vita a una tradizione figurativa consolidata rintracciabile anche all'interno di un trattato mitografico a uso degli artisti – il *Libellus de imaginibus deorum*<sup>123</sup> – corredato da numerosi disegni acquarellati, ma anche in un testo miscelaneo che tramanda un'*exposicio* sulle *Metamorfosi* (Rawlinson B.214)<sup>124</sup> e infine in un trattato morale di scacchi, il *Livre des Échez amoureux*.

#### 4.3.1 I codici miniati dell'*Ovide moralisé en vers* (1316-1328)

L'*Ovide moralisé en vers français* è un poema scritto in lingua d'oïl tra il 1316 e il 1328 da un anonimo autore – probabilmente un frate minore<sup>125</sup> – su commissione della regina Giovanna II di Borgogna, moglie di Filippo V di Francia<sup>126</sup>. Attraverso i suoi 72000 ottonari il lettore entra in contatto con uno dei più grandi tentativi di trasposizione in francese delle *Metamorfosi* di Ovidio che vengono interpretate in chiave allegorico-cristiana come farà Pierre Bersuire qualche anno dopo.

Questo lunghissimo poema ci è pervenuto in una ventina di manoscritti<sup>127</sup>, alcuni dei quali riccamente miniati<sup>128</sup>. Tra questi spiccano cinque codici che recano illustrazioni degli dei antichi

<sup>121</sup> GHISALBERTI 1933, pp. 47, 52.

<sup>122</sup> PANOFSKY 1960, pp. 99-102, nota n. 82.

<sup>123</sup> PANOFSKY 1960, p. 100, nota n. 82.

<sup>124</sup> PANOFSKY 1960, p. 100, nota n. 82.

<sup>125</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, p. 9; ENGELS 1945, p. 62.

<sup>126</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, pp. 10-11; ENGELS 1945, p. 47.

<sup>127</sup> Fondamentale per lo studio delle famiglie di codici dell'*Ovide moralisé* è il contributo di JUNG 1996, pp. 96-97.

<sup>128</sup> Cfr. anche capitolo VI per l'analisi delle miniature di altri codici dell'*Ovide moralisé*.

modellate sulle descrizioni del *De formis figurisque deorum*<sup>129</sup>. Tali manoscritti, per semplicità, possono essere raggruppati in due categorie:

- Quattro codici miniati dell'*Ovide moralisé en vers*, che non recano l'introduzione mitografica di Bersuire, presentano alcuni ritratti di divinità pagane realizzati secondo le descrizioni del *De formis figurisque deorum*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480; Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 176; Parigi, Bibliothèque Nationale, français.373; Londra, British Library, Cotton Julius F.VII.
- Un manoscritto dell'*Ovide moralisé en vers* che presenta una traduzione in francese del *De formis figurisque deorum* e ne costituisce un'introduzione riccamente illustrata: Copenaghen, Biblioteca Reale, Thott 399.

Il manoscritto più antico del primo gruppo è il Reg.Lat.1480 custodito alla Biblioteca Apostolica Vaticana, miniato verso il 1390<sup>130</sup> dal Maestro del *Rational des divines offices*, un anonimo miniatore attivo a Parigi presso la corte di Carlo V<sup>131</sup>. Il codice presenta quindici miniature – una per ciascun libro dell'*Ovide moralisé* – che illustrano le divinità pagane sul modello descritto da Bersuire ma senza seguire l'ordine di successione che abbiamo incontrato, ad esempio, nel *De formis figurisque deorum* di Treviso.

Il miniatore, su suggerimento dell'ideatore del programma iconografico, elimina due degli dei di Bersuire, Cibele ed Esculapio, e organizza la sequenza delle quindici divinità tentando di creare un collegamento tra l'illustrazione e quanto esposto nel libro corrispondente. Ad esempio, Vulcano ed Ercole sono collocati rispettivamente all'inizio del IV libro, in cui si narra il tradimento di Venere, e all'inizio del IX che per buona parte è dedicato alle vicende dell'eroe<sup>132</sup>; Saturno apre la serie degli dei nel I libro dedicato alla creazione, Plutone è anteposto al V libro in cui si narra del rapimento di Proserpina mentre Minerva apre il VI con le vicende di Aracne; il dio del vino Bacco è collocato all'inizio dell'VIII libro che narra del suo amore per Arianna, mentre Venere è dipinta in corrispondenza del X con la storia d'amore tra lei e Adone.

Il codice vaticano costituisce il modello iconografico per il secondo manoscritto – il codice 176 della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra – sempre di mano del Maestro del *Rational des divines offices*, appartenuto a Gilbert de Bourbon (1443-1496)<sup>133</sup>, come si legge nella

---

<sup>129</sup> PANOFKY 1960, pp. 99-102, nota n. 82; MANZARI 1996, p. 289.

<sup>130</sup> CLIER-COLOMBANI 2015, p. 38.

<sup>131</sup> MANZARI 1996, p. 293.

<sup>132</sup> PANOFKY 1960, p. 101.

<sup>133</sup> CLIER-COLOMBANI 2015, p. 38.

postilla in apertura del codice (c. 1v) «Ce present livre, nommé Ovide De methamorphose, est au comte de Montpencier daulphin d’Auvergne. Gilbert».

La sequenza degli dei pagani nel codice di Ginevra è la stessa del codice vaticano, che sembrerebbe aver fornito il modello figurativo anche per il terzo manoscritto della serie – il codice français 373 della Bibliothèque Nationale di Parigi – appartenuto al duca Jean de Berry e miniato probabilmente da un maestro fiammingo. Dal momento che il duca de Berry possedeva, oltre al fr.373, anche altri due codici dell’*Ovide moralisé* – il manoscritto 742 della Bibliothèque municipale di Lione<sup>134</sup> e il codice Cotton Julius della British Library di Londra – è stato ipotizzato da Francesca Manzari che anche il Reg.Lat.1480 potesse essere appartenuto al duca, e per questo motivo divenne il modello iconografico del codice di Parigi<sup>135</sup>.

A chiudere la serie dei codici dell’*Ovide moralisé* con i ritratti degli dei di Bersuire è proprio il sopracitato manoscritto Cotton Julius F.VII della British Library di Londra, realizzato verso il principio del XV secolo e anch’esso appartenuto a Jean de Berry. Il volume contiene quattordici disegni invece che quindici, posti questa volta non in corrispondenza degli *incipit* di ciascun libro delle *Metamorfosi* ma tra le carte destinate ad accogliere le tavole di rubrica. Anche la sequenza degli dei è diversa rispetto ai tre testimoni appena descritti e si avvicina maggiormente a quella del *De formis figurisque deorum* con le divinità planetarie al primo posto a cui seguono tutte le altre: Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio, Diana, Minerva, Ercole, Giunone, Vulcano, Nettuno, Pan, Bacco, Plutone.

Appare evidente che si tratta di quattro manoscritti prodotti in un tempo molto ravvicinato e probabilmente realizzati tutti in un medesimo ambiente, di conseguenza non è un caso che le raffigurazioni si somiglino molto tra loro dal punto di vista iconografico<sup>136</sup>. Queste miniature, piuttosto ripetitive tra loro<sup>137</sup>, si configurano spesso come versioni sintetiche delle immagini degli dei di Bersuire.

La figura di Saturno (fig. 44), ad esempio, reca correttamente i principali attributi descritti dal benedettino e, come nel codice di Treviso, tiene in mano una falce dalla lunga asta; i miniatori però non si soffermano su uno degli elementi caratterizzanti del dio, ossia la sua castrazione per mano di Giove, pur raffigurando in acqua Venere nata dal membro divino. Inoltre non

---

<sup>134</sup> Cfr. capitolo VI per la descrizione delle miniature del codice.

<sup>135</sup> MANZARI 1996, p. 293.

<sup>136</sup> Per ciascuna divinità si rimanda all’Appendice 1 con le tabelle di confronto di tutti i testimoni miniati contenenti le immagini delle divinità del *De formis figurisque deorum*.

<sup>137</sup> Se non sussistono differenze iconografiche importanti, le immagini proposte sono quelle del codice Reg.Lat.1480, modello iconografico per gli altri manoscritti.

rappresentano accanto al suo trono nemmeno la moglie Ops che distribuisce provviste ai mendicanti.

Le miniature dedicate a Giove e a Marte presentano tutti gli attributi descritti nel *De formis*, ma con alcune varianti iconografiche (fig. 45): il trono del Tonante è costituito da una sorta di arco luminoso e al posto dello scettro tiene in mano una foglia di palma; i Giganti ai suoi piedi non vengono colpiti dai fulmini ma da una sottile pioggia scaturita dalla sua mano sinistra, mentre nel codice 373 di Parigi i fulmini diventano fiamme rosse (fig. 46). Il dio della guerra invece reca una lancia al posto della frusta in tutti i quattro manoscritti (fig. 47).

Sintetica rispetto al *De formis* è anche la figura di Apollo, che secondo Bersuire può essere dipinto o con le sembianze di un giovane imberbe o con quelle di un uomo anziano dal capo canuto. Nel codice vaticano e in quello di Ginevra (figg. 48-49), il dio è raffigurato con lunghi capelli bianchi, mentre nei due testimoni più tardi ha le fattezze di un fanciullo (figg. 50-51). Conformemente al testo del benedettino, Apollo reca sul capo un tripode aureo, che non viene invece raffigurato nel codice di Treviso; il dio suona la lira, calpesta il mostro tricefalo, è armato di arco e frecce e accanto a lui il corvo se ne sta appollaiato sul lauro sotto il quale però non compaiono le Muse danzanti, né Pitone trafitto.

La figura di Venere negli *Ovide moralisé* è forse tra tutte la più nota poiché Erwin Panofsky le dedicò alcune interessanti pagine circa un vistoso errore iconografico che si è trascinato attraverso tutti i quattro manoscritti<sup>138</sup>. La dea è provvista di tutti gli attributi descritti da Bersuire ad eccezione di Apollo che viene trafitto da Cupido; il dio dell'amore solo nel caso del codice di Ginevra è cieco ma privo di benda sugli occhi (fig. 52). Il codice di Londra inoltre reca sulla sinistra la figura di Vulcano, sposo di Venere previsto da Bersuire nella composizione (fig. 53).

Quanto all'errore evidenziato da Panofsky, in tutti i codici del *Moralisé* in versi notiamo che la dea tiene con una mano un'oca al posto della consueta conchiglia. Secondo lo studioso tedesco la presenza dell'oca è imputabile a un errore del calligrafo che ha copiato il testo di Bersuire che ha fornito la base per le illustrazioni. Nel *De formis* infatti leggiamo «in manu sua dextera concham marinam continens»; probabilmente il copista invece di trascrivere *concham* o *concam*, deve aver scritto *aucam*, ossia oca, traviando così il significato della narrazione. Nel codice di Ginevra il miniatore, o forse l'ideatore del programma iconografico, compie uno sforzo ulteriore, dotando l'oca di qualità fisiche quali le squame e la coda di pesce che la possano rendere credibile come *aucam marinam* (fig. 52).

---

<sup>138</sup> PANOFSKY 1960, pp. 107-108.

Il codice vaticano e quello di Ginevra (fig. 54) tramandano la versione più corretta della figura di Mercurio, riportando tutti gli attributi presenti anche nel codice di Bergamo, il più fedele a Bersuire. Gli altri due manoscritti presentano delle varianti nel numero di serpenti avvolti attorno al caduceo: nel codice di Parigi il miniatore realizza un unico serpente mentre in quello di Londra molti rettili strisciano lungo la verga sonnifera. Un altro dettaglio che varia nelle raffigurazioni dei due manoscritti è il petaso previsto sul capo del dio: nel primo codice Mercurio indossa una corona, nel secondo ha un tralcio vegetale in testa (fig. 55).

L'immagine di Diana è sintetizzata in tutti i quattro testimoni che prevedono la dea cacciare un cervo con arco e frecce; solo il codice di Londra si differenzia per la presenza di ninfe danzanti in forma di animali con teste femminili (fig. 56). Quella di Minerva invece è una versione completa di tutti gli elementi descritti dall'autore (fig. 57), ad eccezione della veste tricolore, particolare che non viene rispettato nemmeno nel codice di Treviso.

La figura di Giunone nei testimoni del *Moralisé* è più fedele al testo di Bersuire rispetto a quanto disegnato dal miniatore del codice di Treviso poiché in questi casi la dea presenta sulla testa anche le nuvole descritte dall'autore (fig. 58).

Vulcano è raffigurato come un fabbro munito di martello che cade dall'Olimpo, rappresentato come uno spicchio di cielo di diverse sfumature di colore; le sue gambe sono nascoste dal cielo, quindi il miniatore non raffigura la sua deformazione (fig. 59). L'unica variante è costituita dal codice londinese in cui sono ritratte due figure stanti che osservano la caduta del dio, una femminile che lo indica e una maschile con le mani giunte (fig. 60).

Nettuno (fig. 61) corrisponde perfettamente alla descrizione fornita da Bersuire ma è assente nel manoscritto Cotton che presenta solo quattordici illustrazioni invece che quindici. Anche l'immagine di Bacco, dio dell'ebbrezza, è fedele al testo del benedettino in tutti i manoscritti, tranne che per la raffigurazione della tigre su cui cavalca, che ha le fattezze di un ibrido tra drago, tigre e grifone (fig. 62).

Per il rustico dio Pan i miniatori creano immagini complesse che si differenziano per minuti particolari in tutti i manoscritti: nessuno dei codici del *Moralisé* ritrae il suo scontro con Amore, quindi anche in questi casi si tratta di una raffigurazione sintetica rispetto a quanto prescritto da Bersuire. Il codice più completo dal punto di vista iconografico è sicuramente quello di Ginevra (fig. 63) che trasmette tutti gli attributi previsti dal testo, incluso il colore rosso che caratterizza il volto del dio, non contemplato nelle raffigurazioni del *De formis* di Bergamo e Treviso. La versione più scarna invece è quella del manoscritto Cotton in cui Pan è ritratto semplicemente con le corna



sul capo, gli zoccoli caprini e la siringa in bocca, senza tenere conto delle stelle sul petto, del volto rubicondo e dei tralci vegetali che ricoprono le gambe del dio (fig. 64).

Estremamente fedele al testo del benedettino è anche la figura di Plutone, raffigurato con tutti gli attributi previsti (fig. 65). I miniatori, a differenza del codice di Treviso, inseriscono tutti i particolari in un'unica vignetta che mostra anche Furie, Parche e Arpie accanto al dio che siede però non su un trono vero e proprio ma, come Giove, su un arco fiammeggiante. Le Furie sono raffigurate come donne accompagnate da piccoli draghi posti a terra davanti a loro, simboleggiando le loro teste anguicrinite; le Parche filano il filo della vita e le Arpie sono ritratte con il corpo di uccello e le teste femminili come nel manoscritto di Treviso. L'unico dettaglio che si scosta dal gruppo di immagini è costituito dai quattro fiumi infernali che nel codice Cotton fuoriescono non da un lato del trono del dio ma dalla bocca di Cerbero (fig. 66).

L'immagine di Ercole è senz'altro quella che si allontana maggiormente dalla descrizione del *De formis figurisque deorum* in quanto i miniatori raffigurano in un'unica vignetta due episodi che coinvolgono il semidio (fig. 67): a sinistra Ercole, che indossa la *leonté* a mo'di mantello, è stante sopra la figura di Acheloo steso a terra e trafitto da una freccia; Acheloo non presenta attributi caratteristici che lo rendano riconoscibile come mutaforma. A destra Ercole, vestito con abiti muliebri fila la lana poiché sottomesso al volere di Onfale, regina di Lidia, che invece era solita indossare l'armatura dell'eroe, suo prigioniero.

Le illustrazioni degli dei nei testimoni dell'*Ovide moralisé* sono caratterizzate da una volontà di attualizzazione del mito, soprattutto nei costumi. Gli Olimpici infatti sembrano re e regine con le loro corone elaborate, ma anche cavalieri armati e dame medievali accompagnati talvolta da ancelle dal capo velato o con i capelli acconciati secondo la moda del tempo. Gli abiti, di foggia elegante, sono quelli tipici della Francia di fine Trecento, con calzamaglie aderenti e corte giubbe per gli uomini, lunghe tuniche che lasciano scoperte le spalle per le donne; talvolta gli abiti sono impreziositi da lunghi mantelli drappeggiati e le figure indossano calzature a punta.

Confrontando le miniature dei testimoni dell'*Ovide moralisé* con quelle del *De formis figurisque deorum* appare evidente lo stretto legame iconografico tra le illustrazioni. Non è possibile stabilire con certezza se i miniatori dell'*Ovide moralisé* avessero avuto a disposizione un codice miniato del *De formis figurisque deorum* come modello visivo – dato anche l'esiguo numero di testimoni illustrati che sono giunti fino a noi – o se si siano semplicemente basati sulle descrizioni fornite da Bersuire, certo è che da questo momento in poi, la tradizione degli dei berchoriani si impose in Francia e nelle Fiandre in modo piuttosto importante.

L'*Ovide moralisé* fu oggetto di due rimaneggiamenti in prosa a partire dalla seconda metà del XV secolo: il primo fu composto tra l'aprile del 1466 e il settembre dell'anno successivo da un chierico normanno<sup>139</sup> per volontà del re Renato d'Angiò ed è tramandato in un solo manoscritto, il Reg.Lat.1686 della Biblioteca Apostolica Vaticana; il secondo – quello che ci interessa di più per la diffusione delle illustrazioni degli dei di Bersuire – fu commissionato da Luigi di Bruges prima del 1480<sup>140</sup> ed è conservato in uno splendido codice, miniato dal Maestro di Margherita di York, attualmente custodito alla Bibliothèque Nationale di Parigi, il français 137.

Dalla c. 182v il miniatore rappresenta alcune divinità pagane che, secondo la descrizione testuale, decorano lo scudo di Achille<sup>141</sup> e le raffigura, anche se in forme stilizzate, riprendendo le fisionomie descritte da Bersuire. Entro la prima piccola iniziale a *grisaille* sono raffigurati Ercole e Bacco (fig. 68), il primo armato di mazza e il secondo a cavallo circondato da tralci di vite, a cui seguono le sette divinità planetarie – Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio e Diana – ciascuna con i suoi attributi caratteristici. Tra queste, spicca per fedeltà al testo di Bersuire, soprattutto Giove (fig. 69), ritratto assiso in trono, coronato, con lo scettro mentre fulmina i Giganti che giacciono morti a terra e alle sue spalle si vede l'aquila che rapisce Ganimede; oppure Marte (fig. 70) che corre sul suo carro armato di frusta e accompagnato da un feroce lupo, o ancora Apollo (fig. 71), con arco, frecce, lira e tripode in testa mentre calpesta il mostro tricefalo.

A partire dal 1480 circa avviene la totale commistione tra l'*Ovide moralisé* e l'*Ovidius moralizatus* anche a livello testuale grazie alla traduzione in francese del *De formis figurisque deorum*<sup>142</sup> che confluisce all'interno del più tardo testimone miniato del *Moralisé* in versi, il manoscritto Thott 399 della Biblioteca Reale di Copenaghen<sup>143</sup>, miniato dal Maestro de Rambueres<sup>144</sup>. Il codice comprende diciassette vignette che ritraggono gli dei pagani secondo le descrizioni di Pierre Bersuire. Generalmente le immagini sono piuttosto fedeli al testo del benedettino e ritraggono gli dei provvisti di tutti i loro attributi; le eccezioni più evidenti riguardano Giove, Apollo, Venere, Cibele, Nettuno e Vulcano.

La figura di Giove (fig. 72) è sostanzialmente conforme a quella del *De formis* di Treviso, ad eccezione delle armi utilizzate per uccidere i Giganti che non sono fulmini ma vere e proprie sfere

---

<sup>139</sup> CAPELLI 2012, p. 136.

<sup>140</sup> Datazione desunta dal colophon dell'unico manoscritto in due volumi contenente la traduzione in inglese della prosa di Bruges ad opera di William Caxton nell'aprile del 1480 (Cambridge, Magdalene College Library, mss. Old Library, F.4.34 e Pepys Collection, 2124).

<sup>141</sup> CERRITO 2013, p. 52; CLIER-COLOMBANI 2015, p. 44.

<sup>142</sup> CERRITO 2015, p. 205.

<sup>143</sup> Sul codice Thott 399 cfr. il contributo di VAN'T SANT 1929.

<sup>144</sup> CLIER-COLOMBANI 2015, p.31.

di fuoco; anche la figura di Apollo presenta tutti i suoi attributi caratteristici ma il miniatore ritrae solamente quattro Muse invece di nove (fig. 73).

L'immagine di Venere anche in questo caso ha suscitato l'interesse di Erwin Panofsky che ha scovato un possibile errore testuale che ha generato un errore iconografico. Ancora una volta è coinvolta la conchiglia marina che era già stata trasformata in oca negli esemplari in versi del *Moralisé*; qui la dea al posto della conchiglia regge in mano una lastra di ardesia adornata di rose e circondata da colombe (fig. 74). Secondo lo studioso tedesco, il calligrafo che ha trascritto il testo del *De formis* che ha fornito la base per la traduzione in francese che costituisce l'introduzione del codice di Copenaghen, ha corrotto l'espressione *concam marinam* in *canam laminam*, omettendo inoltre la punteggiatura tra *continens* e *quae rosis*, cosicché la lastra di ardesia reca inciso un foglio pentagrammato notato decorato con rose e colombe che volano attorno<sup>145</sup>.

Cibele reca tutti gli attributi descritti dall'autore, tra cui la chiave e la corona turrita (fig. 75), dandoci così un'immagine corretta dell'aspetto della dea che era stato invece semplificato nel codice di Treviso. Nettuno invece, a differenza dei manoscritti precedentemente esaminati, non sta nuotando ma solca le onde del mare in barca e da un lato della composizione appare il cavallo che non scaturisce dalla roccia (fig. 76).

Infine, anche le figure di Ercole e Vulcano appaiono alquanto diverse rispetto agli altri manoscritti: Ercole, vestito della pelle del leone, regge in mano una clava ed è armato di arco lungo e frecce (fig. 77), mentre Vulcano, strabico e munito di martello, assiste al tradimento della moglie Venere con il dio della guerra (fig. 78).

L'introduzione mitografica in francese del manoscritto di Copenaghen è stata considerata per lungo tempo il modello testuale della prima edizione a stampa dell'*Ovide moralisé*, edita a Bruges dello stampatore Colard Mansion nel 1484<sup>146</sup>, tuttavia, la presenza di alcune varianti ha fatto piuttosto supporre l'esistenza di un modello comune tra i due<sup>147</sup>. Il testo contenuto nell'incunabolo di Bruges mostra sempre più la completa commistione tra l'*Ovide moralisé* e l'*Ovidius moralizatus* avvenuta a partire dagli anni Ottanta del XV secolo: esso tramanda infatti il testo del secondo rimaneggiamento in prosa dell'*Ovide moralisé* con aggiunte tratte dalla versione *en vers*, il tutto preceduto dall'introduzione mitografica di Bersuire tradotta in francese come quella del codice di Copenaghen<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> PANOFSKY 1960, p. 108, nota n. 96.

<sup>146</sup> ENGELS 1943, pp. 38-39.

<sup>147</sup> CERRITO 2015, p. 205.

<sup>148</sup> MOISAN-VERVACKE 2003, pp. 224-225; HARF-LANCNER – PEREZ-SIMON 2015, p. 167.

Nonostante le differenze testuali tra il manoscritto e l'incunabolo non si può negare che essi siano fortemente legati dal punto di vista delle illustrazioni degli dei che sono estremamente simili tra loro, tranne per alcune versioni più sintetiche adottate dall'incisore di Bruges. Addirittura nell'incunabolo compare lo stesso errore iconografico già esaminato per la figura di Venere che regge in mano una lastra di ardesia decorata da rose al posto della conchiglia marina (fig. 79).

Considerando valida l'ipotesi di datazione del manoscritto Thott 399 al 1480, miniato dal Maestro de Rambueres probabilmente a Bruges, allora si potrebbe ipotizzare che le incisioni dell'incunabolo stampato da Colard Mansion nel 1484 riprendano le illustrazioni del codice. Secondo Stefania Cerrito, è impossibile stabilire con certezza una cronologia definitiva per i due esemplari – testimoni di un medesimo ambito culturale – ma non si può tuttavia escludere che ci fosse stato uno scambio di modelli tra botteghe o la partecipazione dello stesso Maestro per l'esecuzione dei disegni utilizzati per le xilografie di Colard Mansion<sup>149</sup>.

#### **4.3.2 Il codice Reg.Lat.1290: il *Libellus de imaginibus deorum*, una derivazione del *De formis figurisque deorum***

Come dimostrato da Jean Seznec nel suo celebre contributo sulla *Sopravvivenza degli antichi dei*, il codice della Biblioteca Apostolica Vaticana Reg.Lat.1290 ha per molto tempo innescato un processo di confusione circa la paternità delle opere in esso contenute<sup>150</sup>. Il manoscritto infatti contiene alle cc. 1r-8r il *Libellus de imaginibus deorum* – corredato da interessanti illustrazioni degli dei – e alle cc. 8v-29r l'*Albrici liber imaginum deorum*, due testi mitografici sulle divinità pagane che, oltretutto, presentano anche titoli simili.

Entrambi i testi sono stati per lungo tempo ascritti alla penna di un unico autore, Alberico di Londra, ritenendo il *Libellus* un semplice compendio riassuntivo del più corposo *Liber*. In realtà lo studioso ha messo in luce la differenza tra le due opere, attribuendo effettivamente il *Liber* ad Alberico di Londra, pseudonimo sotto il quale si cela la figura del celebre filosofo Alessandro Neckam (1157-1217), e il *Libellus* ad un anonimo autore vissuto al tempo di Pierre Bersuire e Francesco Petrarca<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> CERRITO 2015, p. 206.

<sup>150</sup> Le pagine di Seznec sono a tutt'oggi imprescindibili; cfr. SEZNEC 1940, pp. 190-199.

<sup>151</sup> SEZNEC 1940, pp. 192-193.

Il *Liber* fu per la prima volta pubblicato nel 1831 da Angelo Mai ed è ormai conosciuto con il titolo di *Mitografo Vaticano III*<sup>152</sup>, opera in cui l'autore, basandosi su varie fonti antiche tra cui Fulgenzio e Servio, spiega, attraverso le figure delle divinità olimpiche, episodi mitologici che coinvolgono ciascuno degli dei, fornendo inoltre indicazioni sull'etimologia dei loro nomi, sui loro attributi e dando alcune informazioni circa il loro aspetto fisico; come detto altrove<sup>153</sup>, il *Mitografo* fu una delle fonti letterarie maggiormente utilizzata da Bersuire per la stesura dell'intero *Ovidius moralizatus*.

Diverso è il caso del *Libellus* il cui intento era quello di ricostruire, nel modo più chiaro e semplice possibile, la fisionomia degli dei per renderli immediatamente riconoscibili a livello iconografico. L'autore del *Libellus* trasse spunto proprio dal già citato poema di Petrarca, l'*Africa*, per il suo carattere "pittresco", e dalle descrizioni degli Olimpi elaborate da Bersuire nel *De formis figurisque deorum* che, in alcuni casi, sembrano essere riprese letteralmente. È pertanto possibile affermare che le descrizioni plastiche di Petrarca e di Bersuire abbiano svolto il ruolo di archetipo per le descrizioni del *Libellus*. L'anonimo autore spoglia le figure degli dei di ogni commento allegorico e morale e ne ricostruisce la vera immagine, aggiungendo addirittura attributi in più rispetto alle descrizioni di Bersuire.

Il *Libellus*, per questo suo aspetto pittorico e visivo, completamente liberato dalla farraginosa glossa medievale<sup>154</sup>, si prestava bene ad essere illustrato<sup>155</sup> e diventò in breve tempo uno dei compendi mitografici più diffusi nel tardo Medioevo<sup>156</sup>.

Il codice Reg.Lat.1290 ne è un esempio, grazie ai suoi numerosi disegni a penna eseguiti probabilmente in area veneta intorno agli anni Venti del Quattrocento, in un'epoca e in un'area assai prossime a quelle in cui fu prodotto il codice di Treviso.

La sequenza delle divinità presenti nel *Libellus* è ampliata rispetto agli dei descritti da Bersuire e comprende Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio, Diana, Minerva, Pan, Plutone, Giunone, Cibele, Eolo, Giano, Vulcano, Nettuno, Vesta, Orfeo, Bacco, Esculapio, Perseo ed Ercole, rappresentato in tutte le sue dodici fatiche.

Le miniature degli dei derivanti dal *De formis figurisque deorum* sono piuttosto fedeli al testo di Bersuire, e ripropongono generalmente tutti gli attributi descritti dal benedettino a cui il

---

<sup>152</sup> SEZNEC 1940, p. 191.

<sup>153</sup> Cfr. capitolo II.

<sup>154</sup> SEZNEC 1940, p. 197.

<sup>155</sup> Attualmente non esistono molte copie illustrate del *Libellus*, ma si segnala qui uno splendido codice custodito a Ghent, Biblioteca della Cattedrale di San Bavone, ms. 12 (codice miscellaneo contenente il *Libellus* alle cc. 1r-13r; miniature di scuola fiamminga realizzate tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo).

<sup>156</sup> BASILE 2013, p. 15.

disegnatore aggiunge anche altri elementi desunti dal testo dell'anonimo autore del *Libellus*. In alcuni casi colpisce anche l'assetto compositivo delle miniature che si avvicina molto a quello ideato dal disegnatore del codice di Treviso. Ad esempio, la figura di Saturno (fig. 80) è costruita esattamente come quella del manoscritto del *De formis*, con il dio al centro affiancato sulla sinistra dai tre figli – Plutone, rappresentato in forma di demone con corna e piedi artigliati, Giunone e Nettuno – mentre Giove inginocchiato lo evira con un coltello; Venere più in basso nasce dal membro virile e sulla destra Ops<sup>157</sup> offre dei doni ai mendicanti, proprio come nel codice trevigiano. Oppure quella di Giove (fig. 81), seduto in trono al centro della composizione mentre l'aquila che rapisce Ganimede vola sulla destra e i Giganti fulminati giacciono a terra a sinistra. Interessante è anche il caso di Cerere (fig. 82) che, seduta sul suo carro, si volge indietro a osservare i Titani alle sue spalle, raffigurati con i piedi grifagni come nel manoscritto di Bergamo.

#### 4.3.3 Il manoscritto Rawlinson B.214 della Bodleian Library di Oxford

Gli dei del *De formis* ricorrono anche all'interno di alcune carte (197v-200r) di un codice miscelaneo custodito presso la Bodleian Library di Oxford, il manoscritto Rawlinson B.214, datato dopo il 1469 e copiato da John Wilde presso l'Holy Cross Abbey di Waltham in Inghilterra, come riportato in una postilla del codice<sup>158</sup>.

Il codice contiene l'*Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses*, preceduta da una serie di pitture degli dei e da un *accessus*. La sequenza delle divinità riprende quella del *De formis figurisque deorum*, ad eccezione delle figure di Nettuno, Pan, Bacco e Plutone che sono andate perdute. Le immagini, per quanto di scarsa qualità e piuttosto rozze, sono frutto della ripresa fedele del *De formis*, che viene puntualmente tradotto a livello iconografico dal miniatore che si sofferma su tutti i particolari descritti da Bersuire.

Anche in questo caso colpisce la somiglianza delle illustrazioni del codice con i disegni del manoscritto di Treviso dal punto di vista compositivo: oltre a Saturno (fig. 83), anche l'immagine di Apollo presenta uno stesso impianto compositivo, con il dio – questa volta vestito – sulla sinistra, e il gruppo delle Muse che danzano attorno al lauro sulla destra (fig. 84); o Minerva – vestita di

---

<sup>157</sup> La presenza di Ops, visibile anche nella miniatura del manoscritto Thott 399, deriva, secondo Raffaella Faggiani dalla conoscenza da parte dei due miniatori del *Mitografo Vaticano III*, poiché alla descrizione di Saturno l'autore fa seguire quella di Cibele, sua consorte (FAGGIANI 2004, p. 27); in realtà, nel ms. Reg.Lat.1290 si legge chiaramente «luxta ipsum autem Saturnum erat ymago Opis uxoris sue», mentre nel codice Thott c'è la traduzione in francese del *De formis* di Bersuire.

<sup>158</sup> RIGG 1992, p. 312.

un'armatura completa – che appare circondata dall'arcobaleno e affiancata a sinistra dall'ulivo e dalla civetta (fig. 85).

Credo che in questo caso la fonte letteraria, ma probabilmente anche figurativa, sia il *De formis figurisque deorum* e non il *Libellus de imaginibus deorum* – che come detto godette di grande fortuna – dal momento che le miniature del codice di Oxford ripropongono solamente gli attributi descritti da Bersuire, senza inserire le aggiunte presenti nel *Libellus*.

#### **4.3.4 L'influsso del *De formis figurisque deorum* in un trattato morale di scacchi: il *Livre des Échez amoureux***

Évart de Conty fu l'autore del *Livre des Échez amoureux moralisés*, un commentario allegorico ispirato al *Roman de la Rose*<sup>159</sup>, scritto verso il 1400 a partire dal lungo poema in versi da lui composto trent'anni prima, *Les Esches amoureux*<sup>160</sup>.

L'opera, si presenta come la versione in prosa moralizzata del poema, a cui l'autore ha aggiunto un trattato di mitografia contenente le descrizioni di sedici divinità pagane che hanno dato vita a due splendidi cicli iconografici tramandati dai due codici miniati dell'opera che sono giunti a noi, entrambi conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi, il Français.9197 e il Français.143. Il primo manoscritto fu miniato tra il 1490 e il 1497 per Antoine Rolin e la sua sposa, Marie d'Ailly, dal Maestro d'Antoine Rolin<sup>161</sup>. Il secondo invece, fu confezionato per Luisa di Savoia (1476-1531), madre di Francesco I e regina reggente di Francia, e miniato tra il 1496 e il 1498 da Robinet Testard, noto anche come Maître de Charles d'Angoulême, miniatore a servizio della regina e attivo alla corte di Cognac<sup>162</sup>.

Utilizzando la simbologia delle divinità olimpiche e il gioco degli scacchi l'autore, attraverso una sorta di romanzo di formazione, delinea il percorso iniziatico di un giovane principe, l'*Acteur*, il cui scopo finale è quello di coronare il suo sogno di amore cortese con la *Demoiselle*.

Le miniature che elegantemente accompagnano la narrazione sono di particolare interesse in quanto riprendono puntualmente le immagini degli dei elaborate a partire dalla descrizione di Bersuire (figg. 86-91), inserendo la maggior parte degli attributi previsti senza variazioni particolari – al massimo eliminando qualche elemento come nel caso dell'immagine di Apollo (figg. 92-93) – e

---

<sup>159</sup> LEGARÉ 2007, p. 592.

<sup>160</sup> LEGARÉ 2007, p. 591.

<sup>161</sup> Sul manoscritto 9197 cfr. LEGARÉ 1991.

<sup>162</sup> AVRIL – REYNAUD 1993, pp. 408-409.

dando vita a composizioni di ampio respiro che suggeriscono probabilmente la circolazione di modelli figurativi che si erano imposti tra la Francia e le Fiandre nel Quattrocento.

#### 4.4 La tradizione iconografica degli dei di Bersuire in altri repertori figurativi

Come già dimostrato da Jean Seznec<sup>163</sup>, le iconografie “alla Bersuire” si imposero non solo nell’ambito dei codici miniati che presentano legami con la tradizione letteraria dell’*Ovidius moralizatus* ma anche in altri repertori figurativi, quali i bassorilievi realizzati da Agostino di Duccio per il Tempio Malatestiano a Rimini (1450) o la serie dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* (1465 circa)<sup>164</sup> in cui è possibile osservare le raffigurazioni di alcune divinità olimpiche che conservano i tratti caratteristici messi in luce dalle iconografie precedentemente analizzate: Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio e Minerva (fig. 94) presentano molti degli attributi descritti nel *De formis figurisque deorum* che si sono evidentemente imposti entro una consolidata tradizione iconografica anche in territorio italiano.

Le stesse figure, modellate sulle illustrazioni dei *Tarocchi*, si ritrovano anche all’interno di un testimone illustrato del *De gentiliū deorum imaginibus*, il codice Urb.Lat.716 conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>165</sup>, composto dal poeta Ludovico Lazzarelli nel 1471, a conferma del fatto che le descrizioni testuali e le iconografie elaborate alla metà del Trecento da Pierre Bersuire erano ancora in uso negli anni Settanta del Quattrocento in Italia (figg. 95-96).

#### 4.5 Gli dei planetari nell’*Ovidius moralizatus* di Gotha

Un’ultima considerazione va fatta sul codice di Gotha, miniato a Bologna nella metà del Trecento da un anonimo maestro stilisticamente affine al Maestro del 1346, che tramanda la prima versione avignonese dell’*Ovidius moralizatus* e non è provvisto di miniature che corredano l’introduzione mitografica che, tuttavia, erano previste nel programma iconografico essendo ancora visibili gli spazi bianchi che dovevano accogliere la decorazione.

Alla c. 10v il miniatore realizza però un’interessante vignetta che illustra il Concilio degli dei presso il palazzo di Giove (fig. 97) che consente di fare alcune riflessioni circa la sopravvivenza degli dei antichi nel Medioevo.

---

<sup>163</sup> SEZNEC 1940, p. 199.

<sup>164</sup> SEZNEC 1940, p. 247.

<sup>165</sup> SEZNEC 1940, p. 250.



Il registro inferiore è occupato da una teoria di sei divinità che si rivolgono al Tonante che le accoglie; il gruppo degli dei è raffigurato anche nella parte alta della composizione in cui è ambientata una scena di convivio a tavola.

Gli dei presentano caratteristiche e attributi che li rendono riconoscibili come i sette pianeti entro cui le divinità classiche si incorporano e con essi si identificano<sup>166</sup>, senza però ricollegarsi a quanto esposto da Bersuire nel *De formis figurisque deorum*. Da sinistra verso destra troviamo una figura femminile vestita di blu, con una mezza luna sul capo che regge anche tra le mani l'effigie di una luna antropomorfa; secondo la tradizione degli dei planetari la Luna corrisponde alla dea olimpica Diana che con lei si identifica. L'uomo barbuto con il capo tonsurato che lo qualifica come chierico o prelado, è identificabile invece come Mercurio, mentre la terza figura con il corpo dipinto di giallo, arancione e oro da cui si diffondono raggi dorati rappresenta il Sole o Apollo. La quarta divinità si presenta come una giovane donna dalle forme morbide che tiene in mano un oggetto che potrebbe essere o una conchiglia o uno specchio che la configura come Venere; accanto alla dea è ritratto il suo amante, Marte, vestito come un guerriero armato di lancia, balestra, frecce e una daga che pende dalla cintura. La penultima divinità è Saturno, ritratto con le sembianze di un rustico che porta appoggiata a una spalla una falce dalla lunga asta mentre dalla cintura pende un corto falchetto; egli porge la mani a Giove, che chiude la sequenza degli dei planetari, ritratto in veste di dottore con un lungo manto rosso bordato di vaio.

Questa tipologia di raffigurazioni degli dei planetari, sostanzialmente indipendente dalla tradizione figurativa classica, deriva dalle illustrazioni dei codici miniati che contengono il *Liber introductorius*, un trattato astronomico-astrologico composto da Michele Scoto tra il 1243 e il 1250 per l'imperatore Federico II di Svevia<sup>167</sup>. Uno dei manoscritti più famosi del trattato di Scoto è il Clm.10268 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, realizzato a Padova negli anni Quaranta del Trecento<sup>168</sup>, contenente una serie di disegni acquarellati che illustrano le costellazioni ma anche le sette divinità planetarie (figg. 98-99) che presentano attributi simili a quelli degli dei del codice di Gotha: Saturno tiene in mano una lunga falce; Giove, in veste di dottore, è seduto a mensa proprio come nella parte superiore della miniatura gothiana; Venere è vestita di rosa e tiene in mano un fiore; Marte è armato di lancia, balestra e mazza; Mercurio è raffigurato in veste vescovile; il Sole è circondato di raggi e la Luna ha una falce di luna sul capo.

---

<sup>166</sup> SEZNEC 1940, p. 35.

<sup>167</sup> SAXL 1985, p. 140.

<sup>168</sup> BAUER EBERHARDT 1999, pp. 113-114.

Le immagini tramandate nei manoscritti di Michele Scoto, secondo Fritz Saxl, derivano da prototipi letterari e figurativi di matrice babilonese giunti in Occidente attraverso il tramite di un testo di magia arabo noto come *Gāyat al-hakīm (Lo scopo del saggio)*, tradotto in latino con il titolo *Picatrix*, che ha permesso la sopravvivenza delle antiche divinità planetarie nel Medioevo<sup>169</sup>. Non va dunque dimenticato che nel V secolo a.C. i greci impararono a consacrare i pianeti alle loro divinità proprio dai babilonesi, sostituendo ad ogni dio mesopotamico una divinità greca che avesse con essi qualche somiglianza<sup>170</sup>. Dietro la figura di Mercurio si può quindi ravvisare Nabū, lo scriba, il dotto, che nel mondo Occidentale subisce un processo di cristianizzazione e diventa chierico o vescovo, dispensatore del sapere; Giove rappresenta invece Marduk, il giudice, signore dei destini; Venere è Ištar, dea della gioia, mentre Marte è Nergal – o Ninib – il tremendo dio della guerra. Per usare le parole di Jean Seznec, si può affermare che «i grandi dei trovano nei pianeti un rifugio onorevole; i semidei e gli eroi salgono a popolare il cielo di catasterismi. Così, detronizzati in terra, essi restano i signori delle sfere celesti, e gli uomini non cessano di invocarli né di temerli<sup>171</sup>».

Queste divinità planetarie, a partire dal Trecento, si diffondono sempre più non solo nei manoscritti miniati ma anche in complessi monumentali sia religiosi che civili, grazie anche al forte consenso che l'astronomia e l'astrologia godevano al tempo<sup>172</sup>. Li ritroviamo ad esempio nei capitelli gotici che decorano l'esterno del Palazzo Ducale di Venezia (figg. 100-102), nel coro dipinto da Guariento nella Chiesa degli Eremitani a Padova o nell'affresco col *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* dipinto da Andrea di Bonaiuto tra il 1365 e il 1367 nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella in cui i busti dei pianeti prendono posto sugli scranni da coro su cui siedono le personificazioni delle Scienze e delle Arti Liberali (fig. 103).

---

<sup>169</sup> SAXL 1985, p. 142.

<sup>170</sup> SEZNEC 1940, p. 34.

<sup>171</sup> SEZNEC 1940, p. 36.

<sup>172</sup> SEZNEC 1940, p. 102.

## CAPITOLO 5

### **LA FORTUNA ICONOGRAFICA DELLE METAMORFOSI DI OVIDIO NELL'OVIDIUS MORALIZATUS DI PIERRE BERSUIRE**

Le illustrazioni dell'*Ovidius moralizatus* nei testimoni di Gotha e Bergamo<sup>1</sup> rappresentano un punto centrale nello studio della fortuna iconografica delle *Metamorfosi* ovidiane in quanto costituiscono la più ricca traduzione per immagini dell'opera del poeta sulmonese nel Medioevo.

A dispetto del contenuto morale del testo dell'*Ovidius moralizatus*, i miniatori si curano di raffigurare gli elementi propri del *ductus* ovidiano contenuti nei riassunti stilati da Bersuire, tralasciando completamente gli aspetti allegorici e morali, se non in casi davvero eccezionali. Per questo motivo, per analizzare il rapporto testo-immagine dei due codici in esame, come prima cosa ho messo a confronto il testo dell'*Ovidius moralizatus* con le *Metamorfosi* latine di Ovidio, che costituiscono il punto di partenza per i riassunti di ciascuna delle *fabulae* del benedettino, e ho riscontrato che tra i due testi generalmente non ci sono grandi differenze per quanto riguarda le sequenze narrative. Le storie narrate da Bersuire sono quasi sempre identiche a quelle di Ovidio, sia nel numero di episodi che compongono uno stesso mito<sup>2</sup> che nella successione narrativa<sup>3</sup>, e

---

<sup>1</sup> Si ricorda che il codice di Gotha tramanda la prima versione avignonese del testo A<sup>1</sup>, mentre quello di Bergamo la seconda versione avignonese A<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ad esempio, il mito di Fetonte è costituito da più momenti narrativi che si susseguono in modo analogo sia in Ovidio che in Bersuire: descrizione della reggia del Sole; descrizione di Proteo; richiesta del carro del Sole e raccomandazioni di Febo; la corsa attraverso il cielo e la perdita di controllo del carro; Fetonte brucia la Terra che invoca Giove che fulmina il giovane facendolo cadere; Atlante; Eliadi; Cicno.

<sup>3</sup> L'intento di Ovidio nel comporre le *Metamorfosi* era quello di raggruppare il numero maggiore possibile di storie mitiche che solo apparentemente però seguono un criterio cronologico. Se è vero che il libro I si apre con la creazione del mondo, passa attraverso il *tempo del mito* che comprende la sezione centrale del poema e si conclude con il *tempo della storia* nel XV libro, bisogna però ricordare che la tecnica narrativa utilizzata dal poeta di Sulmona va in realtà oltre il tempo e l'ordine cronologico (Ovidio ordina così i suoi miti perché presuppone che quello sia l'ordine cronologico in cui si sono verificate le vicende, anche se spesso il lettore si rende conto che alcuni fatti sono stati anticipati e altri postposti nella narrazione). La tecnica narrativa utilizzata dal poeta è quella del racconto a cornice, un espediente che consente di inserire all'interno di un racconto un altro racconto, entro il quale spesso si inserisce un ulteriore racconto e così via, dando origine a una narrazione continua e profondamente intrecciata in cui i piani narrativi si moltiplicano e le storie vengono raggruppate in base a determinate tematiche (affinità di argomento o di metamorfosi, per opposizione, per rapporti genealogici tra i personaggi, per continuità geografica e così via). Bersuire nella sua opera riprende l'impianto narrativo di Ovidio rispettando, quanto più possibile, la successione degli eventi (in alcuni casi invece anticipa e sposta gli avvenimenti per creare una sorta di continuità narrativa incentrata attorno alla figura di un unico personaggio. Ad esempio, dopo la tragica morte di Semele, madre di Bacco, Bersuire inserisce vari episodi incentrati sulla vita del dio dell'ebbrezza, posponendone altri che nelle *Metamorfosi* erano invece collocati tra un racconto e l'altro) e quando può cerca di mantenere l'intreccio narrativo (ad esempio, subito dopo aver narrato le vicende che riguardano l'indovino Tiresia inserisce la *fabula* di Narciso precisando che fu proprio Tiresia a profetizzarne il destino). L'*Ovidius moralizatus* quindi può essere letto sia per intero seguendo la successione delle *fabulae* che presentano comunque un legame tra loro, ma anche per singoli episodi, un mito alla volta. Sulla tecnica del racconto a cornice nelle *Metamorfosi* cfr. ROSATI 1981, pp. 297-309.

molto spesso l'autore medievale riprende fedelmente dal poema anche una serie di dettagli testuali particolarmente significativi che contribuiscono a riconoscere come veramente "ovidiano" il racconto, aiutando in questo modo anche il lettore a comprendere in che misura Bersuire ha rispettato la fonte latina.

Le miniature dei due codici, generalmente, appaiono come traduzioni per immagini del dettato ovidiano ma in alcuni casi esse presentano delle discrepanze rispetto alla versione del Sulmonese poiché, nel comporre l'*Ovidius moralizatus*, Bersuire si era rivolto anche ad altre fonti testuali in modo da poter disporre del maggior numero possibile di miti da interpretare in chiave allegorico-cristiana<sup>4</sup>. Non bisogna quindi stupirsi di trovare all'interno del testo del benedettino dettagli che non si ritrovano nel poema ovidiano e che costituiscono interessanti varianti ai miti. Le storie sono quelle di Ovidio, ma differiscono per particolari minuti: leggerle con o senza tali dettagli non compromette lo svolgimento del racconto, ma ci fa capire che ad esso sono state apportate modifiche.

Oltre ai racconti in cui Bersuire inserisce di proposito alcune piccole varianti all'interno dei miti ovidiani senza modificarne la trama, nell'*Ovidius moralizatus* ci sono altri casi in cui l'autore fa sentire maggiormente il suo peso nella stesura dei riassunti mitologici, inserendo intere sequenze narrative che non sono presenti nelle *Metamorfosi*. In alcuni casi si tratta di *fabulae* che prendono spunto da un'indicazione presente nel poema ovidiano, di cui però Ovidio non fornisce dettagli narrativi e che Bersuire sfrutta come pretesto per ampliare il numero di racconti da moralizzare. Pertanto, le immagini relative a queste storie riflettono la loro dipendenza unicamente dal testo del benedettino.

In entrambi i casi ho cercato di rintracciare l'origine di tali varianti testuali analizzando le fonti antiche che possono aver ispirato il benedettino; rintracciare le fonti antiche ha permesso di capire se esistevano dei precedenti all'*Ovidius moralizatus* che tramandavano le medesime versioni o se Bersuire ha composto queste *fabulae* grazie al suo slancio creativo.

Il confronto tra i due testi con le miniature permette inoltre di riflettere sulle scelte operate dagli artefici – e dai committenti – che si soffermano su differenti elementi e su diversi momenti narrativi, inserendo spesso nelle miniature particolari non presenti nei riassunti di Bersuire ma tratti dall'originale ovidiano.

---

<sup>4</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologus*, Fo. 1r b, vv. 34-35: «Aliquas tamen in aliquibus super hoc adiungam fabulas quas in aliis loci repperi». (In qualche caso tuttavia aggiungerò altre favole che ho trovato in altre fonti. Traduzione propria).

Data la complessità del materiale di studio, così vario nelle sue sfaccettature, si è deciso di procedere nell'analisi del rapporto testo-immagine seguendo la successione delle *fabulae* miniate proposta nei manoscritti poiché in alcuni casi sono presenti dei lunghi cicli narrativo-iconografici dedicati a un unico personaggio che comprendono tutte le casistiche appena esposte. Smembrare un ciclo narrativo per imbrigliarlo entro rigide categorie avrebbe significato perdere completamente il senso e la bellezza dell'opera di Bersuire che, come le *Metamorfosi* ovidiane, si configura come una lunga narrazione continua.

L'ordine di apparizione delle *fabulae* seguito da Bersuire non sempre corrisponde a quello che si ritrova nelle *Metamorfosi* poiché il benedettino talvolta dispone i miti in modo diverso rispetto al poema latino. Per l'analisi del rapporto testo-immagine mi sono dovuta necessariamente servire dell'unica trascrizione moderna del testo attualmente disponibile. La trascrizione propone il testo della prima versione a stampa edita a Parigi nel 1509 dall'editore Badius e trascritta nel 1962 da D. Van Nes sotto la supervisione del professor J. Engels<sup>5</sup>. La trascrizione è nata con l'intento di fornire un utile strumento di lavoro agli studiosi e ancora oggi è l'unico mezzo per poter accedere più facilmente al testo di Bersuire.

Essendomi occupata di due manoscritti miniati, per correttezza nell'analisi del rapporto testo-immagine, ho dovuto mettere a confronto il testo dell'edizione a stampa che mi è servito da strumento di lavoro con i testi dei codici; in questo modo ho potuto riscontrare delle differenze tra l'edizione a stampa e i manoscritti, soprattutto nella disposizione degli episodi narrati. L'edizione a stampa riflette infatti le scelte operate da Badius e il suo tentativo di avvicinare maggiormente l'opera di Bersuire a quella di Ovidio. Laddove necessario si è deciso di segnalare tali discrepanze<sup>6</sup>.

In generale, poiché raramente nei due codici esaminati figura una moralizzazione illustrata, si è deciso di metterli a confronto con i manoscritti miniati che tramandano l'originale poema latino. Come si vedrà, nei testimoni miniati delle *Metamorfosi* non esistono – salvo rarissime eccezioni – raffigurazioni che possano reggere il confronto con quelle dei codici di Gotha e di Bergamo per ricchezza di particolari e numero di miti illustrati.

---

<sup>5</sup> Tutte le citazioni tratte dall'*Ovidius moralizatus* nel presente capitolo sono state prese da tale trascrizione (ENGELS 1962).

<sup>6</sup> Per tutte le differenze nella disposizione degli episodi narrati tra l'edizione a stampa e i manoscritti cfr. Tabella 2 in Appendice.

I pochi codici superstiti che tramandano le *Metamorfosi* di Ovidio presi in considerazione sono stati oggetto della mia tesi magistrale e sono gli unici testimoni di età medievale ad oggi conosciuti le cui miniature presentano evidenti rapporti con il poema ovidiano<sup>7</sup>.

Tra questi, il manoscritto più antico è quello custodito alla Biblioteca Nazionale di Napoli (IV.F.3), prodotto a Bari tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo. Il manoscritto, copiato in beneventana "Bari type", deriva probabilmente da un modello testuale normanno giunto in Italia dopo il 1071 ed è corredato, per quattordici libri, dalle *Narrationes* dello Pseudo-Lattanzio<sup>8</sup>. Il codice, ricchissimo di glosse marginali e interlineari, era probabilmente un libro di studio. L'apparato decorativo è costituito da un gran numero di figure marginali eseguite su pergamena neutra, con sottili tratti di contorno, campite da colori stesi in modo disomogeneo. La maggior parte di queste figure non presenta rapporti con il testo ovidiano, salvo qualche caso, e dimostra quella consuetudine propria del Medioevo di «rivivere in termini attuali la fiaba antica<sup>9</sup>», a scapito del recupero della forma classica. Tra le carte del codice si susseguono animali ed esseri fantastici che derivano probabilmente dalla tradizione medievale dei bestiari<sup>10</sup>, testi che miravano ad attribuire agli animali qualità morali proprie dell'uomo.

Il secondo manoscritto è custodito a Cesena, presso la Biblioteca Malatestiana (S.I.5) e fu eseguito tra XII e XIII secolo. L'ambito di produzione del codice è difficile da rintracciare in quanto le raffigurazioni presenti sono estremamente semplici e prive di qualsiasi tipo di ornamentazione che possa quantomeno fornire un appiglio stilistico per poter determinare l'area geografica in cui è stato prodotto.

Un altro manoscritto contemporaneo al codice di Cesena è il Vat.Lat.1596 della Biblioteca Apostolica Vaticana, vergato in gotica testuale e prodotto in ambiente italiano<sup>11</sup>. Il codice è arricchito da un gran numero di passaggi notulari che rivelano la presenza di almeno tre mani, indice del suo utilizzo in epoche diverse. L'apparato decorativo è molto semplice, costituito da una dozzina di miniature di scarsa qualità, che rappresentano spesso animali in cui sono stati tramutati

---

<sup>7</sup> VENTURINI 2014, pp. 41-57. Si segnala anche il lavoro di Giulio Pesavento che nella sua tesi magistrale ha analizzato, negli stessi manoscritti delle *Metamorfosi*, i miti di Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo e Galatea (cfr. PESAVENTO 2014).

<sup>8</sup> OROFINO 1993, p. 5. L'autrice precisa che non si sa con certezza se con il testo di Ovidio giunsero, insieme ai Normanni nell'area beneventana (1071 anno della conquista di Bari da parte di Roberto il Guiscardo), anche le sue illustrazioni (p. 9); cfr. anche OROFINO 1995, p. 189.

<sup>9</sup> BERTELLI 1978, p. 127.

<sup>10</sup> OROFINO 1993, p. 9; OROFINO 1995, p. 192. La studiosa porta come esempio Narciso (c. 39v), interpretato dal fantasioso miniatore come un cammello, animale presuntuoso e arrogante secondo l'interpretazione dei bestiari medievali.

<sup>11</sup> MUNARI 1957, n. 336, p. 65; TRISTANO 1996, p. 226. La presenza di tracce di un glossario latino-spagnolo ha fatto supporre una provenienza spagnola del codice, o almeno di un antico possessore di nazionalità iberica.

i personaggi del mito<sup>12</sup>, e talvolta figure umane abbigliate secondo la moda del tempo, allontanando le immagini dal mondo antico. Le figure sono caratterizzate da una pesante linea di contorno scuro riempite con colori vivaci, piatti e molto saturi, probabilmente eseguite dalla mano del possessore del codice.

Il primo codice che reca delle vere e proprie iniziali figurate al posto delle figure marginali è il Lat.Z.449 (1634) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia<sup>13</sup>, prodotto in area bolognese nella seconda metà del XIV secolo e miniato da Stefano degli Azzi, artista attivo tra la cerchia di Nicolò di Giacomo<sup>14</sup>. Il manoscritto contiene quindici iniziali figurate e istoriate<sup>15</sup> – anche se alcune miniature hanno l'aspetto di vignette collocate in principio dei libri al posto dell'iniziale – che si rifanno in maniera puntuale al testo, dimostrando una considerevole attenzione dell'artefice nei confronti del poema delle *Metamorfosi*. Osservando le miniature del manoscritto di Venezia ci si accorge che, dietro ciascuna di esse, ci sono dei rimandi al testo ovidiano che rivelano una conoscenza precisa e sistematica dei miti raffigurati, pertanto è assai probabile che il programma iconografico fosse stato ideato dal committente o da un erudito.

Le scene dipinte da Stefano degli Azzi sono ambientate entro architetture dal sapore trecentesco e i paesaggi sono modellati sugli esempi che circondano le città medievali e si rifanno alle novità introdotte da Giotto nella pittura monumentale<sup>16</sup>, così come l'abbigliamento, proprio della nobiltà e della classe militare contemporanea e gli oggetti di uso quotidiano. Il miniatore cala i versi di Ovidio entro la realtà dello spettatore come se i personaggi fossero stati strappati dal loro contesto favoloso e inseriti nell'atmosfera medievale dell'*hic et nunc*, sempre a scapito della forma classica<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Si veda ad esempio la miniatura che rappresenta la Cornacchia che mette in guardia il Corvo dal riferire a Febo il tradimento di Coronide (II, vv. 534-632); l'immagine è collocata accanto ai versi in cui parla la Cornacchia. Cfr. anche TRISTANO 1996, p. 227 che interpreta la miniatura come Coronide trasformata in Cornacchia. Si tratta, in questo caso, di Coronide figlia di Coroneo, re della Focide, tramutata in cornacchia da Minerva per salvarla dalle brame di Nettuno. Diversa la storia di Coronide amante di Febo: ella tradisce il dio e questi la uccide con una freccia; la fanciulla però è incinta e il dio, preso dal rimorso, estrae dal ventre materno un figlioletto a cui dà il nome di Esculapio che eredita dal padre il dono della guarigione, diventando il dio della medicina.

<sup>13</sup> MUNARI 1957, n. 181, p. 40.

<sup>14</sup> MEDICA 2003, pp. 89-97; FLORES D'ARCAIS 2012, p. 133.

<sup>15</sup> Alla c. 1r è visibile la raffigurazione del mito di Deucalione e Pirra inserita in un semplice riquadro bordato di nero mentre l'iniziale 'N' ritrae un docente in cattedra davanti ai suoi discepoli; l'iniziale alla c. 10v in cui si vede Fetonte sul carro del Sole è accompagnata anche dalla figura isolata di una Eliade; la c. 80v reca la figura di Deianira inserita nell'iniziale e l'immagine di Eracle e Acheloo fuori dall'incipitaria; pertanto il codice è corredato di quindici iniziali figurate e tre miniature sciolte per un totale di diciotto immagini.

<sup>16</sup> MATTIA 1990-1991, p. 71.

<sup>17</sup> MADDALO 1996, p. 78.

Proseguendo con la tradizione delle iniziali figurate troviamo l'elegante manoscritto Plut.36.8 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze<sup>18</sup>, prodotto probabilmente in ambito veneto tra la fine del Trecento e gli inizi del secolo successivo. Il codice è vergato da una sola mano trecentesca in gotica libraria e reca postille autografe di Angelo Poliziano<sup>19</sup>. Il testo delle *Metamorfosi* è corredato da ben due commenti allegorici, quello di Arnolfo d'Orleans e le *Allegoriae* metriche di Giovanni del Virgilio, che proiettano il testo ovidiano nella dimensione interpretativa delle moralizzazioni. L'apparato decorativo è costituito da quindici iniziali figurate entro cui il miniatore rappresenta generalmente i primi personaggi che si manifestano in ciascun libro, anche quando non hanno un peso fondamentale nella narrazione o compaiono per qualche verso soltanto; spesso queste scelte iconografiche sono analoghe a quelle operate da Stefano degli Azzi nel codice Lat.Z.449 (1634) della Biblioteca Marciana di Venezia, rivelando un'attenzione particolare per determinati miti tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento.

Concludono la serie dei codici latini miniati due manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana, il Vat.Lat.2780<sup>20</sup> e il Vat.Lat.2782<sup>21</sup>, rispettivamente datati 1415<sup>22</sup> e 1473 (Forlì). Il primo manoscritto è corredato da un buon numero di disegni a penna leggermente colorati che presentano legami con il poema, mentre il secondo – qualitativamente più modesto – reca alcuni disegni a penna di animali che, come il codice Vat.Lat.1596, rappresentano i personaggi del mito tramutati in altre forme.

Oltre al confronto con i codici miniati delle *Metamorfosi* si è deciso di raffrontare alcune miniature particolarmente interessanti dell'*Ovidius moralizatus* con altri manoscritti di argomento diverso che presentano figure del mito che, in assenza di una tradizione illustrativa ovidiana, potrebbero aver ispirato delle iconografie. In particolare sono stati presi in considerazione codici miniati di argomento astronomico-astrologico, ma anche giuridico, o i bestiari; inoltre in alcuni casi isolati si è proposto il confronto con alcuni manufatti di età romana che mostrano consonanze iconografiche con le miniature esaminate.

La seconda parte del capitolo è dedicata esclusivamente a una selezione di *fabulae* che si allontanano dal testo delle *Metamorfosi*. Dal momento che dopo la narrazione del *Ratto di Proserpina* il codice di Gotha presenta solo alcune scene abbozzate, allo stadio di non-finito, si è deciso di trattare queste miniature separatamente dalla prima parte e di inserire anche alcune

---

<sup>18</sup> MUNARI 1957, n. 127, p. 29.

<sup>19</sup> DANELONI 1994, p. 335.

<sup>20</sup> MUNARI 1957, n. 339 p. 65.

<sup>21</sup> MUNARI 1957, n. 341, p. 66.

<sup>22</sup> TRISTANO 1996, p. 337.



illustrazioni particolarmente interessanti – che non si rifanno a miti ovidiani – tratte dal codice di Bergamo, la cui decorazione prosegue invece fino alla *Presa di Ardea*.

L'ultima parte è dedicata invece alle strategie illustrative adottate dai miniatori, al sostrato culturale in cui operarono, ai diversi tipi di committenza e alle differenti destinazioni dei due manufatti.

### **5.1 Immagini ovidiane, particolari non-ovidiani e nuove sequenze narrative nelle *fabulae* dell'*Ovidius moralizatus***

#### **- La seconda creazione degli uomini: il mito di Deucalione e Pirra**

Il primo elemento iconografico desunto dalle *Metamorfosi* riguarda un particolare che si ritrova all'interno del mito di Deucalione e Pirra (libro I, *fabula* 1<sup>23</sup>), unici superstiti del diluvio mandato da Giove sulla terra per punire l'empietà del genere umano. Bersuire riassume velocemente i fatti ovidiani dicendo che durante il diluvio il mondo intero era andato distrutto e solamente Deucalione e Pirra erano rimasti in vita<sup>24</sup>. Nel testo di Ovidio però leggiamo un particolare più preciso che si ritrova nella miniatura del codice di Gotha: l'immagine della città sommersa<sup>25</sup> (fig. 1). Ovidio infatti riferisce tutta una serie di fenomeni naturali che colpiscono alberi, greggi, uomini, templi e intere città completamente sommerse sotto la massa d'acqua, particolare invece omesso nella narrazione di Bersuire che si limita a constatare la distruzione del mondo. La presenza al di sotto delle onde fluviali della città turrata e della barca rovesciata – mai citate nel testo di Bersuire – suggeriscono, probabilmente, che il miniatore aveva ricevuto precise indicazioni dal committente del codice o da chi progettò il programma figurativo che non di rado pretende l'inserimento di specifici dettagli iconografici tratti però dal poema ovidiano. Più conforme a quanto riportato da entrambi gli autori sono il tempio della dea Temi e la nascita della nuova stirpe di uomini e donne nati dalle pietre gettate alle spalle dei due protagonisti della

---

<sup>23</sup> I numeri delle *fabulae* indicati tra parentesi nel testo si riferiscono alla sequenza riscontrata nel manoscritto di Gotha. Nelle note vengono riportati i numeri delle *fabulae* utilizzati nella trascrizione dell'edizione a stampa. Per le differenze nella disposizione dei miti narrati tra edizione a stampa e codici cfr. Tabella 2 in Appendice.

<sup>24</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* VI, Fo. XVIII b: «Consequenter Ovidius narrat de diluvio quod Iuppiter induxit propter mala quae erant in terra. Deinde dicit quod postquam diluvio mundus consumptus esset et solus Deucalion cum Pyrrha uxore sua remansissent». (Conseguentemente, Ovidio narra del diluvio che Giove mandò a causa del male sulla terra. Poi dice che dopo il diluvio il mondo era distrutto ed erano rimasti solo Deucalione con la sua sposa Pirra. Traduzione propria).

<sup>25</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 288-290: «Si qua domus mansit potuitque resistere tanto/ indeiecta malo, culmen tamen altior huius/ unda tegit, pressaeque latent sub gurgite turres». (Se per caso qualche edificio resiste a tanto disastro senza crollare, la massa d'acqua però lo sovrasta, lo ricopre e sommerge e preme sotto il suo gorgo le torri).

storia<sup>26</sup>. Il miniatore del codice di Gotha ritrae entrambi i momenti narrativi dimostrando una fedeltà e un'attenzione al dettato ovidiano che non si ritrovano in alcuno dei codici miniati che tramandano le *Metamorfosi* latine. Tornerà utile in questo caso confrontare la vignetta gothiana con quella realizzata da Stefano degli Azzi nel più ricco e completo manoscritto delle *Metamorfosi* ovidiane che ci è pervenuto (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449), dipinto a Bologna nella seconda metà del XIV secolo, dunque in un'epoca e in un ambiente prossimo a quello del codice di Gotha. Nella miniatura del codice marciano è raffigurato solo il momento in cui Deucalione e Pirra, a bordo di un'imbarcazione, si recano sul monte Parnaso per consultare l'oracolo dalla dea Temi per capire come poter ripopolare il mondo, rappresentato completamente sommerso<sup>27</sup> (fig. 2). Il miniatore, a differenza del Maestro dell'*Ovidius* di Gotha, non ambienta la scena davanti al tempio della dea – che appare semplicemente seduta su una roccia che probabilmente simboleggia il Parnaso mentre nell'*Ovidius* sembra volare verso i due personaggi – e raffigura Deucalione e Pirra ancora in barca, mentre nel testo di Ovidio essi si inginocchiano davanti al santuario per rivolgere le loro preghiere<sup>28</sup>. Inoltre non si preoccupa di ritrarre il processo metamorfico, ben evidente invece nella vignetta del codice di Gotha in cui, dai sassi lanciati alle spalle di Deucalione nascono gli uomini, mentre da quelli gettati da Pirra nascono le donne. Questo momento narrativo è stato scelto invece dall'anonimo illustratore del codice di Bergamo che mostra Deucalione e Pirra che gettano alle loro spalle le pietre da cui nascono uomini e donne (fig. 3).

Pur disponendo di una versione abbreviata e parafrasata del testo ovidiano, il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha realizza una scena completa di ogni elemento descritto dal poeta di Sulmona, assai più particolareggiata della vignetta realizzata da Stefano degli Azzi nelle *Metamorfosi* marciane, contribuendo maggiormente alla sopravvivenza delle illustrazioni ovidiane nel Medioevo.

<sup>26</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* VI, Fo. XVIII b-Fo. XIX a: « Praecepto igitur divino scilicet responso deae Themis ossa maximae parentis id est terrae iussi sunt retro se proiicere. [...] idest de saxis quae vir iecerat masculi : de his vero quae mulier iecerat foeminae generabantur sive fiebant». (Dal comando divino, ossia dal responso della dea Temi, sono stati esortati a gettare dietro di loro le ossa della loro grande madre, che è la terra. [...] Cioè, dalle pietre che l'uomo aveva lanciato erano generati uomini, e da quelle che la donna aveva lanciato nascevano femmine. Traduzione propria).

<sup>27</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 316-321: «mons ibi verticibus petit arduus astra duobus,/ nomine Parnasos, superantque cacumina nubes:/ hic ubi Deucalion (nam cetera texerat aequor)/ cum consorte tori parva rate vectus adhaesit,/ Corycidas nymphas et numina montis adorant/ fatidicamque Themis, quae tunc oracla tenebat». (In essa c'è un monte, il Parnaso, che si innalza fino alle stelle con la sua duplice cima, forando le nubi. Quando Deucalione e la sua consorte vi giunsero a bordo di una piccola imbarcazione e lì attraccarono, perché tutto il resto il mare aveva ricoperto, rivolsero la loro preghiera alle ninfe Coricie, alle divinità della montagna e a Temi, per bocca della quale si manifestavano gli oracoli a cui allora la dea presiedeva).

<sup>28</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 372-373; 375: «flectunt vestigia sancte ad delubra deae [...] procumbit uterque». (Volsero il passo verso il tempio della dea [...] si prostrarono ambedue).

## - Il primo amore di Febo: problemi interpretativi e varianti testuali nel mito di Dafne

L'antefatto del mito di Apollo e Dafne, in cui Cupido diviene motore di tutta la sequenza narrativa, può essere considerato un vero e proprio "originale" ovidiano, in quanto il poeta di Sulmona fu il primo a narrare tale episodio<sup>29</sup>. Dopo il diluvio la terra generò un enorme serpente di nome Pitone che terrorizzava la popolazione finché Febo non lo uccise con il suo arco; il dio si vantò della sua impresa con Cupido scatenandone l'ira poiché non lo riteneva degno di maneggiare arco e frecce. Il dio dell'amore decise quindi di punire Febo infliggendogli una pena esemplare: avrebbe amato non ricambiato Dafne, figlia di Peneo, poiché colpito da una freccia d'oro che induce all'amore, mentre la fanciulla lo avrebbe per sempre disprezzato perché colpita da uno strale di piombo che suscita odio<sup>30</sup>. L'episodio viene trattato in modo diverso da Bersuire nelle due versioni avignonesi: mentre nella versione A<sup>1</sup> tramandata nel codice di Gotha esso occupa un posto di rilievo costituendo una favola indipendente che merita di essere illustrata (libro I, *fabula* II)<sup>31</sup>, nel manoscritto di Bergamo che tramanda la versione A<sup>2</sup> viene invece

---

<sup>29</sup> Se Ovidio si è servito di una fonte letteraria a lui antecedente per comporre la sua versione del mito, essa non ci è pervenuta. Sull'originalità dell'antefatto ovidiano cfr. GHEDINI 2009, p. 179.

<sup>30</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 452-474: «Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non/ fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira,/ Delius hunc nuper, vita serpente super bus,/ viderat adducto flectentem cornua nervo/ 'quid' que 'tibi, lascive puer, cum fortibus armis?'/ dixerat: 'ista decent umeros gestamina nostros,/ qui dare certa ferae, dare vulnere possumus hosti,/ qui modo pestifero tot iugera ventre prementem/ stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis./ tu face nescio quos esto contentus amores/ inritare tua, nec laudes adserere nostras!'/ filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe,/ te meus arcus' ait; 'quantoque animalia cedunt/ cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'/ dixit et eliso percussis aere pennis/ inpiger umbrosa Parnasi constitit arce/ eque sagittifera prompsit duo tela pharetra/ diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;/ quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta,/ quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum./ hoc deus in nympa Peneide fixit, at illo/ laesit Apollineas traiecta per ossa medullas: protinus alter amat, fugit altera nomen amantis». (Il primo amore di Febo fu Dafne, figlia di Peneo: amore non casuale ma voluto dall'ira del crudele Cupido. Poco prima dell'incontro con la fanciulla, il dio di Delo, fiero del suo trionfo sul serpente, aveva scorto Cupido, intento a tirare la corda del suo arco per piegarlo, e l'aveva apostrofato: «Che hai tu a che fare, petulante fanciullo, con le armi degne dei forti? Esse vanno portate dalle spalle di uno come me, che è in grado di colpire con sicurezza le fiere e di ferire i nemici; con una raffica di frecce ho appena steso Pitone che col peso del suo ventre gonfio di veleno occupava tanti iugeri di terra. Tu accontentati di attizzare con la tua fiaccola amori da poco e non tentare di rivendicare una gloria che spetta a me!». Ribatté il figlio di Venere: «Trafigga pure il tuo arco tutto quanto, ma io col mio trafiggerò te: e se tutti gli animali valgono meno di un dio, di tanto la tua gloria è inferiore alla mia!». Dopo aver così parlato, fendette l'aria col battito delle ali e rapido giunse sulla cima ombrosa del Parnaso. Là si fermò e trasse dalla faretra due frecce dotate di opposto effetto: l'una metteva in fuga l'amore, l'altra lo provocava. La seconda era tutta d'oro e aveva una punta risplendente, mentre la prima era ottusa e aveva del piombo nella stecca. Fu con questa che il dio trafisse la ninfa Peneide, mentre con l'altra ferì Apollo nelle midolla, trapassandone le ossa. Questi immediatamente fu preso d'amore. La ninfa invece dell'amore fuggiva perfino il nome).

<sup>31</sup> BERSUIRE, *Ovidius Moralizatus*, I, *Fabula* VII, Fo. XIX a-b: «Cum diluvio recedente tota terra habitanda multa enormia animalia creasset: accidit quod phitonem serpentem maximum creavit quem Phoebus suis sagittis interfecit propter quod dum superbiret et gloriaretur eo quod talem serpentem occiderat qui erat ita magnus quod tria iugera terrae occupabat incoepit contemnere cupidinem filium veneris: et invidere de hoc quod arcum et sagittam portabat dicens quod ad hoc nullus praepert eum dignus erat: qui tanutum serpentem occiderat. Quod Cupido advertens ut phoebus daphnen puellam pulcherrimam amaret et ab ea non amaretur: suas sagittas accepit: unam cum telo aureo: quod

accorpato al mito precedente, quello di Deucalione e Pirra (libro I, *fabula* I), e pertanto non è stato miniato. La vignetta del codice di Gotha (fig. 4) è ricca di dettagli che si rifanno al dettato ovidiano: nella parte superiore della composizione Apollo raggiato scocca dal cielo una freccia contro il mostruoso Pitone che muore tra le braccia della madre Terra; l'abbondante vegetazione e la presenza di numerosi serpenti che strisciano al suolo si riferiscono ai versi ovidiani del mito quando, dopo il diluvio, la Terra ricomincia a generare spontaneamente forme animali e vegetali<sup>32</sup>. Nella parte inferiore della vignetta vediamo invece la raffigurazione dell'antefatto di Apollo e Dafne: Cupido elegantemente armato colpisce Febo con una freccia d'oro mentre Dafne, trafitta da una freccia di piombo, fugge verso destra. Il riferimento cromatico delle due frecce presente nei versi ovidiani viene puntualmente ripreso da Bersuire e il Maestro dell'*Ovidius* lo inserisce correttamente nella miniatura.

La favola di Apollo e Dafne prosegue con un altro momento narrativo. La ninfa dopo essere stata colpita dal dardo di piombo rifugge l'amore di Febo che la insegue; terrorizzata invoca aiuto affinché il suo aspetto, che fu causa della sua rovina, venga mutato (libro I, *fabula* III). A questo punto è necessario fare una riflessione sui versi ovidiani che descrivono il passo, che costituisce uno dei più controversi problemi interpretativi della tradizione letteraria delle *Metamorfosi*. I manoscritti che tramandano il testo del poema riportano due diverse versioni del passo: nella prima, Dafne si rivolge alla Terra invocando il suo aiuto, nella seconda invece chiama il padre Peneo<sup>33</sup>. Secondo la critica più recente, la versione corretta sarebbe quella in cui la ninfa si rivolge

---

amorem incendebat: et hanc in corde phoebi infixit. Alteram cum telo plumbeo quae amorem fugere faciebat: et hanc in daphne fixit. Et sic factum est quod extunc phoebus non cessavit post daphnen currere: ipsa vero non cessavit phoebum fugere. Unde dicitur. Protinus alter amat fugit altera nomen amantis: ita quod quanto phoebus magis virginem sequebatur et precabatur: tanto virgo eum magis fugiebat: ipsa enim virginitatem voverat: et virum perpetuo non volebat». (Quando il diluvio si era ritirato, tutta la terra abitata aveva generato molti enormi animali e accadde che creò Pitone, un enorme serpente che Febo uccise con le sue frecce. Mentre si pavoneggiava e si vantava per aver ucciso un così grande serpente che occupava tre iugeri di terra, [Febo] iniziò a disprezzare Cupido, figlio di Venere, e a essere ostile poiché portava arco e frecce, dicendo che nessuno, eccetto egli stesso che aveva ucciso un così grande serpente, era degno di farlo. Cupido, notando che Febo amava una bellissima fanciulla, Dafne, e che non era amato da lei, prese il suo arco e conficcò una freccia con la punta d'oro che accendeva l'amore nel cuore di Febo e un'altra con la punta di piombo che faceva fuggire l'amore nel cuore di Dafne. Da quel momento in poi, Febo non cessò di correre dietro a Dafne ed ella non smise di fuggire da lui. «Questi immediatamente fu preso d'amore. La ninfa invece dell'amore fuggiva perfino il nome» (I, v. 474). Quanto più Febo seguiva la vergine e la supplicava, tanto più la vergine lo fuggiva poiché aveva promesso la verginità e non aveva mai desiderato un uomo. Traduzione propria).

<sup>32</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 416-417; 419-421: «Cetera diversis tellus animalia formis/ sponte sua peperit [...] fecundaque semina rerum/ vivaci nutrita solo ceu matris in alvo/ creverunt faciemque aliquam cepere morando». (In seguito la terra da sola generò le altre svariate specie di animali. [...] tutti i semi fecondi, nutriti dalla vitalità del suolo come dal grembo di una madre, crebbero e assunsero via via diversi aspetti).

<sup>33</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 544-547: «[victa labore fugae "Tellus" ait, "hisce, vel istam,/ quae facit ut laedar, mutando perde figuram"./] victa labore fugae, spectans Peneidas undas,/ "fer, pater" inquit, "opem, si flumina numen habetis;/ qua nimium placui, mutando perde figuram». ([Vinta dalla fuga affannosa, grida: "O Terra, spalancati, distruggi il mio aspetto e trasforma questa bellezza che è causa della mia rovina!"] Vinta dalla fatica della fuga, vede le

al padre, mentre l'invocazione alla Terra sarebbe frutto di un'interpolazione, anche se bisogna ricordare che nei manoscritti è la più diffusa<sup>34</sup>. Nel testo di Bersuire ricorre proprio la versione con l'invocazione a Tellus che, impietosa, trasforma la fanciulla in alloro<sup>35</sup>. Nella miniatura del codice di Gotha (fig. 5) osserviamo Dafne che fugge impaurita e si guarda alle spalle mentre dietro di lei sopraggiunge Febo, tutto dorato e circondato da raggi solari, simbolo della sua divinità stellare; la scena prosegue sulla destra con Dafne parzialmente mutata in alloro che viene abbracciata da una donna vestita d'azzurro, Tellus, che volge lo sguardo verso il dio del Sole seminascosto dietro la roccia. La vignetta tramanda quindi la versione originale di Ovidio scelta dal benedettino.

Diversamente da Gotha, il codice di Bergamo presenta un'interessante anomalia dal punto di vista iconografico (fig. 6). Il miniatore realizza una semplice scena per illustrare l'episodio: da sinistra sopraggiunge correndo Febo, privo di attributi divini, che protende le mani in avanti come per afferrare Dafne che ormai è stata quasi completamente mutata in alloro, a esclusione del volto che conserva ancora tratti femminili pur sbucando tra le foglie. Ella osserva e sembra interpellare l'uomo alla sua destra che indica se stesso con la mano; si tratta del padre di Dafne, Peneo, inserito nella miniatura al posto di Tellus. È importante notare che nel testo del codice di Bergamo non si menziona Peneo, ma viene tramandata la versione con l'invocazione a Tellus<sup>36</sup>; si può ipotizzare che colui che ha progettato il programma iconografico del codice abbia dato precise indicazioni al miniatore dicendogli di inserire Peneo al posto della dea Terra, privilegiando in questo modo quella che viene considerata oggi la versione corretta del mito ovidiano e servendosi, probabilmente, di un codice delle *Metamorfosi* da cui attingere spunti per realizzare le miniature, dal momento che Bersuire nel suo testo menziona Tellus.

La vicenda della bella ninfa si conclude con la sua completa trasformazione in alloro, albero che il dio consacra a se stesso in modo da poter stare eternamente legato al suo sfortunato primo amore<sup>37</sup> (libro I, *fabula* IV). La vignetta del codice di Gotha mostra la fanciulla ormai totalmente

---

onde del Peneo e lo invoca: "Padre, aiutami! Se è vero che voi fiumi avete potere divino! Sfigura questo mio aspetto per cui troppo sono piaciuta).

<sup>34</sup> BARCHIESI 2005, pp. 212-213.

<sup>35</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* VIII, Fo. XX: «Deinde dicit Ovidius quod ipsa daphne pulcherrima nimis fatigata fugiendo phoebum qui eam corrumpere volebat volens virginitatem servare: rogavit tellurem id est deam terrae: ut istam pulchritudinem auferret sibi quae erat causa et occasio tanti doloris: Et sic ista dea: eius misertus mutavit eam in laurum». (In seguito Ovidio dice che la bellissima Dafne, stanca di fuggire Febo che voleva irretirla e desiderando preservare la propria verginità chiese a Tellus – che è la dea della terra – di strappare questa bellezza che fu causa e occasione di tanti dolori. Così la dea, provando compassione per lei, la trasformò in alloro. Traduzione propria).

<sup>36</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* II, (trascrizione dal codice di Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, c. 10r): «rogavit tellurem id est deam terrae».

<sup>37</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* IX, Fo. XX a e b: «Laurus autem alio modo dicitur Daphne pro eo facto quod Daphne in laurum est mutata arbor quam enim sibi Phoebus appropriavit quam osculatus et amplexatus tenerrime

mutata in albero, ad esclusione del volto femminile (fig. 7); il miniatore dimostra quindi di aver colto con intelligenza il progredire della metamorfosi di Dafne che, se nella miniatura precedente è raffigurata come un ibrido dalle braccia in forma di rami fronzuti, in questa è un albero con viso di donna che conserva, conficcata nel luogo un tempo occupato dal cuore, lo strale di piombo con cui Cupido l'aveva colpita. Il dio continua ugualmente ad amarla abbracciandone il corpo ligneo, proprio come nella vignetta del codice di Bergamo (fig. 8).

#### - **L'ybris dei Giganti e l'ira degli dei**

Dopo il mito di Apollo e Dafne entrambi i codici riportano la narrazione della gigantomachia (libro I, *fabula* V). Questo episodio, stando alla successione dei fatti descritti nelle *Metamorfosi*, dovrebbe essere anticipato rispetto alla scena del diluvio di Deucalione e Pirra e al primo amore di Febo; l'editore Badius nel 1509, probabilmente resosi conto di tale anomalia nei manoscritti che aveva a disposizione, diede una sistemazione diversa alla sequenza cronologica dei miti descritti da Bersuire collocando nell'edizione a stampa i Giganti per primi, seguiti dai miti di Licaone, Deucalione e Pirra, Apollo e Dafne in modo da comporre un'edizione che potesse essere coerente con l'originale poema ovidiano.

Le vignette che illustrano la gigantomachia in entrambi i manoscritti sono piuttosto simili e mostrano i Giganti intenti ad ammassare pietre per costruire una vetta più alta dell'Olimpo e raggiungere così il regno dei cieli (figg. 9-10). Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha è molto abile nell'inventare una serie di pose ardite per ritrarre lo sforzo fisico dei Giganti che portano sulle loro schiene i massi arrampicandosi sulla montagna. In modo più semplice l'illustratore del codice bergamasco ritrae un Gigante sulla destra, tutto curvo sotto il peso di una grossa pietra. La tracotanza dei Giganti scatena l'ira degli dei e in particolare di Giove che, come si vede in entrambe le vignette, li fulmina facendo crollare le pietre sopra i loro corpi<sup>38</sup>. Due particolari

---

adamavit: ipsam specialibus privilegiis insignivit. Voluit quod de lauro sibi fierent coronae, cytharae et sagittae». (Il lauro è inoltre chiamato, in altro modo, Daphne perché Daphne fu mutata in alloro, albero che Febo prese come suo, che baciava, abbracciava e amava teneramente e insignì con speciali privilegi. Volle che di alloro fossero fatte corone, cetre e frecce. Traduzione propria).

<sup>38</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* I, Fo. XVII b:«[Ovidius] tractat quomodo gigantes affectaverunt regnum coeleste. Et ut ad coelum possent attingere: congesserunt et aggregaverunt montes super montes: et ita exaltaverunt habitationem suam quod quasi ad sydera pertingevant. Tunc summus deorum Iupiter hoc videns: fulmine de coelo misso: montes illos subvertit et corpora gigantum subitus oppressit et terram eorum sanguine humectavit». (Ovidio racconta in che modo i giganti desiderarono il regno celeste. Per poter raggiungere il cielo, accumularono e impilarono monti sopra monti e così innalzarono la loro dimora quasi che arrivarono a toccare le stelle. Quando Giove il supremo tra gli dei vide ciò, mandò un fulmine dal cielo, rovesciò quei monti e rinchiuse al di sotto i corpi dei giganti e il loro sangue bagnò la terra. Traduzione propria).

iconografici rendono interessanti queste miniature: nel codice di Gotha l'artefice utilizza le frecce in luogo dei fulmini del Tonante, oggetti forse più noti nel mondo medievale; nel secondo manoscritto invece osserviamo che uno dei Giganti al posto dei piedi ha due zoccoli caprini. Questo particolare non è spiegabile leggendo il testo, ma potrebbe forse riferirsi alla descrizione dei Giganti e dei Titani fatta da Bersuire nel capitolo dedicato alla dea Cibele nel *De formis figurisque deorum* in cui si legge che essi erano esseri anguipedi. Nemmeno nella miniatura dedicata a Cibele<sup>39</sup> i Titani sono raffigurati con piedi di serpente, ma di uccello rapace; forse il miniatore, ingenuamente, ha cercato di dare comunque un'idea di mostruosità a queste creature, pur non rispettando pienamente il testo.

La narrazione prosegue con la nascita di una stirpe di uomini violenti dal sangue dei Giganti (libro I, *fabula* VI). Anche se entrambe le miniature riflettono il testo<sup>40</sup>, la vignetta del codice di Gotha è più ricca di dettagli (figg. 11-12): entro una pozza di sangue dipinta in basso a sinistra prendono forma dei volti umani; alcuni uomini invece sono già formati e in azione, intenti a uccidere, sono nudi, a simboleggiare la loro natura neonata. Il corpo del violento in primo piano sembra proprio prendere forma dal sangue, non ha ancora i piedi e le sue gambe affondano nel liquido cremisi che risale fino al polpaccio. Essi attaccano senza alcuna pietà chiunque e trascinano giù da cavallo i passanti. Sulla destra della composizione è raffigurato l'epilogo della storia: una divinità di dimensioni ridotte – contraddistinta da una nube blu che ne avvolge il corpo – si getta in

---

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 151-158: «Neve foret terris securior arduus aether,/ adfectasse ferunt regnum caeleste gigantas/ altaque congestos struxisse ad sidera montis./ tum pater omnipotens misso perfregit Olympum/ fulmine et excussit subiecto Pelion Ossae./ obruta mole sua cum corpora dira iacerent,/ perfusam multo natorum sanguine Terram/ inaduisse». (Dice la tradizione che i Giganti cercarono di conquistare il regno celeste, perché nemmeno l'etere eccelso fosse più sicuro della terra, e a questo scopo sovrapposero l'uno all'altro i monti, in un cumulo che doveva giungere su, fino alle stelle. Allora il padre onnipotente scagliò il suo fulmine a squarciare l'Olimpo e fece precipitare il Pelio giù dall'Ossa che lo sosteneva. Quando i corpi empi giacquero sepolti sotto la rovina della mole che avevano innalzato, la terra fu irrorata dal sangue dei suoi figli e ne rimase imbevuta).

<sup>39</sup> Su Cibele cfr. capitolo 4, fig. 6.

<sup>40</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* II, Fo. XVII b: «Deinde dicit Ovidius quod cum Iuppiter fulminasset gigantes de sanguine eorum nati sunt alii gigantes qui peiores facti sunt quam patres eorum. Nam quia de sanguine nati erant: sanguinem naturaliter sitierunt». (Poi Ovidio racconta che, dopo che Giove aveva fulminato i giganti, altri giganti peggiori dei loro padri erano nati dal loro sangue. E poiché erano nati dal sangue desideravano naturalmente sangue. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 158-162: «ferunt calidumque animasse cruorem/ et, ne nulla suae stirpis monumenta manerent,/ in faciem vertisse hominum; sed et illa propago/ contemprix superum saevaeque avidissima caedis/ et violenta fuit: scires e sanguine natos». (Perché non si perdesse il ricordo della sua stirpe, essa ridiede allora vita al caldo umore cruento e lo convertì in esseri umani. Ma anche quella generazione dispregiò gli dei e fu estremamente avida di stragi crudeli e di violenza: era evidente che era nata dal sangue).

volo contro i violenti fagocitati nelle viscere della terra e avvolti dalle fiamme infernali ponendo fine alle loro angherie<sup>41</sup>.

- **Giove e Io: il primo grande ciclo narrativo dell'*Ovidius moralizatus***

All'interno dell'*Ovidius moralizatus* sono presenti alcuni grandi cicli iconografici dedicati ai miti più articolati delle *Metamorfosi*. Proprio come Ovidio, Bersuire decide di dedicare molto spazio a questi miti a cui riserva un'importanza particolare. Si tratta di narrazioni piuttosto lunghe, suddivise in più *fabulae*, ognuna delle quali tratta una diversa sequenza narrativa della storia ovidiana poi opportunamente spiegata a livello morale e accompagnata dalla miniatura corrispondente.

Il primo lungo ciclo che incontriamo nell'*Ovidius moralizatus* è dedicato alle vicende della ninfa Io, figlia del dio fluviale Inaco. Bersuire, riprendendo fedelmente il poema delle trasformazioni, narra che il libertino padre degli dei si era invaghito della bella ninfa e, per unirsi a lei senza essere visto da Giunone, fece calare sulla terra una fitta nebbia che celasse il suo adulterio (libro I, *fabula X*); temendo ulteriormente l'ira della moglie che si era insospettita, mutò la ninfa in una bianca giovenca (libro I, *fabula XI*). Giunone chiese in dono la giovenca al marito e la affidò alle cure del mostruoso Argo, essere dotato di cento occhi che per questo motivo non dormiva mai. Giove ordinò a Mercurio di prendere le sembianze di un pastore e di indurre il sonno in Argo suonando la siringa. Una volta addormentato, Mercurio fu in grado di uccidere il mostruoso servitore della dea e di liberare Io (libro I, *fabula XIV*). Bersuire racconta poi che la ninfa, quando era ancora mutata in giovenca, andò a specchiarsi nelle acque del fiume Inaco, suo padre, e quando si accorse che il suo aspetto era mutato, disperata, alzò gli occhi al cielo implorando Giove di ridarle la sua forma umana (libro I, *fabula XII*); il padre, riconosciuta la figlia nella bianca giovenca, si disperò a sua volta (libro I, *fabula XIII*). Infine, giunta sulle rive del Nilo, dopo essere stata perseguitata da Giunone, Io implora Giove di ridarle la sua forma umana; il dio non solo esaudisce il suo desiderio ma la deifica (libro I, *fabulae XV-XVI*). La lunga saga si conclude con il racconto eziologico dedicato alla nascita della zampogna, strumento utilizzato da Mercurio per addormentare Argo (libro I, *fabula XVII*).

La successione delle *fabulae* che compare nell'edizione a stampa del 1509 presenta delle discrepanze con la sequenza cronologica degli eventi riportati da Ovidio. Il motivo potrebbe essere

---

<sup>41</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula II*, Fo. XVII b: «Numina superna contempserunt et cunctis molesti et violenti fuerunt propter quod postmodum perierunt». (Essi disprezzarono gli dei celesti e furono molesti e violenti con tutti, perciò in seguito morirono. Traduzione propria).



che l'editore Badius che ha curato la prima edizione a stampa dell'*Ovidius moralizatus* avesse a disposizione un manoscritto che riportava una successione scorretta dei fatti. Il testo del codice di Gotha invece, e di conseguenza le miniature che lo corredano, presentano una successione coerente con l'impianto narrativo ovidiano, in cui le scene in cui lo si specchia nelle acque del fiume e il riconoscimento da parte del padre Inaco avvengono in posizione anticipata rispetto alla morte del carceriere per mano di Mercurio<sup>42</sup>.

La prima vignetta che correda il manoscritto mostra Giove che si lancia in picchiata dal cielo verso Io<sup>43</sup>, raffigurata come una bellissima fanciulla i cui arti inferiori si fondono con l'acqua del fiume, a simboleggiare il suo *status* di ninfa fluviale (fig. 13). La figura del dio, che non presenta particolari attributi che lo possano rendere riconoscibile, è però caratterizzata da una scia blu che parte dal cielo e ne avvolge le gambe, a sottolineare la sua natura celeste. Questo tratto, come vedremo da altri esempi, è un espediente tipico che il miniatore utilizza per contraddistinguere gli dei dai mortali. In questo caso, possiamo notare accanto alla figura della ninfa un'iscrizione in lettere d'oro con il nome di Io; si tratta di uno dei rari esempi all'interno del manoscritto in cui il miniatore precisa il nome del personaggio raffigurato utilizzando un *titulus*, particolare che il miniatore desume probabilmente da iconografie paleocristiane.

Con una soluzione semplificata, il disegnatore del codice di Bergamo raffigura il momento della seduzione tra i due personaggi accostandoli semplicemente e facendoli tenere per mano; Giove è riconoscibile come divinità dalla corona sul capo (fig. 14).

La seconda vignetta del codice di Gotha mostra il momento in cui Giove muta l'aspetto di Io e la trasforma in giovenca prima che Giunone possa rendersi conto dell'adulterio<sup>44</sup> (fig. 15). Il dio, sempre ritratto in picchiata dal cielo, tocca con le mani il corpo e la testa di Io che inizia a mutare forma<sup>45</sup>: la trasformazione avviene gradualmente a partire dal capo che non è più umano ma ha le

---

<sup>42</sup> Per il confronto tra le varie sequenze narrative nell'edizione a stampa del 1509, nel codice di Gotha e in quello di Bergamo si rimanda alla Tabella in Appendice.

<sup>43</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula X*, Fo. XX b: «Deinde narrat Ovidius quod Io fuit filia cuiusdam fluminis qui dicebatur Inachus: quam propter suam pulchritudinem Iuppiter adamavit: qua refugente amorem clara die Iuppiter mundum nebulis ne deprehenderentur inplevit et sic Nympham rapuit et corrupt». (Ovidio poi narra che Io, che Giove amava per la sua bellezza, fu la figlia del fiume che era chiamato Inaco. Poiché rifuggiva l'amore, in una limpida giornata Giove riempì il mondo di nuvole affinché non fosse sorpreso e così rapì e violentò la ninfa. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 597-600: «Iam pascua Lerna/ consitaque arboribus Lyrcea reliquerat arva,/ cum deus inducta latas caligine terras/ occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem». (E già si era lasciata alle spalle i pascoli di Lerna e le piantagioni del Lirceo, quando il dio adunò nubi oscure e ne ricoprì un largo tratto di terra; arrestò così la fuga di lei e le tolse la verginità).

<sup>44</sup> Questo momento narrativo non è accompagnato da una miniatura nel codice di Bergamo.

<sup>45</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula XI*, Fo. XX b: «Cum Iuppiter timeret ne ipsum Iuno deprehenderet in adulterio suo cum Io amica sua induxit nebulas ne videretur: et insuper dictam Io mutavit in vaccam pulcherrimam et

sembianze di una mucca con tanto di corna; la veste della fanciulla non è più perfettamente aderente al suo corpo ma è scivolata verso il basso lasciando scoperto il seno di donna ancora umana, così come gli arti superiori. Nelle *Metamorfosi*, la mutazione di Io avviene grazie all'intervento "miracolistico" di Giove che ne cambia l'aspetto quasi come per magia<sup>46</sup> – quindi in modo immediato – per sottrarla all'ira della consorte. Bersuire nel testo non fornisce alcuna indicazione circa le modalità in cui avviene la trasformazione, si limita a riportare i versi ovidiani in cui il poeta dice che il dio ha mutato l'aspetto della ninfa<sup>47</sup>, ma il miniatore è abile nel sottolineare che il cambiamento avviene per l'intervento divino di Giove che toccando la fanciulla la trasforma. In alto a sinistra Giunone, avvolta dalla consueta nube azzurra, si porta una mano alla testa e stringe i denti in segno di sdegno poiché ha capito che il marito l'ha prima tradita e poi ingannata mutando l'aspetto della ninfa. I due coniugi sembrano guardarsi l'un l'altra mentre avviene la trasmutazione di Io, nuovamente accompagnata dal *titulus*.

La terza vignetta mostra la fanciulla ormai completamente mutata in giovenca che si specchia nelle acque del fiume e scorge il suo riflesso animale<sup>48</sup> (fig. 16); in questa miniatura si può cogliere tutta la bravura dell'artefice che è riuscito a rendere in modo estremamente efficace lo specchiarsi di Io nell'acqua realizzando un riflesso ribaltato della sua figura, solcato da sottili onde azzurrine che conferiscono un aspetto naturalistico a tutta la composizione. Sulla destra Io volge il muso e gli occhi bovini al cielo supplicando il padre degli dei che protende dall'alto le braccia verso di lei in segno di conforto.

---

formosam». (Poiché Giove temeva che Giunone lo scoprisse in adulterio con la sua amante lo fece avanzare le nuvole affinché non fosse visto e inoltre mutò Io in una bellissima gioveca. Traduzione propria).

<sup>46</sup> Sulla metamorfosi di Io per intervento divino cfr. PIANEZZOLA 2012, p. 90. Questo tipo di mutazione descritta da Ovidio si discosta dalla sua consueta tecnica narrativa basata sul concetto di isomorfismo (analogie tra le parti del corpo del personaggio che subisce la metamorfosi e gli elementi che compongono la sua nuova natura: ad ogni parte del corpo del soggetto che muta corrisponde una parte del corpo del soggetto in cui viene mutato) che a livello letterario e immaginifico produce la sensazione di una trasformazione "cinematografica"; la metamorfosi miracolistica invece avviene come per magia, in modo istantaneo e repentino.

<sup>47</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 610-611: «Coniugis adventum praesenserat inque nitentem/ Inachidos vultus mutaverat ille iuencam/ (bos quoque formosa est)». (Giove dal canto suo aveva presentito l'arrivo della consorte e aveva mutato l'aspetto della figlia di Inaco in quello di una candida giovenca, che ne conservava però la bellezza).

<sup>48</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula XIII*, Fo. XXI b: «Dicit Ovidius quod Io mutata in vaccam dum iret ad fluvium Inachi patris in aqua videns cornua se habere: et pulchritudinem suam se amisisset et vocem in mugitum convertisset timuit et horrui se ipsam. Et ideo finaliter fugit ad fluvium Nili ubi ad Iovem oculos erexit: et quod iterum in puellam foeminam mutaretur a Iove impretravit». (Ovidio dice che quando Io mutata in giovenca giunse al fiume Inaco, suo padre, vedendo in acqua che aveva le corna e che aveva perso la sua bellezza e che la sua voce era mutata in muggito, si spaventò e provò orrore per se stessa e fuggendo alla fine verso il fiume Nilo alzò gli occhi a Giove e ottenne di essere mutata di nuovo da Giove in una fanciulla. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 639-641: «Venit et ad ripas, ubi ludere saepe solebat,/ Inachidas: rictus novaque ut conspexit in unda/ cornua, pertimuit seque exsternata refugit». (Essa capitò un giorno anche presso le rive ove era stata solita spesso divertirsi, proprio le rive dell'Inaco: non appena scorse riflesse nell'onda le corna appena spuntate, venne presa dal terrore e fuggì follemente la sua stessa immagine).

Nella vignetta del codice di Bergamo la scena non è raffigurata in modo così efficace, e si presta a una duplice lettura (fig. 17). Io, raffigurata con testa e busto umani e zampe di mucca, osserva verso l'alto Giove coronato che si sporge dal cielo; la ninfa indica con un gesto la giovenca che si trova al di là del corso d'acqua: potrebbe trattarsi o del suo riflesso tra le onde, questa volta gestito in modo più ingenuo in quanto completamente mutato in animale e senza il corretto rovesciamento che abbiamo precedentemente esaminato, o di un'altra mucca non presente nel testo ma inserita dal miniatore per realizzare il momento del riconoscimento di sé in altra forma.

La vignetta successiva del codice gothiano ritrae la scena in cui Inaco, padre di Io, riconosce la figlia sulle rive delle sue acque<sup>49</sup> (fig. 18). Il dio fluviale, il cui volto azzurro emerge dall'acqua, è raffigurato come un uomo non più giovane la cui barba è costituita dalle onde del fiume che scorrono veloci; come Io, è accompagnato da un *titulus* dorato che riporta il suo nome.

La stessa scena si ritrova nel codice di Bergamo in cui il dio fluviale è ritratto mentre si eleva dal corso d'acqua e si trova al centro tra due giovenche (fig. 19).

Il momento della morte di Argo e della liberazione di Io è raffigurato nel codice di Gotha in una vignetta articolata su più piani compositivi (fig. 20): nella parte alta della composizione Giunone, caratterizzata dalla scia blu, consegna la giovenca al mostruoso Argo, con il capo cosparso di occhi; scendendo nel secondo registro, Mercurio, camuffato da pastore con tanto di caprette al seguito e la verga che induce il sonno<sup>50</sup>, è intento a suonare la siringa per addormentare il malvagio carceriere. Una volta addormentato, Mercurio può uccidere Argo e trarre in salvo Io che si allontana sulla destra al di fuori della cornice della vignetta<sup>51</sup>. L'uccisione di

---

<sup>49</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* XIV, Fo. XXII a: «Quod Inachus fluvius pater Ius videns eam mutatam in vaccam summe doluit et ei compatiendo dicebat: me miserum. (Il fiume Inaco, padre di Io, vedendola mutata in giovenca si dolse sommamente e provando compassione per lei diceva: "povero me". Traduzione propria).»

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 651-652: « "me miserum!" exclamat pater Inachus inque gementis/ cornibus et nivea pendens cervice iuvencae». ("O me infelice!" esclamò allora ripetutamente il padre Inaco, attaccandosi alle corna e al collo della bianca giovenca gemente).

<sup>50</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 674-676: «illic tegumenque removit/ et posuit pennas, tantummodo virga retenta est:/ hac agit ut pastor per devia rura capellas,/ dum venit, adducta et structis cantat avenis». (Lì depositò copricapo e ali, conservando solo la verga. Di questa si servì per spingere verso pascoli fuori mano un branco di caprette che aveva raccolto per strada; e intanto cantava, accompagnandosi con la zampogna).

<sup>51</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* XII, Fo. XXI a: «Iuno quae erat uxor Iovis petiit a Iove sibi dari vaccam praedictam quae dicebatur Io quam tradidit custodiendam cuidam pastori qui dicebatur Argus: qui fuit ita vigil quod cum haberet centum oculos non poterant dormire nisi duo simul. [...] Veruntamen quidam incantator erat in partibus illis qui vocabatur Mercurius: qui iussu Iovis finxit se custodem caprarum et accepit quandam virgam somniferam et quandam fistulam dulciter sonantem et coniunxit se cum Argo et percussit eum illa virga: et coepit modulari fistula sua: et tantum fecit tum sermonibus tum cantibus quod Argum consopivit: quem statim ut obdormivit interfecit: et Io de eius dominio liberavit: quam tandem Iuppiter de vacca in foeminam transmutavit». (Giunone, che era la moglie di Giove, gli chiese di donarle la giovenca di nome Io che condusse alla custodia di un pastore di nome Argo che era tanto vigile perché aveva cento occhi che non potevano dormire simultaneamente se non a coppie. Tuttavia in quelle zone c'era un mago chiamato Mercurio che al comando di Giove finse di essere un pastore di capre e prese la verga che induce il sonno e la zampogna che suonava dolcemente. Si unì ad Argo e lo percosse con quella verga e iniziò a

Argo avviene esattamente nel modo in cui la descrive Ovidio, colpendolo «nel punto in cui la testa si innesta sul collo<sup>52</sup>». Questo dettaglio non compare nel testo di Bersuire ma è tratto invece dall'originale ovidiano. La scena compare anche in uno dei codici miniati più antichi che tramandano le *Metamorfosi* latine di Ovidio, il Vat.Lat.1956 della Biblioteca Apostolica Vaticana, realizzato tra XII e XIII secolo. Il mediocre illustratore ritrae Mercurio, privo di attributi, in piedi sopra il corpo di Argo – raffigurato con il volto coperto di occhi – mentre lo decapita con la spada tenendolo per i capelli (fig. 21). Questo semplice esempio può essere utile per dimostrare la scarsa fortuna che ebbero le illustrazioni nei codici che tramandano le *Metamorfosi* latine.

La miniatura del codice bergamasco ritrae solo il momento dell'uccisione del carceriere, raffigurato accasciato a terra, nudo e con il corpo coperto di occhi, e della fuga di Io dalla mandria di giovenche (fig. 22). A livello iconografico, la figura di Argo riprende chiaramente quella precedentemente esaminata nel *De formis figurisque deorum*, a dimostrazione che il miniatore di Bergamo, quando possibile, recupera le immagini degli dei già realizzati nell'introduzione mitografica. Questo tipo di raffigurazione che vuole Argo con il corpo completamente cosparso di occhi ha dei precedenti molto antichi che risalgono addirittura alla ceramica attica tra VI e V secolo a.C.<sup>53</sup>. Nel mondo medievale troviamo questa stessa soluzione nel testimone miniato più antico che tramanda le *Metamorfosi* di Ovidio – il codice IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli realizzato a Bari tra l'XI e il XII secolo – in cui compare la figura di Argo *panoptes* stante, nudo e con il corpo completamente trapuntato di occhi (fig. 23).

La storia prosegue con Io che finalmente raggiunge le sponde del Nilo dopo essere sfuggita alle persecuzioni di Giunone; lì invoca l'aiuto di Giove e lo implora di mutare nuovamente il suo aspetto<sup>54</sup> (fig. 24). La miniatura del codice di Gotha in questo caso prevede una lettura da destra

---

suonare la sua zampogna e tanto fece con le parole e con il canto che Argo si addormentò e quando fu addormentato Mercurio lo uccise. Liberò Io dal suo dominio e Giove la trasformò da giovenca a donna. Traduzione propria).

<sup>52</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, v. 718: «qua collo est confine caput».

<sup>53</sup> YALOURIS 1990, LIMC, V, 1, *Io I*, pp. 665-666.

<sup>54</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula XV*, Fo. XXII a: «Postea dicit Ovidius quod Io in vaccam mutata erepta de dominio Argi ivit ad fluvium Nili et positus in margine ripae procubuit genibus quos potuit solos tollens ad sidera vultus. Cum Io visa queri est finemque orare malorum: qui scilicet Iuppiter eam mutavit de vacca in foeminam et ei figuram pristinam restauravit». (Poi Ovidio narra che Io, mutata in giovenca, liberatasi dal dominio di Argo, giunse al fiume Nilo e mettendosi sul bordo della riva piegò le ginocchia, non potendo sollevare altro verso le stelle se non lo sguardo in direzione di Giove, chiedendogli la fine del suo tormento: Giove la trasformò da giovenca a donna e restaurò la sua antica forma. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 728-733, 738-739: «Ultimus inmenso restabas, Nile, labori;/ quem simulac tetigit, positisque in margine ripae/ procubuit genibus resupinoque ardua collo,/ quos potuit solos, tollens ad sidera vultus/ et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu/ cum Io visa queri finemque orare malorum/ [...] vultus capit illa priores/ fitque, quod ante fuit». (Ultima tappa del suo vagabondare che sembrava infinito non restavi che tu, o Nilo! Non appena raggiunse le tue sponde, Io cadde in ginocchio e, rovesciato indietro il capo per rivolgerlo al cielo, non potendo sollevare altro verso le stelle se non lo sguardo, sembrò intessere un lungo lamento, misto di muggiti e di lacrime, in

verso sinistra: sulla sponda destra del fiume troviamo Io con le mani giunte in segno di preghiera che viene nuovamente toccata da Giove che la riporta alle sue sembianze umane. Il miniatore utilizza una strategia illustrativa molto intelligente per raffigurare il fenomeno della retro-metamorfosi di Io infatti, a differenza della prima mutazione della fanciulla in cui l'ibrida figura era caratterizzata da volto animale, corpo di donna e da una posa carponi, in questo caso l'ibrido è costituito da una figura bipede metà donna nella parte superiore del corpo e metà bovino in quella inferiore. A sinistra della composizione, la fanciulla è ritratta con le sue ritrovate sembianze umane. Allo stesso modo, il miniatore del codice di Bergamo raffigura Io che avanza verso Giove – rappresentato con scettro e corona – come un ibrido dalla testa di donna e il corpo di giovenca (fig. 25).

L'ultimo episodio riguarda la deificazione di Io. La fanciulla, dopo essere stata trasformata in giovenca e dopo essere ritornata alla sua condizione originaria subisce un'ulteriore trasformazione, sempre ad opera di Giove che la solleva dalle sue sofferenze premiandola con l'assunzione tra gli dei. La storia differisce tra i manoscritti e l'edizione a stampa del 1509 che riporta solamente la spiegazione morale tralasciando il consueto riassunto mitologico, pertanto il testo di riferimento in questo caso sarà quello trascritto dal codice di Gotha<sup>55</sup>. L'anonimo Maestro raffigura l'apoteosi di Io inserendo il suo busto ritratto entro una grande stella raggiata che si staglia su una fascia di cielo blu punteggiato di stelle dorate più piccole (fig. 26). La presenza delle stelle attorno a Io non deve trarre in inganno: nonostante nel testo si dica che Io fu «facta stella», il racconto non termina con un catesterismo – ossia quel processo metamorfico per cui personaggi del mito assurgono al cielo come stelle o costellazioni – ma diventa una dea a tutti gli effetti, «inter coeli numina computata». La presenza della stella diventa un elemento simbolico che aiuta il lettore medievale a concepire l'idea di apoteosi, ossia l'assunzione celeste della protagonista che rientra a far parte della cerchia degli Olimpi maggiori trasportata nel firmamento tramite un astro.

---

direzione di Giove, chiedendogli la fine del suo tormento. [...] Subito la sventurata riprese il suo pristino aspetto e la sua perduta personalità).

<sup>55</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula XVI* (trascrizione dal codice di Gotha, Forschungsbibliothek, I.98, c. 12r): «Io amica Iovis de muliere mutatur in iumenta et Argi dominio subiugatur. Sed tandem ab eo liberata iuxta fluvium Nili a Iove iterum de vacca in foeminam transmutata et ad figuram humanam reperta et ad amorem pristinum restaurata tandem facta est stella et est in coelo collocata et inter coeli numina computata». (Io, amante di Giove, fu trasformata da donna in giumenta e sottomessa al dominio di Argo. Ma infine, liberata da lui, in prossimità del fiume Nilo fu mutata per la seconda volta da Giove da vacca in femmina e ritrovata la sua figura umana e rinnovato il suo antico amore infine fu fatta stella e fu collocata in cielo e annoverata tra gli dei celesti. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, I, v. 747: «Nunc dea linigera colitur celeberrima turba». (Ora è una dea grandemente venerata dalla folla in veste di lino).

Questa particolare iconografia, con il mezzo busto femminile che si staglia su uno sfondo blu trapunto di stelle a otto punte<sup>56</sup>, richiama alla mente i clipei con i volti di Gesù, la Vergine e i Profeti dipinti da Giotto nella volta stellata della Cappella Scrovegni.

Il miniatore di Bergamo, probabilmente non sapendo come affrontare la realizzazione di una scena di apoteosi, riprende pedissequamente la miniatura precedente, rappresentando ancora una volta il momento in cui lo chiede aiuto a Giove (fig. 27). Egli sfrutta il momento narrativo della *fabula* in cui Bersuire fa di nuovo riferimento alla richiesta di Io per introdurre la sua deificazione, con una scelta iconografica di più facile esecuzione.

Il lungo ciclo dedicato alla ninfa Io si conclude con l'intermezzo eziologico narrato da Mercurio ad Argo per farlo addormentare e liberare la fanciulla; questo è il primo racconto che rientra nella categoria delle immagini che si discostano dalla tradizione ovidiana. Ovidio narra che Pan, invaghitosi della ninfa Syrinx, voleva unirsi a lei ma quella, fuggendo il suo amore, scappa e invoca l'aiuto delle Naiadi affinché mutino il suo aspetto. La ninfa viene così tramutata in canne palustri che producono un meraviglioso suono e il dio decide di farne il suo strumento caratteristico: la siringa o flauto di Pan<sup>57</sup>.

Bersuire non inserisce l'episodio all'interno della *fabula* dedicata all'uccisione di Argo ma lo colloca alla fine del mito di Io, come se fosse un racconto a sé stante. Alla narrazione ovidiana Bersuire apporta però una variazione in quanto la ninfa non invoca le sorelle fluviali ma il fiume Ladone<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> PISANI 2009, p. 259. Secondo lo studioso, le stelle a otto punte simboleggiano l'ottavo giorno e la dimensione eterna.

<sup>57</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 698-712: «Redeuntem colle Lycae/ Pan videt hanc pinuque caput praecinctus acuta/ talia verba refert -- restabat verba referre/ et precibus spretis fugisse per avia nympham,/ donec harenosi placidum Ladonis ad amnem/ venerit; hic illam cursum impredientibus undis/ ut se mutarent liquidas orasse sorores,/ Panaque cum prensam sibi iam Syrinx putaret,/ corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres,/ dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos/ effecisse sonum tenuem similemque querenti./ arte nova vocisque deum dulcedine captum/ 'hoc mihi colloquium tecum' dixisse 'manebit,'/ atque ita disparibus calamis compagine cerae/ inter se iunctis nomen tenuisse puellae». ("Un giorno Pan la vide mentre tornava dal monte Liceo, e il dio, col capo cinto da un ramo di pin irto di aghi, così le si rivolse...". Il racconto doveva continuare con le parole del dio e la descrizione della fuga della ninfa, insensibile alle sue preghiere: fuga attraverso luoghi impervi, conclusasi presso le acque paludose del fiume Ladone, che le avevano impedito di continuarla. Allora la ninfa aveva supplicato le sorelle fluviali di mutare il suo aspetto: così Pan, che credeva di aver ormai catturato Siringa, aveva stretto tra le sue braccia, invece del corpo di lei, un fascio di canne palustri. Mentre il dio le considerava sospirando, il vento tra le canne produsse un suono tenue, simile a un lamento. Pan, sorpreso dell'inusitato fenomeno e colpito dalla dolcezza della voce, promise: "Questo rapporto vocale tra me e te durerà in eterno!" e costruì uno strumento fatto di canne ineguali, tenute insieme tra loro da cera, cui conservò il nome della fanciulla).

<sup>58</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula XVI*, Fo. XXII b: «Dicit Ovidius quod Syrinx fuit quaedam Nympha quam amavit deus qui dicitur Pan: quam cum sibi vellet rapere nec ipsa consentiret venit illa fugiens ad ladonem fluvium: rogans eum quod mutaret eam et mutata est in arundinem in ipso fluvio: de qua quidem arundine facta est fistula de qua Mercurius Argum consopivit: Et sic per talem mutationem ipsius os Pan petulantiam declinavit. Atque ita disparibus calamis compagine caerae Inter se iunctis nomen tenuisse puellae: idest fistula illa vocata est syrinx». (Ovidio narra che Syrinx fu una ninfa che il dio chiamato Pan amava. Quando egli volle prenderla con la violenza ella non consentì e fuggendo giunse al fiume Ladone chiedendogli di trasformarla. Ella fu mutata in giunco in quello stesso fiume e da quel giunco fu fatta la zampogna con cui Mercurio addormentò Argo. E così attraverso tale cambiamento la

Questa versione del mito si ritrova correttamente nel codice di Bergamo in cui il testo riporta l'invocazione al fiume, senza però citarne il nome. Il miniatore realizza una vignetta in cui compaiono Pan (fig. 28) – privo però delle sue consuete caratteristiche fisiche che sono invece ben evidenziate nella miniatura che accompagna il capitolo a lui dedicato nel *De formis figurisque deorum* – Syrix mutata in pianta ma con il volto umano, e sulla destra dentro l'acqua due figure maschili, una delle quali rappresenta probabilmente il fiume Ladone personificato.

Il testo del codice di Gotha si scosta dalla consueta versione tramandata da quello di Bergamo in quanto si legge chiaramente il nome di Giove quale destinatario delle suppliche della ninfa<sup>59</sup>. Non possiamo sapere se questa variante sia dovuta a un preciso dettame del committente, a una decisione autonoma del copista, a una sua svista o se il testo da lui copiato conservava tale versione<sup>60</sup>, la cosa importante è che il testo e la miniatura combaciano perfettamente. La scena è suddivisa in due parti (fig. 29): a sinistra vediamo Pan che vola verso Syrix che ci volge le spalle correndo e osservando il dio sopraggiungere. Come nel codice di Bergamo, Pan non è raffigurato come un satiro ma come un uomo normale; l'unica caratteristica che ci fa capire che si tratta di un dio è la scia bluastro che lo accompagna durante il volo, propria di tutti gli Olimpi raffigurati nel codice nell'atto di scendere dal cielo verso la terra, legittimando iconograficamente la loro natura divina. Il paesaggio, come di consueto nelle vignette del manoscritto, crea una divisione naturale della scena separando visivamente i due momenti narrativi; il fiume Ladone divide lo spazio dell'inseguimento da quello della metamorfosi della ninfa: dall'alto Giove sbuca dal cielo indicando la fanciulla raffigurata ormai come vegetale che conserva ancora i tratti femminili del volto ben nascosto tra le foglie.

#### - Il mito di Fetonte e la tradizione illustrativa dei codici astronomico-astrologici

Il secondo libro dell'*Ovidius moralizatus* si apre con un grande ciclo iconografico dedicato alla saga di Fetonte, il giovane figlio di Apollo che preso dalla smania di dimostrare di essere

---

sua bocca fu allontanata dalla lussuria di Pan. "E costruì uno strumento fatto di canne ineguali, tenute insieme tra loro da cera, cui conservò il nome della fanciulla". Cioè quella zampogna è chiamata "syringa". Traduzione propria).

<sup>59</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula XVII* (trascrizione dal codice di Gotha, Forschungsbibliothek, I.98, c. 12r: «Et rogavit lovem quod mutaret eam»).

<sup>60</sup> Senza addentrarmi troppo in questioni filologiche, ho potuto però consultare alcuni manoscritti che come il codice di Gotha tramandano la prima versione avignonese A<sup>1</sup> del testo per capire se effettivamente poteva trattarsi di un elemento proprio di tale versione, poi modificato nella seconda redazione avignonese. Dall'esame di tali codici ho potuto riscontrare che Giove non compare come destinatario dell'invocazione di Syrix; al suo posto c'è l'invocazione al fiume (cfr. Londra, British Library, Add MS 15821, c. 50r), così come nel codice di Bergamo, o a generiche divinità fluviali (cfr. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.6302, c. 7v). Sarebbe auspicabile un'edizione critica dell'*Ovidius moralizatus* per verificare tutte le concordanze.

veramente suo figlio gli chiese il permesso di poter governare il carro del Sole. L'episodio a livello testuale riprende in modo preciso quanto narrato dal poeta di Sulmona e Bersuire scandisce i vari momenti del racconto in una sequenza di otto *fabulae* che rispettano la successione cronologica delle *Metamorfosi*.

Riprendendo i versi ovidiani<sup>61</sup>, l'autore medievale apre il racconto con la descrizione della Reggia del Sole, un luogo meraviglioso con altissime colonne e muri dorati, un *fastigium* d'avorio e porte d'argento<sup>62</sup>. La Reggia era tutta decorata dalle immagini dei mari che circondano la terra e dalla sfera celeste che la sovrasta (libro II, *fabula* I). Il codice di Gotha (fig. 30) reca una perfetta riproduzione della Reggia del Sole, con le colonne e i muri dorati, i battenti delle porte d'argento e la raffigurazione di quanto scolpito da Vulcano nel metallo. Al di sopra della porta è raffigurata la sfera terrestre abitata da uomini e animali, circondata dalla sfera del mare che ospita al suo interno le creature marine; il globo terraqueo è poi circondato da sette sfere celesti concentriche realizzate con colori diversi racchiuse infine dalla fascia dello zodiaco; tra le costellazioni raffigurate in basso troviamo la Vergine, la Bilancia, lo Scorpione e il Sagittario.

Dal punto di vista iconografico il miniatore offre una rappresentazione dell'universo secondo la concezione tolemaica basata sul modello geocentrico. Questa antichissima teoria elaborata da Eudosso di Cnido (390-340 a.C.) venne prima ripresa dal filosofo greco Aristotele (384-322 a.C.) e poi perfezionata dall'astronomo Claudio Tolomeo (100-175 d.C.) che con la sua opera più importante, *l'Almagesto*, impose tale sistema che perdurò nel pensiero degli antichi fino alle

---

<sup>61</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 1-18: « Regia Solis erat sublimibus alta columnis,/ clara micante auro flammasque imitante pyropo,/ cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,/ argenti bifores radiabant lumine valvae./ materiam superabat opus: nam Mulciber illic/ aequora caelarat medias cingentia terras/ terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi./ caeruleos habet unda deos, Tritona canorum/ Proteaque ambiguum ballaenarumque prementem/ Aegaeona suis inmania terga lacertis/ Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,/ pars in mole sedens viridis siccare capillos,/ pisce vehi quaedam: facies non omnibus una,/ non diversa tamen, qualem decet esse sororum./ terra viros urbesque gerit silvasque ferasque/ fluminaque et nymphas et cetera numina ruris./ haec super inposita est caeli fulgentis imago,/ signaque sex foribus dextris totidemque sinistris». (La Reggia del Sole si innalzava su altissime colonne, sfavillanti d'oro e di piropro simile al fuoco; il fastigio era ricoperto d'avorio splendente; i battenti delle porte rilucevano d'argento. Ma ancor più preziosa del materiale era la fattura: infatti Mulcibero aveva inciso sul metallo l'immagine dei mari che recingono la terra, la sfera del mondo e il cielo che la sovrasta. Tra le onde apparivano le cerulee divinità del mare: Tritone con la sua tromba, il multiforme Proteo ed Egeone nell'atto di stringere con le braccia i dorsi mostruosi delle balene. V'era poi Doride con le sue figlie, alcune delle quali sembravano nuotare, altre asciugarsi i verdi capelli, stando sedute sugli scogli, altre ancora farsi trasportare dai pesci; pur non essendo identiche, si assomigliavano tutte, come si conviene a delle sorelle. Sulla terra erano rappresentati gli uomini, le città, le selve, gli animali, i fiumi, le ninfe e le altre divinità della campagna. Sopra di essi era raffigurato il cielo in tutto il suo splendore: sul battente destro erano scolpite sei costellazioni e altrettante sul sinistro).

<sup>62</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* I, Fo. XXII b: «Ovidio libro secundo describens domum Solis dicit quod Sol habebat unam domum aedificatam altis columnis: cuius parietes de auro, tectum de ebore, fores de argento. In ista domo erant picta mare, terra et coelum et diversa genera numinum, flumina et duodecim signa coeli». (Ovidio nel secondo libro, descrivendo la casa del Sole, dice che il Sole aveva una dimora eretta su alte colonne, con pareti d'oro, tetto d'avorio, porte d'argento. In questa casa erano dipinti il mare, la terra, il cielo, le varie divinità, i fiumi e i dodici segni zodiacali. Traduzione propria).



rivoluzionarie scoperte di Nicolò Copernico. Nel corso di tutto il Medioevo troviamo simili rappresentazioni dell'universo tolemaico realizzate in modo molto schematico. Tali immagini stilizzate ebbero grande diffusione, ad esempio, nei testimoni miniati del *Commentario sul Somnium Scipionis* di Macrobio – un commento filosofico di natura neoplatonica al VI libro del *De Republica* di Cicerone<sup>63</sup> – in cui osserviamo il globo terrestre circondato dalle sette sfere planetarie (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno) che a loro volta sono cinte dall'ultima sfera che ospita le dodici costellazioni zodiacali (figg. 31-33)<sup>64</sup>. Rappresentazioni più o meno identiche del modello tolemaico si susseguono nel corso dei secoli in vari manoscritti a carattere astronomico, quale l'esemplare più antico a oggi conosciuto del *Dragmaticon* di Guglielmo di Conches realizzato intorno al 1230 (Cologny, Fondazione Martin Bodmer, ms. 188), a ulteriore conferma della grande diffusione di questi schemi che ricorrono in testi di autori diversi prodotti in regioni e tempi differenti.

È probabilmente attraverso la via dei manoscritti scientifico-astronomici che il Maestro dell'*Ovidius di Gotha*, o l'ideatore del programma iconografico, ha tratto spunto per raffigurare l'immagine del mondo scolpita sulla porta della Reggia del Sole. Un'analoga soluzione venne adottata qualche decennio dopo anche da Giusto de Menabuoi nell'affresco raffigurante la *Creazione* nel Battistero del Duomo di Padova in cui Dio Padre plasma l'universo che è rappresentato esattamente secondo la concezione tolemaica, impostazione che ritroviamo pressoché identica anche alle cc. 1v-2r della Bibbia Istoriata Padovana (Ms. 212) della Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (figg. 34-35).

Anche il manoscritto di Bergamo illustra la Reggia del Sole ma con forme più semplici; il disegnatore si sofferma ugualmente sulla rappresentazione della terra con gli alberi, del mare con i pesci, della sfera celeste raffigurata come una doppia mandorla e di tre segni zodiacali (Scorpione, Leone e Sagittario) ma tiene tutti questi elementi slegati tra loro (fig. 36).

Nella Reggia del Sole è ritratta anche l'immagine del dio Proteo<sup>65</sup>, una divinità marina dai poteri divinatori capace di mutare forma soprattutto nel momento in cui viene interrogata (libro II,

---

<sup>63</sup>RAMELLI 2007, p. 14. Il commento di Macrobio garantì per lungo tempo la conoscenza di parte dell'opera dell'autore latino altrimenti considerata perduta. L'autrice ricorda che buona parte del testo ciceroniano fu riconsegnata alla storia da Angelo Mai nel 1821 che, attraverso lo studio del codice palinsesto della Biblioteca Apostolica Vaticana Vat.Lat.5757 che conteneva il *Commentario ai salmi di Sant'Agostino*, riuscì per vie chimiche a recuperare la scrittura inferiore con il testo del *De republica*.

<sup>64</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.6370, datato intorno all'820; Cologny, Fondazione Martin Bodmer, Cod. Bodmer 111, datato al 970 circa; Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.11123, del XII secolo.

<sup>65</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* II, Fo. XXIII a: «Dicit Ovidius etiam quod in domo Solis erat pictus quidam deus qui Proteus dicebatur, et ambiguus appellabatur, quia non erat determinatae figurae. Immo subito et in sperate in diversas figuras diversimode se mutabat». (Ovidio dice anche che nella Reggia del Sole c'era un dio chiamato

*fabula* II). Entrambi i manoscritti recano la sua immagine realizzata con soluzioni originali. Nel codice di Gotha osserviamo un mostro composito formato da varie parti anatomiche animali (fig. 37): Proteo è raffigurato come un demone dal volto antropomorfo sormontato da un grosso scorpione nero; ha le corna di diversa lunghezza ed è alato; le sue ali sono diverse, quella di sinistra è piumata e potrebbe essere un'ala di uccello o di angelo, mentre quella di destra è un'ala di pipistrello o di diavolo. Anche le braccia sono diverse: a destra ha una zampa leonina, a sinistra invece il braccio peloso termina con una sorta di zampa palmata. L'addome è occupato dal muso di un grosso leone; ha una zampa di capra al posto della gamba destra e una coda di pesce al posto di quella sinistra. Tutta la figura è sostenuta da una lunga coda di drago verde che lo eleva minaccioso entro l'arcata della Reggia.

La figura del codice bergamasco invece presenta come unica caratteristica evidente tre teste umane fuse tra loro, innestate sul corpo di un uomo (fig. 38). Una testa di uomo imberbe guarda verso destra, una di uomo più anziano e barbuto verso sinistra, mentre la terza, collocata sulla sommità delle altre due, guarda verso l'alto.

Nel mondo medievale l'interesse per il mostruoso e il diverso era molto in voga, basti pensare alle numerose sculture bizzarre che popolavano i rilievi architettonici delle cattedrali romaniche e gotiche, e trovava un canale privilegiato anche all'interno dei trattati enciclopedici, molti dei quali erano corredati da miniature che potevano fornire un repertorio di forme da cui attingere. Questi trattati furono influenzati da un'opera scritta originariamente in greco, ma tradotta in latino già a partire dal V secolo, che segnerà profondamente l'immaginario collettivo medievale: il *Physiologus*, da cui derivò il genere dei *bestiari*<sup>66</sup>. I trattatisti inoltre recuperavano ed elaboravano le fonti antiche che trattavano di animali e popoli mostruosi rifacendosi in particolare alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio che poteva essere letta direttamente o citata attraverso l'intermediazione delle *Collectanea rerum memorabilium* di Solino<sup>67</sup>, una delle fonti principali per gli autori del tempo<sup>68</sup>. Tra i testi enciclopedici più diffusi nel Medioevo vanno sicuramente ricordate le *Etymologiae* del vescovo Isidoro di Siviglia scritte nel 623 che racchiudono una *summa* di tutto il sapere antico profano e religioso; in particolare nel capitolo XI Isidoro divide i mostri umani in quattro grandi categorie che si basano sulle teorie aristoteliche così enucleate: mostri individuali, razze di mostri, mostri fittizi e uomini-bestie o bestie-uomini. Oltre all'enciclopedia di

---

Proteo. Egli era detto ambiguo poiché non aveva una forma determinata. Anzi, all'improvviso, si trasformava in figure diverse. Traduzione propria).

<sup>66</sup> SEBENICO 2005, pp. 47-48.

<sup>67</sup> Due tra le fonti apertamente dichiarate dallo stesso Pierre Bersuire nella stesura del *Reductorium morale*.

<sup>68</sup> SEBENICO 2005, p. 79.

Isidoro merita di essere ricordata anche l'opera di Onorio di Autun, *l'Imago mundi*, scritta intorno al 1123 che garantì la diffusione e la conoscenza dell'opera di Solino<sup>69</sup>, mentre nel XIII secolo troviamo le grandi composizioni di Bartolomeo Anglico – fonte che costituisce la base su cui si fonda tutta la struttura del *Reductorium morale* di Bersuire – e il *De natura rerum* di Tomaso di Cantimpré, il cui terzo libro è interamente dedicato agli esseri mostruosi e corredato da interessanti raffigurazioni nei codici miniati<sup>70</sup>.

Secondo lo studioso Jurgis Baltrušaitis, a livello iconografico le raffigurazioni di mostri compositi e gastrocefali che popolano i manoscritti e i rilievi architettonici medievali sono un esempio di recupero non solo testuale ma anche e soprattutto figurativo dell'antico, in particolare della glittica romana<sup>71</sup>. Esistono infatti numerosi esempi di gemme intagliate con figure mostruose che presentano più teste e diverse parti anatomiche bestiali unite insieme in un unico organismo. Questa tipologia figurativa è nota con il nome di *grillo*, nome che deriva da un passo dell'*Historia* pliniana (XXXV, 114) in cui l'autore descrive i generi pittorici praticati da Antifilo, pittore egiziano. Nel passo Plinio racconta che l'artista era in grado di cimentarsi in più generi, privilegiando il ritratto di uomini illustri e personaggi del mito o soggetti dal tono giocoso. È proprio da questi ultimi che deriva il termine *grillo*, in riferimento a un dipinto di Antifilo in cui era ritratto un personaggio – di nome Grillo – abbigliato in modo ridicolo<sup>72</sup>. L'espressione, usata inizialmente per designare il genere satirico in pittura, viene successivamente applicata in modo esclusivo alla glittica in cui venivano incise bizzarre forme di mostri composti dall'unione di più teste. Nel Medioevo queste pietre incise acquistano un potere sovranaturale e vengono ricercate e collezionate proprio per le loro qualità magiche che si credeva avessero funzione apotropaica<sup>73</sup>; inoltre spesso si creavano dei falsi in pasta vitrea o in pietre preziose che i mercanti spacciavano come autentiche per arricchire le raccolte di amatori. Queste gemme costituivano una fonte inesauribile di idee per i miniatori che, a partire dal Duecento, le utilizzavano come modelli per creare le loro *drôleries*, e fu probabilmente attraverso questo canale che si diffusero le figure dei *grilli* nel Medioevo<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> SEBENICO 2005, p. 118.

<sup>70</sup> SEBENICO 2005, p. 119. Tra i codici miniati contenenti il *De natura rerum* di Tommaso di Cantimpré merita di essere ricordato il Pal.Lat.1066 della Biblioteca Apostolica Vaticana, di particolare interesse dal punto di vista delle illustrazioni.

<sup>71</sup> BALTRUŠAITIS 1972, pp. 51-52.

<sup>72</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 114: «Idem iocosis nomine *Gryllum* deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur». (Fra i quadri di tono giocoso dipinse un tale, di nome Grillo, abbigliato in modo ridicolo; per questo motivo quel genere di pittura viene chiamata *grylli*. Traduzione a cura di LEFONS 2014.).

<sup>73</sup> BALTRUŠAITIS 1972, pp. 52, 58; SEZNEC 1940, p. 38, 47; PANOFKY 1960, pp. 108-109.

<sup>74</sup> BALTRUŠAITIS 1972, p. 61.

La raffigurazione mostruosa di Proteo nel codice di Gotha sembrerebbe derivare dalla fusione di due categorie di immagini, proprio come accadde per i *grilli*: da un lato, la tradizione figurativa delle divinità acefale cretesi ed egizie (Osiride decapitato) in cui si osserva uno spostamento della testa in altre zone anatomiche; in questa categoria rientrano ad esempio le figure gastrocefale descritte da Plinio, i Blemmi, antica popolazione fantastica di origine etiope che aveva occhi, naso e bocca disposti tra torace e ventre<sup>75</sup>. Dall'altro la tradizione dei geni multicefali in cui si assiste invece alla moltiplicazione delle teste disposte variamente sul corpo<sup>76</sup>. Il mostro infatti ha una testa antropomorfa su cui si innesta lo scorpione nero che funge quasi da copricapo, come nel caso degli elmi zoomorfi antichi che raddoppiavano automaticamente le teste umane dei soldati con la testa di un animale<sup>77</sup>; inoltre osserviamo il fenomeno della dislocazione della testa sul ventre, come nel caso delle divinità acefale. La figura poi è composta da varie parti anatomiche di animali veri o fantastici combinate tra loro.

L'illustrazione del codice di Bergamo invece deriva dalla sola tradizione figurativa dei geni multicefali, divinità antiche dotate di più teste assemblate tra loro le cui raffigurazioni ebbero grande fortuna sempre nel campo della glittica romana (fig. 39). Queste immagini sono associate in particolare al dio bifronte Giano, preposto alla custodia delle porte proprio come nel caso del dio Proteo guardiano della Reggia del Sole nell'*Ovidius moralizatus*. L'immagine di Giano viene inoltre utilizzata a livello iconografico come personificazione del mese di Gennaio che da un lato guarda all'anno passato e dall'altro si proietta verso quello futuro; tale soluzione si trova all'interno dei calendari che precedono i Salteri in molti manoscritti miniati in cui si osserva la figura di Giano provvisto di doppia faccia – una da vecchio barbuto che simboleggia il Passato e l'altra da giovane imberbe per il Futuro – intento a chiudere la porta dell'anno vecchio e aprire quella dell'anno nuovo (figg. 40-41). La figura del dio assume inoltre la personalità del Tempo nel momento in cui viene dotato di una terza faccia che simboleggia il Presente. L'immagine del dio Proteo trifronte nel codice di Bergamo deriva probabilmente da una più antica raffigurazione di Giano che il miniatore può aver preso a modello non sapendo bene come raffigurare il multiforme Proteo.

La vicenda di Fetonte prosegue con il momento della richiesta del carro del Sole al padre che raccomanda al figlio di governare con cura i cavalli, usando con parsimonia la frusta, tenendo

---

<sup>75</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, V, 46: «Blemmyis traduntur capita abesse, ore et oculis pectore adfixis».

<sup>76</sup> BALTRUŠAITIS 1972, pp. 53-54.

<sup>77</sup> BALTRUŠAITIS 1972, p. 57.

salde le redini e mantenendosi nel mezzo, senza virare troppo a destra o troppo a sinistra e senza volare troppo in alto o troppo in basso (libro II, *fabula* III)<sup>78</sup>.

La miniatura del codice di Gotha illustra due momenti narrativi (fig. 42): a sinistra vediamo Fetonte sulla terra che alza le mani al cielo verso il padre chiedendogli in dono il carro; la figura di Febo è interamente dipinta con un colore giallo dorato simbolo della luce solare ed è assiso sul suo veicolo volante trainato dai cavalli di fuoco, rossi come la struttura del carro, con un preciso riferimento ai versi ovidiani che tuttavia non sono riportati nel testo di questa *fabula*, ma di quella successiva<sup>79</sup>. A destra, il giovane figlio del Sole sta già guidando il carro. Il miniatore rende in modo efficace il movimento e la traiettoria percorsa dal carro, le cui ruote tracciano delle scie arcobaleno sullo sfondo in lamina d'oro.

L'immagine del carro del Sole era già nota all'interno dei manoscritti astronomico-astrologici e non è da escludere che il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha avesse presente una di queste raffigurazioni. Tra gli esempi qualitativamente più elevati, bisogna certamente ricordare la raffigurazione giottesca che si trova all'interno del codice Clm.10268 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (c. 37r) contenente il *Liber introductorius* di Michele Scoto<sup>80</sup>. La raffinata miniatura ha come soggetto proprio il Sole raggiato assiso sul suo carro trainato dai quattro cavalli di fuoco intento a sostenere con la mano sinistra la figura nuda di un bambino ritratto in atteggiamento di orante con le braccia aperte e accompagnato da un *titulus* che lo designa come *Phaeton filius Solis*.

---

<sup>78</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* III, Fo. XXIII a: «Cum Sol dedisset regimen currus sui Phaetonti filio suo et equorum ei regimen commississet de tribus legitur ipsum rogasse. Primoque parceret stimulis: et equos voluntarios ire permetteret: nec pungeret quoquomodo. Secundo quod habenas equorum sollicite in manu teneret: et quos quo vellent discurrere permetteret. Tertio quod in medio se teneret nec addexteram: nec ad sinistram declinaret et quod nec nimis alte nec nimis base incederet». (Quando il Sole diede il controllo del carro a suo figlio Fetonte e gli affidò il controllo dei cavalli si dice che gli abbia chiesto tre cose. Primo, che risparmiasse gli sproni e che permettesse ai cavalli di seguire la loro volontà e che non li pungolasse in ogni modo possibile. Secondo, che tenesse in mano le briglie dei cavalli con attenzione e che lasciasse correre i cavalli dove volevano. Terzo, che si tenesse nel mezzo, che non inclinasse troppo a destra né troppo a sinistra e che non avanzasse troppo in alto o troppo in basso. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 126-128, 134-137: «“si potes his saltem monitis parere parentis/ parce, puer, stimulis et fortius utere loris./ [...] utque ferant aequos et caelum et terra calores,/ nec preme nec summum molire per aethera currum./ altius egressus caelestia tecta cremabis,/ inferius terras; medio tutissimus ibis”». (“Se vuoi almeno ascoltare questi avvertimenti del padre, sta’ attento, figlio mio, a risparmiare gli sproni e a usare con forza le briglie. [...] Per distribuire ugualmente il calore tra cielo e terra, non spingere il carro troppo in basso né troppo in alto in cielo, perché innalzandoti troppo bruceresti le dimore celesti, abbassandoti, invece, la terra. La via più sicura è nel mezzo).

<sup>79</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* IV, Fo. XXIII b: «Qui quidem currus ignae erat naturae: quia a Vulcano fabricatus erat; equi etiam ignem vomebant». (Questo carro era di natura ignea perché fu costruito da Vulcano; anche i cavalli vomitavano fuoco. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 59; 119-121: «Ignifero [...] consistere in axe» (A me solo è concesso montare sul carro di fuoco); «Ignemque vomentes/ [...] quadripedes» (I cavalli che vomitavano fuoco).

<sup>80</sup> BAUER EBERHARDT 1999, pp. 113-114.

Nel codice di Bergamo invece Fetonte è raffigurato a cavallo e sta trainando il carro che contiene un enorme Sole dal volto antropomorfo (fig. 43). Febo, il cui volto raggiato è identico a quello del Sole sul carro, è stante davanti al figlio e lo sta ammonendo con le sue indicazioni.

Il mito di Fetonte è uno dei pochi che ricorrono anche nei codici contenenti le *Metamorfosi* ovidiane con una certa rilevanza; in particolare, i momenti relativi alla richiesta del carro e al volo sono raffigurati all'interno del codice Plut.36.8 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – miniato in area veneta tra XIV e XV secolo – nel più antico testimone miniato delle *Metamorfosi*, il codice IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli e nel già citato manoscritto Lat.Z.499 (1634) della Biblioteca Marciana miniato da Stefano degli Azzi.

Nel primo codice alla c. 14r osserviamo una semplice rappresentazione di Fetonte inginocchiato entro lo spazio della lettera incipitaria del II libro (fig. 44); il vestiario e la posa da supplice sono tipici della cultura figurativa gotico cortese, e la figura non è legata da alcun rapporto con il testo di Ovidio. Si tratta di un'immagine difficilmente accostabile alla figura di Fetonte, se non fosse per l'atteggiamento di richiesta e per il fatto che all'interno del manoscritto l'illustratore tende a dipingere il primo personaggio che compare all'inizio di ciascun libro delle *Metamorfosi*<sup>81</sup>.

Nel codice napoletano alla c. 20r è raffigurata una teoria di costellazioni che si articola lungo il margine laterale destro e quello inferiore (fig. 45); dall'alto possiamo osservare Gemelli, Toro, Sagittario, Ariete, Cancro, Leone. Quattro di questi soggetti fanno parte di quella sorta di "mappa celeste" che individua il percorso che dovrà compiere il carro del Sole e che Febo illustra al figlio per dissuaderlo dall'impresa<sup>82</sup>. Il miniatore non solo si è attenuto al testo – il che potrebbe far pensare a una stretta corrispondenza tra il passo ovidiano e l'immagine pur avendo inserito altre due costellazioni nel già nutrito gruppo<sup>83</sup> – ma ha anche eseguito le figure coerentemente rispetto al testo delle *Metamorfosi*<sup>84</sup>, in un punto in cui si parla di Fetonte e della costellazione dello Scorpione, che avrà un peso fondamentale per lo sviluppo della narrazione<sup>85</sup>.

---

<sup>81</sup> VENTURINI 2014, pp. 94-95.

<sup>82</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 79-83: «Utque viam teneas nulloque errore traharis,/ per tamen adversi gradieris cornus Tauri,/ Haemoniusque arcus violentique ora Leonis/ saevaque circuit curvantem bracchia longo/ Scorpion atque aliter curvantem bracchia Cancrum». (Amnesso che tu segua il giusto itinerario senza deviare, dovrai tuttavia passare tra le corna puntate del Toro, per l'arco del cacciatore Emonio, per la bocca del feroce Leone, nel cerchio tremendo formato dalle chele delle Scorpione e tra quelle del Cancro, rivolte in altra direzione).

<sup>83</sup> Gemelli e Ariete infatti non vengono citati da Ovidio e non possono pertanto far parte del gruppo di costellazioni viste da Fetonte durante la sua corsa sfrenata per il cielo. Diversamente OROFINO 1993, p. 8; OROFINO 1995, p. 191.

<sup>84</sup> L'artista che ha eseguito l'apparato decorativo del manoscritto con ogni probabilità non aveva una conoscenza approfondita del latino. Forse le decorazioni gli sono state suggerite dal copista che, in questo caso, può avergli detto di eseguire una teoria di costellazioni zodiacali da inserire proprio in quel punto specifico del testo, senza restrizioni precise sul numero degli asterismi da realizzare.

<sup>85</sup> VENTURINI 2014, pp. 96-100.

La c. 10v del codice Lat.Z.449 (1634) di Venezia è forse l'esempio più interessante tra quelli che formano il repertorio delle miniature di Fetonte nell'ambito dei codici che tramandano il testo di Ovidio. L'iniziale figurata che corrisponde all'*incipit* del II libro delle *Metamorfosi* costituisce un eccezionale esempio di rapporto testo-immagine in cui si fondono diversi momenti narrativi del passo ovidiano (fig. 46). L'ambientazione è giocata tra la Reggia del Sole e il cielo stellato ma l'intera composizione, a mio avviso, rappresenta il volo di Fetonte<sup>86</sup>.

Stefano degli Azzi ha dipinto un fulgido palazzo impreziosito da una successione di mattoni rossi e grigio-verdi che si alternano in corsi regolari lungo tutta l'altezza della fabbrica, la cui sommità sembra essere tempestata di pietre e metalli preziosi, grazie alla resa puntinistica del colore. L'edificio è formalmente affine alle architetture trecentesche con merli e ampie aperture in facciata e dimostra la volontà degli artisti medievali di contestualizzare all'età a loro contemporanea gli avvenimenti antichi e, in questo caso, mitologici. Il carro del Sole è trainato da due possenti cavalli finemente bardati, di colore rosso, che sputano fuoco dalle narici e dalla bocca, proprio come descritto dal poeta<sup>87</sup>. Fetonte è ritratto seduto su un carro rosso punteggiato di colori diversi che fingono pietre preziose, elementi che si rifanno precisamente al fatto che il carro del Sole è di fuoco e tempestato di pietre e metalli preziosi che riflettono la luce solare<sup>88</sup>. Nonostante tutti questi particolari che ci permettono di identificare il soggetto della miniatura, è un dettaglio più minuto ma più interessante che ci consente di comprendere il vero momento narrativo raffigurato, ossia l'insana corsa di Fetonte per il cielo. Stefano degli Azzi, con un'abilità a dir poco filologica, rappresenta due costellazioni che campeggiano sopra la testa dell'auriga. Sullo sfondo blu lumeggiato di biacca si stagliano le due costellazioni della Bilancia e dello Scorpione<sup>89</sup>, motore scatenante della tragica fine del figlio di Febo che terrorizzato dalla vista dell'enorme pungiglione della bestia abbandona le briglie dei cavalli che si gettano furiosi in una corsa mortale tra cielo e terra. Leggendo attentamente anche il testo latino si nota che Ovidio dà un'indicazione

---

<sup>86</sup> VENTURINI 2014, pp. 100-103.

<sup>87</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 119-121: «Deae celeres peragunt ignemque vomentes/ ambrosiae suco saturos praesepibus altis/ quadripedes ducunt adduntque sonantia frena». (Alacri le dee eseguirono l'ordine, portarono fuori dalle alte stalle i cavalli che vomitavano fuoco, sazi di succo d'ambrosia, e li bardarono con finimenti sonanti).

<sup>88</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 107-110: «Aureus axis erta, temo aureus, aurea summae,/ curvatura rotae, radorum argenteus ordo;/ per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae/ clara repercusso reddebant lumina Phoebos». (Tutto era d'oro: l'asse, il timone, il cerchio delle ruote, di cui solo i raggi erano d'argento; sul giogo, file di crisoliti e di altre gemme sprigionavano una gran luce che rifletteva quella del Sole).

<sup>89</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 195-200: «Est locus, in geminos ubi brachia concavat arcus/Scorpius et cauda flexisque utrimque lacertis/ porrigit in spatium signorum membra duorum:/ hunc puer ut nigri madidum sudore veneni/ vulnera curvata minitantem cuspide vidit,/mentis inops gelida formidine lora remisit». (Vi è un luogo dove lo Scorpione incurva le chele a formare due archi e si distende, dalla coda ai cerchi opposti delle zampe, tanto da occupare lo spazio di due costellazioni. Quando il giovinetto vede la bestia, madida di sudore nero e veleno, protendersi minacciosamente col pungiglione ricurvo, esce di senno e nel gelo della paura abbandona le briglie).

ben precisa della conformazione di questa costellazione che si estende «in spatium signorum duorum» (II, v. 197). Pur non menzionando direttamente la seconda costellazione si può captare un riferimento alla Bilancia che in età antica era associata allo Scorpione<sup>90</sup> e che il miniatore ritrae nella vignetta.

La folle corsa per il firmamento è raffigurata con una soluzione simile nelle miniature successive dei codici di Gotha e di Bergamo (libro II, *fabula* IV)<sup>91</sup>. Nel primo, il miniatore raffigura un Fetonte dal volto piuttosto spaventato, incapace di tenere a freno i cavalli del padre che non seguono la traiettoria ordinata dall'auriga ma si girano in direzioni diverse (fig. 47). In questa *fabula* Bersuire rammenta al lettore che il carro del Sole è ardente perché è stato fabbricato da Vulcano e che i cavalli sputano fuoco dalle loro narici, dettagli che giustificano la colorazione rossa della vettura e degli animali. Nel secondo manoscritto, il disegnatore raffigura Fetonte che, incapace di governare i cavalli, si sta pericolosamente avvicinando alla terra (fig. 48).

Il momento della caduta di Fetonte è decisamente più articolato nel codice di Bergamo che in quello di Gotha in cui il miniatore si limita a raffigurare il fanciullo che precipita a testa in giù con carro e cavalli dopo aver incendiato tutta la terra, i fiumi e le stelle, come riportato da Bersuire<sup>92</sup> (fig. 49). Nella vignetta bergamasca (fig. 50) non solo troviamo Fetonte che precipita in acqua, ma anche la Terra che disperatamente invoca l'aiuto di Giove levando le braccia al cielo affinché

---

<sup>90</sup> PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi*, VII; nel paragrafo VII Eratostene descrive il corpo dell'animale diviso in chele, corpo e pungiglione e narra la vicenda che vide protagonista lo Scorpione nell'uccisione del cacciatore Orione. È curioso notare che la costellazione di Orione appare nei nostri cieli in inverno mentre lo Scorpione è visibile in estate, cosicché quando uno sorge l'altro tramonta e i due antagonisti non possono mai convivere nello stesso momento tra le stelle del firmamento. Un'ulteriore conferma dell'antica unione dei due segni sta nella nomenclatura delle stelle  $\alpha$  e  $\beta$  della Bilancia che sono rispettivamente chiamate *Zubenelgenubi* e *Zubeneschamali*, espressioni arabe che significano "la chela a nord" e "la chela a sud", con un chiaro riferimento allo Scorpione (cfr. RIDPATH 1994, p. 117). Intorno al I secolo a.C. i Romani decisero di separare le due costellazioni principalmente perché lo Scorpione occupava una porzione di cielo veramente molto estesa; accadde così che le Chele presero il nome di Libra e questo oggetto - unico essere inanimato dello zodiaco - venne associato all'altra costellazione vicina, Virgo, nota anche come Diche o Astrea, dea della Giustizia. Ridpath ricorda che Gwyneth Heuter sostiene che la separazione dei due segni zodiacali avvenuta con i Romani era già nota ai Sumeri nel 2000 a.C.. Essi chiamavano quella parte di cielo ZIB-BA-AN-NA ossia "bilancia del cielo" (cfr. RIDPATH 1994, pp. 116-117.)

<sup>91</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* IV, Fo. XXIII b: «Veruntamen quia iste erant nimis iuvenis ideo nec currum nec equos regere scivit nec habenas trahere nec laxare. Et ideo equi sine lege coeperunt per aera vagari et impetu praecipiti undique circuire et ubique currere». (Tuttavia, poiché era troppo giovane, non sapeva come reggere il carro e i cavalli né come tirare o allentare le briglie. Perciò, i cavalli cominciarono a vagare senza controllo per l'aria e a girare intorno da tutte le parti con impeto sconsiderato e a correre ovunque. Traduzione propria).

<sup>92</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* V, Fo. XXIII a: «Cum Phaeton filius Solis currum patris et equos eius flammigeros sibi commissos nesciret regere totus mundus fuit propter eius malum regimen inflammatus. Omnes enim arbores combustae sunt, montes universi cremati, flumina siccata, mare crematum coelum et stellae inflammatae et terra ignis incendiis est perusta». (Poiché Fetonte, figlio del Sole, non sapeva governare il carro del padre e i suoi cavalli di fuoco che gli erano stati affidati, il mondo intero bruciò a causa del suo cattivo governo. Tutti gli alberi furono bruciati, tutte le montagne furono consumate dal fuoco, i fiumi resi secchi, il mare bruciato, il cielo e le stelle incendiati e la terra fu bruciata col fuoco. Traduzione propria).



ponga fine alla distruzione del mondo perpetrata dallo scapestrato figlio del Sole. Dall'alto il padre degli dei fulmina il ragazzo che precipita con il carro nel mare<sup>93</sup>.

L'arringa della dea Terra coinvolge anche Atlante che a stento riesce a sostenere il peso del mondo che va a fuoco<sup>94</sup>. A differenza del poeta di Sulmona, Bersuire inserisce la figura di Atlante tra le *fabulae* dedicate a Fetonte con l'unico scopo di ricordare che egli fu un gigante – o un filosofo – in grado di sostenere sulle sue spalle il paradiso<sup>95</sup>. La miniatura del codice di Gotha mostra un gigante barbuto e coronato dall'espressione corruciata, vestito con una lunga tunica rosa e rossa che sorregge sulle spalle la sfera celeste trapunta di stelle (fig. 51). Il Maestro dell'*Ovidius* rende bene la posa scorciata in modo da far percepire il peso del mondo che grava sulla sua schiena, soluzione adottata anche dal disegnatore del manoscritto bergamasco il cui Atlante però invece di aiutarsi con le mani come nel codice di Gotha le poggia sui fianchi (fig. 52). A livello iconografico la figura dell'Atlante gothiano sembrerebbe riprendere una soluzione già sperimentata da altri miniatori bolognesi del Trecento che, all'interno di alcuni manoscritti contenenti la *Lectura super arboribus consanguinitatis et affinitatis* del giurista bolognese Giovanni d'Andrea (1271-1348), raffigurano un grande antenato che regge tra le mani l'albero di consanguineità (figg. 53-55). Il grande vegliardo, sempre raffigurato a piena pagina, si ritrova ad esempio in una miniatura del codice Latin 4104 A della Bibliothèque Nationale di Parigi eseguita da un maestro dai modi stilistici affini a quelli del cosiddetto Maestro degli Antifonari padovani<sup>96</sup>, nel codice Fol.Max.10 della Biblioteca di Weimar miniato dall'Illustratore e dal Maestro del 1346<sup>97</sup> e nel codice Urb.Lat.160 della Biblioteca Apostolica Vaticana – il più tardo dei tre – che reca una splendida miniatura di Nicolò di Giacomo<sup>98</sup>. A differenza dell'Atlante di Gotha, le tre miniature non presentano le braccia e le mani completamente sollevate sopra il capo ma sono collocate

---

<sup>93</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula V*, Fo. XXIII a: «Quapropter terra quae tot gravabatur incendiis conquesta est lovi de isto insipienti auriga qui propter suum malum regimen inflammaverat totum mundum. Et ideo Iuppiter misit fulmina sua et equos, currum et aurigam praecipitavit in mare». (Quindi la Terra che era oppressa da così tanti incendi si lamentò con Giove dello stolto auriga che col suo cattivo governo aveva dato alle fiamme il mondo intero. E perciò Giove scagliò i suoi fulmini e precipitò in mare i cavalli, il carro e l'auriga. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 311-313: «Intonat et dextra libratum fulmen ab aure/ misit in aurigam pariterque animaque rotisque/ expulit et saevis conpescuit ignibus ignes». (Allora con un gran tuono alzò la destra all'altezza del capo e vibrò nell'aria un fulmine che scagliò contro l'auriga; lo privò in un sol colpo della vita e del carro e arrestò il fuoco con lo stesso fuoco crudele).

<sup>94</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 296-297: «Atlas en ipse laborat/ vixque suis umeris candentem sustinet axem». (Anche Atlante è in difficoltà, stentando a sopportare sulle sue spalle il mondo incandescente).

<sup>95</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula VI*, Fo. XXIII b: «Athlas fingitur fuisse quidam gygas maximus qui cum capite coelos tangebatur et coelum humeris sustinebat. [...] Fuit enim secundum rei veritatem quidam philosophus qui de caelo et stellis tractabat». (Si crede che Atlante fosse un gigante che toccava il cielo con la testa e lo portava sulle spalle. [...] In verità fu un filosofo che trattava del cielo e delle stelle. Traduzione propria).

<sup>96</sup> AVRIL 2012, p. 58; FLORES D'ARCAIS 1999, p. 109.

<sup>97</sup> CONTI 1981, p. 95 e tav. XXXI.

<sup>98</sup> D'ANCONA 1969, p. 15.

all'altezza delle spalle nei primi due casi, e dei fianchi nella miniatura vaticana. Il confronto più stringente, anche da un punto di vista puramente stilistico, mi pare sia quello con la miniatura realizzata dal Maestro del 1346 che condivide con l'Atlante di Gotha lo stesso impianto volumetrico monumentale, la posa salda dei piedi che poggiano su un terreno roccioso dalle cui fessurazioni spuntano ciuffi di erba e fiori, la lunga barba biforcuta che adorna il volto segnato dal tempo e la corona sul capo. Senza scendere in ipotesi troppo azzardate, credo non sia da escludere che il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha abbia visto all'interno della sua bottega un'immagine con l'albero della consanguineità che può aver ispirato per i suoi tratti di solenne gigantismo la raffigurazione di Atlante.

In seguito alla tragica fine del giovane auriga, assistiamo alla disperazione dei suoi cari che si configura in due momenti metamorfici. Bersuire dedica ben due *fabulae* alla trasformazione delle Eliadi, sorelle di Fetonte, che iniziano progressivamente ad assumere la forma di alberi<sup>99</sup> (libro II, *fabula* VII). Colte alla sprovvista e non sapendo come poter reagire alla mutazione, le fanciulle-albero, ancora provviste di volto, invocano l'aiuto della madre Climene che impotente assiste alla scena<sup>100</sup> (libro II, *fabula* VIII). Il miniatore del codice di Gotha crea due vignette pressoché identiche (figg. 56-57): in entrambe osserviamo le Eliadi tramutate in pioppi; alcune di loro conservano ancora il loro volto umano e sembrano dialogare mentre altre sono ormai totalmente tramutate in alberi.

La metamorfosi delle Eliadi ricorre anche nel codice marciano miniato da Stefano degli Azzi, al di sotto della figura di Fetonte sul carro del Sole precedentemente esaminata (fig. 46). Ovidio, descrivendo tutte le fasi di trasformazione delle sorelle di Fetonte, racconta che «una terza, volendo strapparsi i capelli, si trova in mano delle fronde<sup>101</sup>». Nella parte inferiore della composizione si può notare il triste volto di una fanciulla con le braccia alzate che tiene nella mano destra un fascio di rami. E' probabile che il miniatore, che ancora una volta si è attenuto scrupolosamente al testo, abbia voluto rappresentare la trasformazione delle Eliadi<sup>102</sup> in pioppi, con una sorta di prolessi figurativa che anticipa gli eventi luttuosi che colpiranno il giovane.

---

<sup>99</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* VII, Fo. XXVIII b: «Cum sorores Phaetontis plangerent eius mortem, subito in arbores sunt conversae». (Poiché le sorelle di Fetonte piangevano la sua morte, subito furono mutate in alberi. Traduzione propria).

<sup>100</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* VIII, Fo. XXVIII b: «Cum sorores Phaetontis quae filiae erant Solis mutarentur in arbores cortex totum corpus operuerat praeter faciem et os, et ideo adhuc invocabant auxilium matris suae et sicut foeminae loquebantur». (Quando le sorelle di Fetonte, che erano figlie del Sole, erano state trasformate in alberi, la corteccia aveva coperto tutto il loro corpo ad eccezione del volto e della bocca e perciò invocavano l'aiuto della loro madre e parlavano come donne. Traduzione propria).

<sup>101</sup> Ov. *Met.*, II, vv. 350-351: *tertia cum crinem manibus laniare pararet,/ avellit frondes.*

<sup>102</sup> Cfr. FLORES D'ARCAIS 2012, p. 135.

A sostegno di questa ipotesi c'è un particolare importante: la figura è l'unica del codice che ha i capelli sciolti e mossi dal vento. Ci sono moltissime figure femminili nelle altre iniziali, ma le loro pettinature sono decisamente più composte; alcune fanciulle hanno un'acconciatura legata alla nuca, altre hanno un velo fermato da una coroncina che trattiene i capelli, altre invece, pur avendoli sciolti, li hanno comunque ben ordinati dietro le spalle. Ritengo che Stefano degli Azzi abbia rappresentato l'Eliade in questo modo, con i capelli sciolti al vento, per dare l'idea dello strappo avvenuto; se l'ipotesi dovesse essere corretta, ci troveremmo di fronte a un caso di metamorfosi *in fieri*, in cui i capelli della fanciulla sono già parzialmente mutati in fronde<sup>103</sup>.

Nel codice di Bergamo invece troviamo un particolare che si rifà in modo più preciso al testo di Bersuire – che riprende fedelmente il modello ovidiano<sup>104</sup> – ossia la presenza della madre Climene che cerca di consolare le figlie (figg. 58-59). La prima vignetta mostra due sorelle Eliadi mutate in alberi che conservano il loro volto umano; i loro piedi sono trasformati in radici robuste che si ancorano al terreno<sup>105</sup> e dalle loro spalle spuntano una serie di rami che circondano anche le loro teste; la sorella di destra è ancora provvista di braccia. Nella seconda immagine una delle due Eliadi tende le braccia ancora umane al cielo invocando l'aiuto della madre che non può fare altro che assistere alla scena.

A tale prodigio assistette anche Cicno, fratello di Fetonte per parte di madre<sup>106</sup>, che era giunto sulle sponde dell'Eridano per piangerne la morte. Vedendo che anche le sorelle Eliadi avevano subito una metamorfosi, il giovane, sciolto in lacrime viene mutato in un candido cigno (libro II, *fabula* IX)<sup>107</sup>. La miniatura del codice di Gotha (fig. 60) mostra sulla sinistra Cicno inginocchiato sulle rive del fiume che piange disperatamente; alle sue spalle un fitto bosco di pioppi, formato dai corpi mutati delle Eliadi. A destra il miniatore raffigura il momento metamorfico: il corpo di Cicno è quasi del tutto trasformato in quello del bianco palmipede, solo il

---

<sup>103</sup> VENTURINI 2014, pp. 103-104; cfr. anche pp. 95-96 in cui si propone una seconda interpretazione della figura che viene identificata come personificazione dell'Estate.

<sup>104</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 355-357: «Ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem. Quid faciat mater, nisi, quo trahit inpetus illam, huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?». (Resta libero solo il viso con la bocca che invoca la madre. Che cosa può fare costei se non slanciarsi da una parte e dall'altra per baciarle, finché è possibile?).

<sup>105</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* VII, Fo. XXIII b: «Nam pedes earum in radices terrae adhaerentes sunt mutati». (I loro piedi furono mutati in radici che si attaccano alla terra. Traduzione propria).

<sup>106</sup> Bersuire, discostandosi da Ovidio, afferma che il giovane era figlio del Sole.

<sup>107</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* IX, Fo. XXV a: «Cignus fuit quidam filius Solis [...] qui frater erat Phaetontis, qui cum videret fratrem suum a Iove fuisse fulminatum propter ignes quibus mundum inflammaverat in tantum flevit quod querelis suis Eridanum fluvium implevit; qui dum veniret ad spectaculum sororum suarum, quae in arbores mutatae erant, subito mutatus est in avem illam quae dicitur cignus». (Cicno fu il figlio del Sole e fratello di Fetonte che, quando vide che suo fratello era stato fulminato da Giove a causa degli incendi con cui aveva bruciato il mondo, pianse così tanto che con i suoi lamenti riempì il fiume Eridano. Quando giunse alla vista delle sue sorelle, che erano state mutate in alberi, subito fu trasformato in un uccello chiamato cigno. Traduzione propria).

volto è ancora umano inserito tra la testa del cigno e il becco arancione collocato nel luogo in cui un tempo c'era la barba. Credo che tale espediente utilizzato dall'artefice sia funzionale per far capire all'osservatore che il cigno che vediamo in realtà è il fratello di Fetonte, anche se non si può escludere che l'abbia dipinto così per rendere la metamorfosi *in fieri*, lasciando una parte del corpo ancora umana che sta per essere assorbita nella nuova forma.

Il disegnatore del codice di Bergamo raffigura con una soluzione analoga l'episodio, collocando Cicno sulla sinistra della composizione intento a versare fiumi di lacrime nell'Eridano (fig. 61); l'artefice prende alla lettera il dettato di Bersuire in cui si dice che con le sue lacrime Cicno stava riempiendo il fiume. A destra un candido cigno che non conserva alcun tratto umano solca l'acqua del fiume levando il lungo becco verso le sorelle Eliadi i cui volti femminili sono ancora leggermente visibili tra le fronde.

#### - Giove e Callisto tra riferimenti ovidiani ed errori testuali

Il secondo libro ospita al suo interno un altro lungo ciclo ancora una volta dedicato a una ninfa violata da Giove: Callisto.

La prima *fabula* dedicata alla ninfa figlia di Licaone (libro II, *fabula X*) narra che Giove, invaghito di lei, decise di assumere l'aspetto di Diana – divinità a cui la giovane aveva consacrato la sua vita – per avvicinarla durante una battuta di caccia. La ninfa, felice di ricevere le attenzioni della dea, le si avvicinò ignara dell'inganno ordito da Giove ma subito quello tentò di unirsi a lei. Una volta raggiunto il suo intento, il dio fece ritorno nei cieli da vincitore<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula X*, Fo. XXV b: «Erat puella pulcherrima in nemore ubi venabatur quae dicebatur Calisto filia Lychaonis quam Iuppiter summus deus mirabiliter amavit. Et ideo veste et facie in mulierem se transformavit. Unde protinus induitur faciem vultumque Dianae, et sic ad eam in nemore venit et oscula ipsi dedit, nec moderata satis nec sic a virgine danda: sicque ipsius consortio usus fuit et ad aethera victor iterum ascendit». (Una bellissima fanciulla di nome Callisto, figlia di Licaone, che Giove il più grande degli dei amò straordinariamente, cacciava nella foresta. Così Giove mutò se stesso in una donna, sia nelle vesti che nell'aspetto. Subito assume l'aspetto e l'abito di Diana, e così venne verso di lei nel bosco e le diede dei baci con uno slancio non certo confacente a una vergine. Poi abusò di lei e ascese di nuovo al cielo come vincitore. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 422, 425, 429-438: «Iuppiter ut vidit fessam et custode vacantem,/ [...]protinus induitur faciem cultumque Dianae/ [...]ridet et audit/ et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit,/ nec moderata satis nec sic a virgine danda./ qua venata foret silva, narrare parantem/ inpedit amplexu nec se sine crimine prodit./ illa quidem contra, quantum modo femina posset/ (adspiceres utinam, Saturnia, mitior esses),/ illa quidem pugnat, sed quem superare puella,/ quisve Iovem poterat? superum petit aethera victor/ Iuppiter». (Quando Giove la vide abbandonata nel riposo e senza protezione [...] subito assume l'aspetto e l'abito di Diana e così si rivolge alla fanciulla. [...] Giove è lì che ride nell'udirlo: si rallegra di essere preferito a se stesso e la copre di baci con uno slancio non certo confacente a una vergine. Mentre lei si accinge a narrare dove sia andata a caccia, il dio glielo impedisce abbracciandola e si rivela, tentando di abusare di lei. La fanciulla gli resiste con tutta la forza di cui una donna è capace (oh! Se tu potessi vederla, o Saturnia, saresti più clemente con lei!), ma quale fanciulla potrebbe avere la vittoria su un uomo? Chi poi la riporterebbe su Giove? Egli vincitore ritorna alle sedi degli dei).

L'episodio è accuratamente illustrato in entrambi i manoscritti (figg. 62-63). Nel codice gothiano vediamo Callisto sulla sinistra vestita con una lunga tunica rosa che si accovaccia sull'erba in compagnia del fidato cane per riposare dopo la caccia, elemento desunto dal testo del poeta di Sulmona<sup>109</sup>; da sinistra sopraggiunge Giove sotto le mentite spoglie di Diana: ha una tunica azzurra, i lunghi capelli biondi mossi dal vento ed è accompagnato dai suoi cani. Nella parte alta della vignetta assistiamo all'abbraccio amoroso tra Callisto e il dio, quest'ultimo reso riconoscibile come divinità per la presenza della nuvola bluastro.

Nel codice di Bergamo invece vediamo Callisto in azione: sulla sinistra la ninfa imbraccia l'arco ed è intenta a cacciare una lepre; al centro vediamo l'abbraccio tra Giove in forma di Diana e Callisto. Il miniatore in questa vignetta dimostra una grande fedeltà al testo da illustrare in quanto raffigura anche *Giove vincitore* con tanto di ali colorate che fa ritorno al cielo dopo aver compiuto il suo misfatto. Il miniatore ha rappresentato Giove vittorioso come una sorta di Vittoria Alata, iconografia che come noto venne trasposta dal mondo classico a quello cristiano dando origine alle immagini angeliche.

La seconda *fabula* dedicata alla ninfa (libro II, *fabula* XI) narra la vendetta di Giunone che, scoperto che Callisto aspettava un figlio dal dio, decise di privarla della sua bellezza tramutandola in un'orsa<sup>110</sup>. La vignetta del codice di Gotha è più complessa e ci mostra una sorta di *flashback* dei fatti precedentemente narrati (fig. 64): sulla destra infatti è raffigurata nuovamente l'unione tra la ninfa e Giove entro una nube azzurra mentre dall'altro lato Giunone, indignata, volge lo sguardo dall'altra parte. Sulla terra invece è raffigurata Callisto mutata in orsa. Il Maestro dell'*Ovidius* adotta qui una strategia illustrativa che abbiamo precedentemente esaminato anche per il caso di Cicno in cui la figura umana è ormai quasi completamente mutata in animale, ad esclusione del volto. Dal momento che il muso dell'orsa è molto ben visibile ed è sormontato dal piccolo viso umano della ninfa, ritengo che l'artefice abbia creato un sistema illustrativo più per aiutare il

---

<sup>109</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 419-421: «Exuit hic umero pharetram lentosque retendit/ arcus inque solo, quod texerat herba, iacebat/ et pictam posita pharetram cervice premebat». (Qui si tolse dalle spalle la faretra, allentò l'arco e si stese sul suolo erboso, appoggiando la testa sulla faretra variopinta).

<sup>110</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XI, Fo. XXV b: «luno cognito adulterio Calistonis per impraegnationem mutavit eam in ursam et pulchritudinem quae fuerat eius delicti causa ipsi abstulit et ipsam de foemina pulcherrima in ursam hispidam transformavit». (Giunone, scoperto l'adulterio di Callisto a causa della gavidanza, la trasformò in un'orsa e le tolse la bellezza che fu causa delle sue sventure e la mutò da bellissima donna a orsa irsuta. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 466-467, 474-475: «Senserat hoc olim magni matrona Tonantis/ distuleratque graves in idonea tempora poenas./ [...] "haud inpune feres: adimam tibi namque figuram,/ qua tibi, quaque places nostro, inportuna, marito"». (La consorte del grande Tonante si era accorta da tempo di tutto quanto, ma aveva rimandato la tremenda punizione che meditava a un momento che le sembrasse opportuno. [...] Ti toglierò quella bellezza che ti lusinga e grazie alla quale hai la sfrontatezza di piacere a mio marito).

lettore a identificare immediatamente l'orsa con Callisto che per raffigurare una metamorfosi *in fieri*.

Il disegnatore del codice bergamasco raffigura Giunone stante che indica con un gesto perentorio la ninfa che a carponi è ormai per metà mutata in orsa (fig. 65). In questo caso possiamo sì parlare di metamorfosi in divenire in quanto la fanciulla inizia a trasformarsi a cominciare dalle mani che diventano zampe e dal volto che diventa il muso dell'animale – proprio secondo la scansione metamorfica suggerita da Ovidio e riportata fedelmente da Bersuire<sup>111</sup> – mentre il resto del corpo è ancora quello di una donna coperta da una lunga veste.

Seguendo la successione narrativa delle *Metamorfosi*, Bersuire inserisce dei dettagli interessanti nella terza *fabula* del ciclo (libro II, *fabula* XII). Nonostante la trasformazione, Callisto continua a conservare la mente umana e rifugge dagli altri animali selvatici tentando di avvicinarsi agli uomini in cerca di aiuto; le persone però fuggono terrorizzate alla vista dell'orsa che, disperata, cerca rifugio davanti l'uscio della sua vecchia abitazione<sup>112</sup>. Questo dettaglio viene ripreso fedelmente dal Maestro dell'*Ovidius* di Gotha (fig. 66) che raffigura Callisto che cerca di parlare con le altre persone che però sentono solo i versi terribili dell'animale e scappano lontano; sulla destra la ritrae davanti la porta di casa, amareggiata e spaventata al solo pensiero di dormire nella foresta. Nel codice di Bergamo la vediamo invece fuggire dagli altri orsi, proprio come scritto da Ovidio<sup>113</sup>, e avvicinarsi agli uomini che fuggono impauriti.

Il quarto episodio è dedicato all'incontro tra Callisto in forma di orsa e suo figlio Arcade, nato dall'unione con Giove (libro II, *fabula* XIII). Arcade durante una battuta di caccia si imbattè nella madre e, ignaro della sua vera identità, tentò di ucciderla colpendola con un dardo. Callisto,

---

<sup>111</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XI, Fo. XXV b; OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 478-484: «bracchia coeperunt nigris horrescere villis/ curvarique manus et aduncos crescere in unguis/ officioque pedum fungi laudataque quondam/ ora lovi lato fieri deformia rictu./ neve preces animos et verba precantia flectant,/ posse loqui eripitur: vox iracunda minaxque/ plenaque terroris rauco de gutture fertur». (Le braccia cominciarono a ricoprirsi di peli neri e irti, le mani si incurvarono, fungendo da piedi forniti di lunghe unghie adunche, e il viso, che un tempo aveva destato l'ammirazione di Giove, si deformò in un largo muso. Per evitare che potesse commuovere l'animo altrui con parole di preghiera, le venne tolta la possibilità di parlare. Dalla gola le usciva arrochita una voce piena d'ira e di minaccia che incuteva terrore).

<sup>112</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XII, Fo. XXVI a: «Calisto figuram humana perdita mentem semper humanam manebat. [...] Et ideo alias feras abhorrebat et ad homines se convertebat qui tamen refugiebant ab ea et saepe oblita quid esset ante fores domus suae iacebat». (Callisto, perduta la sua forma umana, conservava ancora la sua mente umana. Ella odiava gli altri animali e si rivolgeva agli uomini che comunque fuggivano da lei; e dimenticandosi che cosa fosse diventata spesso giaceva davanti l'uscio della sua casa. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 489-490: «Quotiens, sola non ausa quiescere silva,/ ante domum quondamque suis erravit in agris!» (Quante volte non riuscendo a dormire nella selva deserta vagabondò davanti alla sua casa e a quelli che erano una volta i suoi campi).

<sup>113</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 493-494: «Saepe feris latuit visis oblita, quid esset,/ ursaque conspectos in montibus horruit ursos». (Spesso alla vista delle belve si nascose, dimenticandosi del proprio aspetto; scorgendo sui monti degli orsi, rabbrivì, malgrado fosse un'orsa).

ricosciuto il figlio, si blocca dandogli modo di prendere la mira e Arcade l'avrebbe sicuramente uccisa se non fosse intervenuto Giove a fermarlo<sup>114</sup>. La miniatura del codice di Gotha (fig. 68) illustra in modo preciso il testo raffigurando l'orsa con uno sguardo umanizzato che protende le zampe pelose verso il figlio che viene tempestivamente bloccato da Giove che volando verso di lui lo trattiene per le spalle. Il giovane aveva già incoccato la freccia, ma si volta verso suo padre guardandolo mentre i cani famelici, suoi fidati compagni, divorano un cervo agonizzante a terra. Il miniatore del codice di Bergamo probabilmente interpreta male il passo, raffigurando Callisto che sovrasta il figlio Arcade – completamente indifeso e disarmato – mentre dall'alto interviene Giove per bloccarla (fig. 69). Si tratterebbe di una svista piuttosto curiosa, data anche la fedeltà più volte dimostrata dell'artefice al testo; nel codice l'episodio è riportato in modo preciso e lo svolgersi della vicenda avviene senza possibili fraintendimenti o ambiguità.

La vicenda di Callisto si conclude con un premio finale per la ninfa e il figlio Arcade che diventano due catasterismi (libro II, *fabula* XIV), tipo di trasformazione assai particolare che non riguarda propriamente un mutamento di *forma* come nei casi di metamorfosi fin qui esaminati ma di *stato*<sup>115</sup>, poiché il soggetto che assurge al cielo come costellazione lo fa con il suo proprio aspetto, non con uno nuovo e mutato. Inoltre, a differenza della metamorfosi vera e propria che si configura nel poema ovidiano generalmente come strumento di punizione, nel caso del catasterismo esso avviene come premio finale che un dio dona a un mortale<sup>116</sup>. Nel caso di Callisto, abbiamo visto che la ninfa aveva già subito una metamorfosi punitiva da Giunone che la trasforma in orsa ed è con questo aspetto che sale al cielo in forma di asterismo divenendo la costellazione dell'Orsa Maggiore, mentre al figlio Arcade è riservato il ruolo di Boote o Bovaro, costellazione nota ai greci con il nome di *Arctophylax* o Guardiano dell'Orsa, poiché nella mappa celeste esso è collocato dietro la coda dell'Orsa.

---

<sup>114</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XIII, Fo. XXVI a: «Archas autem filus eius dum iret venatum ursas casu invenit matrem suam quam mutatam in ursam nullatenus cognovit. Ipsa autem cognoscens eum esse filium suum statim ad eum venit et oculos in eum vertit et coram eo gradum fixit. Filius autem eius admiratus fugere coepit et tandem accepta sagitta, nisi Iuppiter prohibuisset ipsam occidere attentavit». (Mentre stava cacciando degli orsi, Arcade, figlio di Callisto, si imbattè per caso in sua madre e non la riconobbe perché era trasformata in orsa. Ella, sapendo che lui era suo figlio, si fece avanti verso di lui, volse gli occhi su di lui e prese posizione davanti a lui. Suo figlio stupito iniziò a fuggire e, presa una freccia, avrebbe cercato di ucciderla se Giove non lo avesse impedito. Traduzione propria.)

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 500-506: «Incidit in matrem, quae restitit Arcade viso/ et cognoscenti similis fuit: ille refugit/ inmotosque oculos in se sine fine tenentem/ nescius extimuit propiusque accedere aventi/ vulnifico fuerat fixurus pectora telo:/ arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque/ sustulit». (A un tratto si imbattè proprio nella madre. Vedendolo essa si arresta, come se lo riconoscesse. Ma Arcade, del tutto ignaro, fugge via per il terrore di quegli occhi sbarrati, inesorabilmente puntati su di lui e, poiché la belva cerca di avvicinarsi, già sta per conficcargli nel petto un dardo mortale. Ma l'onnipotente lo devia, evitando il delitto).

<sup>115</sup> COLPO-GHEDINI 2010, p. 289.

<sup>116</sup> COLPO-GHEDINI 2010, p. 291.

A differenza di Ovidio però, Bersuire non riporta l'antica tradizione che vuole Callisto mutata in Orsa Maggiore e Arcade in Boote, ma si rifà a una tradizione più in voga in età medievale secondo cui madre e figlio diventano rispettivamente Orsa Maggiore e Minore<sup>117</sup>, versione che si ritrova anche all'interno di un'opera di poco precedente alla stesura dell'*Ovidius moralizatus*, scritta dal grammatico bolognese Giovanni del Virgilio tra il 1322 e il 1323: l'*Expositio*<sup>118</sup>. L'opera consiste in un commento scolastico in forma di parafrasi delle *Metamorfosi* ovidiane da utilizzare come strumento di studio per il corso universitario tenuto dall'autore a Bologna. Il testo dell'*Expositio* non è ancora stato pubblicato, ma sopravvive in otto manoscritti<sup>119</sup>. Non sappiamo con certezza se Bersuire avesse avuto accesso all'*Expositio* di Giovanni del Virgilio, tuttavia – come vedremo più avanti – ci sono altri casi in cui il benedettino si discosta dal poema ovidiano per rifarsi a una tradizione che ritroviamo anche nell'opera delvirgiliana. È altresì possibile che i due autori si siano avvalsi della medesima fonte che attualmente rimane sconosciuta.

La vignetta del codice di Gotha mostra proprio la trasformazione dei due personaggi in costellazioni grazie all'intervento di Giove che sopraggiunge dall'alto (fig. 70). In una porzione di cielo blu che si staglia sul fondo in lamina d'oro del riquadro vediamo sette stelle che formano un asterismo mentre nella parte sottostante, ancora a terra, la figura dell'orsa è punteggiata da altrettante stelle che si articolano verso l'alto fino a uscire dalla sua figura. Osservando lo schema stellare dipinto dal Maestro dell'*Ovidius* non si possono trarre delle considerazioni troppo precise in quanto la forma dei due asterismi è piuttosto vaga, anche se ricorda le costellazioni delle due Orse<sup>120</sup>.

La vignetta è di particolare interesse anche per un altro motivo in quanto al centro notiamo una figura femminile vestita di rosa che sta subendo una metamorfosi: le sue braccia infatti sono state mutate in rami carichi di foglie rosate, mentre il resto del corpo è ancora quello di una donna. Osservando le figure precedenti dedicate al ciclo di Callisto, capiamo che si tratta di Giunone

---

<sup>117</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula XIV*, Fo. XXVI b: «Sed Iupiter misertus eius, ipsam et filium eius mutavit in stellas. Et ipse stellae secundum fictiones poetarum sunt Ursa Maion et Ursa Minor». (Ma Giove, avendo pietà di lei, la mutò con il figlio in stelle. E queste stelle, secondo le storie dei poeti sono l'Orsa Maggiore e l'Orsa Minore. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 506-507: «Et pariter raptos per inania vento/ inposuit caelo vicinaque sidera fecit». (E contemporaneamente solleva i due nel vuoto, sulle ali del vento, li porta in cielo e ne fa due costellazioni vicine).

<sup>118</sup> GUTHMÜLLER 1998, p. 107; GUTHMÜLLER 2008, p. 79.

<sup>119</sup> GUTHMÜLLER 1998, p. 107, note 1 e 2. Per la vicenda di Callisto e Arcade in Giovanni del Virgilio cfr. ARDISSINO 2001, p. 181, nota n. 64 in cui è riportato il passo dell'*Expositio* tratto dal manoscritto 398 della Pierpont Morgan Library di New York, c. 18v: «Sed Iupiter misertus utrumque, convertiti Archadem in aliam ursam et ambas in caelum portavit».

<sup>120</sup> Anche Boote è formata da sette stelle e si allunga con una sorta di coda proprio come le costellazioni delle Orse e il fatto che il miniatore inserisca già in cielo una formazione stellare priva della sua forma originaria può far pensare a un possibile riferimento al Guardiano, pensato e voluto dal committente dell'opera che sovente decide di rifarsi al poema ovidiano.



anche dalla particolare pettinatura con due chignon laterali. Questo particolare non è spiegabile leggendo semplicemente il testo di Bersuire, ma trova una possibile soluzione leggendo invece il testo del manoscritto di Gotha in cui appare evidente che il copista ha fatto un errore di trascrizione che conseguentemente ha generato un errore iconografico. Nel testo originario dell'*Ovidius moralizatus* leggiamo che «Juno facta zelotypa mutavit eam in ursam»; l'aggettivo *zelotypa* che in latino significa *gelosa*, viene travisato dal copista del codice gothiano che lo rende malamente con *zelotropia*, parola che non ha alcun significato. Si tratta sicuramente di una svista, in quanto l'aggettivo ricorre più volte all'interno dell'opera e lo *scriptor* lo trascrive sempre correttamente nel codice. A questo punto mi sembra plausibile che il miniatore, non avendo a disposizione un testo corretto, sia stato indirizzato nel dipingere una figura che per definizione stava diventando qualcos'altro, nello specifico *zelotropia*. Il miniatore, forse per analogia e assonanza con terminologie botaniche che si trovano nel poema delle trasformazioni e nel testo di Bersuire – ad esempio nelle *fabulae* IV e V del IV libro che riportano le vicende di Clizia tramutata in *eliotropio*<sup>121</sup> – può aver deciso di raffigurare Giunone come un albero fronzuto, dovendola per forza trasformare in qualcosa.

Il miniatore del codice di Bergamo raffigura correttamente l'episodio, inserendo la figura della gelosa Giunone sulla sinistra mentre trasforma Callisto – riconoscibile per il particolare del volto ancora umano – e suo figlio Arcade in orsi (fig. 71). La dea indica con un gesto della mano verso il basso, a simboleggiare la mutazione dei due personaggi avvenuta in terra, mentre Giove sulla destra indica con il dito indice il cielo, sede in cui dimorano madre e figlio sotto forma di costellazioni. Anche in questo caso Arcade e Callisto vengono mutati rispettivamente nell'Orsa Minore e in quella Maggiore, rispettando quindi l'interpretazione fornita da Bersuire che si discosta da quella ovidiana. Nella miniatura Arcade, prima di assurgere al cielo, viene mutato in orso come la madre; questo dettaglio non compare nel testo di Bersuire, ma si rifà a quella tradizione precedentemente citata che si ritrova ad esempio nell'*Expositio* di Giovanni del Virgilio in cui l'autore afferma che Giove, impietositosi, trasforma anche Arcade in orso per poi trasferire madre e figlio tra le stelle.

#### - **Un caso di moralizzazione figurata: Licaone e Callisto**

La prima *fabula* non presente nelle *Metamorfosi* conclude la lunga sequenza dedicata alla ninfa Callisto, figlia del perfido Licaone (libro II, *fabula* XV). Bersuire con questo breve episodio

---

<sup>121</sup> Nelle *fabulae* dedicate a Clizia ricorre più volte sia il termine *zelotypa*, scritto correttamente nel codice di Gotha, che il riferimento botanico all'*heliotropium*, pianta che come il girasole si direziona sempre verso l'astro di Febo.

riassume la sorte dei due personaggi – Licaone, tramutato in lupo da Giove per punirlo della sua empietà e Callisto, vergine ninfa violata dal padre degli dei, mutata da Giunone in orsa per vendetta – e ne trae un precetto morale secondo cui i figli seguono sempre l'indole dei loro padri. L'autore dice quindi che se un genitore è un lupo, ossia un tiranno malvagio e crudele come Licaone, di conseguenza i suoi figli saranno degli orsi, come Callisto, poiché la prole tende a imitare in tutto o in parte le crudeltà dei padri<sup>122</sup>. Non si tratta quindi di un vero e proprio episodio narrativo; l'autore in questo caso ha semplicemente accostato la figura di Callisto a quella del padre Licaone descrivendo brevemente il triste destino di entrambi per poi fornire una spiegazione che giustifichi il comportamento umano<sup>123</sup>.

Il miniatore dell'*Ovidius* di Gotha in questo caso non si sofferma sulla parte iniziale del racconto, quella in cui si dice che Licaone fu mutato in lupo e sua figlia in orsa, ma rappresenta la spiegazione morale del passo contenuta nella *descriptio longa*. La vignetta mostra infatti un paesaggio naturale con alberi e fiori entro cui sono inserite quattro figure animali: a sinistra, con le fauci spalancate, un lupo nero leggermente abraso e coperto dalla vegetazione; a destra tre orsi, di cui due adulti e uno più piccolo (fig. 72). Si tratta di un *unicum* nel codice, in quanto generalmente il miniatore non si cura di dare forma pittorica alle interpretazioni allegoriche delle storie ma raffigura solamente gli episodi mitici con abile ingegno narrativo.

In modo più semplificato, il miniatore del codice di Bergamo si attesta alla *descriptio brevis* della *fabula* e disegna da un lato Giove che muta in lupo Licaone, raffigurato con il corpo di uomo e il volto animale, dall'altro Giunone che tramuta Callisto in orsa che, prostrata ai suoi piedi sembra voler fuggire verso destra volgendo la testa di orso in direzione della sua nemica (fig. 73).

---

<sup>122</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula XV*, Fo. XXVI b: «Lychaon fuit tyrannus quidam qui mutatus fuit in lupum qui habuit filiam dictam Calistonem quae mutata fuit in ursam. Sic vere ut communiter patrem sequitur sua proles: quia si pater lupo fuerit id est tyrannus turpis et crudelis filii eius ursi efficiuntur: quia scilicet crudelitates paternas vel in toto vel in parte imitantur. Actuum. VII. Sicut patres vestri ita et vos». (Licaone fu un tiranno che fu mutato in lupo che aveva una figlia di nome Callisto che fu mutata in orsa. Solitamente un figlio segue suo padre; poiché, se il padre era un lupo – cioè un turpe e crudele tiranno – i suoi figli sono resi orsi poiché le crudeltà del loro padre sono imitate in tutto o in parte. Traduzione propria).

<sup>123</sup> Non sono emersi precedenti letterari a Bersuire tra le fonti da lui utilizzate in cui le figure di Callisto e Licaone vengono accostate in un unico episodio; generalmente si tratta di miti separati che vengono trattati uno alla volta. L'unico caso in cui i due personaggi confluiscono all'interno di un'unica storia condividendone lo spazio narrativo è costituito dalla *fabula 17* del *Mitografo Vaticano I* in cui l'anonimo autore, dopo aver riassunto le vicende che portarono alla metamorfosi di Licaone per mano di Giove, ricorda che sua figlia subì un'analogia sorte per vendetta di Giunone. Cfr. BODE 1834, *Mitografo Vaticano I*, I, 17, *Lycaon*: «Idem Lycaon habuerat filiam Callisto. Quam quum vitiasset Juppiter, Juno eam in ursam convertit; postea Juppiter miseratus, in signum transtulit caeleste».

- **Volatili chiacchieroni al seguito degli dei: il corvo, la cornacchia e il segreto di Minerva**

Dopo il mito di Callisto, Bersuire inserisce la *fabula* dedicata all'amore di Febo per Coronide, la bellissima figlia del re tessalo Flegia (libro II, *fabula* XVI).

Il mito si apre, come nelle *Metamorfosi*, con la mutazione cromatica delle piume del corvo, candido uccello un tempo sacro al dio del Sole, che per colpa della sua lingua lunga subì una punizione esemplare: le sue penne divennero nere per aver rivelato a Febo il tradimento della fanciulla amata<sup>124</sup>.

La vignetta del codice di Gotha (fig. 74) mostra in alto a sinistra il corvo che dialoga con il dio del Sole, raffigurato tutto d'oro e raggiato mentre stringe tra le mani il suo arco; Febo sbuca dal cielo accompagnato dalla consueta nuvola azzurra. Il corvo gli sta raccontando quanto ha visto, infatti nella parte inferiore della composizione possiamo scorgere il profilo di una figura maschile che esce dalla cornice della vignetta allontanandosi dalla scena; si tratta evidentemente del giovane Tessalo che aveva sedotto Coronide, raffigurata gravida al centro della miniatura. Il miniatore, per realizzare la metamorfosi cromatica delle piume del corvo, decide di adottare un'unica soluzione che consente di cogliere la mutazione in divenire: il piumaggio dell'uccello sta progressivamente diventando nero, a partire dal capo e dalle piume dorsali, mentre il resto del suo corpo è ancora

---

<sup>124</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XVI, Fo. XXVI b: «Corvus quondam fuit avis albissima et pulcherrima quae Soli erat potissime dedicata, tandem ab ipso Sole mutata est in nigrum colorem. Cuius rei causa fuit ista. Sol enim sive Phoebus habebat pulcherrimam amicam, quae Coronis dicebatur, quae dum quadam die adulteraretur cum quodam iuvene; corvus hoc videns cucurrit ad dominum suum et nunciavit illi. Ille autem iratissimus accepto arcu occidit Coronidem quae pregnans erat de eo. Qui videns eam mortuam de tam praecipiti sententia summe doluit». (Il corvo un tempo fu un bianchissimo e bellissimo uccello che era particolarmente devoto al Sole e che fu mutato dallo stesso Sole in nero. La ragione fu che il Sole, o Febo, aveva una bellissima amante di nome Coronide, che un giorno aveva commesso adulterio con un giovane; quando il corvo vide ciò, si affrettò verso il suo signore e lo riferì. Egli arrabbiatissimo, afferrato l'arco, uccise Coronide che era incinta di lui. Vedendola morta, si dolse sommamente di tale giudizio precipitoso. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 534-535, 542-547, 600-605: «Quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses,/ corve loquax, subito nigrantis versus in alas./ [...] Pulchrior in tota quam Larisaea Coronis/ non fuit Haemonia: placuit tibi, Delphice, certe,/ dum vel casta fuit vel inobservata, sed ales/ sensit adulterium Phoebeius, utque latentem/ detegeret culpam, non exorabilis index,/ ad dominum tendebat iter. laurea delapsa est audito crimine amantis,/ et pariter vultusque deo plectrumque colorque/ excidit, utque animus tumida fervebat ab ira,/ arma adsueta capit flexumque a cornibus arcum/ tendit et illa suo totiens cum pectore iuncta/ indevitato traiecit pectora telo». (Da altrettanto poco tempo tu, corvo loquace, eri stato improvvisamente tramutato in uccello dalle ali nere, mentre prima eri candido. [...] In tutta l'Emonia non vi era fanciulla più bella di Coronide di Larissa e certo ella fu la tua passione, o dio di Delfi, finché si conservò casta o almeno la credesti tale. Ma quando l'uccello di Febo si rese conto che ella aveva tradito, subito quel delatore inesorabile si diresse in volo verso in suo signore per rivelargli la colpa nascosta. [...] Quando il dio innamorato udì l'accusa, gli cadde dal capo la corona d'alloro e dalle mani il plectro, mentre dal viso gli spariva il colore. Col cuore infiammato dall'ira afferrò l'arco, sua arma consueta, lo tese incurvandone le corna e con un dardo infallibile trafisse il petto che tante volte si era congiunto al suo).

candido. Febo dall'alto scocca una freccia col suo arco infallibile che colpisce in pieno petto la fanciulla che, trafitta e sanguinante, alza gli occhi al cielo verso l'amato che l'ha uccisa.

La miniatura bergamasca (fig. 75) raffigura nel dettaglio tutti i momenti della vicenda: sotto un albero su cui se ne sta appollaiato il bianco corvo, Coronide e il giovane Tessalo amoreggiano. Al centro, Febo imbraccia il suo arco e sta per colpire Coronide che, stesa a terra, solleva una mano in segno di difesa, quasi a voler supplicare il dio di non commettere quel crimine. Il corvo, questa volta raffigurato con le piume completamente nere, osserva la scena dall'alto. Il disegnatore ha preferito ritrarre il momento metamorfico dividendolo in due momenti distinti, facendo vedere com'era l'animale prima della mutazione e poi gli effetti nefasti del suo pettegolezzo.

Nelle *Metamorfosi* le vicende del corvo sono strettamente collegate a quelle della Cornacchia, figlia del re della Focide Coroneo, che venne mutata da Pallade nell'omonimo volatile per salvarla dallo stupro perpetrato da Nettuno<sup>125</sup>. Nell'*Ovidius moralizatus* questo legame generato dall'intreccio delle due storie si perde, e gli episodi vengono trattati separatamente.

La vignetta del codice di Gotha (fig. 76) mostra il dio Nettuno nella sua forma liquida che stringe a sé la fanciulla indifesa che alza le braccia al cielo invocando l'aiuto degli dei; subito sopraggiunge volando Pallade che tramuta Coronide in una cornacchia; il miniatore raffigura la metamorfosi *in fieri* della fanciulla che inizia a trasformarsi dal capo, conservando le sue fattezze umane nel resto del corpo. Nel codice di Bergamo (fig. 77) vediamo una scena pressoché analoga, con la sola differenza degli dei che sbucano dal cielo per ascoltare le preghiere di Coronide. La trasformazione in questo caso è gestita in modo ingenuo, poiché il disegnatore innesta sul collo della fanciulla una cornacchia a figura intera e non la sola testa di uccello.

---

<sup>125</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula XVII*, Fo. XXVII a: «Cornix erat quondam pulchra puella quae erat domicella deae Palladis, quae cum spatiaretur circa mare Neptunus deus maris adamavit eam et voluit rapere et corrumpere. Sed ipsa rogavit et imploravit auxilium deorum et statim affuit dea Pallas quae mutavit eam in cornicem et nigrum habitum ipsi dedit». (Cornix un tempo era una bella fanciulla che era l'ancella della dea Pallade; quando stava passeggiando nei pressi del mare, Nettuno, il dio del mare, si invaghì di lei e volle rapirla e violarla. Ma ella pregò e implorò l'aiuto degli dei e la dea Pallade giunse immediatamente e la trasformò in cornacchia e le diede un piumaggio nero. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 569-588: « nam me Phocaica clarus tellure Coroneus/ (nota loquor) genuit, fueramque ego regia virgo/ divitibusque procis (ne me contemne) petebar:/ forma mihi nocuit. nam cum per litora lentis/ passibus, ut soleo, summa spatiarer harena,/ vidit et incaluit pelagi deus, utque precando/ tempora cum blandis absumpsit inania verbis,/ vim parat et sequitur. [...] vox mea mortalem: mota est pro virgine virgo/ auxiliumque tulit. tendebam bracchia caelo:/ bracchia coeperunt levibus nigrescere pennis;/ [...] sed summa tollebar humo; mox alta per auras/ evehor et data sum comes inculcata Minervae». (È infatti noto a tutti che mio padre fu Coroneo, famoso re della Focide, e che io ero una principessa contesa da ricchi pretendenti (questo lo dico perché tu non mi tenga in scarso conto); ma mi rovinò la mia bellezza. Un giorno che passeggiavo lentamente sulla spiaggia, secondo il mio solito, mi vide il re del mare e subito si accese di desiderio. Dopo aver perso invano tempo a pregarmi con lusinghiere parole, si decise a cercar di prendermi con la violenza e si diede a inseguirmi. [...] Fu una vergine divina a commuoversi per me, vergine mortale, e a porgermi aiuto. Io protendevo le braccia al cielo e queste cominciarono a ricoprirmi di nere penne leggere. [...] Poi fui sollevata verso il cielo e fui destinata al seguito di Minerva, poiché non avevo colpa alcuna).

Bersuire inserisce una variante anche nel mito che narra le vicende di Minerva e la Cornacchia (libro II, *fabula* XVIII). Ovidio, per bocca della Cornacchia sacra a Minerva, racconta che la dea aveva rinchiuso in una cesta Erittonio, nato dalla terra fecondata dal seme di Vulcano che aveva cercato di sedurre la dea, e lo aveva affidato alle tre figlie del re Cercope con la raccomandazione di non cercare di scoprire cosa fosse contenuto nella cesta. La più curiosa delle tre sorelle, Aglauro, convinse le altre ad aprire la cesta per conoscere il segreto della dea; una volta aperta trovarono un bambino adagiato accanto a un serpente. La Cornacchia, che aveva visto tutto, andò a riferirlo a Minerva che la punì per aver parlato troppo e la privò della sua protezione<sup>126</sup>.

Lo scopo di Bersuire nel comporre l'*Ovidius moralizatus* era quello di ridurre a moralizzazione tutto il patrimonio mitologico, per questo motivo plasma e modifica il racconto ovidiano per adattarlo meglio a quello che sarà poi il commento morale alla *fabula*. La storia di Minerva e la Cornacchia è ripresa in modo preciso da quella ovidiana, ma l'autore inserisce due varianti significative al racconto originale che, come vedremo, saranno funzionali all'interpretazione cristiana del mito. Per prima cosa, sottolinea che Minerva aveva generato un figlio senza un uomo, restando sempre vergine<sup>127</sup>, staccandosi in qualche modo dalla tradizione letteraria che voleva Erittonio un "bimbo che non aveva madre" poiché nato della terra fecondata dal seme di Vulcano. In secondo luogo, precisa che questo fanciullo aveva una doppia natura – era mezzo uomo e mezzo serpente – e poiché era un essere mostruoso, la dea lo chiuse in una cassa e lo affidò alle figlie di Cercope<sup>128</sup>. Questo secondo dettaglio deriva con tutta probabilità da una delle fonti che Bersuire dichiara di

---

<sup>126</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 552-565: «Nam tempore quodam/ Pallas Ericthonium, prolem sine matre creatam,/ clauserat Actaeo texta de vimine cista/ virginibusque tribus gemino de Cecrope natis/ et legem dederat, sua ne secreta viderent./ abdita fronde levi densa specular ab ulmo,/ quid facerent: commissa duae sine fraude tuentur,/ Pandrosos atque Herse; timidus vocat una sorores/ Aglauros nodosque manu diducit, et intus/ infantemque vident adporrectumque draconem./ acta deae refero. pro quo mihi gratia talis/ redditur, ut dicar tutela pulsa Minervae/ et ponar post noctis avem! mea poena volucres/ admonuisse potest, ne voce pericula quaerant». (Un tempo Pallade aveva chiuso entro un cesto di vimini d'Attica Erittonio, un bimbo che non aveva madre, e aveva affidato l'involucro alle tre figlie del biforme Cercope, imponendo loro di non cercar di scoprire qual che v'era celato dentro. Io me ne stavo nascosa dietro il velo di foglie di un fitto olmo, per spiare il loro comportamento. Due delle fanciulle, Pandroso ed Erse, assolvevano il loro compito rigorosamente, ma la terza, Aglauro, chiamò a sé le sorelle e, malgrado quelle fossero restie, sciolse i legami che chiudevano il cesto: dentro videro il bimbo, sdraiato con un serpente accanto. Io corsi a riferire il fatto alla dea e per tutta ricompensa mi sentii dire di essere stata privata della protezione di Minerva e posposta all'uccello della notte. Il castigo da me subito può servir di monito agli altri uccelli, perché non si caccino nei guai parlando troppo).

<sup>127</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XVIII, Fo. XXVII b: «Dea Pallas habuit quendam puerum sine virili semine: quia semper erat virgo».

<sup>128</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XVIII, Fo. XXVII b: «Iste autem puer habuit duplicem naturam: quia in prima parte erat homo, et in posteriori erat serpens. Et ideo quia erat monstrum inclusit eum in quadam cista sigillata ne videretur et tradidit eum tribus virginibus custodiendum inhibens eis ne quoquo modo cistulam aperierent». (Il fanciullo aveva una duplice natura poiché nella parte superiore era un uomo e in quella inferiore era un serpente. Perciò, poiché era un mostro, lo rinchiuso in una cesta intarsiata affinché non fosse visto e lo affidò in custodia a tre vergini, avvertendole in qualunque modo di non aprire la cesta. Traduzione propria).

aver utilizzato per ampliare il racconto ovidiano<sup>129</sup>: il trattato mitografico di Alexander Neckam, più conosciuto sotto il nome di *Mitografo Vaticano III*, opera in cui vari episodi mitologici narrati sono raggruppati attorno alla figura di uno degli Olimpi principali. Nel capitolo dedicato alla dea Minerva leggiamo «natus est puer draconteis pedibus qui appellatus est Herictonius<sup>130</sup>». Tale particolare si ripete identico in tutti i tre Mitografi Vaticani<sup>131</sup> e viene assimilato anche nell'*Expositio* di Giovanni del Virgilio; alla c. 15v del codice 1369 della Biblioteca Casanatense di Roma è riportata la storia della nascita di Erittonio che viene descritto con queste parole: «ex quo natus est puer nomine Eritonius, medius homo et medius draco<sup>132</sup>».

Bersuire decise quindi di riprendere tale versione del mito e di farla propria, variando in questo modo la tradizione ovidiana perché più funzionale all'interpretazione allegorica. La *descriptio longa* che accompagna il riassunto mitico ci dà tutte le chiavi di lettura necessarie per capire il motivo di una simile variante: Minerva che genera un figlio rimanendo vergine simboleggia la Vergine Gloriosa, mentre Erittonio, che conserva in sé una doppia natura, è Cristo che possiede anch'egli una doppia natura, umana e divina. La parte divina di Cristo corrisponde a quella umana di Erittonio che è razionale, la parte umana invece corrisponde al serpente che è brutale<sup>133</sup>.

Entrambi i miniatori dei codici di Gotha e di Bergamo (figg. 78-79) inseriscono il particolare della doppia natura di Erittonio: nella prima vignetta il bambino che giace nella cesta è provvisto di zampe e lunga coda attorcigliata da drago, mentre nella seconda il miniatore realizza la figura di un serpente con la testa di neonato che esce dalla cesta. Il serpente quindi – che in Ovidio giaceva accanto al bambino – diventa parte del bambino stesso.

Tutti gli altri elementi delle due vignette obbediscono fedelmente al dettato ovidiano inserendo più o meno particolari. Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha si rivela, anche in questo caso, un abile compositore di scene inserendo i vari momenti del mito in modo dinamico. Nell'angolo superiore sinistro osserviamo – seppur con qualche difficoltà data da un precario stato conservativo dei pigmenti – la Cornacchia che racconta la sua storia al Corvo, per dissuaderlo dal compiere il suo stesso destino. Al di sotto dell'albero su cui si trovano gli uccelli Minerva giunge in volo, sostenuta

---

<sup>129</sup> BERSUIRE, *De formis figurisque deorum, Prologus*, Fo. 1v a: «Libros eciam Fulgencii, Alexandri et Rabani necesse habui transcurrere». (Ritenni assolutamente necessario sfogliare anche i testi di Fulgenzio, Alessandro e Rabano. Traduzione propria).

<sup>130</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, 10.3, *Pallas*.

<sup>131</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano I*, II, 122, *Vulcanus*; *Mitografo Vaticano II*, 37, *Erichthonius*.

<sup>132</sup> Il passo è riportato anche in GUTHMÜLLER 2008, p. 85.

<sup>133</sup> È interessante notare l'affinità fisica tra Erittonio e Cercope, padre delle tre fanciulle che ricevono la cesta da Minerva. Per tradizione, il re dell'Attica era mezzo uomo e mezzo serpente; questa sua doppia natura passa, a partire dai Mitografi Vaticani, al piccolo Erittonio che semplicemente si era ritrovato a condividere il suo nascondiglio con un rettile.

dalla consueta scia blu, e consegna la cesta a una fantesca che poi abbandona la scena dopo averla portata alle figlie di Cercope; in alto a destra, appollaiata sull'olmo descritto da entrambi i poeti<sup>134</sup>, la Cornacchia rivela alla dea in volo quanto aveva visto.

L'illustratore del codice di Bergamo compone una sequenza di azioni più semplice con la dea che consegna la cesta a Pandroso ed Erse e poi Aglauro che la apre mentre la cornacchia osserva dall'alto del suo olmo.

#### - **Cavalli e Centauri: Ociroe e Chirone**

Dall'unione tra Febo e Coronide, figlia di Flegia, nacque un bambino di nome Esculapio che il dio affidò alle cure del centauro Chirone. L'episodio nell'*Ovidius moralizatus* viene suddiviso in due *fabulae* (libro II, *fabulae* XIX-XX) in cui l'ordine dei fatti si presenta inverso rispetto a quanto narrato dal poeta di Sulmona. La prima favola narra che un giorno Ociroe, la figlia di Chirone che aveva doti profetiche, predisse il futuro al bambino e ciò che disse provocò l'ira degli dei che la mutarono in cavalla<sup>135</sup>; nella seconda invece, Bersuire ricorda che Chirone, dopo aver ricevuto da Febo il figlioletto Esculapio, decise di nascondere nel suo antro per tenerlo al sicuro<sup>136</sup>.

La prima miniatura del codice di Gotha (fig. 80) mostra il momento in cui Chirone, vestito come un soldato loricato, riceve dalle braccia di un personaggio Esculapio, raffigurato come un infante

---

<sup>134</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, v. 557: «abdita fronde levi densa [...] ab ulmo»; BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XVIII, Fo. XXVII b: «Cornix vero quae erat in quadam ulmo».

<sup>135</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XIX, Fo. XXVIII b: «Oechiroe fuit filia chironis qui erat centuatus semivir et semiequus quae erat optima dimicatrix quae vaticinavit de quodam puero filio solis scilicet aesculapio qui traditus fuerat patri suo chironi ad custodiendum eo quod magna mirabilia esset facturus Quapropter dii fuerunt contra ipsam indignati et fecerunt ipsam vaticinari quod ipsa esset in equam convertenda et mutanda quod et factum est quia vocem et figuram perdidit et in equam mutata fuit haerba pro cibo ei placuit hinnitum pro voce dedit et pro capillis iubas habuit». (Ociroe, figlia di Chirone che era un centauro per metà uomo e per metà cavallo, fu un'eccellente profetessa che vaticinò a proposito del figlio del Sole chiamato Esculapio, che era stato affidato alla custodia di suo padre Chirone, che avrebbe fatto grandi meraviglie. Gli dei furono indignati con lei e le fecero predire che sarebbe stata trasformata in un cavallo e accadde che perse la sua voce e il suo aspetto e fu mutata in un cavallo; l'erba le era gradita come cibo, emetteva nitriti come voce e al posto dei capelli aveva una criniera. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 659-664: «“Non fuerant artes tanti, quae numinis iram/ contraxere mihi: mallet nescisse futura!/ iam mihi subduci facies humana videtur,/ iam cibus herba placet, iam latis currere campis/ impetus est: in equam cognataque corpora vertor./ tota tamen quare? pater est mihi nempe biformis”». (“Non valeva la pena di possedere questa dote che ha attratto su di me l'ira divina! Avrei preferito ignorare il futuro. Già mi accorgo che l'aspetto umano mi è tolto, già desidero come cibo l'erba e ho voglia di correre per i vasti prati. Assumo la forma equina che è propria della mia famiglia. Ma perché tutto il mio corpo subisce questa metamorfosi? Mio padre partecipa anche della forma umana!”)

<sup>136</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XX, Fo. XXVIII b: «Sol habuit unum filium quem vocavit Aesculapium quem nutriendum tradidit Chironi cuidam gyganti et centauro, qui duplicem scilicet hominis et equi gerebat naturam. [...] Ipsum in antro suo posuit et abscondit». (Il Sole ebbe un figlio di nome Esculapio che portò da Chirone, un gigante e un centauro che aveva una duplice natura umana e equina, per allevarlo. [...] Egli lo collocò nel suo antro e lo nascose. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, v. 630: «Geminique tulit Chironis in antrum» (Lo portò alla caverna di Chirone).

ancora in fasce. Al suo fianco, Ociroe, una fanciulla totalmente umana vestita di azzurro, indica il bambino predicendone la sorte mentre gli astanti si guardano perplessi. Nella parte inferiore della composizione Ociroe, mutata in cavalla, si ciba di erba come riportato da entrambi gli autori. Nella miniatura del codice di Bergamo (fig. 81) vediamo invece Chirone in forma umana che regge tra le braccia Esculapio mentre Ociroe, raffigurata per metà donna e metà cavallo, predice il futuro. A destra della composizione Ociroe, che è stata completamente mutata in cavalla dagli dei che dall'alto osservano la scena, è intenta a mangiare erba.

Nei codici latini delle *Metamorfosi* troviamo una possibile raffigurazione di Ociroe nel manoscritto IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli (fig. 82). Lungo il margine sinistro della c. 80v è raffigurata l'immagine di un centauro femmina a seno scoperto che alza le mani al cielo e volge lo sguardo alle sue spalle mentre dietro di lei incombe il Sole. La figura non accompagna il testo relativo al mito di Ociroe ma si trova accanto ai versi che descrivono l'uccisione di Iti da parte di Procne e Filomela (libro VI, vv. 644-652); il disegnatore del codice di Napoli raramente associa in modo corretto testo e immagine, pertanto credo che la figura del centauro femmina possa identificarsi davvero con quella di Ociroe che subisce l'ira di Febo-Sole dopo aver predetto il futuro al figlio Esculapio.

La seconda parte del mito è raffigurata in modo diverso nei due codici: se in quello di Gotha vediamo Chirone che stringe a sé il piccolo Esculapio e lo conduce inspiegabilmente all'interno di un accampamento militare (fig. 83), nel codice bergamasco è ritratto mentre nasconde il bambino nelle profondità della sua caverna, proprio come descritto nel testo (fig. 84). Nell'*Ovidius* di Bergamo, Chirone non è raffigurato come un centauro – mezzo uomo e mezzo cavallo – ma è un uomo con zoccoli al posto dei piedi, iconografia alquanto insolita se consideriamo che nella vignetta precedente Ociroe è disegnata come un centauro femmina (fig. 81).

Le miniature di entrambi i codici offrono diversi spunti interpretativi per quanto riguarda l'analisi iconografica. Le vignette del codice di Gotha sono interessanti perché mostrano una rara iconografia, quella del centauro loricato. La presenza dell'armatura di Chirone non è spiegabile né leggendo il passo ovidiano né il testo di Bersuire, pertanto si cercherà di trovare una possibile giustificazione per questo attributo analizzando per prima cosa la tradizione figurativa dei manoscritti astronomico-astrologici che tramandano il tipo iconografico del Centauro vestito<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> The Warburg Institute – Iconographic Database (versione online): Magic & Science – Astronomy and astrology – Constellations – Zodiac – Sagittarius – Single figure – As a centaur – Dressed.  
[http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/subcats.php?cat\\_1=9&cat\\_2=71&cat\\_3=32&cat\\_4=41&cat\\_5=50&cat\\_6=975&cat\\_7=688&cat\\_8=189](http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=9&cat_2=71&cat_3=32&cat_4=41&cat_5=50&cat_6=975&cat_7=688&cat_8=189) (Ultima consultazione: 06/06/2017)



Questa categoria di codici miniati è stata studiata a lungo da Fritz Saxl ed Erwin Panofsky, veri pionieri dello studio della trasmissione delle immagini mitologiche nel Medioevo e nel Rinascimento che, sulla scia degli studi condotti da Aby Warburg, hanno rivoluzionato il metodo di lettura delle immagini<sup>138</sup>.

Secondo la teoria di Saxl, grazie alle opere di Eudosso di Cnido (*Fenomeni*, 370-360 a.C.), del poeta Arato di Soli (*Fenomeni*, 275 a.C.) e infine del bibliotecario di Alessandria Eratostene di Cirene<sup>139</sup> (*Catasterismi*, 276-194 a.C. circa) giunse a compimento quel processo di “mitologizzazione del cielo”<sup>140</sup> che si era avviato in Grecia già alla fine del VI secolo a.C. sotto l’influsso parziale della cultura babilonese ed egizia e che consisteva nell’attribuire alle costellazioni i nomi e gli attributi propri dei personaggi del mito. In particolare, fu l’opera di Arato a godere di grande diffusione nel mondo latino grazie alle numerose traduzioni fatte da importanti autori quali Marco Tullio Cicerone (106 a.C.-43 a.C.) e soprattutto Germanico Giulio Cesare (15 a.C.-19 d.C.), nipote dell’imperatore Tiberio. In età medievale i manoscritti che tramandavano queste traduzioni, che circolavano sotto il nome di *Aratea*, erano corredati da illustrazioni che contribuirono alla diffusione e alla sopravvivenza delle antiche immagini mitologiche che generalmente venivano elaborate con uno stile decisamente lontano dai prototipi classici<sup>141</sup>. Il mondo medievale interpreta con le sue proprie forme i concetti recuperati dal mondo classico; questi concetti, di cui si mantiene vivo dall’antichità il contenuto, sono sempre interpretati secondo i caratteri stilistico-formali propri dell’epoca contemporanea: gli artefici delle miniature osservano i modi di dipingere e di scolpire degli artisti del loro tempo e ne assimilano gli aspetti estetici. Caratteristica dell’epoca è pertanto l’attualizzazione di eventi successi in un tempo remoto o addirittura mitico: i

---

<sup>138</sup> PANOFSKY 1939; PANOFSKY 1960; SAXL 1985.

<sup>139</sup> LAMPREDI, 1831, pp. VII–XI; RIDPATH 1994, pp. 5–13. L’astronomo Eudosso di Cnido (390-340 a.C. circa) trascorse parte della sua vita in Egitto e pare che lì alcuni sacerdoti egiziani lo istruirono sulle costellazioni che egli introdusse in Grecia attraverso due importanti scritti andati perduti: lo *Specchio* e i *Fenomeni*. Uno dei successori di Alessandro Magno, Antigono Gonata che regnava in Macedonia, incaricò il poeta Arato di Soli di dare una forma letteraria più elevata alla prosa di Eudosso. Arato, intorno al 275 a.C., volse in versi i *Fenomeni* che stanno alla base di ogni ricerca sulle costellazioni nell’antichità. Dei *Catasterismi* di Eratostene di Cirene (276-194 a.C. circa) rimane solo un riassunto in lingua greca composto in data sconosciuta che viene pertanto attribuito allo Pseudo-Eratostene che riporta un elenco di quarantadue costellazioni, ciascuna delle quali associata a un personaggio del mito.

<sup>140</sup> SAXL 1985, p. 23. Citazione dall’introduzione a Saxl a cura di Salvatore Settis.

<sup>141</sup> Sul principio del distacco elaborato da Erwin Panofsky cfr. PANOFSKY 1960, pp. 104-105: «Ogni volta che nel maturo e tardo Medioevo un’opera d’arte prende in prestito uno schema da un modello classico, a questo schema si attribuisce quasi sempre un significato non classico, solitamente cristiano; ogni volta che nel maturo e tardo Medioevo un’opera d’arte prende in prestito un tema dalla poesia, dalla leggenda, dalla storia o dalla mitologia del mondo classico, questo tema è senza eccezioni rappresentato secondo uno schema formale non classico, solitamente contemporaneo». Cfr. anche SAXL 1985, pp. 155-157: «Il rapporto tra queste raffigurazioni e il mondo antico è caratterizzato da una straordinaria persistenza dei contenuti figurativi, unita però all’assenza di qualsiasi tradizione figurativa diretta. [...] In queste raffigurazioni l’eredità del mondo antico non è lo stile, ma il contenuto».

personaggi generalmente sono abbigliati secondo la moda del tempo in cui sono stati prodotti e contestualizzati in ambientazioni contemporanee.

È proprio all'interno di questi manoscritti astronomico-astrologici che la figura del Centauro subirà le più vistose modifiche rispetto al tradizionale schema iconografico antico che prevedeva l'ibrido ritratto con il busto umano nudo e il resto del corpo in forma equina. Il Centauro trova il suo posto entro questa categoria di codici miniati perché assimilato alla costellazione del Sagittario che viene variamente elaborata nel corso dei secoli.

Già in un esemplare del *De ordine ac positione stellarum in signis* realizzato al principio del IX secolo (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 210) troviamo una raffigurazione del Sagittario in forma di centauro vestito; l'essere presenta una sorta di maglia aderente al corpo dello stesso colore degli arti inferiori che lascia però scoperti mani, collo e testa dipinti con un colore rosato (fig. 85). In un manoscritto del XII secolo contenente il *Liber astrologiae* del filosofo Georgii Zapari Zothori Fenduli (Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 7330) il Sagittario indossa una camicia con polsini ricamati aperta sul petto (fig. 86), tipologia che si ritrova anche nei codici miniati del *Libro delle stelle fisse* dell'astronomo persiano Al-Sufi (903-986)<sup>142</sup>, un'opera cosmologica scritta in arabo intorno al X secolo che contiene una *summa* dell'*Almagesto* di Tolomeo<sup>143</sup>. Nel codice trecentesco 78D12 del Kupferstichkabinett di Berlino il Sagittario è vestito con una camicia stretta in vita e corredata dalle stelle che compongono il suo asterismo (fig. 87). Gli esempi fin qui esaminati mostrano una diffusione della tipologia del centauro vestito che copre un vasto periodo cronologico e si ritrova sia in opere astronomiche occidentali che orientali.

Credo che la figura di Chirone realizzata dal Maestro dell'*Ovidius* di Gotha possa inserirsi entro la categoria dei centauri vestiti anche se finora non ho trovato in nessun altro manoscritto un'immagine di centauro loricato<sup>144</sup>. Probabilmente la spiegazione per questo particolare dovrà essere cercata altrove e potrebbe derivare, più che da un modello iconografico, da una fonte testuale, soprattutto per la presenza dell'esercito di soldati armati che si muovono all'interno di un accampamento militare (fig. 83), particolare che non trova spiegazione né leggendo il poema ovidiano né tantomeno il testo dell'*Ovidius moralizatus*.

---

<sup>142</sup> Per un approfondimento sulla figura di Al-Sufi nei manoscritti astronomico-astrologici cfr. MARIANI CANOVA 2007, pp. 376-385.

<sup>143</sup> <http://www.ianridpath.com/startales/alsufi.htm> (Ultima consultazione: 06/06/2017)

<sup>144</sup> Un centauro loricato e barbuto come quello del codice di Gotha si trova però all'interno della mandorla che racchiude la figura di Cristo nel Giudizio Universale di Giotto nella Cappella degli Scrovegni; l'ibrido, accompagnato da altre tre figure allegoriche, simboleggia la duplice natura di Cristo, umana e divina. Cfr. PISANI 2009, pp. 239-242.

L'accostamento tra le figure dei centauri e le idee di violenza, guerra e bestialità ha origini antichissime – basti pensare all'episodio mitico che li vide contrapposti al popolo dei Lapiti – e da allora tali creature incarnano l'irrazionale e lo spirito guerriero per eccellenza. Sarebbe forse sufficiente questo presupposto per spiegare il perché della corazza indossata da Chirone e della presenza dell'eterico nel codice di Gotha, ma potrebbero esserci anche altre ragioni che parrebbero trarre le loro origini da particolari testi antichi che si sono imposti nell'immaginario medievale.

Nel suo commento alle *Georgiche* di Virgilio, Servio cerca di fornire una spiegazione razionale dell'esistenza dei centauri narrando un episodio che ha come protagonista un re Tessalo e la sua mandria di buoi<sup>145</sup>. Secondo il mito, il sovrano perse la sua mandria a causa di un tafano che pungolava incessantemente i capi di bestiame che, esasperati, fuggirono. Il re allora incaricò cento soldati di recuperare gli armenti e di ricondurli nelle stalle. I soldati però, non potendo correre alla stessa velocità dei buoi, decisero di prendere dei cavalli per radunare la mandria. Una volta portata a termine la missione, i soldati fecero abbeverare le loro cavalcature nelle acque del fiume Peneo. Chiunque avesse scorto da lontano la scena non avrebbe visto semplicemente dei cavalieri, ma degli esseri con il busto umano e corpo equino, essendo le teste dei cavalli ben protese verso il fiume per dissetarsi.

Questa tradizione venne variamente ripresa nel Medioevo ad esempio da Rabano Mauro che nel VII libro del *De universo* associa i centauri a soldati mercenari<sup>146</sup>. Nel XII secolo troviamo una simile argomentazione anche nel *Mitografo Vaticano III* in cui l'autore parla dei centauri in due occasioni, entrambe inserite entro il capitolo dedicato a Giunone. Nella prima l'autore, basandosi sulle *Mythologiae* di Fulgenzio<sup>147</sup>, offre un'improbabile spiegazione etimologica della parola *centauri*, frutto dell'unione dei termini *centum* e *armati*<sup>148</sup>, spiegazione alquanto bizzarra e scorretta che si

---

<sup>145</sup> SERVIO, *In Vergilii Georgica Commentarii*, III, 115: «Pelethronium oppidum est Thessaliae, ubi primum domandorum equorum repertus est usus. Nam cum quidam Thessalus rex, bubus oestro exagitatus, satellites suos ad eos revocandos ire iussisset illique cursu non sufficerent, ascenderunt equos et eorum velocitate boves secuti, eos stimulis ad tecta revocarunt. Sed hi visi, aut cum irent velociter, aut cum eorum equi circa flumen Peneon potarent capitibus inclinatis, locum fabulae dederunt, ut Centauri esse crederentur, qui dicti sunt Centauri ἀπὸ τοῦ κεντᾶν τοὺς ταύρους. Alii dicunt Centaurorum fabulam esse confictam ad exprimendam humanae vitae velocitatem, quia equum constat esse velocissimum».

<sup>146</sup> RABANO MAURO, *De Universo*, VII, 7: «Centauris autem species vocabulum indidit, id est, hominem mixtum equo. Quos quidem equites Thessalorum dicunt: sed pro eo, quod discurrentes in bello velut unum corpus equorum et hominum viderentur, inde centauros factos asseverant».

<sup>147</sup> FULGENZIO, *Mythologiae*, II, 17, *Ixion*: «Dromocrides in Theogonia scribit Ixionem in Graecia primum regni gloriam affectasse, qui sibi centum equites primus omnium acquisivit. Unde et centauri dicti sunt, quasi centum armati».

<sup>148</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, 4.6, *Juno*: « Legitur autem et in hisloria, Ixionem primum in Graecia regni gloriam affectasse; qui sibi centum equites primus omnium acquisivit. Unde et Centauri dicti sunt, quasi *centum armati*». (Moreover, we read also in history that Ixion was the first man in Greece to strive after the glory of a kingdom. He was

impose però nella tradizione medievale, tanto che lo stesso Giovanni Boccaccio la utilizzò nelle sue *Genealogiae deorum*<sup>149</sup>; nella seconda invece viene ripresa fedelmente la leggenda di Servio<sup>150</sup>.

La presenza di Chirone loricato e soprattutto dell'accampamento militare nel codice di Gotha potrebbe forse riferirsi alla traduzione per immagini di questa tradizione letteraria che tanta fortuna ebbe nel corso dei secoli.

Nel manoscritto gothiano Chirone è raffigurato come un quadrupede che si regge sulle due zampe posteriori, mentre quelle anteriori sono vere e proprie braccia, secondo una tipologia iconografica tipicamente medievale. Tale soluzione sembrerebbe derivare – secondo lo studioso Jurgis Baltrušaitis – dalla diffusione di particolari raffigurazioni di animali a quattro zampe nella monetazione gallica, che nel corso del tempo subirono questa vistosa anomalia principalmente a causa dell'usura del metallo: la cancellazione di alcune parti anatomiche degli animali ne determina lo smembramento, cosicché alcuni di essi risultano esseri "sospesi" privi dell'appoggio anteriore<sup>151</sup>. Il motivo si diffonde nel mondo medievale attraverso la collezione di monete e gemme a cui gli uomini attribuirono un particolare significato magico, quasi fossero dei talismani con funzione apotropaica<sup>152</sup>. Esso troverà nuova linfa vitale a partire dagli ultimi decenni del XIII secolo nei manoscritti anglosassoni, per poi diffondersi fino all'Italia e alla Spagna attraverso i codici miniati e occupando infine la decorazione di stalli lignei e soffitti<sup>153</sup>.

In relazione all'immagine del centauro, la particolare tradizione iconografica che lo vede ritratto sospeso sulle due zampe posteriori equine trova larga diffusione sempre all'interno dei manoscritti astronomico-astrologici, in particolare quelli che tramandano il testo degli *Aratea*. In un esemplare quattrocentesco della Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg.Lat.1324) ad esempio

---

the first of all to gather a hundred horsemen to himself. Hence they were called Centaurs, as if to say *centum armati*, "a hundred armed men". Traduzione a cura di PEPIN 2008).

<sup>149</sup> BOCCACCIO, *Genealogiae deorum*, XXVII, *De Ysione*: «Dicit preterea Fulgentius Dromocridem in Teogonia scribere, Ysionem in Grecia primum regni gloriam affectasse, et sibi centum equites primum omnium conquisisse, ex quo Centauri, id est centum armati».

<sup>150</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, 4.7, *Juno*: « De poetica tamen Centaurorum adinventione sic Servius ait. Quum, inquit, quidam Thessalus rex bubus oestro agitatis satellites suos ad eos revocandos ire jussisset, et hi ad cursum tantum non sufficerent, equos ascenderunt, et eorum velocitate boves secuti, eos stimulis ad tecta revocarunt. Sed hi quum aut irent velociter, aut quum eorum equi circa fluvium Peneum capitibus inclinatis potarent, locum fabulae dederunt, ut Centauri, id est semihomines et semiequi putarentur. Centauri autem a Graeco kentauvroi" dicti sunt» (Now about the poets' invention of the Centaurs, Servius tells the following story. When a certain Thessalian king ordered his attendants to go and recover cattle that had been chased by a gadfly, and they were not up to such running, the men mounted horses and pursued the cattle by means of their swiftness. They drove them back to their stables with whips. But either because they went swiftly or because their horses were drinking at the River Peneus with heads bent forward, they created an occasion for the story, so that they were thought to be Centaurs: half men, half horses. They are called Centaurs from the Greek *centaurois*. Traduzione a cura di PEPIN 2008).

<sup>151</sup> BALTRUŠAITIS 1972, p. 99.

<sup>152</sup> BALTRUŠAITIS 1972, p. 102.

<sup>153</sup> BALTRUŠAITIS 1972, p. 101.

troviamo una bella raffigurazione del Sagittario in forma di Centauro che presenta le medesime caratteristiche fisionomiche del Chirone di Gotha (fig. 88): il suo corpo possente è sorretto solo dalle due zampe posteriori, delle quali una delle due è in posizione avanzata rispetto all'altra per garantire maggiore stabilità alla figura; il ventre ampio e rigonfio del cavallo si collega con un unico tratto all'addome umano, le braccia tendono un arco privo di freccia.

Nel codice di Bergamo Chirone è raffigurato non come un centauro, ma come una sorta di satiro barbuto dai piedi caprini. Mi sembra lecito domandarsi il perché di questa curiosa iconografia, dal momento che nella vignetta precedente sua figlia Ociroe è ritratta come un centauro femmina con le stesse caratteristiche anatomiche del Chirone bipede di Gotha.

La spiegazione può essere il fatto che l'artista segue l'arcaica rappresentazione del Sagittario che si ritrova nei manoscritti astronomico-astrologici alto medievali in cui è rappresentato proprio come un satiro in atto di scoccare una freccia. Ad esempio troviamo il tipo del Sagittario-Satiro in un esemplare del *De ordine ac positione stellarum in signis* datato intorno all'820 custodito alla Biblioteca Nazionale di Spagna di Madrid (ms. 3307), nel codice della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Cm.560) contenente una versione degli *Aratea* del IX secolo o nel celebre esemplare degli *Aratea* della British Library (Harley 2506) datato tra la fine del X secolo e l'anno 1000 (figg. 89-91). Questo tipo iconografico godette di particolare fortuna nel campo dei manoscritti astronomico-astrologici tanto che lo ritroviamo anche in un esemplare quattrocentesco dei *Catasterismi* di Eratostene della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 92).

#### - Un reciproco inganno: il mito di Mercurio e Batto

La *fabula* successiva narra le vicende del pastore Batto e dell'inganno ordito ai suoi danni dal dio Mercurio (libro II, *fabula* XXI), che Bersuire riprende fedelmente dal testo delle *Metamorfosi*<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXI, Fo. XXIX a: «Mercurius semel furatus fuerat unum magnum armentum vaccarum nullo prorsus vidente praeter unum rusticum: qui Battus vocabatur: cui cum promississet et dedisset unam vaccam de illist ut non revelaret eum rusticus respondit ei. "Tutus eas lapis iste pius tua furta loquetur". Et cum Mercurius recessisset: mutavit se Mercurius in aliam formam versa pariter cum voce figura: ac si esset ille homo qui amiserat boves. Et petiit ab eo utrum vidisset aliquem qui dictum armentum furatus fuisset. Cui cum diceret non promisit ei vaccam et unum taurum, si revelaret, qui statim dixit quod quidam recedebat qui armentum ducebat; et tunc Mercurius videns quod rusticus fidem non servabat indignatus contra eum. Et me mihi perfide prodis? me mihi prodis ait? periuraque pectora vertit: in durum silicem qui nunc quoque dicitur index». (Una volta Mercurio rubò una grande mandria di mucche senza essere visto da nessuno a eccezione di un rustico di nome Batto che, quando Mercurio gli aveva promesso e gli aveva dato una mucca affinché non lo tradisse, rispose "Vattene tranquillo, o straniero, sarò muto sul tuo furto come lo è questa pietra". Dopo che Mercurio se ne fu andato, mutò se stesso in un'altra forma, sia nell'aspetto che nella voce, come se fosse quell'uomo che aveva perduto le mucche. E gli chiese se avesse visto qualcuno che aveva rubato gli armenti. Quando Batto rispose "No", Mercurio gli promise una mucca e un

La vignetta del codice di Gotha è più articolata di quella di Bergamo in cui osserviamo solamente due momenti narrativi: a destra, Batto viene ammonito da Mercurio che gli chiede di tacere il furto; a sinistra Mercurio trasforma Batto in pietra (fig. 93). In quella di Gotha invece assistiamo a tutte le fasi descritte dall'autore, anche se a livello compositivo la scena appare piuttosto disorganizzata rispetto ad altre vignette del codice (fig. 94): nella parte alta della composizione Batto, nascosto dietro le rocce, osserva il furto delle giumente ad opera di Mercurio, raffigurato più in basso con una giubba rosa e una feluca in testa. Il dio sta parlando con Batto che gli dice di dirigersi verso la via senza timore di essere scoperto; il rustico ha già con sé la mucca promessa da Mercurio per il suo silenzio e a sinistra lo vediamo allontanarsi tenendo con una corda il suo premio. Nella parte inferiore del riquadro Mercurio, sotto le mendaci spoglie della vittima del furto, indica con espressione indignata Batto che, all'idea di ricevere una mucca e un vitellino in cambio del nome del colpevole, aveva denunciato il dio che per punizione lo aveva trasformato nella pietra delatrice. Batto appare già completamente mutato in pietra rossa insieme alla sua mucca, mentre alza una mano al cielo per discolarsi.

Le vignette sono interessanti soprattutto per quanto riguarda le modalità di raffigurare la metamorfosi: se da un lato il Maestro del codice di Gotha sceglie di pietrificare il rustico conservandone la forma umana e tramutandolo in una sorta di scultura in porfido rosso, dall'altro

---

vitellino se glielo avesse rivelato. Subito disse che un tale che conduceva degli armenti si era allontanato; e allora Mercurio, vedendo che il rustico non manteneva la parola, si indignò contro di lui. "Mi tradisci davanti a me stesso, furfante? Proprio davanti a me in persona?". E trasformò il bugiardo in una dura pietra che ancora oggi è detta delatrice. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 687-707: «Senserat hoc furtum nemo nisi notus in illo/ rure senex; Battum vicinia tota vocabat./ divitis hic saltus herbosaque pascua Nelei/ nobiliumque greges custos servabat equarum./ hunc tenuit blandaque manu seduxit et illi/ 'quisquis es, hospes' ait, 'si forte armenta requiret/ haec aliquis, vidisse nega neu gratia facto/ nulla rependatur, nitidam cape praemia vaccam!'/ et dedit. accepta voces has reddidit hospes:/ 'tutus eas! lapis iste prius tua furta loquetur,/ 'et lapidem ostendit. simulat love natus abire;/ mox redit et versa pariter cum voce figura/ 'rustice, vidisti si quas hoc limite' dixit/ 'ire boves, fer opem furtoque silentia demel/ iuncta suo pretium dabitur tibi femina tauro./' at senior, postquam est merces geminata, 'sub illis/ montibus' inquit 'erunt,' et erant sub montibus illis./ risit Atlantiades et 'me mihi, perfide, prodis?/ me mihi prodis?' ait periuraque pectora vertit/ in durum silicem, qui nunc quoque dicitur index,/ inque nihil merito vetus est infamia saxo». (Nessuno si era accorto del furto, salvo un vecchio, noto in quelle zone col nome di Batto. Costui custodiva i terreni e i pascoli erbosi del ricco Neleo e sorvegliava le schiere delle sue nobili cavalle. Mercurio si intimorì per la sua presenza e, presolo bonariamente in disparte, gli disse: "Chiuque tu sia, o straniero, se qualcuno verrà a cercare questi armenti, nega di averli visti; e perché il favore che mi fai non resti senza ricompensa, prenditi una bianca giovenca". Batto prese il dono che gli veniva offerto e rispose: "Vattene pure tranquillo, o straniero, sarò muto sul tuo furto come lo è questa pietra" e così dicendo indicava appunto una pietra. Il figlio di Giove finse di andarsene, ma subito ritornò, avendo cura di cambiare aspetto e voce, e apostrofò il villano: "Se per caso hai visto delle giovenche passare per questa strada, vieni in mio aiuto svelandomi il furto. Ne avrai come ricompensa una vacca col suo toro". Il vecchio, all'idea di un premio doppio, rispose: "Credo che siano ai piedi di quei monti", e difatti lì erano. Il nipote di Atlante rise: "Mi tradisci davanti a me stesso, perfido? Proprio davanti a me in persona?" e tramutò lo spergiuro in una dura pietra che ancora oggi è detta "delatrice", conservando il ricordo di un'infamia che al sasso è estranea).

il disegnatore del codice di Bergamo preferisce raffigurare un blocco di pietra da cui emerge ancora la testa di Batto.

Il mito di Mercurio e Batto ricorre con una scarna illustrazione anche all'interno del codice Vat.Lat.1596 della Biblioteca Apostolica Vaticana in cui il miniatore raffigura accanto ai versi corrispondenti le immagini di Mercurio vestito da pastore accompagnato da due giovenche rosse e più in basso Batto abbigliato con un lungo mantello dal cappuccio a punta (fig. 95). Si tratta di una rappresentazione molto semplificata rispetto a quelle dell'*Ovidius moralizatus*, priva di svolgimento narrativo, che ha però la funzione di agevolare la lettura suggerendo il mito attraverso un'immagine che funge quasi da "segnalibro visivo".

#### - Un'orrenda personificazione: l'Invidia

Anche la *fabula* successiva narra di una vendetta divina ai danni di un mortale (libro II, *fabula* XXII). Bersuire in questo caso non si sofferma a narrare tutto il mito, fa un breve accenno ad Aglauro mutata in nera statua perché corrotta dal veleno mefitico dell'Invidia assoldata da Minerva per vendicarsi della fanciulla che aveva scoperto il suo segreto<sup>155</sup> e si dedica principalmente alla descrizione dell'orrida personificazione. Entrambe le miniature dei codici di Gotha e Bergamo sono dedicate quindi alla raffigurazione dell'Invidia, la cui descrizione viene ripresa in modo preciso dalle *Metamorfosi*<sup>156</sup>. Nel codice di Gotha (fig. 96) l'Invidia è ritratta nel

---

<sup>155</sup> Aglauro con le sorelle Erse e Pandroso aveva scoperto che dentro la cesta che la dea aveva affidato loro c'era Erittonio, il figlio che Minerva aveva avuto da Vulcano (cfr. BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XVIII).

<sup>156</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 760-782: «Protinus Invidiae nigro squalentia tabo/ tecta petit: domus est imis in vallibus huius/ abdita, sole carens, non ulli pervia vento,/ tristis et ignavi plenissima frigoris et quae/ igne vacet semper, caligine semper abundet./ huc ubi pervenit belli metuenda virago,/ constitit ante domum (neque enim succedere tecti/ fas habet) et postes extrema cuspide pulsat./ concussae patuere fores. videt intus edentem/ vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum,/ Invidiam visaque oculos avertit; at illa/ surgit humo pigre semesarumque relinquit/ corpora serpentum passuque incedit inertis./ utque deam vidit formaque armisque decoram,/ ingemuit vultumque una ac suspiria duxit./ pallor in ore sedet, macies in corpore toto./ nusquam recta acies, livent robigine dentes,/ pectora felle virent, lingua est suffusa veneno;/ risus abest, nisi quem visi movere dolores;/ nec fruitur somno, vigilantibus excita curis,/ sed videt ingratos intabescitque videndo/ successus hominum carpitque et carpitur una/ suppliciumque suum est». (Si trova, la casa dell'Invidia, nascosta nel fondo di una valle: è priva di sole, non è mai attraversata da un soffio di vento, è triste, bloccata dal gelo, ignara del calore del fuoco e sempre sommersa da una fitta caligine. Non appena vi giunge, la vergine tremenda, dea della guerra, si arresta davanti alla porta e la percuote con la punta della lancia (in quella casa non le è lecito entrare). I battenti si spalancano e dentro la dea scorge l'Invidia intenta a mangiare carne di vipera, alimento del suo vizio: subito ne distoglie lo sguardo. Quella intanto si leva da terra pigramente, lasciando a metà il pasto di serpi, s'avanza con passo strascicato e alla vista della dea, splendente di bellezza nelle sue armi, emette gemiti e sospiri profondi, accompagnandoli con le contrazioni del volto coperto di pallore. La magrezza le assedia le ossa, il suo sguardo è sempre bieco, i denti sono neri e corrosi, ha il petto pieno di livido fiele e la lingua cosparsa di veleno. Non sa che cosa sia il riso, se non quello suscitato dalla vista dei dolori altrui; ignora il sonno, agitata da ansie che la inducono a vegliare continuamente; assiste con struggente dispiacere agli eventi felici degli uomini; rode gli altri e si rode e questo è il suo supplizio).

BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXII, Fo. XXIX a: «Ovidius describit Invidiam et dicit quod habitabat in domo nigra et subterranea et carente sole. Haec erat tristis, plena frigoris, lumine privata, caligine caeca, facie macra,

suo antro, un luogo buio in cui non batte mai il Sole; è vestita di nero e ha i denti carciati, proprio come descritto dai due autori; Minerva le infilza il petto con la punta della lancia, particolare che non trova spiegazione né leggendo il testo ovidiano né quello di Bersuire. Forse il miniatore ha realizzato tale dettaglio per rendere meglio l'idea del fiele che sgorga dal petto dell'Invidia<sup>157</sup>. La vignetta del codice di Bergamo (fig. 97) mostra allo stesso modo una figura che abita in un luogo desolato; il disegnatore la raffigura con le sembianze di una vecchia che prende tra le sue mani le mani della dea che le chiede ausilio.

La personificazione dell'Invidia ricorre anche lungo il margine sinistro della c. 20v del codice vaticano Vat.Lat.1596 contenente le *Metamorfosi* latine (fig. 98) in cui accanto ai versi corrispondenti alla sua descrizione fisica osserviamo un'essere mostruoso, nudo e scheletrico, con pochi capelli in testa e una bocca spalancata piena di denti marci<sup>158</sup>. L'illustrazione non comprende alcun elemento narrativo e come nel caso precedentemente esaminato ha la sola funzione di rammentare al lettore il passo corrispondente grazie alla sua forza visiva, allo stesso modo della scarna illustrazione del codice Vat.Lat.2780 in cui sul margine inferiore della c. 22r è vergata la sagoma di una casa in mattoni munita di porta sprangata contraddistinta da un *titulus* a inchiostro rosso che la identifica come *domus Invidiae* (fig. 99).

## - Europa

Il mito di Giove e Europa offre ulteriori spunti di riflessione in quanto Bersuire riprende con attenzione tutti i dettagli inseriti da Ovidio<sup>159</sup> nella sua narrazione.

---

aspectu torva, pectore fellea, ore pallida, lingua venenosa, dente rubiginosa. Semper vigilans, raro dormiens, curis sollicita successibus alienis afflicta». (Ovidio descrive l'Invidia e dice che abitava in una casa nera, sottoterra e priva di sole. Era triste, piena di gelo, priva di luce e resa oscura dalla caligine; il suo volto è scarno, di aspetto torvo, il petto pieno di fiele, pallida, ha una lingua velenosa e i denti carciati. È sempre vigile, dorme raramente, prova piacere per i dolori altrui e soffre dei loro successi. Traduzione propria).

<sup>157</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula XXII*, Fo. XXIX a: «Pectore fellea».

<sup>158</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 775-777.

<sup>159</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 846-852; 858-875: «Non bene conveniunt nec in una sede morantur/ maiestas et amor; sceptri gravitate relict/ ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis/ ignibus armata est, qui nutu concutit orbem,/ induitur faciem tauri mixtusque iuvencis/ mugit et in teneris formosus obambulat herbis./ quippe color nivis est [...] miratur Agenore nata,/ quod tam formosus, quod proelia nulla minetur;/ sed quamvis mitem metuit contingere primo,/ mox adit et flores ad candida porrigit ora./ gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas,/ oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt;/ et nunc adludit viridique exultat in herba,/ nunc latus in fulvis niveum deponit harenis;/ paulatimque metu dempto modo pectora praebet/ virginea plaudenda manu, modo cornua sertis/inpedienda novis; ausa est quoque regia virgo/nescia, quem premeret, tergo considerare tauri,/cum deus a terra siccoque a litore sensim/ falsa pedum primis vestigia ponit in undis;/inde abit ulterius mediique per aequora ponti/ fert praedam: pavet haec litusque ablata relictum/ respicit et dextra cornum tenet, altera dorso/ inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes». (Non vanno d'accordo né possono stare insieme la maestà e l'amore. Deposta la dignità dello scettro, colui che è il padre e il re degli dei, la cui destra è armata dalle fiamme a tre lingue, lui che con un cenno scuote la terra, si riveste dell'aspetto di un toro, entra nel gruppo delle giovenche e muggendo insieme a loro si



Tutti questi elementi confluiscono all'interno delle miniature realizzate dal Maestro dell'*Ovidius* di Gotha che esegue due vignette per un'unica *fabula*, essendo questa così densa di dettagli. La prima miniatura (fig. 100) mostra due momenti narrativi del mito: a sinistra, Europa è in compagnia delle amiche intente a raccogliere fiori, a destra invece è da sola e accarezza dolcemente il candido<sup>160</sup> muso di un toro, sotto le cui spoglie si cela Giove invaghitosi della giovane<sup>161</sup>; Europa adorna il suo muso con fiori. La vignetta successiva ha uno svolgimento, per così dire, cinematografico, in cui osserviamo come in un piano-sequenza tutti i passaggi del rapimento di Europa (fig. 101). Giove-toro, coronato da una ghirlanda di fiori come ricordato dai due autori<sup>162</sup>, si allontana dalla terra ferma per dirigersi verso il mare tenendo sulla schiena Europa che si aggrappa al suo corno<sup>163</sup> con la mano sinistra. Questo dettaglio è importante poiché si tratta di uno schema iconografico ormai standardizzato per raffigurare tale momento narrativo, evidente già a partire dalle manifestazioni artistiche del mondo antico<sup>164</sup>. Al centro, Giove balza in acqua conservando ancora il suo aspetto fallace; in entrambe le raffigurazioni della fuga, il miniatore sembra simulare la presenza del vento che gonfia la veste di Europa caratterizzata da lunghe maniche svolazzanti. Questo dettaglio, non citato nel testo di Bersuire, è un possibile riferimento

---

pavoneggia sull'erba tenera. È bianco come la neve [...] La figlia di Agenore si stupisce che sia tanto ben fatto e che non sia bellicoso; eppure in un primo momento ha paura di toccarlo, anche se è così mite; ma poi si decide e va a porgere fiori al bianco muso. Gode l'innamorato e, in attesa dello sperato piacere, le bacia le mani, mentre con grande fatica rimanda il resto. Intanto, scherzandole intorno, ora saltella sull'erba verde, ora stende il candido fianco sulla rena dorata e, dopo averle tolto a poco a poco ogni timore, le offre il petto perché ei vi batta sopra la sua mano di vergine; ora le porge le corna perché vi intrecci delle nuove corone. Infine la principessa osa sedersi sulla schiena del toro, ignara di chi sia colui che sta cavalcando. È venuto il momento che il dio lasci pian piano la terra e la spiaggia: egli affonda quei piedi che non sono suoi nell'acqua bassa, poi vi si inoltra e porta via la sua preda in mezzo al mare. La fanciulla, piena di timore, si volge indietro a guardare il lido che hanno abbandonato, mentre con una mano si aggrappa a un corno e con l'altra si appoggia alla schiena del toro. Le vesti le ondeggiano intorno nel fremito del vento).

<sup>160</sup> La notazione cromatica è importante poiché Ovidio, che riprende il mito di Europa da più antiche fonti letterarie (in particolare da Mosco), utilizza per primo il colore bianco per descrivere il manto di Giove-toro. Il particolare viene ripreso con attenzione da Bersuire che descrive Giove come un «taurum pulcherrimum et albissimum sine macula et ruga» (BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXIII, Fo. XXX a).

<sup>161</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXIII, Fo. XXIX b-Fo. XXX a: «Iuppiter cum summe amaret europam filiam agenoris quadam die exploravit quod ipsa veniebat spatari ad littus maris ubi erat armentum vaccarum patris sui ad quod de more visitandum saepe consueverat venire». (Poiché Giove amava moltissimo Europa, figlia del re Agenore, scoprì che quella andava a passeggiare lungo il litorale dove c'era la mandria degli armenti di suo padre che spesso era solita visitare. Traduzione propria).

<sup>162</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXIII, Fo. XXX a: «[Europa] colligebat flores et ei sertum inter cornua faciebat». (Raccoglieva fiori e componeva per lui una ghirlanda tra le sue corna. Traduzione propria).

<sup>163</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXIII, Fo. XXX a: «Virgo autem tauri benignitate accepta taurum equitare voluit et super eum ascendit qui surgens paulatim ad mare se traxit et tandem subito in mare salit et cum virgine ad eius cornua se tenente ultra mare recessit». (La vergine, accettata la bontà del toro, volle cavalcarlo e si arrampicò su di lui che, alzatosi, si portò a poco a poco verso il mare e improvvisamente balzò in mare. Con la fanciulla che si aggrappa alle sue corna si allontanò al di là del mare. Traduzione propria).

<sup>164</sup> Sull'iconografia di Giove e Europa nell'antichità greca e romana cfr. Toso 2011, pp. 97-118. Nonostante Ovidio specifichi che la fanciulla trattiene con la mano destra un corno del toro, a livello iconografico si è invece imposto l'uso della mano sinistra (Toso 2011, p. 106), come si vede anche nella miniatura del codice gothiano.

alla narrazione di Ovidio che conclude il II libro delle *Metamorfosi* con l'iconico verso «tremulae sinuantur flamine vestes<sup>165</sup>», particolare che viene utilizzato dagli artisti antichi nelle loro composizioni già a partire dal V secolo a.C.<sup>166</sup>. L'episodio si conclude poi con la trasformazione del dio che riprende la sua forma originaria<sup>167</sup> e i suoi attributi regali mentre tiene stretta a sé Europa sulla terra ferma.

La miniatura del codice di Bergamo è assai più semplice ma riprende fedelmente alcuni elementi del testo: nella parte sinistra della composizione Europa incorona con una ghirlanda di fiori il toro che poi immerge le zampe anteriori nell'acqua marina portando su di sé la fanciulla che si aggrappa a lui trattenendolo per un corno con la mano sinistra (fig. 102).

In entrambi i codici constatiamo un'attenzione al dettato ovidiano che non si ritrova in alcun testimone miniato delle *Metamorfosi*. L'immagine di Giove e Europa ricorre anche in due manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana che tramandano il poema latino (Vat.Lat.2780 e Vat.Lat.2782) ma si tratta di disegni a penna assai stilizzati i cui unici precisi riferimenti ovidiani stanno nella posa della fanciulla coronata che trattiene con una mano il corno del toro e con l'altra si appoggia alla sua schiena (figg. 103-104). Anche in questo caso, possiamo concludere che le illustrazioni delle *Metamorfosi* di Ovidio hanno molta più fortuna nei codici moralizzati che in quelli che conservano il poema originale.

#### - Il ciclo tebano: Cadmo e la sua sventurata discendenza

Il terzo libro si apre con un breve ciclo dedicato alle vicende del fratello di Europa, Cadmo, incaricato dal padre Agenore di ritrovare la fanciulla rapita da Giove. Bersuire riprende in modo fedele il passo ovidiano articolando la vicenda in tre sequenze narrative<sup>168</sup>.

La miniatura del codice di Gotha (fig. 105) mostra due momenti narrativi (libro III, *fabula* I): a sinistra Cadmo riceve l'ordine dal padre che si rivolge a lui ammonendolo con un gesto della mano mentre in basso vari personaggi sono intenti ad approntare navi e bagagli per il viaggio alla

<sup>165</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, v. 875. (Le vesti le ondeggiavano intorno nel fremito del vento).

<sup>166</sup> Sul pannello gonfio e la traversata di Europa per mare cfr. TOSO 2011, pp. 107-115.

<sup>167</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 1-2: «Imaque deus posita fallacis imagine tauri/ se confessus erat». (E già il dio, deposta ormai l'ingannevole sembianza di toro, si era manifestato). BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, II, *Fabula* XXIII, Fo. XXXa: «et tandem pristinam formam assumpsit ut virginis solatio usus fuit». (E per consolarla riprese le sue sembianze. Traduzione propria).

<sup>168</sup> Nei codici presi in esame sono tre le *fabulae* dedicate al mito di Cadmo, mentre nell'edizione a stampa sono quattro. Questo perché la seconda *fabula* tramandata nei codici era molto lunga e comprendeva il momento narrativo dei compagni di Cadmo che vanno a cercare l'acqua, la loro uccisione da parte del serpente, Cadmo che uccide la bestia e la semina dei denti del rettile con la conseguente nascita dei soldati. L'editore Badius nel 1509 decise di scindere in due *fabulae* questa lunga sequenza narrativa, dando origine così a una differenza nel numero di storie tra manoscritti e stampe.

ricerca di Europa; a destra Cadmo, dopo aver girovagato per mari e per monti invano e non potendo tornare alla casa paterna, consulta l'Oracolo di Febo insieme ai suoi compagni per conoscere in quale terra gli sarebbe convenuto abitare. L'Oracolo rispose che avrebbe dovuto seguire una giovenca che non aveva conosciuto il peso del giogo fino a una zona in cui poter costruire la città di Tebe, nella regione della Beozia<sup>169</sup>. La vignetta del codice di Bergamo invece mostra la preghiera di Cadmo e una città turrita dalla cui porta si affaccia il muso della giovenca (fig. 106).

La seconda miniatura del codice di Gotha (fig. 107) riflette tutti i particolari testuali dell'*Ovidius moralizatus* (libro III, *fabula* II) che in questa sequenza riprende in modo assai preciso l'originale latino<sup>170</sup>; inoltre il miniatore inserisce dei dettagli desunti direttamente dalle

<sup>169</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* I, Fo. XXX b: «Dicit Ovidius quod postquam Cadmus filius regis Agenoris mittitur de mandato patris quaerere Europem sororem suam raptam a Iove, sub tali pacto quod ad regnum patris perpetuo non rediret, nisi sororem perditam inveniret. Ipse tandem in templo Phoebi quaerens quid faceret audivit quod bovem inventam quae nunquam iugum traxerat sequeretur et quod ubi bos illa sisteret civitatem aedificaret quam a bove dictam Boeotiam nominaret. Et sic facta est civitas Boeotiae quae modo dicitur Thebe». (Ovidio narra che Cadmo, figlio del re Agenore, fu mandato per ordine di suo padre a cercare sua sorella Europa, rapita da Giove, con la condizione che non sarebbe tornato al regno del padre se non avesse trovato la sorella perduta. Infine, chiedendo nel tempio di Febo cosa fare, ascoltò che, trovata una giovenca che non aveva mai conosciuto il peso del giogo, doveva seguirla e costruire una città che doveva chiamare Beozia – da “bove” – dove la mucca si sarebbe fermata. E così fu fondata la città della Beozia che è chiamata Tebe. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 2-13: «Cum pater ignarus Cadmo perquirere raptam/ imperat et poenam, si non invenerit, addit/ exilium, facto pius et sceleratus eodem./ orbe pererrato (quis enim deprendere possit/ furta Iovis?) profugus patriamque iramque parentis/ vitat Agenorides Phoebique oracula supplex/ consulit et, quae sit tellus habitanda, requirit./ 'bos tibi' Phoebus ait 'solis occurret in arvis,/ nullum passa iugum curvique immunis aratri./ hac duce carpe vias et, qua requieverit herba,/ moenia fac condas Boeotiaque illa vocato.'» (Quando Agenore, il padre della fanciulla, all'oscuro di tutto, ordinò a Cadmo di cercare in ogni luogo colei che era stata rapita, gli minacciò anche l'esilio nel caso che non la trovasse, perché l'affetto per la figlia lo rendeva nello stesso tempo sollecito e crudele. Il figlio di Agenore, dopo aver girato invano tutto il mondo (ma chi mai sarebbe in grado di cogliere sul fatto Giove durante le sue avventure amorose?), alla fine decise di evitare con l'esilio l'ira del padre e si recò a consultare l'oracolo di Febo per sapere quale terra gli convenisse abitare. Ed ecco il responso: “in un campo deserto ti imbatteverai in una giovenca che mai ha sopportato il peso del giogo né trascinato il ricurvo aratro. Seguila per la via che ti indicherà e, quando essa si arresterà in una distesa erbosa, là fonda le mura della tua terra e chiamala Beozia”).

<sup>170</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* II, Fo. XXX b: «Cadmus [...] misit socios suos in quoddam nemus quod numquam caesum fuerat, quaerere aquas vivas ut ipsas regnando Iovi offerret. Ipsi autem socii dum fonte vivo invento in quodam antro aquam haurirent; fuit ibi quidam serpens dictus Martius pro eo quod Marti fuerat consecratus, qui cristis praesignis et auro dictum fontem custodiebat, qui immense magnitudinis crocei coloris erat. Hic dictos milites interfecit et eorum sanguinem lingens tandem a Cadmo veniente quaerere socios cum lancea occisus fuit». (Cadmo [...] mandò i suoi compagni in un bosco che non era mai stato tagliato a cercare acqua fresca di fonte per offrirla a Giove in segno di ringraziamento. Quando i suoi compagni trovarono una fonte fresca in un antro attinsero l'acqua; in quel luogo visse un serpente detto Marziano perché era stato consacrato a Marte che aveva notevoli creste dorate e custodiva la fonte; era di dimensioni immense e di colore del croco. Uccise i soldati e leccò il loro sangue, infine fu ucciso con una lancia da Cadmo che era giunto a cercare i suoi compagni. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 26-32, 46-55, 65-67: «Sacra Iovi facturus erat: iubet ire ministros/ et petere et vivis libandas fontibus undas./ silva vetus stabat nulla violata securi,/ et specus in media virgibus ac vimine densus/ efficiens humilem lapidum conpagibus arcum/ uberibus fecundus aquis; ubi conditus antro/ Martius anguis erat, cristis praesignis et auro;/ [...] nec mora, Phoenicas, sive illi tela parabant/ sive fugam, sive ipse timor prohibebat utrumque,/ occupat: hos morsu, longis complexibus illos,/ hos necat adflati funesta tabe veneni./ Fecerat exiguas iam sol altissimus umbras:/ quae mora sit socii, miratur Agenore natus/ vestigatque viros. tegumen derepta leoni/ pellis erat, telum splendenti lancea ferro/ et iaculum teloque animus praestantior omni./ ut nemus intravit letataque corpora vidit/ [...]

*Metamorfosi* che non compaiono nel testo di Bersuire. Nella parte alta della composizione l'eroe e i suoi compagni seguono la giovenca attraverso le montagne per raggiungere il luogo in cui fondare la città profetizzata dall'Oracolo; nella vignetta si vede chiaramente l'animale che attraversa un corso d'acqua, elemento non citato nel passo di Bersuire. Probabilmente il miniatore, su suggerimento di colui che ha ideato il programma iconografico del codice, ha inserito il particolare della fonte d'acqua in riferimento ai versi ovidiani che parlano del fiume Cefiso e della fonte Castalia attraversati da Cadmo e i suoi compagni per seguire la giovenca<sup>171</sup>. Sulla destra, la mucca stesa a terra alza gli occhi al cielo proprio come descritto dal poeta latino mentre Cadmo rivolge preghiere e ringraziamenti agli dei. Nella parte inferiore della miniatura, i compagni di Cadmo, in cerca di acqua per compiere le libagioni in onore di Giove, vengono stritolati tra le spire del serpente figlio di Marte, raffigurato con le creste d'oro come riportato da entrambi gli autori. Cadmo prima vendica gli amici conficcando nel serpente un giavelotto, altro dettaglio ovidiano correttamente ripreso da Bersuire, poi a destra gli strappa tutti i denti aiutandosi con una lama. Il miniatore riprende anche in questo caso un particolare ovidiano, ossia le tre lingue che escono dalla bocca dell'orrida bestia, citate invece da Bersuire nella *fabula* successiva che costituisce l'epilogo della vicenda.

La vignetta del codice di Bergamo, pur nelle sue modeste fattezze, inserisce altri dettagli desunti dal poema ovidiano non precisati nell'*Ovidius moralizatus*. Mentre Bersuire si limita a dire che l'eroe aveva ordinato di andare ad attingere acqua presso una fonte nel bosco, Ovidio parla anche delle urne abbandonate a terra dai compagni alla vista del serpente. Nella vignetta osserviamo

---

at non duritia iaculum quoque vicit eadem,/ quod medio lentae spinae curvamine fixum/ constitit et totum descendit in ilia ferrum». (Voleva subito compiere un sacrificio in onore di Giove e perciò inviò i suoi servi ad attingere da fresche fonti acqua per le libagioni. Lì vicino si ergeva una selva che nessuna scure aveva mai violato in mezzo alla quale si trovava una grotta mascherata da canne; con pietre tra loro connesse formava tutto uno zampillare d'acqua. In quell'antro stava nascosto un serpente, figlio di Marte, irto di superbe creste d'oro. [...] In un balzo fu addosso ai Fenici, senza dar tempo a quelli che si apprestavano a difendersi o a fuggire di attuare il loro proposito, mentre altri, impietriti dal terrore, non tentavano nessuna delle due cose: tutti li uccise, parte coi morsi, parte soffocandoli nelle sue spire, parte avvelenandoli col fiato pestilenziale. Il sole, al suo culmine, aveva già accorciato le ombre e il figlio di Agenore si domandava con stupore che cosa mai trattenesse i compagni: decise allora di andarne alla ricerca. Come unica veste aveva una pelle di leone; sua difesa erano una lancia di ferro lucente e un giavelotto e, più efficace di ogni arma, il suo coraggio. Appena entrato nel bosco vide i corpi inerti dei suoi. [...] Quella durezza non fu però tale da resistere al giavelotto che si conficcò nel mezzo dell'arcuata spina dorsale e si immerse con tutta la punta di ferro nelle viscere della bestia).

<sup>171</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 14-21: « vix bene Castalio Cadmus descenderat antro,/ incustoditam lente videt ire iuvencam/ nullum servitii signum cervice gerentem./ subsequitur pressoque legit vestigia gressu/ auctoremque viae Phoebum taciturnus adorat./ iam vada Cephisi Panopesque evaserat arva:/ bos stetit et tollens speciosam cornibus altis/ ad caelum frontem mugitibus inpulit auras». (Cadmò aveva appena cominciato a scendere la strada che porta giù dalla grotta Castalia, quando scorse una giovenca incustodita che vagava lentamente, col collo immune dai segni del giogo; la seguì da vicino, calcandone le impronte e rivolgendosi nel suo cuore a Febo che gli aveva suggerito quella via. E già aveva attraversato il Cefiso e oltrepassato i campi Panopei, quando la giovenca si arrestò e, levando al cielo la fronte ornata di alte corna fece vibrare l'aria di muggiti).

infatti i compagni morti che giacciono a terra nel bosco vicino alla fonte e uno di loro reca ancora appesa al braccio l'urna con cui aveva raccolto l'acqua<sup>172</sup>. Cadmo, vestito come un cavaliere in armatura, trafigge il serpente inchiodandolo all'albero con il suo giavelotto; questa particolare scelta illustrativa è un chiaro riferimento alla descrizione della morte del serpente fatta da Ovidio<sup>173</sup>, non riportata nel testo di Bersuire.

La raffigurazione dell'uccisione del serpente si trova con forme più definite e precise all'interno del codice Vat.Lat.2780 della Biblioteca Vaticana (fig. 109) in cui osserviamo una decorazione figurata marginale che riprende fedelmente il testo delle *Metamorfosi* in cui il poeta dice che l'eroe trafisse il serpente inchiodandolo all'albero su cui era avvolto e che questo, per il troppo peso della bestia, si era incurvato<sup>174</sup>. Il disegnatore del codice vaticano è molto attento anche nel definire l'abbigliamento di Cadmo, rivestito di una pelle di leone, proprio come riportato da Ovidio<sup>175</sup>.

Lo schema iconografico adottato dal miniatore sembrerebbe rifarsi all'ambito dei manoscritti astronomico-astrologici che tramandano l'immagine di Ercole in forma di costellazione (fig. 110): l'eroe figlio di Zeus viene solitamente raffigurato in ginocchio, nudo, con la *leonté* appoggiata a un braccio, e la clava in mano mentre colpisce a morte il serpente che stava a guardia dell'albero dai pomi d'oro nel giardino delle Esperidi. L'immagine del codice vaticano delle *Metamorfosi* potrebbe essere facilmente confusa con una di queste raffigurazioni astronomiche se non fosse per minuti particolari che ci consentono di identificare il personaggio come Cadmo: l'eroe, a differenza di Ercole, è vestito della pelle del leone, non brandisce la clava ma un giavelotto e l'albero su cui è attorcigliato il serpente è vistosamente curvato all'indietro.

Il momento dell'uccisione del serpente ricorre anche in un altro codice delle *Metamorfosi*, il Lat.Z.449 (1634) della Biblioteca Marciana, in cui il bolognese Stefano degli Azzi raffigura Cadmo completamente armato come nella miniatura bergamasca mentre sta per colpire il serpente – raffigurato in questo caso come un grosso drago verde alato dalla triplice lingua – con la sua

---

<sup>172</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 35-40: «quem postquam Tyria lucum de gente profecti/ infausto tetigere gradu, demissaque in undas/ urna dedit sonitum, longo caput extulit antro/ caeruleus serpens horrendaque sibila misit./ effluxere urnae manibus sanguisque reliquit/ corpus et attonitos subitus tremor occupat artus». (Quando malauguratamente la gente venuta da Tiro pose il piede in quel bosco e le urne immerse nell'acqua produssero un tonfo sordo, il ceruleo serpente levò il capo, snodandosi dal profondo della grotta e mandando sibili terrificanti. Le urne sfuggirono di mano agli uomini e il sangue abbandonò le loro membra percorse da improvvisi tremiti di terrore).

<sup>173</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 90-92: «donec Agenorides coniectum in guttura ferrum/ usque sequens pressit, dum retro quercus eunti/ obstitit et fixa est pariter cum robore cervix». (Intanto l'Agenoride incalzava da vicino, premendo il ferro infilato nella gola, finché una quercia si oppose alla ritirata della belva e il giavelotto trafisse il collo del serpente insieme all'albero, inchiodandolo).

<sup>174</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 93-94: «pondere serpentis curvata est arbor et ima/ parte flagellari gemuit sua robora caudae.» (Il tronco si incurvò sotto il suo peso e scricchiolò per le frustate inflittele dalla punta della coda).

<sup>175</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 52-53: «Tegumen derepta leoni/ pellis erat». (Come unica veste aveva una pelle di leone).

lancia; numerose teste umane sono visibili tra le zampe del mostro (fig. 111). La miniatura di Stefano degli Azzi è quella che si allontana maggiormente dal dettato ovidiano; probabilmente l'artefice, non avendo a disposizione un modello iconografico preciso per raffigurare il mito di Cadmo, può essersi fatto suggestionare da uno schema molto comune nel Medioevo, l'immagine di San Giorgio che uccide il drago, spesso accompagnata dai miseri resti delle vittime del mostro<sup>176</sup>.

L'ultima *fabula* che conclude il ciclo narra che Cadmo, su ordine di Pallade, semina i denti del serpente da cui nascono soldati che iniziano a lottare tra loro<sup>177</sup> (libro III, *fabula* III). Nel codice di Gotha (fig. 112) l'eroe è dipinto mentre semina i denti del serpente aiutandosi con un aratro trainato da un bue; da questi semi prendono vita degli uomini le cui armi e fattezze iniziano a spuntare a poco a poco dal terreno come descritto da entrambi gli autori. Dalla terra fuoriescono punte di lance, accette e asce; teste umane protette da elmi di varia forma, scudi e infine figure intere che cominciano a duellare tra loro dando vita a una vera e propria guerra civile a cui Cadmo assiste impotente. Il miniatore del codice di Bergamo (fig. 113) invece rispetta più fedelmente il testo di Bersuire e ritrae ancora una volta il drago dalla triplice lingua rossa citato e accuratamente descritto dall'autore mentre Cadmo semina i denti da cui nascono i soldati che lottano.

Anche la vignetta che illustra il mito di Diana e Atteone (fig. 114) è ricca di spunti tratti dal poema ovidiano. Bersuire racconta che il giovane vide Diana nuda mentre faceva il bagno con le ninfe intente a versare acqua sulle sue spalle con un'anfora<sup>178</sup>. I testi di Bersuire e di Ovidio sono

---

<sup>176</sup> PESAVENTO 2014, p. 66.

<sup>177</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* IV, Fo. XXXI a: «Iste serpens tres ordines dentium et tres linguas in ore habebat, quibus multos occiderat et continue comedebat. [...] Qui quidem dentes serpentis in terra seminati fuerunt et de illis nati sunt milites galeati, quorum alter alterum occidebat». (Questo serpente aveva tre file di denti e tre lingue in bocca con cui aveva ucciso e mangiato continuamente molti uomini. [...] I denti del serpente furono seminati in terra e da quelli erano nati dei soldati muniti di elmo che si uccidevano gli uni con gli altri. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 101-110, 122-123: « ecce viri faulrix superas delapsa per auras/ Pallas adest motaeque iubet supponere terrae/ vipereos dentes, populi incrementa futuri./ paret et, ut presso sulcum patefecit aratro,/ spargit humi iussos, mortalia semina, dentes./ inde (fide maius) glaebae coepere moveri,/ primaque de sulcis acies adparuit hastae,/ tegmina mox capitum picto nutantia cono,/ mox umeri pectusque onerataque brachia telis/ existunt, crescitque seges clipeata virorum:/ [...] exemploque pari furit omnis turba, suoque/ Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres». (Ma ecco che scese volando dal cielo la sua protettrice, Pallade; gli si avvicinò e lo esortò ad arare la terra e a deporvi i denti del serpente, perché fossero semente di un futuro popolo. Egli obbedì: tracciò dei solchi con l'aratro e nella terra sparse quei denti, semi di uomini, come gli era stato ordinato. E subito avvenne qualcosa che va al di là dell'incredibile: le zolle cominciarono a muoversi e per prime spuntarono dai sochi punte di lance, poi elmi che agitavano i loro cimieri variopinti; poi emersero spalle, petti, braccia cariche di armi, e crebbe tutta una messe di guerrieri, protetti dai loro scudi. [...] Allo stesso modo infuriavano in massa tutti coloro che si erano ritrovati improvvisamente fratelli).

<sup>178</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* V, Fo. XXXI b: «Cum igitur casu venisset Acteon ad fontem invenit deam cum nymphis suis nudas in fonte se lavantes et balneantes et cum urna super deae humeros infundentes aquam. Quae omnes verecundate pro eo quod nuda visae fuerant incoeperunt nympha cum suis corporibus corpus deae tegere. Dea vero nolens quod Acteon de nuditate sua aliquid revelaret eum mutavit in cervum: et sic factus est sylvestris.». (Quando Atteone giunse alla fonte si imbatté per caso nella dea e nelle sue ninfe nude che si lavavano e

praticamente sovrapponibili, ma nel codice di Gotha – che tramanda la prima versione avignonese dell'*Ovidius* – è inserito un particolare cromatico assente nell'edizione a stampa del 1509. Nel manoscritto infatti, l'anfora usata dalle ninfe viene definita *aurea*, e il miniatore rappresenta correttamente tale dettaglio realizzando due eleganti brocche in lamina d'oro.

Più interessanti però sono altre due considerazioni relative a dettagli ovidiani omessi nel testo del codice di Gotha. Nell'edizione a stampa dell'*Ovidius* viene riportato un verso delle *Metamorfosi* in cui si riferisce che la dea spruzza dell'acqua sul volto di Atteone che inizia così a tramutarsi in cervo<sup>179</sup>; il copista del codice di Gotha omette questo verso che fornisce la sola indicazione testuale per comprendere le modalità di trasformazione di Atteone in animale<sup>180</sup>, ma nella miniatura la dea schizza ugualmente il volto del giovane con l'acqua.

Nella parte inferiore della vignetta compare un altro elemento assente nel testo di Bersuire ma narrato da Ovidio, ossia la raffigurazione di Atteone mutato completamente in cervo che si specchia in un corso d'acqua. Questo particolare, presente nel poema latino<sup>181</sup>, serve a far comprendere al lettore che il personaggio, la cui forma è irrimediabilmente mutata, conserva in sé i pensieri umani. Si può ipotizzare ancora una volta che l'artefice abbia ricevuto precisi dettami dal committente – che fa inserire i fondamentali dettagli nell'illustrazione.

La vignetta del codice di Bergamo (fig. 115) invece costituisce una prolessi degli avvenimenti descritti nella *fabula* successiva in cui l'autore narra della tragica fine del nipote di Cadmo, ritratto qui per metà uomo e per metà cervo mentre i suoi cani iniziano a sbranarlo incitati da uno dei suoi

---

facevano il bagno e versavano acqua sulle spalle della dea con un'anfora. Tutte le ninfe vergognatesi a casua sua che le aveva viste nude, cominciarono a coprire il corpo della dea con i loro corpi. La dea non volendo che Atteone rivelasse qualcosa sulla sua nudità, lo trasformò in un cervo. E così divenne un essere silvestre. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 171-176: «Excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque/ et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis./dumque ibi perluitur solita Titania lympa,/ ecce nepos Cadmi dilata parte laborum/ per nemus ignotum non certis passibus errans/ pervenit in lucum: sic illum fata ferebant». (Ad attingere l'acqua provvidero Nefele, Iale, Ranide, Psecade e Fiale, che poi la versarono addosso alla dea dalle urne capaci. Mentre la Titania era lì che prendeva il suo solito bagno, ecco che il nipote di Cadmo, vagando a caso nel bosco sconosciuto nell'intermezzo che la fatica della caccia gli concedeva, giunse in quel luogo sacro: lì lo portava il suo destino).

<sup>179</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, v. 194: «Dat sparso capiti vivacis cornua cervi».

<sup>180</sup> Il codice di Gotha tramanda solamente questa versione, priva del verso ovidiano con il riferimento allo spruzzo d'acqua sul volto del giovane. Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, c. 18r: «Dea vero nolens quod Acteon de nuditate sua aliquid revelaret eum mutavit in cervum: et sic factus est sylvestris». (La dea non volendo che Atteone rivelasse nulla sulla sua nudità lo trasformò in cervo: e così divenne un essere silvestre. Traduzione propria).

<sup>181</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 200-205: « ut vero vultus et cornua vidit in unda,/ 'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est!/ ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora/ non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit./ quid faciat? repetatne domum et regalia tecta/ an lateat silvis? pudor hoc, timor inpedit illud». (Non appena in uno specchio d'acqua vide riflessi il suo volto e le corna, avrebbe voluto esclamare: "Me misero!" ma le parole non gli uscirono dalla gola; mandò allora un gemito e quella fu la sua voce, mentre le lacrime scorrevano su quel viso che non era più il suo. Soltanto gli restava la capacità di ragionare come prima e si proponeva il dilemma se tornare alla reggia o restare nascosto nelle selve. Di questa seconda soluzione aveva paura, mentre della prima aveva vergogna).

compagni di caccia che li sollecita suonando il corno. A sinistra la dea nella fonte viene parzialmente protetta e coperta dalle ninfe per impedire che gli uomini la vedessero nuda.

Con la *fabula V* volge al termine la vita del giovane che, non riconosciuto dai suoi amici perché tramutato in cervo, incorre in una morte orrenda dilaniato dai morsi dei suoi cani<sup>182</sup>. La miniatura del codice di Gotha (fig. 116) mostra a sinistra l'assalto dei cani e a destra Atteone morto a terra mentre le belve affondano i denti da tutte le parti; in quella di Bergamo (fig. 117) sono raffigurati anche i compagni del giovane che indicano la scena da cavallo, non rendendosi conto che sotto le spoglie dell'animale c'è il loro amico. In questa vignetta un particolare forse fortuito richiama alla memoria i versi ovidiani in cui il poeta dice che «per prima Melanchete lo ferisce alle terga<sup>183</sup>»; in effetti il cane sta proprio azzannando il padrone sul dorso.

La trasformazione di Atteone e la sua uccisione da parte dei cani sono raffgurate anche all'interno del codice vaticano Vat.Lat.1596 contenente le *Metamorfosi* ovidiane in cui, accanto ai versi corrispondenti, si osservano due decorazioni marginali che mostrano un cervo con il volto ancora umano e un cervo totalmente in forma animale sbranato da tre cani (fig. 118). Anche in questo caso le miniature hanno più una funzione di tipo mnemonico che di immagini narrative.

Il "ciclo tebano" prosegue poi con l'ira di Giunone nei confronti di Semele, figlia di Cadmo e Armonia e nipote di Europa che era diventata oggetto di attrazione per Giove che l'aveva

---

<sup>182</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula VI*, Fo.XXXII a: «Comites vero sui qui ipsum vocabant inuenientes ipsum in cervum mutatum: nec eum cognoscentes coeperunt contra eum canes excitare: et statim ipsum atrociter lacerare: quamvis ipse in corde suo diceret eis quod ipse esset dominus eorum Acteon nec cessaret flebiliter proclamare dicens. Acteon ego sum. dominum cognoscite vestrum. Canes vero eius non obstante allegatione praedicta ipsum Acteona comederunt». (I suoi compagni che lo chiamavano, trovandolo mutato in cervo e non riconoscendolo, iniziarono a eccitare i cani contro di lui e subito cominciarono a sbranarlo atrocemente per quanto nel suo cuore egli dicesse loro che era il loro padrone Atteone, né smettesse di parlare lamentosamente dicendo: "Sono io, Atteone! Riconoscete il vostro padrone!" ma i suoi cani lo divorarono nonostante l'affermazione pronunciata. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 225-230, 242-250: «Ea turba cupidine praedae/ per rupes scopulosque adituque carentia saxa,/ quaque est difficilis quaque est via nulla, sequuntur./ ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,/ heu! famulos fugit ipse suos. clamare libebat:/ Actaeon ego sum: dominum cognoscite vestrum! [...] at comites rapidum solitis hortatibus agmen/ ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt/ et velut absentem certatim Actaeona clamant/ (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur/ nec capere oblatae segnem spectacula praedae./ vellet abesse quidem, sed adest; velletque videre./ non etiam sentire canum fera facta suorum./ undique circumstant, mersisque in corpore rostris/ dilacerant falsi dominum sub imagine cervi». (Questa folta muta, stimolata dalla brama della preda, si lancia all'inseguimento per rupi, scoscendimenti, pareti di pietra impervie, dov'è difficile l'accesso o addirittura dove l'accesso non c'è. Atteone fugge attraverso quei luoghi in cui li aveva spesso seguiti: è purtroppo costretto a fuggire quei cani di cui è il padrone. Gli piacerebbe poter gridare: "Sono Atteone! Guardatemi, sono il vostro padrone!" [...] I compagni dal canto loro, all'oscuro della tragedia, aizzano la muta furibonda con le solite esortazioni e cercano con gli occhi Atteone, e fanno a gara a gridarne il nome, come se fosse lontano (e lui gira il capo al richiamo): si dolgono che non sia presente e che per pigrizia si perda lo spettacolo della preda offerta al sacrificio. Vorrebbe Atteone esser lontano da lì, ma è lì; vorrebbe poter soltanto vedere e non anche sentire dolorosamente le prodezze dei suoi cani. Questi gli sono addosso da ogni parte e azzannano e lacerano il corpo del padrone, occultato sotto le false spoglie di un cervo).

<sup>183</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, v. 232: «prima Melanchaetes in tergo vulnera fecit».



addirittura ingravidata (libro III, *fabula* VI); anche in questo caso Bersuire riprende tutti gli elementi testuali delle *Metamorfosi*.

Il codice di Gotha è corredato da due miniature: nella prima (fig. 119) vediamo Semele e Giove – che indossa il berretto da dottore – a letto insieme all'interno dell'abitazione della giovane; fuori dalla casa Giunone, folle di gelosia e trasformata nella nutrice Beroe, consiglia la fanciulla dal ventre visibilmente rigonfio di pretendere da Giove un dono che fosse degno di un dio per essere certa della sua vera identità. Il dono che avrebbe dovuto chiedere era un amplesso in tutta la sua potenza divina. La seconda vignetta (fig. 120) mostra due inquadrature della dimora di Semele per far comprendere la successione degli eventi: a sinistra il dio prende per mano l'amata, giurando sullo Stige, che avrebbe esaudito ogni sua richiesta, mentre sulla destra Semele muore bruciata tra le braccia del dio circondato da raggi rossi<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* VII, Fo. XXXII b-Fo. XXXIII a: «Cum Iupiter adamasset Semelen quae erat de genere Agenoris impregnauit eam: et genuit in eadem Bacchum Iuno igitur inuida videns a marito suo Ioue Semelen impregnatam transformauit se in speciem unius vetulae Beroes scilicet quae erat nutrix ipsius Semeles. Monuit igitur eam ne alius nomine Iouis concubisset cum ea pro eo quod multi nomine diuorum thalamos iniere pudicos. Monuit eam inquam ut prima vice qua Iupiter veniret et eam unum donum postularet ab ipso. Quo concesso peteret ut talis ac tantum ac tali forma coniungeretur cum ipsa qualis e quantus coniungitur cum Iunione. Credidit Semele simulatae nutrici. Venit Iuppiter petit ista donum: conceditur a Iouee firmatur Stygio iuramento: declarat illa petitionem praedictam. Quod audiens Iuppiter ingemuit sed iuramentum cum irritare non valeret: moestissimus altum aethera conscendit: e statim affuit cum ignibus et tonitruis e Semelen concremavit: quia corpus mortale tumultus non tulit aetherea: donisque iugalibus arsit». (Poiché Giove amava Semele, che apparteneva alla famiglia di Agenore, la ingravidò e generò in lei Bacco. Giunone invidiosa, vedendo che suo marito aveva ingravidato Semele, si trasformò nelle sembianze di Beroe, un'anziana donna che era la nutrice di Semele. Ella ammonì Semele che qualcuno dormisse con lei sotto il nome di Giove poiché molti, sotto il nome degli dei, erano entrati in talami onesti. Le suggerì di chiedergli un dono alla prima occasione in cui Giove fosse venuto da lei. Una volta concesso, gli avrebbe chiesto che si congiungesse a lei con la stessa forza e la stessa forma con cui si unisce a Giunone. Semele credette alla falsa nutrice e quando Giove venne, chiese il dono. La sua richiesta fu accordata da Giove e firmata con un giuramento sullo Stige ed ella proclamò la sua preghiera. Quando Giove la ascoltò si dolse, ma non era in grado di invalidare il giuramento. Tristissimo, salì nell'alto dei cieli e subito comparve con fuochi e tuoni e consumò Semele perché il corpo mortale non sopporta l'assalto celeste e il dono nuziale la incenerì. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III vv. 260-261, 273-309: «gravidamque dolet de semine magni/ esse Iouis Semelen [...] Surgit ab his solio fulvae recondita nube/ limen adit Semeles nec nubes ante removit/ quam simulavit anum posuitque ad tempora canos/ sulcavitque cutem rugis et curva trementi/ membra tulit passu; vocem quoque fecit anilem,/ ipsaque erat Beroe, Semeles Epidauria nutrix./ ergo ubi captato sermone diuque loquendo/ ad nomen venere Iouis, suspirat et 'opto,/ Iuppiter ut sit' ait; 'metuo tamen omnia: multi/ nomine diuorum thalamos iniere pudicos./ nec tamen esse Iovem satis est: det pignus amoris,/ si modo verus is est; quantusque et qualis ab alta/ Iunone excipitur, tantus talisque, rogato,/ det tibi complexus suaque ante insignia sumat!'/ Talibus ignaram Iuno Cadmeida dictis/ formarat: rogat illa Iovem sine nomine munus./ cui deus 'elige!' ait 'nullam patiere repulsam,/ quoque magis credas, Stygii quoque conscia sunt/ numina torrentis: timor et deus ille deorum est./' laeta malo nimiumque potens perituraque amanti/ obsequio Semele 'qualem Saturnia' dixit/ 'te solet amplecti, Veneris cum foedus initis,/ da mihi te talem!' voluit deus ora loquentis/ opprimere: exierat iam vox properata sub auras./ ingemuit; neque enim non haec optasse, neque ille/ non iurasse potest. ergo maestissimus altum/ aethera conscendit vultuque sequentia traxit/ nubila, quis nimbus inmixtaque fulgura ventis/ addidit et tonitrus et inevitabile fulmen;/ qua tamen usque potest, vires sibi demere temptat/ nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea,/ nunc armatur eo: nimium feritatis in illo est./ est aliud levius fulmen, cui dextra cyclopi/ saevitiae flammaeque minus, minus addidit irae:/ tela secunda vocant superi; capit illa domumque/ intrat Agenoream. corpus mortale tumultus/ non tulit aethereos donisque iugalibus arsit». (Giunone venne a sapere con indignazione che Semele era stata ingravidata da Giove. [...] Dopo questo sfogo si alzò dal trono e, nascosta in una nuvola rossastra, si avviò alla casa di Semele. Non si liberò della protezione della nube

Il codice di Bergamo (fig. 121) racchiude in un'unica vignetta tre momenti successivi con uno sviluppo degli eventi che parte dal centro in cui Giunone, che sbuca dall'alto vestita di rosso, indica Semele gravida; a sinistra la dea, sotto le spoglie di Beroe, parla con la giovane mentre a destra Giove la fulmina.

L'episodio della trasformazione di Giunone in Beroe ricorre anche nel codice Vat.Lat.2780 (fig. 122) in cui proprio in corrispondenza dei versi pronunciati dalla dea vediamo la figura di una vecchia servitrice scalza e curva che si sostiene con un bastone e che si rivolge a una bellissima fanciulla coronata evidentemente gravida.

Nell'episodio successivo (libro III, *fabula* VII) Bersuire narra di come Giove estrasse il piccolo Dioniso dal ventre della madre e se lo cucì sulla coscia per terminare la gestazione; una volta nato il piccolo venne affidato alle cure delle ninfe Niseidi che lo tennero nascosto nelle loro grotte<sup>185</sup>. La vignetta del codice di Gotha (fig. 123) mostra i vari momenti della storia di Dioniso, con Giove che lo preleva dal ventre della madre – curiosamente abraso, come a voler censurare la visione del taglio cesareo – e lo porta ancora in fasce dalle ninfe che nella parte inferiore della

---

prima di aver assunto le sembianze di una vecchia con i capelli bianchi sulle tempie, la pelle solcata da rughe, il corpo curvo e il passo strascicato; anche la sua voce contraffatta era quella di una vecchia. Di colpo fu tale e quale Beroe di Epidauro, la nutrice di Semele. Andò in cerca di lei, con cui intavolò una conversazione che protrasse finché non vennero a parlare di Giove. Allora, sospirando, la falsa nutrice insinuò: "Speriamo che non si tratti proprio di Giove! Ma io sospetto di tutto. Molti vi sono che si finsero dei per approfittare di fanciulle caste. E del resto esser Giove non basta. Chiedigli un pegno d'amore, se di vero amore si tratta, e pregalo che venga al tuo amplesso con la maestà e la potenza con cui si fa accogliere dalla grande Giunone: si qualifichi come Giove e ne assuma le insegne!" Così Giunone ammaestrava l'ignara figli di Cadmo, finché la convinse. Questa, alla prima occasione, chiese a Giove un dono, senza specificare quale intendesse. Ed egli pronto: "Non hai che da chiedere: non subirai un rifiuto. E perché tu sia più sicura, chiamo a testimonio della mia promessa la divinità del fiume Stige! È un dio che incute timore anche agli dei". Felice per l'eccessivo successo, che sarebbe stato invece la sua disgrazia, e per la condiscendenza del suo amante, per la quale avrebbe dovuto morire, Semele esprese la sua richiesta: "Concediti a me con tutta la maestà che riservi agli abbracci di Giunone, nei vostri convegni d'amore". Il dio avrebbe voluto troncarle le parole in bocca, ma queste erano già state formulate ed erano fuggite via veloci nell'aria. Egli gemette e si disperò ma non poteva cancellare il desiderio espresso da lei né il proprio giuramento. In preda a un'immensa tristezza salì nell'alto dei cieli; con un cenno adunò le nubi ubbidienti cui aggiunse nubi, folgori, venti, tuoni e il fulmine che mai non fallisce. Tuttavia, fin dove gli era possibile, tentò di sminuire la propria forza e non si armò di quel fuoco con cui aveva atterrato il centomane Tifone: sarebbe stato troppo pernicioso. Ne aveva un altro che i Ciclopi avevano forgiato con una fiamma meno crudele, dotato di minor furia: fra gli dei era noto come arma secondaria. Giove prese questo e si recò alla casa di Agenore. Ma il corpo mortale non sostenne l'assalto divino e bruciò in virtù del dono nuziale).

<sup>185</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* VIII, Fo. XXXIII a: «Cum Iuppiter fulminasset semelen in qua genuerat Bacchum: noluit filius cum matre perire. Et ideo ipsum de ventre matris extrahit: et in suo foemore inseruit: et immisit et ibi eum usque ad complementum. XI. mensium custodiuit: quem postea parturivit et propter hoc Bacchus bis genitus dictus fuit. Fuertat etiam dictus ignigena quia ab igne fu erat raptus: et ne luno nouerca ipsum inueniret a nymphis nyseidibus fuit in hedera inoulutus. E in antris earum reconditus et nutritus». (Quando Giove fulminò Semele in cui aveva generato Bacco, non volle che suo figlio morisse con la madre. Perciò lo estrasse dal ventre della madre e lo inserì nella sua coscia e lo lasciò crescere e lo custodì lì fino al completamente dei nove mesi. Poi lo fece nascere e per questo motivo Bacco fu detto "nato due volte". Era anche chiamato "nato dal fuoco" perché dalle fiamme fu strappato e affinché la matrigna Giunone non lo trovasse fu avvolto in tralci di edera dalle ninfe Niseidi e nascosto e nutrito nelle loro grotte. Traduzione propria).

composizione lo nascondono in una caverna, come riportato da entrambi gli autori<sup>186</sup>. La miniatura del codice di Bergamo (fig. 124) mostra solamente il momento in cui Giove prende Dioniso dal corpo della madre in fiamme; anche in questo caso l'immagine è stata visibilmente censurata con dell'inchiostro bruno che tuttavia lascia intravedere le forme sottostanti.

Bersuire inserisce una sequenza narrativa assente nelle *Metamorfosi* e la dedica ancora una volta a uno degli dei olimpici: Bacco; il racconto, che compare in entrambi i manoscritti, non viene riportato però nell'edizione a stampa. Nella *fabula* (libro III, *fabula* VIII), l'autore racconta di un evento miracoloso che vide protagonista il dio mentre si trovava nel deserto libico con il suo esercito; poiché i suoi soldati erano presi da una terribile sete, il dio invocò l'aiuto del padre Giove che, in forma di ariete, si manifestò davanti a loro e con un colpo dello zoccolo su una roccia fece scaturire una sorgente d'acqua. Per ringraziare il padre, Bacco fondò nel deserto un santuario dedicato a Giove Ammone, il dio con le corna di ariete<sup>187</sup>.

L'episodio, che non compare nelle *Metamorfosi*, si trova invece nelle *Fabulae* di Igino<sup>188</sup> ma probabilmente Bersuire prese spunto dalle narrazioni che si trovano nei primi due *Mitografi Vaticani*<sup>189</sup>, che riportano una storia assai simile a quella narrata nell'*Ovidius*<sup>190</sup>.

---

<sup>186</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 310-315: «inperfectus adhuc infans genetricis ab alvo/ eripitur patrioque tener (si credere dignum est)/ insuitur femori maternaque tempora complet./ furtim illum primis Ino matertera cunis/ educat, inde datum nymphae Nyseides antris/ occuluere suis lactisque alimenta dedere». (Il piccolo essere non ancora compiuto, che stava nel ventre della madre, le venne tolto e cucito, tenero com'era, nella coscia del padre, ove portò a termine la gestazione. Non è cosa facile a credersi. Durante la sua prima infanzia Ino, sua zia, lo allevò di nascosto; poi venne consegnato alle ninfe Niseidi che lo nascosero nelle loro grotte e lo nutrono di latte).

<sup>187</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* VIII (dal codice di Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I.98, c. 19r): «Cum Bachus qui est Liber de Oriente triumphasset et per arenas Libie exercitum duceret et ultra modum sitiret nec aquas pro se nec exercitu invenire posset oravit patrem suum ut sibi et suis aquas daret. Iupiter autem in specie arietis sibi apperens, terram pede percussit et de sub eius pede fons vivus erupit quam propter in eodem loco templum edificavit cuius ymago in specie arietis in medio templi fuit». (Quando Bacco, che è Libero, condusse l'esercito attraverso il deserto della Libia, e desiderava oltremodo acqua per sé e per le milizie pregò suo padre affinché potesse intervenire per dare a lui e ai suoi dell'acqua. Giove invece, manifestandosi a lui sotto forma di ariete, percosse la terra con lo zoccolo e sotto la sua zampa scaturì una fonte viva; presso lo stesso luogo edificò un tempio con una statua di Giove in forma di ariete. Traduzione propria).

<sup>188</sup> HYGINUS, *Fabulae*, n. 133, *Hammon*: «Liber in India cum aquam quaereret, nec invenisset, subito ex harena aries dicitur exiisse: quo duce Liber cum aquam invenisset, petit ab Iove, ut cum in astrorum numerum referret; qui adhuc hodie aequinoctialis aries dicitur. In eo autem loco, ubi aquam invenerat, templum constituit, quod Jovis Hammonis dicitur». (Mentre Libero in India stava cercando dell'acqua e non riusciva a trovarla, si racconta che improvvisamente un montone sbucò fuori dalla sabbia e che grazie alla sua guida Libero scoprì l'acqua. Allora egli pregò Giove di trasferirlo tra le stelle e ancora oggi esso è chiamato ariete equinoziale. Nel luogo, poi, in cui aveva trovato l'acqua innalzò un tempio detto di Giove Ammone).

<sup>189</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano I*, II, 121, *Liber et Iuppiter Hammon*: «Liber, seu Dionysus, quum Indos peteret, et per Xerolibyam exercitum duceret, fatigatus siti, Jovis sui patris auxilium imploravit: et statim viso ariete, fons secutus est. Unde factum est ab eo deinceps Jovi, Hammoni ab arenis dicto, simulacrum cum capite arietino. Quod ideo fingitur, quia notis ejus sunt involuta responsa».

BODE 1834, *Mitografo Vaticano II*, 80, *Liber*: «Liber adulte factus etatis Indiam sibi subiugavit, inde revertens cum in deserta et in extrema parte Libie teneretur ac siti laboraret exercitus, rogasse dicitur Iovem ut se aquam ei ostendendo patrem probaret. Mox ex harena aries apparuit qui pede elevato monstravit locum ubi aquam posset invenire. Tunc aperta terra egressa est aqua largissima vel, ut alii dicunt, aries sibi apparuit quo duce Liber aquam

Entrambi i codici di Gotha e di Bergamo sono corredati da una miniatura che traduce per immagini il racconto mitico (figg. 125-126). Osservando le due vignette è possibile notare un analogo impianto compositivo: sulla sinistra della composizione si trova l'esercito assetato di Bacco, al centro l'ariete che indica con la zampa la fonte, e a destra un'edicola che ospita al suo interno il simulacro del dio in forma di ariete. Le tangenze però non finiscono qui in quanto entrambi i miniatori raffigurano un esercito composto da fanti e cavalieri e inseriscono il particolare del soldato accovacciato a terra che cerca di bere dalla fonte appena sgorgata. Le differenze riguardano principalmente il modo di raffigurare il dio Bacco: mentre nella miniatura del codice di Bergamo la divinità è chiaramente riconoscibile e riprende il modello iconografico già esaminato nel *De formis figurisque deorum* (cavalca un drago e ha il capo cinto da pampini), nella vignetta di Gotha, Bacco si differenzia dagli altri soldati solamente perché indossa un'armatura dorata che lo eleva al rango di comandante dell'esercito. Nel mondo antico non sono note rappresentazioni della fondazione del tempio di Ammon ma, date le numerose tangenze iconografiche tra le due miniature, è possibile che esse si riferissero a un comune modello figurativo al momento sconosciuto.

Nella *fabula* dedicata a Bacco e i pirati tirreni l'autore inserisce una variante testuale (libro III, *fabula* IX). Secondo il mito i pirati, non avendo riconosciuto il dio, vollero prendersi gioco di lui portandolo in un luogo diverso dalla sua meta. Per punizione Bacco li tramutò tutti in delfini, ad esclusione di Acete che lo aveva difeso. Nel racconto ovidiano leggiamo che, nel momento in cui Bacco decise di manifestarsi come divinità, tralci di edera rampicante iniziarono ad attorcigliarsi serpeggiando sui remi mentre il dio era circondato da fantasmi di belve feroci quali pantere e leopardi, allucinazioni visive tipiche dell'epifania dionisiaca<sup>191</sup>.

---

invenit. Inventa autem aqua petiit lovem ut arietem in astra transferret. In eo autem loco ubi aqua fluxit, templum consistit quod Iovis Ammonis dicitur, simulacrum etiam eius adiectis cornibus arietinis conductum est».

(Liberio, divenuto adulto, soggiogò l'India: quando fece ritorno da quella terra, dopo essersi trattenuto in una remota e deserta landa della Libia, e con l'esercito che era tormentato dalla sete, si racconta che pregasse Giove perché, da vero padre, lo aiutasse indicandogli dove fosse dell'acqua. Subito apparve dalle sabbie un ariete che, alzata la zampa, mostrò un luogo dove – scavando – si poteva trovare quel liquido. Dalla cavità ottenuta sgorgò allora una lunghissima vena d'acqua. Certuni invece raccontano che apparve un ariete capace di guidare Liberio verso la fonte. In quella località dove sgorgò il getto, Liberio pose le fondamenta di un tempio che si chiama di Giove Ammone, e vi venne posta una statua fatta di corna di ariete. Traduzione da BASILE 2013, p. 117).

<sup>190</sup> La vicenda compare anche tra le *Allegorie* di Giovanni del Virgilio (n. 62, tratta da ARDISSINO 2001, p. 289, nota n. 45): «Sexta transmutatio est de Jove converso in arietem. Nam dicitur latuisse in ariete eo quod aries est dux gregis et quia apparuit filio scilicet Dionisio Bacho in forma arietis. Nam verum est de illo Dionisio quod apparuit sibi aries, et fecit sibi templum, quia credidit esse deum in tali forma sibi visum».

<sup>191</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 664-669: «Inpediunt hederae remos nexuque recurvo/ serpunt et gravidis distinguunt vela corymbis./ ipse racemiferis frontem circumdatus uvis/ pampineis agitat velatam frondibus hastam;/ quem circa tigres simulacraque inania lyncum/ pictarumque iacent fera corpora pantherarum». (Ma i rami di edera avvinghiano i remi, serpeggiarono aggrovigliandosi e andarono a fregiare le vele di pesanti corimbi. Quanto a lui, il dio, con la

Bersuire recepisce i particolari delle piante che si attorcigliano sui remi come serpenti e i fantasmi ferini attorno al dio e compie una variazione del testo ovidiano affermando che i remi e tutto l'equipaggiamento della nave vennero mutati in bestie selvatiche, serpenti, pantere e tigri<sup>192</sup>. Questo espediente, come nel caso della doppia natura di Erittonio, è funzionale alla moralizzazione del testo in quanto il benedettino interpreta la nave che trasporta Bacco – che è Dio – come la Chiesa Cristiana e gli equipaggiamenti come i principi e i superiori che la devono proteggere. Poiché questi sono diventati bestie feroci a causa della corruzione anche l'equipaggiamento della nave si è tramutato in serpi, tigri e leoni<sup>193</sup>. La fonte testuale per tale dettaglio deriva forse dalla lezione di Lattanzio Placido che nelle sue *Narrationes* dice esattamente quanto riferito da Bersuire, ossia che gli equipaggiamenti della nave vengono mutati in bestie e serpenti<sup>194</sup>.

I miniatori, sempre attenti a rispettare il rapporto con il testo, raffigurano gli elementi fin qui descritti. Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha realizza una scena concitata, con la nave in primo piano vista di scorcio come se stesse realmente solcando le onde marine (fig. 127). Bacco, vestito di rosso, si rivolge ad Acete e indica i fenomeni che si stanno compiendo a bordo dell'imbarcazione: l'albero maestro è stretto tra le spire di un lungo serpente; dalle vele pendono rettili rossi e verdi che si sostituiscono al sartiame; altre bestie feroci, tra cui una pantera dal manto maculato che nuota sott'acqua, circondano lo spazio marittimo mentre dalla nave si gettano in mare i marinari. Uno di loro è già completamente trasformato in delfino e nuota sotto il pelo dell'acqua mentre un altro sta assumendo la stessa forma durante il tuffo; il miniatore raffigura la parte superiore del suo corpo – quella già in acqua – con le sembianze di un grosso delfino dall'aspetto minaccioso,

---

fronte incoronata di grappoli d'uva, agitava l'asta rivestita di pampini, mentre gli stavano accucciati intorno fantasmi di tigri e di linci e feroci pantere dal mantello maculato).

<sup>192</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XIV, Fo. XXXVI a: «Qui cum nec sit cessare vellent sua potestate divina navem arrestavit et omnes remos et armamenta navis in feras serpentes pantheras et tygrides commutavit». (Siccome non volevano fermare la nave egli la arrestò con la sua potenza divina e trasformò tutti i remi e gli equipaggiamenti della nave in bestie selvatiche, serpenti, pantere e tigri. Traduzione propria).

<sup>193</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XIV, Fo. XXXVI a: «Dic quod navis ista est ecclesia quae Bacchum id est iuvenem deum pulcherrimum debet portare per fidem et merces virtutum continere et ad partem dexteram id est ad portam paradisi navigare. Pro. XXXI facta est quasi navis institoris etc. in ista navi sunt nautae ad eam sustinendum id est agricolae et mercatores et sunt armamenta ad eam desendendam principes scilicet et superiores. Inferiores habent corpus sustentare: superiores autem ab hereticis et aliis inimicis defensare sed hodie armamenta navis nostrae conversa sunt in feras quia ipsi superiores et praelati fere leones et tygrides sunt effecti». (Questa nave è l'Ecclesia che deve portare Bacco, che è il giovane e bellissimo Dio, per mezzo della fede e contenere un carico di virtù e navigare verso destra, cioè verso la porta del paradiso. Proverbi XXXI. "É come la nave dei mercanti ecc." In questa nave ci sono i marinai che la sostengono – cioè gli agricoltori e i mercanti – e gli armamenti per proteggerla – cioè i principi e i superiori. Gli inferiori devono supportare il corpo e i superiori devono difenderlo dagli eretici e dagli altri nemici. Ma oggi gli equipaggiamenti sulla nostra nave sono cambiati in animali selvatici poiché i superiori e i prelati sono diventati bestie selvagge, leoni e tigri. Traduzione propria).

<sup>194</sup> LATTANZIO PLACIDO, *Narrationes fabularum ovidianarum*, III, *Fabula* VIII: «Armamenta navis in feras ac serpentes convertit».

mentre gli arti inferiori, che si trovano ancora a bordo dell'imbarcazione, conservano le loro fattezze umane.

Il disegnatore del codice di Bergamo (fig. 128) rappresenta Bacco, con la testa coronata da grappoli d'uva come descritto dal benedettino, e Acete sulla barca mentre i marinai tirreni, già mutati in delfini, nuotano in mare; la miniatura riporta inoltre il dettaglio dei remi tramutati in animali selvatici, infatti possiamo notare che su di essi sono aggrappati due pantere e un drago, iconografia tradizionale per i serpenti nel Medioevo.

#### - Tiresia, profeta di molte sventure

La *fabula X* è sempre legata a Dioniso e narra le vicende di alcuni personaggi che invece di adorare il dio ne disprezzavano il culto. In entrambi i manoscritti questa storia unisce per affinità tematica i miti di Penteo e le Miniadi che nelle *Metamorfosi* si trovano dislocati in libri diversi<sup>195</sup>, rispettivamente alla fine del III libro e all'inizio del IV. Bersuire quindi dimostra ancora una volta una conoscenza profonda del poema ovidiano tanto da permettersi di legare tra loro due miti che si fondano sul concetto di empietà<sup>196</sup>.

La narrazione inizia con lo scherno di Penteo nei confronti di Tiresia perché cieco al ché il vate, prendendosi gioco di lui e profetizzandogli il futuro, gli disse che sarebbe stato fortunato ad essere cieco e non vedere i riti in onore di Bacco che avrebbero causato la sua morte per mano di sua madre e delle sue zie<sup>197</sup>. Leggendo il testo di questa *fabula* nei manoscritti presi in esame non

---

<sup>195</sup> Il mito di Penteo è molto lungo e occupa tutta l'ultima parte del III libro delle *Metamorfosi* e in esso è intercalato anche il mito di Acete e i pirati tirreni; sulla morte di Penteo cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 701-733. Anche la storia delle Miniadi è molto lunga e in essa si inseriscono più narrazioni che occupano tutta la prima parte del IV libro; sulla trasformazione delle Miniadi cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 389-415.

<sup>196</sup> Nella prima edizione a stampa dell'*Ovidius moralizatus* invece la favola è interamente dedicata a Penteo, senza il minimo accenno alle figlie di Minia che effettivamente non dovrebbero trovarsi all'interno del III libro. L'editore Badius nel 1509 inserisce una *fabula* interamente dedicata alle Miniadi nel IV libro (*fabula IX*), collocandola nel più totale rispetto alla sequenza ovidiana tra i miti di Ermafrodito e Ino e Atamante. L'editore ha infatti apportato delle modifiche alla successione delle *fabulae* per renderle più coerenti con lo svolgimento "cronologico" dei fatti narrati nelle *Metamorfosi*. Il mito delle Miniadi è associato a quello di Penteo anche nella versione definitiva P dell'*Ovidius moralizatus*, come riportato ad esempio in uno dei codici più completi che tramandano tale versione (cfr. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Latin.16787, c. 23v).

<sup>197</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula XIII*, Fo. XXXV b: « Pentheus rex thebarum improperavit semel Tyresiae vati quod caecus esset cui Tyresias. Quam felix esses si tu quoque luminis huius orbus ait fie res. Festa enim Bacchi videbis et contemnes et exinde contemptus occideris. Accidit igitur quod cum Bacchus quodam die cum suis sacris ad festa eius celebranda venisset. Pentheus noluit suscipere festa: audiensque quod ista festa in monte Citherone celebrabantur: iuit illuc ad impediendum. Cum ergo ibi essent mater eius et sorores matris eius dicta festa celebrantes virtute Bacchi factum est quod mater et parentes eius praedictae insanirent ita quod videntes Pentheum ipsum esse aprum crediderunt et contra eum cucurrerunt: et eum lapidibus Thyrsis et Baculis occiderunt iuxta vaticinium Tyresiae dicentis». (Penteo, re di Tebe, insultò il profeta Tiresia perché era cieco. Tiresia gli disse: "Come saresti fortunato se anche tu potessi perdere la luce degli occhi. Tu vedrai i riti in onore di Bacco e li disprezzerai e per questo disprezzo sarai ucciso". Accadde che un giorno quando Bacco giunse con i suoi riti a celebrare la sua festa,

ci si spiega la presenza di Tiresia che sembra comparire quasi dal nulla all'interno della narrazione; Tiresia è a tutti gli effetti il motore scatenante della tragica sorte di Penteo poiché fu proprio lui a vaticinarne la morte per non aver tributato gli onori a Dioniso. Nei codici di Gotha e Bergamo le vicende del cieco indovino vengono infatti posposte rispetto alla storia di Penteo che nelle *Metamorfosi* conclude invece il III libro.

Durante una di queste celebrazioni la madre di Penteo e le sue zie, rese folli dal vino e dalla danza bacchica, iniziarono a colpirlo con le pietre e con i tirsi credendolo un enorme cinghiale da abbattere; l'uomo, che in verità non aveva subito alcun tipo di metamorfosi, cercava disperatamente di difendersi ma la furia delle Baccanti era troppo potente e lo fecero a pezzi come profetizzato da Tiresia<sup>198</sup>. La storia prosegue con un breve riferimento alle figlie di Minia che come Penteo non si curavano del dio del vino ma preferivano stare chiuse in casa a tessere

---

Penteo non volle partecipare. Sentendo che la questa festa veniva celebrata sul Monte Citerone, andò lì per fermarla. Sua madre e le sue zie erano lì per celebrare i riti e a causa del potere di Bacco divennero pazze. Quando videro Penteo credettero che fosse un cinghiale e si lanciarono contro di lui e lo uccisero con pietre, tirsi, e bastoni secondo il vaticinio di Tiresia. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 512-523: « Spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus/ contemptor superum Pentheus praesagaque ridet/ verba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae/ obicit. ille movens albertia tempora canis/ 'quam felix esses, si tu quoque luminis huius/ orbus' ait 'fieres, ne Bacchica sacra videres!/ namque dies aderit, quam non procul auguror esse,/ qua novus huc veniat, proles Semeleia, Liber,/ quem nisi templorum fueris dignatus honore,/ mille lacer spargere locis et sanguine silvas/ foedabis matremque tuam matrisque sorores». (Egli si prendeva gioco dei responsi del vecchio e gli rinfacciava anche la sua cecità e la disgrazie che l'aveva procurata. Al che Tiresia, scuotendo il capo ornato di bianchi capelli, obiettò: "Come saresti fortunato se anche tu potessi perdere la luce degli occhi per non vedere i riti in onore di Bacco! Verrà il giorno, e presagisco che non sia lontano, in cui Libero, figlio di Semele, a voi finora sconosciuto, verrà qui. E se tu non lo onorerai dedicandogli templi, sarai fatto a pezzi, le tue membra saranno sparse dappertutto e col tuo sangue macchierai i boschi e contaminerai tua madre e le sorelle di lei").

<sup>198</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 710-731: «hic oculis illum cernentem sacra profanis/ prima videt, prima est insano concita cursu,/ prima suum misso violavit Penthea thyrsu/ mater et 'o geminae' clamavit 'adeste sorores!/ ille aper, in nostris errat qui maximus agris,/ ille mihi feriendus aper.' ruit omnis in unum/ turba furens; cunctae coeunt trepidumque sequuntur,/ iam trepidum, iam verba minus violenta loquentem,/ iam se damnantem, iam se peccasse fatentem./ saucius ille tamen 'fer opem, matertera' dixit/ 'Autonoe! moveant animos Actaeonis umbrae!'/ illa, quis Actaeon, nescit dextramque precantis/ abstulit, Inoo lacerata est altera raptu./ non habet infelix quae matri brachia tendat,/ trunca sed ostendens dereptis vulnera membris/ 'adspice, mater!' ait. visis ululavit Agaue/ collaque iactavit movitque per aera crinem/ avulsumque caput digitis complexa cruentis/ clamat: 'io comites, opus hoc victoria nostra est!'/ non citius frondes autumnis frigore tactas/ iamque male haerentes alta rapit arbore ventus,/ quam sunt membra viri manibus direpta nefandis». (Quando Penteo arriva lì e già i sacri riti sono alla portata dei suoi occhi profani, per prima lo scorge la madre, gli si lancia addosso a corsa pazza e per prima ferisce il proprio figlio, scagliandogli contro il tirso. "Venite qui tutte e due sorelle" urla "Devo colpire quell'enorme cinghiale che si aggira nei nostri territori! Sì devo abbatterlo!" Tutta la turba furibonda delle donne si precipita da lui: già lo stringono da vicino e lo inseguono mentre egli si fa sempre più timoroso e modera ormai le parole, anzi si maledice e ammette di aver peccato. Malgrado ciò viene ferito e allora invoca Autonoe, la sorella di sua madre: "Aiutami, zia! Ricordati della morte di Atteone!". Ma ella non sa nemmeno più chi sia Atteone e stacca il braccio destro di colui che la prega, mentre l'altro gli viene troncato da un colpo furioso di Ino. Il disgraziato non ha più braccia da tendere alla madre, ma le mostra i moncherini invocando: "Guarda, madre!". Agave commenta quella visione con un ululato, scuote indietro la testa, agitando nell'aria i capelli, gli tronca il capo e poi lo afferra con le mani insanguinate, urlando: "Ioh, compagne! Questo è il frutto della nostra vittoria!". Non è più veloce il vento a strappare le fronde già lese dal freddo d'autunno, che mal resistono sulla cima di un albero, di quanto lo siano quelle mani empie a lacerare le membra di Penteo).

durante le feste dionisiache. Il dio quindi si vendicò di loro tramutando i loro telai in piante di vite e loro stesse in pipistrelli, animali notturni per eccellenza che rifuggono la luce del Sole<sup>199</sup>.

Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha (fig. 129) dipinge tutti gli elementi desunti dal testo: nella parte alta della composizione – una tra le più affollate di personaggi di tutto il codice – vediamo Tiresia vestito di giallo come nelle miniature dedicate alle sue vicende che ammonisce Penteo, raffigurato con una corona in testa in quanto re di Tebe come riportato dall'autore; i due personaggi assistono a un banchetto in onore di Dioniso il cui tempio si erge alle spalle delle Baccanti che mangiano e bevono. Più in basso a destra Penteo, raffigurato per metà uomo e metà cinghiale, viene lapidato da uomini e donne fedeli al dio; egli cerca di scappare ma viene trattenuto per la veste da uno dei suoi carnefici. Il restante spazio è tutto occupato dalla trasformazione dei telai delle Miniadi che assumono la forma di una vigna ricca di uva mentre le fanciulle sono raffigurate nell'atto di trasformarsi in pipistrelli: due delle sorelle sono ancora sedute a telaio e hanno due

---

<sup>199</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* VIII (dal codice di Gotha, Membr.I.98): «De alii mulieribus dicitur ibidem quae festa Bachi contemnebant nec ea facere nolebant sed telas suas faciebant subito ergo tela et instrumenta textoria conversae sunt in salices et in vites ipse vero conversae in vespertiliones». (Riguardo alle altre donne citate che disprezzavano le festività di Bacco e non volevano celebrarle ma tessere le loro tele improvvisamente furono tramutate in pipistrelli e i loro telai e gli strumenti per tessere in salici e viti. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 1-4, 391-415« At non Alcithoe Minyeias orgia censet/ accipienda dei, sed adhuc temeraria Bacchum/ progeniem negat esse Iovis sociasque sorores/ impietatis habet. [...] Tympana cum subito non adparentia raucis/ obstrepere sonis, et adunco tibia cornu/ tinnulaque aera sonant; redolent murraeque crocique/ resque fide maior, coepere virescere telae/ inque hederarum faciem pendens frondescere vestis;/ pars abit in vites, et quae modo fila fuerunt,/ palmite mutantur; de stamine pampinus exit;/ purpura fulgorem pictis adcommodat uvis./ Iamque dies exactus erat, tempusque subibat,/ quod tu nec tenebras nec possis dicere lucem,/ sed cum luce tamen dubiae confinia noctis:/ tecta repente quati pinguesque ardere videntur/ lampades et rutilis concludere ignibus aedes/ falsaque saevarum simulacra ululare ferarum,/ fumida iam dudum latitant per tecta sorores/ diversaeque locis ignes ac lumina vitant,/ dumque petunt tenebras, parvos membrana per artus/ porrigitur tenuique includit brachia penna,/ nec qua perdidit veterem ratione figuram,/ scire sinunt tenebrae: non illas pluma levavit,/ sustinere tamen se perluculentibus alis/ conataeque loqui minimam et pro corpore vocem/ emittunt peraguntque levi stridore querellas/ tectaque, non silvas celebrant lucemque perosae/ nocte volant seroque tenent a vespere nomen».

(Al contrario di altre donne, Alcithoe, figlia di Minia, riteneva che non si dovesse introdurre il culto del dio e insistendo nel suo temerario atteggiamento, non riconosceva a Bacco la paternità di Giove; ed era assecondata nella sua empietà dalle sorelle [...]) Ma ecco improvvisamente dei timpani che nessuno può scorgere rimbombano con le loro voci rauche, accompagnati dal suono della tibia ricurva e dal tintinnio dei bronzi: si sente il profumo della mirra e del croco. E accade una cosa incredibile: i telai cominciano a germogliare e le tele, ad essi appese, prendono l'aspetto di cascade d'edera; alcune diventano delle viti e i fili si mutano in tralci; dall'ordito spuntano pampini. Il colore splendente della porpora si stende sull'uva. Già il giorno volge al termine e subentra quel momento che non si può definire né giorno né notte ma rappresenta il confine incerto tra la luce e l'ombra. Improvvisamente la casa sembra sussultare, grandi lumi ardono e le stanze rosseggiano di fuochi: si odono gli ululati di belve inesistenti. Le sorelle, in mezzo al fumo, cercano dei nascondigli nei luoghi più disparati della casa per evitare i fuochi e i bagliori; e mentre si rifugiano nelle tenebre, i loro arti si fanno piccoli, tra essi si distende una membrana e le braccia sono avviluppate da un piumaggio leggero. In che modo abbiano perso il loro pristino aspetto, questo il buio non consente saperlo. Non sono però le penne a permettere loro di alzarsi in volo, ma ali trasparenti le sostengono: te tentano di parlare emettono una vocetta proporzionata al corpo che ora posseggono ed esprimono deboli e striduli lamenti. La loro sede resta la casa, non i boschi: odiano la luce e volano durante la notte. Il loro nome è collegato alla parola 'vespro' che indica l'ora tarda della sera).



grosse ali nere innestate sulle spalle mentre la terza è già completamente mutata è svolazza tra i telai.

La vignetta del codice di Bergamo (fig. 130) raffigura il dio del vino con la testa cinta di tralci d'uva che sorregge con una mano un altare votivo presso cui ci sono delle donne inginocchiate; Penteo coronato lotta con una delle Baccanti mentre a destra una delle figlie di Minia che lavora a telaio viene mutata in pipistello.

Mentre il mito di Penteo non trova attestazioni nella tradizione figurativa dei manoscritti delle *Metamorfosi* di Ovidio, la storia delle Miniadi è dipinta in due codici realizzati in epoche distinte. Il primo codice, S.I.5 della Biblioteca Malatestiana di Cesena, fu eseguito tra XII e XIII secolo e presenta a margine della c. 31r la figura di una giovane donna vestita di rosso dipinta su pergamena neutra; il secondo codice, Plut.36.8 della Biblioteca Medicea Laurenziana, realizzato tra XIV e XV secolo reca alla c. 41r un'elegante iniziale decorata in cui si inserisce la figura stante di una donna con le braccia incrociate. Le due figure non presentano elementi comuni, se non il lungo vestito rosso, e fanno riferimento a due momenti diversi dell'episodio.

A margine della c. 31r del codice di Cesena c'è la raffigurazione di una delle Miniadi già trasformata in pipistrello (fig. 131). La figura presenta vistose ali leggermente piumate che si riferiscono ai versi ovidiani in cui si racconta la mutazione delle fanciulle<sup>200</sup>. Le ali sono vergate su pergamena neutra, rispettando la trasparenza che le caratterizza in natura così come le descrive il poeta<sup>201</sup>. La miniatura rimanda anche alla metamorfosi dei telai: la fanciulla regge in mano un elemento vegetale che rappresenta un tralcio di vite, simbolo della mutazione degli strumenti di lavoro sacri a Minerva<sup>202</sup>. Ella inoltre ha nella mano sinistra un oggetto che potrebbe essere un fuso da lana stilizzato, costituito da due elementi troncoconici<sup>203</sup>.

Alla c. 41r del codice fiorentino è rappresentata una delle tre figlie di Minia, Alcitoe<sup>204</sup>, stante all'interno dell'iniziale (fig. 132). Il miniatore non ha inserito particolari attributi che possano permettere un'identificazione certa, se non la posa con le braccia incrociate sotto il seno che rivela fermezza e chiusura; il volto è rigido e severo così come l'atteggiamento della figura che trasmette

---

<sup>200</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 407-408: «Parvos membrana per artus/ porrigitur tenuique includit braccia penna». (E mentre si rifugiano nelle tenebre, i loro arti si fanno piccoli, tra essi si distende una membrana e le braccia sono avviluppate da un piumaggio leggero).

<sup>201</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 410-411: «Non illas pluma levavit,/ sustinere tamen se perlucentibus alis». (Non sono però le penne a permettere loro di alzarsi in volo, ma ali trasparenti le sostengono).

<sup>202</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 394-397: «Coepere virescere telae/ inque hederæ faciem pendens frondescere vestis;/ pars abit in vites, et quæ modo fila fuerunt,/ palmite mutantur; de stamine pampinus exit». (I telai cominciano a germogliare e le tele, ad essi appese, prendono l'aspetto di cascate d'edera; alcune diventano delle viti e i fili si mutano in tralci; dall'ordito spuntano pampini).

<sup>203</sup> VENTURINI 2014, pp. 113-114.

<sup>204</sup> Diversamente LORD 2011, p. 280 che interpreta la figura come Tisbe in un lungo abito rosso.

decisione, forse in riferimento al disprezzo provato dalla giovane nei confronti del culto di Bacco. Al di là di queste considerazioni fisiognomiche non sussistono appigli coerenti con il testo latino, ma la lettura di una rubrica marginale potrà essere d'aiuto per la corretta identificazione del personaggio: «Ista Alcitoe post multas fabulas mutabit infra in vespertilionem cum sororibus suis et hic est principius suae fabulae». Il miniatore di questo codice inoltre tende a raffigurare nelle iniziali il primo personaggio che viene citato in ciascun libro che in questo caso è proprio Alcitoe<sup>205</sup>.

Nei codici miniati alla vicenda di Penteo e le Miniadi segue quella di Tiresia che secondo il mito partecipò di entrambi i generi – maschile e femminile – dopo aver colpito con una verga due serpenti che si stavano accoppiando<sup>206</sup> (libro III, *fabula* XI). Nella vignetta di Gotha (fig. 133) Tiresia tocca con un bastone due serpenti intrecciati tra loro, uno verde e l'altro rosa, assumendo così le sembianze di una donna; secondo la narrazione, dopo sette anni l'uomo si imbattè nuovamente nei due serpenti in amore e toccandoli riassunse le sue fattezze maschili. Un'analogia raffigurazione del mito compare anche nel riquadro del codice bergamasco (fig. 134) e nel manoscritto Vat.Lat.2780 della Biblioteca Apostolica Vaticana in cui a margine della c. 27v vediamo una figura femminile che tocca i due rettili con una verga e più in basso una figura maschile che reitera il gesto (fig. 135).

Questo *excursus* sulla vita di Tiresia dal sapore apparentemente leggero serve a introdurre l'antefatto che ha permesso a Tiresia di diventare il celebre indovino dell'*epos*. Il poeta delle trasformazioni racconta una vicenda per lo più ignorata dalla tradizione letteraria precedente che Bersuire riprende fedelmente. Tiresia – che partecipò di entrambi i generi, maschile e femminile – si trovò coinvolto in una disputa scherzosa e coniugale tra Giove e Giunone sul piacere fisico. Avendo dato ragione al dio, Giunone decise di vendicarsi privandolo della vista ma Giove, impietositosi, gli concesse in dono la chiaroveggenza<sup>207</sup>. Il passo è ripreso accuratamente dal

<sup>205</sup> VENTURINI 2014, pp. 112-113.

<sup>206</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* IX, Fo. XXXIII b: « Tiresias fuit vir quidam: qui casu inuenit: duos serpentes in simul coeuntes: quos cum percussisset ictu baculi mutatus est in foeminam et virilem amisit naturam. Cumque in statu foemineo septem annis mansisset factum est quod eosdem serpentes iterum concumbentes inuenit: quos cum iterum percussisset in virum protinus est mutatus: et a statu foemineo transformatus». (Tiresia fu un uomo che per caso si imbattè in due serpenti che si stavano accoppiando. Quando li colpì con un bastone fu mutato in femmina e perse la sua natura virile. Rimase sette anni in forma di donna e accadde che trovò di nuovo gli stessi due serpenti che si accoppiavano. Quando li colpì di nuovo, fu mutato immediatamente in uomo e trasformato dallo stato femminile. Traduzione propria).

<sup>207</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 320-330, 332-338: «'maior vestra profecto est,/ quam quae contingit maribus' dixisse 'voluptas.'/ illa negat. placuit quae sit sententia docti/ quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota/ nam duo magnorum viridi coeuntia silva/ corpora serpentum baculi violaverat ictu/ deque viro factus (mirabile) femina septem/ egerat autumnos; octavo rursus eosdem/ vidit, et 'est vestrae si tanta potentia plagae'/ dixit, 'ut auctoris sortem in contraria mutet,/ nunc quoque vos feriam.' percussis anguibus isdem/ [...] arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa/ dicta Iovis firmat: gravius Saturnia iusto/ nec pro materia fertur doluisse suique/ iudicis aeterna damnavit lumina nocte;/ at pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam/ facta dei fecisse deo) pro lumine adempto/ scire futura

benedettino<sup>208</sup>, ma le modalità con cui i miniatori di Gotha e Bergamo rappresentano la capacità di Tiresia di predire il futuro sono differenti: nella vignetta gothiana (fig. 136), il miniatore raffigura con attenzione sia la privazione della vista fisica, esercitata da Giunone che si avvale di una sorta di bacchetta magica con cui compie l'atto toccando gli occhi dell'uomo, che il momento della ricompensa. Non potendo raffigurare un dono astratto quale quello della previsione di eventi futuri, il miniatore mette nella mano destra del padre degli dei un astrolabio – antico strumento di misurazione astronomica che nel Medioevo si riteneva potesse aiutare a predire il futuro – che porge al cieco Tiresia. Il miniatore in questo caso utilizza un'oggetto a lui contemporaneo per dare forma visiva a un concetto effimero quale il dono della preveggenza, facendo quindi sentire il peso della tradizione medievale nell'illustrazione.

Il miniatore di Bergamo (fig. 137) rappresenta ugualmente il momento della disputa e della privazione della vista con Giunone che indica il volto del malcapitato, ma per illustrare il dono della chiaroveggenza si avvale di un espediente diverso. Sfruttando il proseguo della narrazione in cui Bersuire, basandosi su Ovidio<sup>209</sup>, riferisce della grande fama acquisita dall'indovino grazie alle sue doti predittive<sup>210</sup>, il miniatore rappresenta Tiresia di fronte a tre uomini che ne ascoltano le profezie mentre dall'alto una coronata Giunone reitera il gesto di privarlo della vista.

---

dedit poenamque levavit honore». («Il piacere che provate voi donne è certamente più grande di quello che provano i maschi» sosteneva Giove. Lei diceva il contrario. Decisero allora di sottoporre la questione al dotto Tiresia, esperto di ambedue i tipi d'amore. Era andata così. In un verde bosco costui aveva colpito col suo bastone i corpi di due grandi serpenti, disturbandoli mentre si congiungevano: per improvviso miracolo era divenuto donna, da uomo che era, e aveva vissuto come tale sette anni. Durante l'ottavo autunno aveva visto di nuovo i serpenti e aveva esclamato: «Se i colpi che uno vi dà hanno il potere di fargli cambiare natura, vi bastonerò anche questa volta!»). [...] (Costui dunque, scelto come arbitro della scommessa scherzosa, confermò l'opinione di Giove. Si dice che la dea Saturnia si indispettì allora più del giusto, in modo del tutto sproporzionato all'argomento, e si vendicò condannando all'eterna cecità chi aveva emesso un verdetto a lei sfavorevole).

<sup>208</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula X*, Fo. XXXVIII a: «Cum Iuppiter et Iuno quadam die iocosius agerent et de carnis voluptatibus disputarent ad iudicandum uter in coitu maiorem delectationem inveniret vir scilicet an mulier: Tyresiam qui vir et foemina fuerat arbitrum elegerunt. Venus erat huic utraque nota: qui cum pro opinione Iovis: iudicasset et foeminam plus viro delectari dixisset: Iuno indignata eum lumine priavit. Iuppiter vero ei compatiens in recompensationem perditus visus scientiam futurorum ipsi dedit». (Un giorno, quando Giove e Giunone scherzavano e discutevano insieme riguardo il piacere della carne scelsero come arbitro Tiresia, che era stato sia uomo che donna, per giudicare chi dei due tra uomo e donna trovava maggiore godimento nell'accoppiamento fisico. Conosceva ambedue i tipi di amore. Quando decise in favore dell'opinione di Giove e disse che una donna prova più piacere di un uomo, Giunone, indignata, lo privò della vista. Ma Giove, avendo pietà di lui, in ricompensa per la perdita della vista, gli concesse la conoscenza degli eventi futuri. Traduzione propria).

<sup>209</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 339-340: «Ille per Aeonias fama celeberrimum urbes inreprehensa dabat populo responsa petenti». (Così quello, divenuto molto famoso in tutte le città dell'Aonia, dava responsi infallibili alla gente che glieli chiedeva).

<sup>210</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula X*, Fo. XXXVIII a: «Ita quod ex tunc responsa verissima dabat de omnibus: quod valde famam ipsius ampliavit». (Da allora in poi diede responsi veritieri su tutto: ciò accrebbe grandemente la sua reputazione. Traduzione propria).

L'immagine di Tiresia davanti a un uditorio viene ribadita sia a livello testuale<sup>211</sup> che iconografico nel mito seguente, quello dedicato al giovane Narciso, il fanciullo che muore d'amore per il suo stesso riflesso. Stando ad Ovidio<sup>212</sup>, la madre del fanciullo, Liriope, consultò il vate per conoscere il destino del figlio, chiedendogli se sarebbe vissuto a lungo. L'indovino rispose che ciò sarebbe avvenuto solo se il giovane non avesse conosciuto se stesso. In entrambi i codici osserviamo una scena molto simile: in quello di Gotha (fig. 138) l'indovino si trova nella parte alta della composizione e pronuncia le sue parole davanti a un fanciullo vestito di rosso che viene indicato dalla madre affiancata da due uomini; in quello di Bergamo (fig. 139) Tiresia è seduto e davanti a lui ci sono sempre due uomini, una donna e il fanciullo con le braccia incrociate sul petto.

La strana predizione di Tiresia, apparentemente incomprensibile, trova risoluzione nel momento in cui Narciso vede la sua immagine riflessa nell'acqua e se ne innamora fino a morire d'amore per quel riflesso talmente effimero da non poter essere toccato. In entrambi i codici il tragico epilogo della storia è preceduto dalla raffigurazione della ninfa ovidiana Eco<sup>213</sup> che, innamorata, segue il giovane che però rifugge il suo amore amando solo se stesso. Narciso nel codice di Gotha viene raffigurato mentre si affaccia sul bordo di una fonte esagonale di marmo rosso in cui vede la sua immagine riflessa, che non è raffigurata dal miniatore, per poi giacere steso a terra morente; nell'*Ovidius* di Bergamo invece il giovane si specchia e rivede il suo volto nell'acqua e, al di fuori della cornice della miniatura, compare un fiore stilizzato in luogo del corpo morto del giovane.

---

<sup>211</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XI, Fo. XXXVIII b: «Cum tyresias daret responsa verissima petium fuit si filius Lyriopes nymphe: nominee narcissus qui erat puer pulcherrimus diu esset victurus: qui respondit sic. Si se non noverit». (Poiché Tiresia dava responsi veritieri, gli fu chiesto se il figlio della ninfa Liriope, un bellissimo fanciullo di nome Narciso, era destinato a vivere a lungo. Egli rispose così: «se non conoscerà se stesso». Traduzione propria).

<sup>212</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 339-342; 346-348: «Ille per Aonias fama celeberrimus urbes/ inreprehensa dabat populo responsa petenti;/ prima fide vocisque ratae temptamina sumpsit/ caerulea Liriope. [...] de quo consultus, an esset/ tempora maturae visurus longa senectae,/ fatidicus vates 'si se non noverit' inquit». (Così quello, divenuto molto famoso in tutte le città dell'Aonia, dava responsi infallibili alla gente che glieli chiedeva. La prima a sperimentare che le sue parole erano veritiere e degne di fede fu la cerulea Liriope. [...] Sull'avvenire del figlio aveva poi consultato il vate per sapere se questi sarebbe vissuto a lungo, arrivando fino a una avanzata vecchiaia; ne aveva avuto il vaticinio che ciò sarebbe avvenuto se non avesse conosciuto se stesso).

<sup>213</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XI, Fo. XXXVIII b: «Cum igitur narcissus a nympis et puellis pluries esset requisitus et omnes contemneret et de pulchritudinem superbiret ita quod echo nympam vociferam ipsum insequentem et eum alloqui cupientem sed non valentem eo loqui quod non poterat sed solum ad verba ultima respondere fugeret». (Narciso era richiesto da molte ninfe e molte fanciulle e le disprezzava tutte e si pavoneggiava della sua bellezza così che fuggiva Eco, la ninfa vocifera che lo inseguiva e desiderava parlare con lui ma non poteva farlo ma solo rispondere alle ultime parole. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 353-355: «multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;/ sed fuit in tenera tam dura superbia forma,/ nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae». (Era l'oggetto del desiderio di molti ragazzi e di molte fanciulle, ma nessuno poteva toccarlo, tanto grande era la superbia che albergava in quel giovane corpo).

Alla ninfa Eco Bersuire dedica un'intera *fabula* recuperando il mito ovidiano<sup>214</sup> che la vedeva protagonista di una scabrosa storia tra Giove e Giunone<sup>215</sup> (libro III, *fabula* XII). La vignetta del codice di Gotha (fig. 140) riprende puntualmente il testo ovidiano riassunto da Bersuire e si articola in vari momenti: nella parte superiore della composizione, Eco accompagnata da due ninfe e da una terza "fuori campo" di cui vediamo solamente un braccio, spia di nascosto Giove che amoreggia con un'altra ninfa dentro una grotta<sup>216</sup>; più in basso Eco, vestita d'azzurro, intrattiene in lunghe conversazioni Giunone per dar modo a Giove di intraprendere i suoi incontri amorosi senza essere scoperto<sup>217</sup>; probabilmente la ninfa "fuori campo" è un riferimento ovidiano – non presente nel testo di Bersuire – alle ninfe che fuggono indisturbate. È proprio la nudità del braccio che scompare al di là della cornice a suggerire tale ipotesi, dal momento che tutte le figure femminili presenti nel codice indossano vesti dalle maniche lunghe più o meno ampie ed elaborate, mentre in questo caso il braccio è evidentemente nudo, come nuda è la ninfa nella grotta con Giove. Il miniatore sembra avere raffigurato il verso ovidiano «dum fugerent nymphae<sup>218</sup>». La vicenda si conclude con la punizione che Giunone infligge a Eco per averla ingannata: in basso a sinistra vediamo la dea, vestita di rosa, che indica con fare perentorio la figura di Eco nascosta dentro una grotta; di lei non rimane praticamente che la veste azzurra, non è più un corpo vivo ma pura voce<sup>219</sup>. Nell'episodio dedicato alla ninfa, Bersuire non menziona Narciso, protagonista della

<sup>214</sup> La critica ritiene il mito di Eco, così come è narrato nelle *Metamorfosi*, sia probabilmente un originale ovidiano poiché non sono note altre attestazioni in letteratura. Tuttavia non si può escludere che il poeta di Sulmona si sia avvalso di uno spunto narrativo, ma attualmente non si conosce la fonte precisa da cui ha tratto la storia. La ninfa Eco era nota già nella cultura greca di V secolo a.C., ma non compare mai in veste di soggetto che desidera Narciso. Cfr. BARCHIESI 2005, p. 180.

<sup>215</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, vv. 359-369: «Corpus adhuc Echo, non vox erat et tamen usum/ garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,/ reddere de multis ut verba novissima posset./ fecerat hoc luno, quia, cum deprendere posset/ sub love saepe suo nymphas in monte iacentis,/ illa deam longo prudens sermone tenebat,/ dum fugerent nymphae. postquam hoc Saturnia sensit,/ 'huius' ait 'linguae, qua sum delusa, potestas/parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus,/' reque minas firmat. tantum haec in fine loquendi/ ingeminat voces auditaque verba reportat». (In quel tempo Eco era ancora dotata di un corpo e non ridotta a pura voce. Ma pur essendo fornita di una bocca chiacchierina, la poteva usare soltanto per rimandare il suono delle ultime tra molte parole, proprio come ora. Era stata una vendetta di Giunone. Poiché la dea avrebbe potuto sorprendere le ninfe che si accoppiavano spesso sui monti col suo Giove, la furba Eco la intratteneva con lunghi discorsi, perché le altre avessero il tempo di fuggire. Ma a un bel momento la Saturnia se ne era accorta e aveva decretato: «Potrai servirti ben poco di questa lingua che si è presa gioco di me ed emettere solo brevissimi suoni». E la minaccia si era realizzata. Da allora Eco ripete soltanto la parte finale di un discorso che ha ascoltato, riecheggiandone le parole.)

<sup>216</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XII, Fo. XXXV a: «Echo fuit quaedam nympha loquacissima quae Iovi in adulteriis favens: quando nymphas in montibus opprimebat». (Eco fu una ninfa davvero molto loquace che favoriva Giove negli adulteri quando violava le ninfe tra le montagne. Traduzione propria).

<sup>217</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XII, Fo. XXXV a: «Iunonem Iovi uxorem ne maritum in adulterio deprehenderet: in verbis Echo tenebat». (Eco tratteneva in chiacchiere Giunone, moglie di Giove, affinché non cogliesse il marito in adulterio. Traduzione propria).

<sup>218</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, v. 365.

<sup>219</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula* XII, Fo. XXXV a: «Cum igitur fraudem Echus: luno quadam die percepisset et se illusam ab ea cognovisset indignata ab ea garrulitatem abstulit et potestate loquendi: vel respondendi ipsi

*fabula* precedente in cui si ricorda che Eco, non potendogli parlare perché privata della voce, a poco a poco si smaterializza diventando puro suono<sup>220</sup>.

Nel codice di Bergamo la vicenda è riassunta in modo decisamente più semplice e poco narrativo: a sinistra osserviamo Giove coronato che dialoga con una ninfa mentre poco distante Eco intrattiene Giunone, priva di attributi (fig. 141).

#### - Piramo e Tisbe, gli sventurati amanti di Babilonia

Il quarto libro – l'ultimo ad essere corredato di miniature complete nel codice di Gotha – si apre con la sfortunata storia d'amore di Piramo e Tisbe narrata dalla prima delle tre figlie di Minia che Bersuire riprende in modo molto preciso dalle *Metamorfosi*, inserendo ogni particolare<sup>221</sup>.

---

interdixit: et quod solum ad ultima verba possit respondere licentiam ipsi dedit. Ovidius. Vocalis nymphe quae nec reticere lloquenti nec prior ipsa loqui didicit resonabilis Echo. Ex tunc igitur Echo in silvis montibus et fluminibus habitavit et quotiens in vocem ex toto mutata: et ad resonadum in montibus ordinata. Ista igitur est vox quae in montibus et silvis auditur quando aliquid dicitur aut clamatur. Ovidius. Inde latet silvis nulloque in monte videtur; omnibus auditur sonus est qui vivit in illa». (Così un giorno, quando Giunone comprese l'inganno di Eco e apprese di essere stata beffata da lei, indignata, le strappò la loquacità e le proibì di parlare o di rispondere: le diede il permesso di poter rispondere solo all'ultima parola. «Una ninfa tutta voce, che non sapeva tacere davanti a uno che parlava, ma nemmeno esprimersi per prima: era la risonante Eco». Da allora Eco abitò tra i boschi, le montagne e i fiumi e ogni volta che qualcosa viene pronunciato ella ripete quelle parole. Fu privata del corpo e completamente mutata in una voce e le fu comandato di risuonare tra i monti. Lei è la voce che si sente in montagna e nelle foreste quando qualcosa è detto o gridato. «Da allora, si cela nei boschi: sui monti nessuno la vede, ma tutti la sentono. In lei vive il suono». Traduzione propria).

<sup>220</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, III, *Fabula XI*, Fo. XXXVIII b: «Eum alloqui cupientem sed non valentem eo loqui quod non poterat sed solum ad verba ultima respondere fugeret et eius amorem penitus exhorreret: propter quod ipsa Echo ex toto evanisset et in vocem decessisset».

<sup>221</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula I*, Fo. XXXVI a-b: «Dicit enim quod pyramus erat iuvenis pulcherrimus et tysbe iuvenula pulcherrima: qui in civitate babylonica in vicinis et contiguis domibus habitabant diligebantque se mirabiliter et quia aliter nequibant per unam parietis fissuram sibi invicem colloquentes conceptus suos sibi mutuo exprimebant Igitur ut invicem coniungi possent condixerunt inter se quod de paternis domibus nocte exirent et extra civitatem ad busta Nini sub quadam arbore mori quae illic erat gelido contermina fonti conuenirent: et ibi amoris sui negocium adimplerent Pacta placent et lux tarde discedere visa praecipitant aquis et aquis nox fugit ab iisdem Quid multis puella amore succensa: quam audacem faciebat amor: prima conductum pervenit ad tumulum Nini: dictaque sub arbore sedit. Et ecce leena sitim depositura praedictum venit ad fontem. Quam videns tysbe timore perterrita obscurum timido pede fugit in antrum ut ibi lateret. Fugienti igitur vitta seu peplum cecidit quam inuentam leena ore sanguinolento cruentavit tenuesque laniavit amictus. Cum ergo bibisset leena et in silvam rediisset pyramus tardius egressus ad fontem sub moro venit et vittam tisbes cruentatam inveniens existimavit eam a feris devoratam et sic occasione sui mortuam et consumptam. Condolens igitur et plangens. Una duos inquit nox perdit amantes. Haec & alia plura dicens quo erat accinctus dimisit in ilia ferrum Gladio quippe proprio se transfodit ita ut sanguis morientis exiens et alte iaculatus fructus mori qui albi erant nigrum verteret in colorem. Ovidius Made factaque sanguine radix purpureo tingit pendentia mora colore Tysbe autem excusso timore leenae quae iam recesserat ad fontem veniens: fructos arboris in nigrum mutatos admirans Et pyramum transfossum proprio gladio reperiens: et hoc amore sui factum fuisse comperiens: ense pyrami qui adhuc a caede tepebat se transfodit: et sic cum amico propriam vitam terminavit diis igitur reuelantibus fuerunt cogniti ita quod parentes ipsorum corpora in simul combusserunt et cineres in eandem urnam posuerunt». (Ovidio dice che Piramo fu un bellissimo giovane e Tisbe una bellissima fanciulla che vivevano nella città di Babilonia in case vicine e contigue e si amavano grandemente e poiché non c'era un'altra parlavano tra di loro attraverso una fessura nel muro e esprimevano i loro pensieri. Per potersi riunire, stabilirono tra loro che sarebbero usciti dalle case dei loro padri di notte e incontrati fuori città alla tomba di Nino, che era sotto un albero di more, vicino a una fresca fonte, e lì avrebbero soddisfatto il loro amore. Questo fu l'accordo. Il giorno

---

sembrò loro lentissimo a eclissarsi, ma infine tramontò nelle acque da cui tosto emerse l'oscurità della notte. La fanciulla, infiammata dall'amore – l'amore la rendeva audace – giunse per prima alla tomba di Nino e sedette sotto l'albero concordato. Ed ecco una leonessa giunta alla fonte per spegnere la sua sete. Quando Tisbe vide ciò, fu terrorizzata dalla paura e fuggì con passo timoroso nella profonda caverna dove si nascose. Fuggendo, la sua benda o il suo velo, cadde e la leonessa lo trovò e lo macchiò con le sue fauci sanguinanti strappò il velo leggero. Dopo che la leonessa ebbe bevuto e fu tornata nella foresta, Piramo giunse alla fonte sotto l'albero di gelso e quando trovò il velo insanguinato di Tisbe pensò che fosse stata divorata da una belva feroce e uccisa per colpa sua. Soffrendo e lamentandosi disse "una notte porterà due amanti alla morte". Dicendo queste e molte altre cose, estrasse la spada di cui era cinto e se la immerse nel fianco. Con la sua stessa spada trafisse se stesso in modo che il suo sangue uscisse e sgorgasse verso l'alto mutando i bianchi frutti dell'albero di gelso in neri. Attraverso le radici che lo avevano assorbito, lo ricevettero anche le more che pendevano dai rami e si tinsero di rosso cupo. Tisbe, passata la paura per la leonessa che era andata via, ritornò alla sorgente e si meravigliò dei frutti che erano stati mutati in nero e trovò Piramo trafitto con la sua stessa spada. Ella seppe che aveva fatto questo per amore suo e trafisse se stessa con la spada di Piramo, ancora tiepida di sangue. E così finì la sua vita col suo amante. Grazie alla rivelazione degli dei, essi furono conosciuti come amanti e così i loro genitori seppellirono i loro corpi insieme e misero le loro ceneri nella stessa urna. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 55-58, 65-66, 83-90, 93-121, 125-127, 133-166: « Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,/ altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,/ contiguas tenere domos, ubi dicitur altam/ coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem. [...]fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,/ cum fieret, paries domui communis utriusque; [...]Ad solitum coiere locum. tum murmure parvo/ multa prius questi statuunt, ut nocte silenti/ fallere custodes foribusque excedere temptent,/ cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,/ neve sit errandum lato spatiantibus arvo,/ conveniant ad busta Nini lateantque sub umbra/ arboris: arbor ibi niveis uberrima pomis,/ ardua morus, erat, gelido contermina fonti. [...]Callida per tenebras versato cardine Thisbe/ egreditur fallitque suos adopertaque vultum/ pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit./ audacem faciebat amor. venit ecce recenti/ caede leaena boum spumantis oblita rictus/ depositura sitim vicini fontis in unda;/ quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe/ vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,/ dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit,/ ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,/ dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa/ ore cruentato tenues laniavit amictus. Serius egressus vestigia vidit in alto/ pulvere certa ferae totoque expalluit ore/ Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam/ repperit, 'una duos' inquit 'nox perdet amantes,/ e quibus illa fuit longa dignissima vita;/ nostra nocens anima est. ego te, miseranda, peremi,/ in loca plena metus qui iussi nocte venires/ nec prior huc veni. nostrum divellite corpus/ et sclerata fero consumite viscera morsu,/ o quicumque sub hac habitatis rupe leones!/ sed timidi est optare necem.' velamina Thisbes/ tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,/ utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,/ 'accipe nunc' inquit 'nostri quoque sanguinis haustus!'/ quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,/ nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit./ ut iacuit resupinus humo. cruor emicat alte,/ [...] arborei fetus adspergine caedis in atram/ vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix/ purpureo tinguit pendentia mora colore. [...]dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum/ membra solum. [...] Sed postquam remorata suos cognovit amores,/ percudit indignos claro plangore lacertos/ et laniata comas amplexaque corpus amatum/ vulnere supplevit lacrimis fletumque cruori/ miscuit et gelidis in vultibus oscula figens/ (clamavit) [...] 'Tua te manus' inquit 'amorque/ perdidit, infelix! est et mihi fortis in unum/ hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires./ persequar extinctum letique miserrima dicar/ causa comesque tui: quique a me morte revelli/ heu sola poteris, poteris nec morte revelli./ hoc tamen amborum verbis estote rogati,/ o multum miseri meus illiusque parentes,/ ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,/ conponi tumulo non invideatis eodem;/ at tu quae ramis arbor miserabile corpus/ nunc tegis unius, mox es tectura duorum,/ signa tene caedis pullosque et luctibus aptos/ semper habe fetus, gemini monimenta cruoris./ dixit et aptato pectus mucrone sub imum/ incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat. Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;/ nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,/ quodque rogis superest, una requiescit in urna».

(Piramo e Tisbe, giovane bellissimo lui, eccezionale lei tra le fanciulle d'Oriente, abitavano case vicine in quell'alta città che, a quanto si dice, Semiramide cinse di mura di mattoni. [...]Le loro case avevano una parete in comune, percorsa da una crepa leggera che risaliva all'epoca della costruzione. [...]Allora, dopo aver dato sfogo ai loro lamenti, stabilirono di cercar di eludere la sorveglianza col favore della notte e di uscire prima di casa e poi dalla città; per non perdersi, vagabondando nell'ampia pianura, decisero di incontrarsi presso il sepolcro di Nino e di nascondersi sotto un albero: c'era lì infatti un albero pieno di candidi frutti, un altissimo gelso che si ergeva sul margine di una fresca fonte. [...]Tisbe aprì con cautela la porta e si avventurò nelle tenebre, senza che i suoi se ne accorgessero. Col volto velato percorse la via sino al sepolcro e si sedette sotto l'albero stabilito: l'amore le infondeva coraggio. Ed ecco a un tratto avanzare una leonessa, per dissetarsi alla fonte vicina: aveva la bava alla bocca e il muso ancora cosparso del sangue dei buoi di cui aveva appena fatto strage. Tisbe di Babilonia, al lume della luna, la vide quando era ancora lontana e con passo timoroso corse a rifugiarsi in un'oscura caverna; mentre fuggiva le cadde dalle spalle il velo che restò

L'articolata vicenda viene raffigurata in un'unica ampia vignetta nel codice di Gotha in cui si osservano tutte le varie fasi narrative del mito (fig. 142). Nella parte alta della composizione Piramo col capo coperto si accosta alla crepa sul muro che metteva in comunicazione le loro abitazioni per parlare con l'amata Tisbe; a destra la fanciulla si avvicina alla fonte protetta dall'albero di gelso dai frutti bianchi, luogo dell'appuntamento con Piramo, e si slaccia il mantello con la mano sinistra mentre dal margine destro della vignetta si profila il muso della leonessa. Sulla sinistra, Tisbe si nasconde tra le fronde temendo di essere uccisa dalla fiera e Piramo si uccide dopo aver trovato il velo della fanciulla lacerato e sporco di sangue mentre la leonessa esce dal riquadro; il sangue del giovane tinge i frutti bianchi di rosso. Più in basso Tisbe, al di sotto di un gelso dai frutti scuri – particolare che la rende incerta sul luogo dell'appuntamento – trova il corpo morente dell'amato e lo stringe a sé in un ultimo abbraccio prima di darsi la morte con la spada. Il miniatore inserisce anche l'urna dorata che contiene le ceneri dei due amanti.

La vignetta del codice di Bergamo (fig. 143) è più semplice, meno ricca di dettagli ed è anche strutturata in modo meno coerente rispetto alla successione del racconto. A sinistra i due amanti parlano attraverso una crepa su un muro; il miniatore si limita a realizzare un muro di mattoni provvisto di tetto a spiovente. I tre gruppi di figure che seguono sono disposti in successione senza

---

dimenticato lì a terra. Quando la feroce leonessa ebbe sedato la sete, bevendo abbondantemente, mentre tornava verso il bosco trovò il velo leggero senza la sua proprietaria e lo lacerò con le fauci insanguinate. Arrivò subito dopo Piramo, che era uscito un po' più tardi di casa. Vedendo impresse profondamente nella sabbia le impronte inequivocabili di una belva, subito impallidì; quando poi gli cadde sotto gli occhi anche l'indumento sporco di sangue, proruppe: 'Una sola notte segnerà la fine di due amanti, anche se fra i due lei avrebbe ben meritato una lunga vita. Io sono il colpevole, io ti ho ucciso, infelice, io che ti ho spinto di notte in luoghi pieni di terrore e non mi sono dato la pena di arrivare per primo! O leoni, tutti voi che abitate sotto queste rocce, dilaniate il mio corpo, sbranate e divorate ferocemente le viscere di questo scellerato!'. Ma poi aggiunse: 'E' da pavidità limitarsi a desiderare la morte' e, preso il velo di Tisbe, lo portò con sé fino all'albero dove dovevano incontrarsi, coprì quell'indumento a lui ben noto di lacrime e di baci e concluse: 'E adesso imbeviti anche del mio sangue!'. Estrasse la spada di cui era cinto e se la immerse nel fianco; poi immediatamente, mentre già stava morendo, la strappò fuori dalla ferita ove il sangue gorgogliava e si abbatté supino al suolo. Il sangue sprizzò alto [...] I frutti dell'albero cambiarono aspetto per quel bagno di sangue: infatti attraverso le radici, che lo avevano assorbito, lo ricevettero le more che pendevano dai rami e si tinsero di rosso cupo. [...] Mentre era in preda al dubbio, vide il corpo in convulsione sul suolo insanguinato. [...] Ma allorché, dopo qualche esitazione, riconobbe il suo amore, si percosse rumorosamente le braccia innocenti, si strappò i capelli e strinse in un abbraccio il corpo dell'amato; mentre versava molte lacrime sulla ferita, mescolando il pianto al sangue e coprendo di baci il volto gelido, gridava: ' [...] E' stata la tua mano e l'amore per me a ucciderti, sventurato! Ma anch'io ho una mano forte, almeno per questo scopo! Anch'io ho l'amore: sarà questo a darmi la forza di colpire. Ti seguirò nella morte e si dirà di me che fui la causa e la compagna della tua fine. Tu che solo dalla morte potevi essermi strappato nemmeno da essa potrai esserlo. Ma prima, a nome di tutti e due, voglio rivolgere questa preghiera a voi, infelicissimi nostri genitori: non impedite che coloro che furono uniti da un fortissimo amore e dalla comune fine, siano composti in un'unica tomba! E tu, albero, che ora ricopri il miserando corpo di uno solo di noi, ma che presto ci ricoprirai tutti e due, conserva i segni di questo scempio e continua a produrre frutti scuri, in armonia col lutto, per ricordare il duplice sacrificio'. Dopo queste parole la fanciulla accostò alla base del petto la punta della spada, ancora calda per la ferita appena inferta, e vi si gettò sopra. La sua preghiera però commosse gli dei e toccò il cuore dei genitori. Gli uni fecero sì che il frutto del gelso, quando matura, conservi il colore rosso scuro; gli altri posero a riposare in un'unica urna i miseri resti del rogo.)



rispettare la sequenza degli eventi: per primo troviamo Piramo morente il cui sangue schizza i frutti del gelso, poi la leonessa che si abbevera alla fonte lasciando il velo di Tisbe a terra macchiato di sangue e infine la fanciulla nascosta tra gli alberi.

Il mito di Piramo e Tisbe ricorre anche nel codice Lat.Z.449 (1634) della Biblioteca Marciana di Venezia che tramanda le *Metamorfosi* di Ovidio<sup>222</sup>. La miniatura alla c. 31r è una tra le più ricche e complesse composizioni di tutto il codice marciano (144). Anche in questo caso il miniatore è capace di infondere all'immagine la forza comunicativa della poesia di Ovidio, inserendo un numero assai cospicuo di elementi propri della narrazione. La prima nota degna di rilievo è costituita sicuramente dall'ambientazione notturna<sup>223</sup>: il poeta ci racconta infatti che i due giovani decisero di fuggire col favore della notte (IV, v. 84)<sup>224</sup> e il miniatore dipinge una stretta lingua di cielo blu scuro con tanto di luna e stelle; l'artefice del codice di Gotha invece dipinge uno sfondo interamente dorato, tralasciando questo dettaglio. L'attenzione di Stefano degli Azzi si riversa anche nella realizzazione del paesaggio in cui si svolge la vicenda<sup>225</sup>: nella miniatura è possibile osservare dei riferimenti molto precisi al testo tra cui il sepolcro di Nino, simboleggiato da una sorta di tempietto alla greca con tanto di acroteri sugli spioventi del tetto<sup>226</sup>; la fonte, una struttura esagonale in pietra rossa che occupa gran parte dello spazio in primo piano dietro cui si nota il muso della leonessa descritta da Ovidio<sup>227</sup>, e l'albero di gelso collocato alle spalle di Tisbe. Gli stessi personaggi sono modellati letteralmente sul testo ovidiano: Piramo giace supino, morente, con la spada conficcata nel petto e la mano sull'elsa, pronto a estrarla<sup>228</sup>. Stefano degli Azzi si concentra anche su un altro importante particolare presente nel testo di Ovidio: gli schizzi di sangue emessi dalla ferita di Piramo che macchiano il gelso<sup>229</sup>; come appare visibile nella miniatura, il sangue scorre copioso sul terreno inzuppandolo fino a raggiungere le radici del gelso, la cui chioma è caratterizzata da una serie di tratti rossi che potrebbero essere proprio gli schizzi di

---

<sup>222</sup> VENTURINI 2014, pp. 123-126.

<sup>223</sup> FLORES D'ARCAIS 2012, p. 136. L'autrice ritiene la composizione *statica e semplificata*, inoltre sostiene che l'artefice si sia limitato ad abbozzare il paesaggio, altrimenti descritto da Ovidio come «una lussureggiante selva ricca di alberi e di acque, (che) nella miniatura si riduce alla sola raffigurazione di una fonte». Ricordo che Ovidio nel descrivere l'ambientazione esterna alle mura cittadine si limita a menzionare «un albero pieno di candidi frutti, un altissimo gelso che si ergeva sul margine di una fresca fonte» (IV, vv. 89-90) ossia quello raffigurato nella miniatura. Gli altri spunti paesaggistici forniti dal poeta riguardano per lo più la caverna in cui si rifugia Tisbe (IV, v. 100) e il gran numero di leoni, invocati da Piramo al momento del suicidio, che abitavano quelle rocce (IV, vv. 112-114).

<sup>224</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 84.

<sup>225</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 88-90.

<sup>226</sup> MATTIA 1990-1991, p. 69. L'autrice identifica la struttura architettonica con il palazzo paterno, senza tenere in considerazione il riferimento testuale al sepolcro di Nino.

<sup>227</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 96-98.

<sup>228</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 119-121.

<sup>229</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 121, 123-126.

sangue descritti dal poeta. Altrettanto cruento, ma efficacissime, sono le ‘lacrime di sangue’ piante da Tisbe; Ovidio, nel narrare la sua totale disperazione, si sofferma sulla descrizione delle azioni compiute dalla giovane che «versava molte lacrime sulla ferita, mescolando il pianto al sangue e coprendo di baci il volto gelido»<sup>230</sup>.

La vignetta del codice marciano è sicuramente una delle miniature dei codici latini delle *Metamorfosi* di Ovidio a essere più fedele e densa di elementi desunti dai versi poetici, ma la supremazia circa la fortuna iconografica dei miti ovidiani appartiene ai codici dell'*Ovidius moralizatus*.

#### - **Nascite, amori e miracoli divini**

Prima di raccontare del tradimento di Vulcano da parte di Venere e Marte, Bersuire narra della nascita di Minerva e del dio di Lemno per consentire al lettore di entrare maggiormente in confidenza con il fabbro degli dei la cui figura viene solo brevemente accennata nel *De formis figurisque deorum*. L'episodio (libro IV, *fabula* II), ricco di dettagli, non deriva dalle *Metamorfosi* di Ovidio ma da altre tradizioni letterarie. L'autore introduce i fatti parlando di una contesa tra i divini coniugi Giove e Giunone che non avevano ancora avuto figli. Per dar prova di non essere sterili, entrambi generarono un figlio ciascuno: Giove, colpendo la sua testa, diede vita a Pallade che nacque già completamente armata; Giunone invece genera per partenogenesi Vulcano, senza l'intervento di un uomo. Poiché Giunone si accorse che il figlio che aveva generato era orrendo, presa dall'ira lo scaraventò giù dall'Olimpo; il fanciullo atterrò sull'isola di Lemno e fu reso zoppo dalla caduta; in seguito sposò Venere<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 140-141: «Vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori/ miscuit et gelidis in vultibus oscula figens».

<sup>231</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* II, Fo. XXXVII a: «Cum Juno de Jove nihil pareret Iuppiter timens ne in se peccatum esset: causa experimenti caput suum concussit per quam concussionem Pallas de cerebro eius nata est et in terram armata prosiliit. Iuno autem indignata volens ostendere quod ipsa non esset causa sterilitatis levavit se et concutiens vulvam suam Vulcanum sine usu masculi peperit qui vulcanus quasi de vulva cadens propter de hoc dictus est. Ista tamen quia turpis erat facie de coelo fuit proiectus in terram et claudus est factus qui in Lemno insula fuit absconditus et nutritus et tandem Veneri in matrimonium fuit datus». (Poiché Giunone non generava alcun figlio da lui, Giove, temendo che ci fosse in lui qualche colpa, colpì la sua testa per verificarlo; a causa di quel colpo fu generata Pallade dal suo cervello e balzò in terra completamente armata. Giunone, indignata, volendo mostrare che non era lei la causa della loro infertilità, si alzò e colpendo il suo grembo partorì Vulcano senza l'ausilio di un uomo. Siccome quasi "cadde dall'utero" fu chiamato Vulcano. Poiché era orrendo nell'aspetto egli fu gettato dal cielo sulla terra e fu reso zoppo; fu nascosto e allevato sull'isola di Lemno e infine fu dato in sposo a Venere. Traduzione propria).

Gli elementi che Bersuire inserisce nella sua narrazione derivano da varie fonti testuali; la base per il suo racconto potrebbe essere la *fabula* 176 del secondo libro del *Mitografo Vaticano I*<sup>232</sup> a cui l'autore apporta però alcune modifiche più coerenti con la tradizione classica, aggiungendo inoltre dei dettagli tratti da fonti diverse. La tradizione testuale che vuole Minerva nata dal cranio di Giove ha origini antichissime che risalgono alla seconda metà dell'VIII secolo a.C.; nella *Teogonia* Esiodo, narrando le varie generazioni olimpiche, inserisce per primo il motivo della contesa coniugale a proposito della nascita delle due divinità, insistendo particolarmente sul loro concepimento avvenuto senza l'ausilio della parte femminile per Minerva e di quella maschile per Vulcano<sup>233</sup>. Il rapsodo greco è riconosciuto dalla critica come una delle fonti utilizzate da Bersuire all'interno del *Reductorium morale*<sup>234</sup>, ma è probabile che egli lo leggesse attraverso un testo mediatore, o recuperando citazioni già utilizzate da altri autori, com'era solito fare per quelle opere di cui non padroneggiava appieno la lingua<sup>235</sup>.

Il motivo della nascita di Minerva completamente armata deriva invece da una raccolta di componimenti di lunghezza variabile nota con il titolo di *Inni omerici*, anticamente attribuiti al mitico cantore dell'*epos* ma in realtà scritti da un anonimo autore in un'epoca compresa tra il VII e il VI secolo a.C.. Nell'Inno XXVIII dedicato alla dea, il poeta racconta della sua nascita dal cranio di Zeus rivestita da un'armatura d'oro scintillante<sup>236</sup>.

Anche sulla cacciata di Vulcano dall'Olimpo i poeti antichi hanno scritto numerosi versi; il primo a parlarne fu Omero che nel XVIII libro dell'*Iliade* riporta uno sfogo del dio di Lemno che apostrofa la madre Giunone con parole ingiuriose per averlo gettato dal cielo in quanto deforme<sup>237</sup>; tale versione del mito verrà assimilata dagli altri autori in alternanza con quella che vuole Giove come

---

<sup>232</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano I*, II, 176, *Juppiter, Juno et Vulcanus*: «Iuppiter et Juno voluerunt intimare suam divinitatem, et genuerunt παραδόξως, Juppiter de sua barba Minervam, Juno de suo femore Vulcanum progenuit. Is deformior factus, ideoque praecipitatus est a caelo.»

La seconda parte del racconto, con alcune varianti rispetto alla tradizione classica, riguarda la saga comica che portò Vulcano ad essere nuovamente accolto tra gli dei dell'Olimpo e venne narrata principalmente da Saffo, Alceo, Pindaro e fu introdotta da Epicarmo nella commedia.

<sup>233</sup> ESiodo, *Teogonia*, vv. 924-929: «Egli dalla sua testa generò la glaucopide Atena,/ tremenda eccitatrice di tumulti, guida invitta di eserciti,/ signora, che ama i clamori e guerre e battaglie;/ Era, senza unirsi in amore ad alcuno, Efesto illustre/ generò, perché da ira fu presa e contese con lo sposo,/ lui che è valente nelle arti fra tutta la stirpe di Urano».

<sup>234</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 62.

<sup>235</sup> SAMARAN-MONFRIN 1962, p. 61: «Il a sacrifié largement au goût des gens du Moyen âge pour les références à ce qu'ils appelaient les *auctoritates*, ce références fussent-elles de seconde ou de troisième main, par exemple pour les œuvres d'auteurs qu'ils eussent été bien empêchés de lire dans leur langue, comme les Grecs ou les Arabes».

<sup>236</sup> INNI OMERICI, XXVIII, *In Minervam II*, vv. 4-6: «A Tritone nacque; e Giove medesimo a luce la diede,/ dal suo cervello, già vestita dell'armi di guerra/ lucide, tutte d'oro».

<sup>237</sup> Omero, *Iliade*, XVIII, vv. 393-397: «Allora parlò lo Storpio glorioso:/ "Ah! Terribile nume e venerando m'è in casa,/ che mi salvò, quando lo strazio mi possedeva, caduto da lungi,/ colpa della mia madre faccia di cagna, che mi voleva/ nascondere, perch'ero zoppo».

responsabile della caduta di Vulcano. Bersuire riprende la prima versione del mito, dando la colpa a Giunone della zoppia del dio conseguente alla caduta.

Quanto al matrimonio con Venere, anche in questo caso si tratta di una tradizione assai antica che come abbiamo già visto risale a Omero, passa nel mondo romano attraverso i più grandi autori della latinità – tra cui l’Ovidio dell’*Ars* – e si ritrova anche nel dialogo sulla natura degli dei di Cicerone<sup>238</sup>, opera ben nota a Bersuire che la utilizza spesso come fonte nei suoi scritti.

Come nel caso di Esiodo, è decisamente improbabile che Bersuire abbia attinto direttamente dalla fonte originaria omerica<sup>239</sup> per tutti questi dettagli; non sappiamo con certezza in quale testo il benedettino abbia trovato tali riferimenti, data la mole di trattati di mitologia che circolavano a quel tempo che si basavano su tradizioni mitiche ormai consolidate nelle opere letterarie antiche – soprattutto nelle loro versioni latine – giunte attraverso i secoli fino agli autori medievali che le recuperano e le utilizzano all’interno dei loro componimenti mitografici.

---

<sup>238</sup> CICERONE, *De natura deorum*, III, 59: «La terza (Venere), figlia di Giove e di Dione, andò sposa a Vulcano, ma sappiamo che da lei e da Marte nacque Antero».

<sup>239</sup> Pare che l’*Illiade* di Omero sia giunta per la prima volta ad Avignone in forma di manoscritto nel 1354, quando il dignitario bizantino Nicola Sigerò lo donò a Francesco Petrarca, mentre la prima versione dei poemi omerici tradotti in latino giunse nella biblioteca pontificia solamente sotto Urbano V (1362-1370). Non sappiamo con certezza se Bersuire conoscesse o meno il greco antico, anche se tra le sue fonti vengono annoverati filosofi quali Anassagora, Aristotele, Democrito, Platone e Socrate; in particolare, il nome di Aristotele ricorre spessissimo nei suoi scritti, in modo piuttosto preciso. Tra gli autori greci da lui menzionati ci sono anche Erodoto, Plutarco, Esiodo, Simonide, Dioscoride, Ippocrate e Tolomeo. Bisogna ricordare che Avignone a quel tempo era un vero e proprio coacervo culturale in cui circolavano numerose e differenti personalità. Tra queste merita un riferimento il monaco Barlaam di Seminara, o Barlaam Calabro, che nell’agosto del 1341 si trasferì presso la Curia pontificia avignonese, retta a quel tempo da Clemente VI, e vi rimase fino al novembre dell’anno successivo. In quel lasso di tempo tenne delle lezioni di greco per volere del papa all’interno della Curia – ambiente frequentato dallo stesso Bersuire – e strinse amicizia con Francesco Petrarca al quale cercò di insegnare le basi della lingua di Omero. Fino al 1348, anno della sua morte, Barlaam si recò più volte ad Avignone dove riprese a insegnare greco in modo intermittente. La necessità di studiare il greco si era già manifestata agli albori del Trecento con Raimondo Lullo che inviò una missiva all’Università di Parigi chiedendo che venisse istituito un insegnamento apposta per poter tradurre e comprendere molti documenti ancora sconosciuti. Lo Studio parigino accolse benevolmente la petizione del teologo catalano indirizzando una missiva al pontefice in cui si chiedeva l’istituzione dell’insegnamento delle lingue greca, araba e tartara con sei insegnanti e venti studenti. Nel 1312, dopo il concilio di Vienne, fu prescritta l’istituzione dell’insegnamento di greco in ogni luogo in cui risiedeva la Curia pontificia e anche nelle Università di Parigi, Oxford, Bologna e Salamanca. Papa Giovanni XXII fu un grande sostenitore di tale esigenza, da lui ribadita anche nel 1317. Appare chiaro quindi che l’insegnamento della lingua greca ad Avignone ebbe origini antecedenti all’arrivo di Barlaam Calabro, quindi non possiamo del tutto escludere che il nostro autore ne avesse qualche rudimento. È altresì vero che gli autori latini si sono spesso appropriati dei contenuti letterari greci, citando i testi ellenici, recuperandone le tradizioni mitologiche e filosofiche e modificandole in base alle loro esigenze; è quindi possibile che Bersuire si sia limitato a recuperare le informazioni di cui aveva bisogno leggendo gli autori greci attraverso le opere latine. Come ha giustamente sottolineato Emanuele Coccia nel suo importante contributo sulla ricezione della lingua greca nel Medioevo Occidentale da cui hanno preso il via queste mie riflessioni (COCCIA 2010, p. 257), tale consuetudine è perfettamente espressa da Giovanni Boccaccio nel XV libro delle *Genealogie deorum gentium* (XV, VII) in cui si legge: «Nec insuper ego solus sum, qui miscuerim Greca Latinis; vetus consuetudo est. Volvant, si libet, volumina Ciceronis, videant scripta Macrobbii, intueantur Apuleii libros, et, ne plures afferam, Maximi Aulonii opuscula legant; hos sepius versus Grecos Latinis lictis inserentes invenient. Horum ego vestigia in hoc secutus sum». (Io non sono certo l’unico a mescolare il greco alle cose latine: è una antica consuetudine. Aprite se volete i libri di Cicerone, guardatevi gli scritti di Macrobbio, date un’occhiata ai volumi di Apuleio, e infine, per non citarne altri, sfogliate i testi di Massimo Ausonio: troverete spessissimo versi greci inseriti tra quelli latini. In questo io non faccio che seguire le loro orme).

La versione visiva di questa *fabula* compare in entrambi i manoscritti: nel codice di Gotha (fig. 145) sono comprese varie sequenze narrative che si sviluppano dall'alto verso il basso. Le figure di Giove e Giunone che generano i loro figli si stagliano su una fascia di cielo stellato su cui spiccano il sole e la luna; Giove, in veste di dottore, come da tradizione si colpisce la testa con una verga e da un lato fuoriesce il busto di una figurina armata di tutto punto con elmo, scudo e mazza; Giunone invece, partorisce da sola Vulcano tenendo sollevato un lembo della veste e aiutandosi con uno strumento. La scena successiva vede il dio di Lemno che cade dall'alto del cielo verso la terra mentre sulla sinistra si staglia Minerva raffigurata stante e completamente armata secondo una tipologia iconografica che richiama alla memoria l'antico tipo della *Promachos*, con armatura, elmo, scudo e arma. Accanto agli dei è presente un albero, forse l'ulivo sacro a Minerva citato anche nel *De formis figurisque deorum* e caratteristico dell'iconografia classica della dea. La sequenza si conclude con lo sposalizio di Vulcano e Venere che si tengono per mano alla presenza dei testimoni; quest'ultimo momento narrativo è simbolicamente separato dal resto del racconto attraverso l'uso di un piano rialzato su cui viene celebrato il matrimonio.

Nel codice di Bergamo (fig. 146) vediamo a sinistra la nascita della dea Minerva che sembra precipitare dalla testa di Giove, mentre più in là Vulcano giace a terra dopo essere stato partorito e viene calpestato dalla madre; a destra il Mulcibero dal piede deforme tiene per mano la sua bella sposa Venere.

Il mito della nascita di Minerva e Vulcano non godette di grande fortuna figurativa nel mondo antico e sicuramente ci sono pervenute più attestazioni della nascita della dea dal cranio di Giove<sup>240</sup> (fig. 147) che della nascita del Mulcibero. Questa tematica godette però di maggior fortuna nella Roma del II secolo, in un periodo compreso tra l'età di Adriano (117-138) e quella di Antonino Pio (138-161), quando gli imperatori perseguivano una politica filo-ellenizzante che si rifletteva anche nelle arti figurative. Un rilievo romano dell'epoca, attualmente diviso tra Ostia e Berlino<sup>241</sup>, raffigura l'intera saga che vede protagonisti Vulcano e Minerva. Il rilievo comprende varie scene che vanno dalla nascita dei due Olimpi fino alla genesi di Erittonio, passando per Vulcano che cade dal cielo sotto gli occhi di una Minerva in armi affiancata da un albero di ulivo (figg. 148-150). Osservando le immagini, ci si accorge della forte somiglianza iconografica tra le figure scolpite nel rilievo ostiense e le miniature dipinte nel codice di Gotha, soprattutto nel gruppo composto da Vulcano cadente e Minerva armata accanto all'ulivo. È impossibile che il

---

<sup>240</sup> FLEISCHER p. 985; le raffigurazioni della nascita di Atena dalla testa di Zeus risalgono già al VII secolo a.C. e sono coerenti con la tradizione testuale.

<sup>241</sup> Sul rilievo cfr. ZEVI-MICHELÌ 2012, pp. 41-57.

miniature fosse a conoscenza di un simile manufatto, ma è curioso rilevare tale somiglianza che deriva quasi sicuramente dall'impiego di descrizioni letterarie che hanno fornito lo spunto per la composizione o da un modello figurativo che al momento non è noto.

Un'altra variante introdotta da Bersuire si trova nell'episodio che vede protagonisti gli adulteri Venere e Marte scoperti da Vulcano (libro IV, *fabula* III). Ovidio racconta che Febo svelò il tradimento della moglie a Vulcano che, preso dall'ira, decise di vendicarsi fabbricando catene sottili con cui imprigionare i due amanti fedifraghi a letto. Dopo aver disposto le catene e aspettato il momento della cattura degli amanti, Vulcano fece entrare nella stanza tutti gli dei per osservare la scena e ridere di loro<sup>242</sup>. L'episodio si conclude con l'ilarità degli dei e con la successiva vendetta di Venere ai danni di Febo.

Nell'*Ovidius moralizatus* gli elementi del racconto sono tutti presenti – il Sole che riferisce le colpe di Venere a Vulcano, le catene forgiate dal dio di Lemno, gli Olimpici che assistono alla scena<sup>243</sup> – ma ad essi l'autore aggiunge un altro dettaglio importante che differenzia la narrazione da quella delle *Metamorfosi* e che dà origine a un finale inaspettato. Bersuire racconta che tra tutti gli dei che ridevano della situazione, solo Nettuno, impietositosi per un così misero spettacolo, chiese a Vulcano di liberare i due amanti; a tale richiesta il fabbro degli dei acconsentì rilasciandoli.

---

<sup>242</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 171-176; 182-189: «Primus adulterium Veneris cum Marte putatur/ hic vidisse deus; videt hic deus omnia primus./ indoluit facto lunonigenaeque marito/ furta tori furtique locum monstravit, at illi/ et mens et quod opus fabrilis dextra tenebat/ excidit: extemplo graciles ex aere catenas [...] ut venere torum coniunx et adulter in unum,/ arte viri vincisque nova ratione paratis/ in mediis ambo deprensi amplexibus haerent./ Lemnius extemplo valvas patefecit eburnas/ inmisitque deos; illi iacere ligati/ turpiter, atque aliquis de dis non tristibus optat/ sic fieri turpis; superi risere, diuque/ haec fuit in toto notissima fabula caelo». (Si pensa che sia stato lui per primo a scoprire la tresca di Venere e di Marte: ed è logico, perché questo dio è il primo a vedere tutto. Se ne adontò e andò a riferire dell'adulterio al marito di Venere, il figlio di Giunone, e gli mostrò anche il luogo dove i due si incontravano. Costui si sentì mancare e gli caddero di mano gli strumenti della sua arte di fabbro; reagì subito però e si mise a costruire con estrema raffinatezza delle sottilissime catene di rame. [...] Non appena sua moglie e l'adultero si coricarono su di esso, furono sorpresi e bloccati nel mezzo dell'amplesso da quelle catene preparate con tecnica eccezionale dalla perizia del marito. Il dio di Lemno allora aprì le porte d'avorio e fece entrare gli altri dei. I due giacevano vergognosamente legati: ciò nonostante qualche dio, fra i più spiritosi, si sarebbe volentieri assoggettato a quella vergogna. Tutti risero e il fatto divenne per lungo tempo una favola sulla bocca di tutti gli abitanti del cielo).

<sup>243</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* III, Fo. XXXVIII a: «Cum dearum pulcherrima venus esset data vulcano turpissimo et claudio ipsa contempsit eum: Et ideo martem diligens cum ipso pluries adulterium commisit. Sol autem qui est deus omnia videns hoc vulcano revelavit: quod vulcanus explorans et verum esse reperiens martem cum venere simul concumbentes: cathena adamantina in lecto disposita in actu quem exercebant invicem colligavit: ita quod se de lecto movere non poterant et patefactis ianuis omnes deos ad ridicula et ad spectaculum convocavit ita quod haec fui toto notissima fabula caelo ad preces autem neptuni vulcanus eos solvit. Sed venus contra solem qui hoc vulcano marito suo revelavit indignata omnes filias eius meretrices fecit». (Quando Venere, la più bella tra le dee, fu data al turpissimo e zoppo Vulcano, lei lo disprezzò e perciò, amando Marte, commise frequentemente adulterio con lui. Il Sole tuttavia, che è il dio che tutto vede, rivelò ciò a Vulcano che, indagando e scoprendo la verità, dopo che ebbe messo delle catene adamantine sul loro letto, intrappolò Marte e Venere mentre stavano dormendo insieme cosicché non erano in grado di muoversi dal letto. Dopo aver aperto le porte, convocò tutti gli dei a schernirli con il risultato che per molto tempo questa storia fu sulla bocca di tutti gli abitanti del cielo. Alla richiesta di Nettuno, Vulcano li liberò.)

L'episodio viene illustrato solamente dal Maestro dell'*Ovidius* di Gotha (fig. 151) che realizza una scena suddivisa in cinque momenti narrativi dominata dallo slancio verticale dato dalla parete della casa di Vulcano che divide la vignetta a metà e dal continuo scambio tra ambientazioni interne ed esterne, collocate in modo alternato nella composizione su tre registri. In alto a destra osserviamo il volto di Febo, circondato dai raggi solari, che si affaccia dal cielo per raccontare a Vulcano del tradimento della sua sposa con Marte. Vulcano si trova al di fuori della porta di casa, intento a lavorare nella sua fucina; appresa la notizia, abbandona gli strumenti di lavoro e si appropinqua verso l'uscio tenendo in mano le catene che ha appena creato per imprigionare i due traditori. Entrato in casa, il Mulcibero cinge i corpi dei due amanti addormentati e nudi con le catene. Nel registro sottostante, da sinistra, vediamo Vulcano che chiama gli dei olimpici a osservare la scena mentre tiene imprigionati con le catene Venere e Marte che non possono muoversi. Le cinque divinità raffigurate – da sinistra, Diana/Luna, Febo/Sole, Mercurio in secondo piano, Saturno con la falce e Minerva col manto rosso bordato di vaio come in altre raffigurazioni – giungono volando entro una sorta di nuvola bordata di blu, caratteristica del loro *status* divino. Nell'ultimo registro, questa volta leggendo di nuovo da destra, è raffigurato Nettuno che dall'esterno dell'abitazione chiama Vulcano per chiedergli di sciogliere i legacci e liberare Marte e Venere; il dio ha le sembianze di una massa d'acqua azzurra ondulata con il volto di uomo barbuto. Nell'ultima scena Vulcano torna all'interno del talamo e spezza le catene per liberare le due divinità che qui appaiono per la prima volta vestite: Marte con tanto di armatura e Citerea con la sua consueta veste rosata.

A questo punto è lecito chiedersi da quale fonte Bersuire abbia tratto una possibile ispirazione per inserire il particolare di Nettuno. Il mito di Venere e Marte ha origini antichissime e fu ripreso dalla maggior parte degli autori antichi così come lo narra Ovidio nelle *Metamorfosi*. La versione utilizzata da Bersuire ha però due illustri precedenti: il primo a inserire Nettuno come *deus ex machina* è il cantore dell'*epos* per eccellenza, Omero, che nell'*Odissea* ripercorre le scabrose vicende concludendole con l'invocazione di Poseidone che convince il Mulcibero a sciogliere le catene con cui aveva intrappolato la consorte<sup>244</sup>; il secondo precedente è sempre frutto della

---

<sup>244</sup> OMERO, *Odissea*, VIII, vv. 344-359: «Ma Poseidone non rise: continuamente pregava/ Efesto l'artefice illustre, di sciogliere Ares,/ e a lui rivolto parole fugaci diceva:/ "Scioglilo: ti prometto che come vorrai/ ti pagherà tutto il giusto davanti ai numi immortali"/. E gli rispose lo Zoppo glorioso./ "No, Poseidone che cingi la terra, non chiedermi questo:/ misera garanzia garantir per i vili./ Come potrei obbligarti davanti ai numi immortali,/ se Ares ci scappa, eludendo la catena e la pena?"/ E Poseidone che scuote la terra, diceva:/ "Efesto, se Ares, eludendo il dovuto,/ se la squaglia e ci sfugge, pagherò tutto io"/. E allora rispose lo Zoppo glorioso:/ "Non si può e non sta bene opporsi al tuo detto"/. Così dicendo la forza d'Efesto scioglieva la trappola».

penna di Ovidio ed è contenuto in due versi dell'*Ars Amatoria*<sup>245</sup>. È possibile che il benedettino abbia tratto spunto più dall'*Ars* che dal poema omerico, tuttavia bisogna considerare anche un'altra possibile fonte, la già citata *Expositio* di Giovanni del Virgilio. Tale commento ebbe notevole fortuna durante il Medioevo nella sua forma latina e costituì una delle fonti indispensabili per la trasmissione dei miti ovidiani durante il Rinascimento, soprattutto grazie al volgarizzamento che ne fece Giovanni Bonsignori da Città di Castello tra il 1375 e il 1377. L'*Expositio* delvirgiliana, che non è ancora stata pubblicata, sopravvive principalmente all'interno del volgarizzamento di Bonsignori che, dalla fine del I libro, giustappone ampi passi sia dell'*Expositio* che dell'altra opera a carattere ovidiano composta da Giovanni del Virgilio, le *Allegoriae*<sup>246</sup>.

Il volgarizzamento di Bonsignori fu dato alle stampe per la prima volta nel 1497 e in quell'occasione fu corredato da una serie di xilografie che rivelano stretti rapporti con il testo<sup>247</sup>. L'incisione dedicata all'episodio di Venere e Marte riporta precisamente il dettaglio della figura di Nettuno<sup>248</sup>, armato di tridente, che si allontana dalle altre divinità presenti sulla scena per invocare Vulcano e si rifà al testo di Giovanni del Virgilio utilizzato come base per il volgarizzamento (fig. 152).

Nel quarto libro sono inserite due vicende strettamente collegate tra loro narrate dalla seconda delle figlie di Minia, Leuconoe, che riguardano l'amore di Febo per due fanciulle mortali (libro IV, *fabulae* IV-V). Bersuire riprende in modo preciso il mito narrato nelle *Metamorfosi* e racconta che Venere, per vendicarsi di Apollo che aveva rivelato la sua tresca con Marte, lo fece innamorare della bellissima Leucotoe<sup>249</sup>.

<sup>245</sup> OVIDIO, *Ars Amatoria*, II, vv. 587-588: «Vix precibus, Neptune, tuis captiva resolvit/ corpora». (Soltanto per le tue preghiere, o Nettuno, liberò i corpi imprigionati).

<sup>246</sup> GUTHMÜLLER 1998, p. 107; GUTHMÜLLER 2008, p. 79.

<sup>247</sup> Sull'argomento è in corso una tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Padova a cura di Giulio Pesavento.

<sup>248</sup> BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497, c. XXVIIIr: «E stando così costoro, sopravvenne Nettunno e si pregò Vulcano che lli lassasse, da poi che illi erano così svergognati; allora costor per li prieghi de Nettunno fuoro sciolti e liberati». Nell'edizione critica del volgarizzamento di Bonsignori, Erminia Ardissino scrive in nota che l'intervento favorevole di Nettuno è preso da Giovanni del Virgilio; cfr. ARDISSINO 2001, p. 256, nota n. 33.

<sup>249</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* IV, Fo. XXXVIII a: «Venus volens se de sole qui suum adulterium revelaverat vindicare fecit ipsum in amore leucothoe cuiusdam virginis pulcherrimae orchami et eurimenes filiae taliter exardescere quod mundum illuminare aliquando obliviscebatur et tardius quam consueverat quandoque surgens: quandoque horam sui ortus anticipans iam dimisisset suum regimen videbatur ordoque rerum mirabiliter turbabantur. Igitur sol quadam vica in formam eurimenes matris puellae se mutavit et sic in thalamum intrans ubi puella erat: et famulas exterius emittens se locuturam cum filia simulavit. Solam igitur videns: figuram vetule Sol exiit et se esse deum qui videt omnia et mundi oculum declaravit et sic eam vi opprimens cum autem ea carnaliter habitavit. Clytiae quaedam alia quam idem sol prius dilexerat zelotypa invidit et orchamo patri puellae vulgavit adulterium. Qui filiam vivam in terram infodit: tumulumque super gravis addit harenae: ad quam sol radios suos vertens sed ipsam iam mortuam resuscitare non valens: eam in virgam thuream transformavit et thus eius ad sacrificandum sibi & aliis numinibus ordinavit». (Venere, volendo vendicarsi del Sole che aveva rivelato il suo adulterio, lo fece innamorare di



Il miniatore del codice di Gotha (fig. 153) ambienta la vicenda sia all'interno del palazzo di Orcamo che all'esterno. Apollo, trasformatosi nella madre della giovane, Eurinome, giace a letto con Leucotoe al piano superiore dell'abitazione; il dio è raffigurato con una cuffia femminile in testa in

---

Leucotoe, bellissima vergine figlia di Orcamo e Eurinome, facendolo divampare di una passione tale da dimenticarsi qualche volta di illuminare il mondo. Qualche volta egli sorse più tardi del solito, e qualche volta anticipava l'ora del suo sorgere. Sembrava che avesse messo da parte la sua responsabilità, e l'ordine delle cose fu terribilmente disturbato. In un'occasione il Sole mutò se stesso nell'aspetto di Eurinome, la madre della fanciulla, e in questo modo entrò nella stanza in cui si trovava la ragazza. Ella mandò via le ancelle e finse di dover parlare con sua figlia. Quando il dio la vide da sola, si tolse l'aspetto dell'anziana donna e manifestò che egli era il dio che tutto vede e l'occhio del mondo e assalendola con la forza e si trattenne con lei carnalmente. La gelosa Clizia, una fanciulla che il Sole aveva amato prima, divenne invidiosa e rivelò a Orcamo, padre della fanciulla, l'adulterio. Egli seppellì viva la figlia in terra e rovesciò un pesante cumulo di terra. Il Sole rivolse i suoi raggi su di lei ma non fu in grado di resuscitare la fanciulla che già morta: la trasformò in una verga di incenso e ordinò che l'incenso fosse sacrificato a lui e agli altri dei. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 190-199, 218-240, 247-255: «Exigit indicii memorem Cythereia poenam/ inque vices illum, tectos qui laesit amores,/ laedit amore pari. quid nunc, Hyperione nate,/ forma colorque tibi radiataque lumina prosunt?/ nempe, tuis omnes qui terras ignibus uris,/ ureris igne novo; quique omnia cernere debes,/ Leucothoen spectas et virgine figis in una,/ quos mundo debes, oculos. modo surgis Eoo/ temperius caelo, modo serius incidis undis,/ spectandique mora brumalis porrigis horas;/ [...] noxque vicem peragit, thalamos deus intrat amatos,/ versus in Eurynomes faciem genetricis, et inter/ bis sex Leucothoen famulas ad lumina cernit/ levia versato ducentem stamina fuso./ ergo ubi ceu mater carae dedit oscula natae,/ "res" ait "arcana est: famulae, discedite neve/ eripite arbitrium matri secreta loquendi."/ paruerant, thalamoque deus sine teste relicto/ "ille ego sum" dixit, "qui longum metior annum,/ omnia qui video, per quem videt omnia tellus,/ mundi oculus: mihi, crede, places." pavet illa, metuque/ et colus et fusus digitis cecidere remissis./ ipse timor decuit. nec longius ille moratus/ in veram rediit speciem solitumque nitorem;/ at virgo quamvis inopino territa visu/ victa nitore dei posita vim passa querella est./ "Invidit Clytie (neque enim moderatus in illa/ Solis amor fuerat) stimulataque paelicis ira/ vulgat adulterium diffamatamque parenti/ indicat. ille ferox inmansuetusque precantem/ tendentemque manus ad lumina Solis et "ille/ vim tulit invitae" dicentem defodit alta/ crudus humo tumulumque super gravis addit harenae./ [...] ille quidem gelidos radorum viribus artus/ si queat in vivum temptat revocare calorem;/ sed quoniam tantis fatum conatibus obstat,/ nectare odorato sparsit corpusque locumque/ multaue praequestus "tanges tamen aethera" dixit./ protinus inbutum caelesti nectare corpus/ deliquit terramque suo madefecit odore,/ virgaque per glaebas sensim radicibus actis/ turea surrexit tumulumque cacumine rupit». (Citerea però architettò una pena che facesse pentire della delazione colui che aveva rivelato brutalmente il suo segreto d'amore e colpì il Sole, facendolo innamorare a sua volta. E adesso a che cosa ti servono, o figlio di Iperione, il tuo aspetto splendente e i tuoi raggi luminosi? Ecco che proprio tu che bruci la terra col tuo fuoco, ardi di un fuoco sconosciuto; proprio tu che devi controllare ogni cosa, contempi soltanto Leucotoe e concentri su lei sola quegli sguardi che dovresti distribuire su tutto il mondo. Ora ti levi da Oriente più presto de dovuto, ora cali nel mare più tardi e, soffermandoti a contemplarla, protrai le ore invernali. [...] Durante una notte in cui essi erano lì a consumare il loro pasto celeste, il dio penetrò nelle stanze dell'amata, dopo aver assunto l'aspetto della madre di lei, Eurinome, e vi scorse Leucotoe con dodici ancelle che filavano la lana in lisci fili al lume di una lucerna. Baciando la fanciulla come fa una madre disse: "Devo comunicarti un segreto: voi ancelle allontanatevi e date a una madre la possibilità di parlare in disparte con sua figlia". Esse ubbidirono lasciando la stanza, e allora il dio, non essendoci più testimoni si rivelò: "Io sono colui che regola la durata dell'anno, che vede tutto e che dà agli abitanti della terra la possibilità di vedere, sono l'occhio del mondo: tu mi piaci, credimi". Per la paura la fanciulla si lasciò sfuggire dalle mani canocchia e fuso. Ma anche la paura le donava e il Sole non attese oltre a riprendere il suo aspetto e il suo solito splendore. Leucotoe, per quanto stordita dall'improvvisa visione, fu vinta dal fulgore del dio e senza lamentarsi subì la violenza. Ne provò invidia Clizia (che era stata l'oggetto dell'amore esclusivo del Sole) e spinta dal rancore contro la rivale rese di pubblico dominio la passione colpevole e fece in modo che la fama ne giungesse al padre di Leucotoe. In un impeto d'ira selvaggia, lo spietato genitore, senza curarsi delle preghiere della fanciulla che teneva le mani verso il Sole protestando: "È lui che ha abusato di me contro la mia volontà!", crudelmente la seppellì viva. Fece scavare una fossa profonda su cui fu poi rovesciato un pesante cumulo di terra. [...] Egli tuttavia tentò di ridonare il calore vitale a quelle gelide membra con la forza dei suoi raggi ma, poiché il fato si opponeva a ogni suo sforzo, cosparses di nettare profumato il corpo e il luogo dove giaceva e tra molti lamenti promise alla defunta: "Tu sarai comunque in grado di raggiungere il cielo". E subito il corpo, imbevuto nel nettare celeste, si liquefece impregnando la terra del suo profumo e sorse pian piano la piante dell'incenso, affondando le radici nelle zolle e perforando con la cime il mucchio di terra).

riferimento all'inganno ordito ai danni della giovane per poterla violare. Al piano inferiore attraverso una grande bifora si vede Clizia che dice a Orcamo che sua figlia è l'amante del dio del Sole. Nel giardino davanti casa Orcamo seppellisce viva la figlia che sbuca dal terreno con la parte superiore del corpo; sulla destra della composizione Febo cerca di riscaldarla con i suoi raggi ma dalla testa della fanciulla si innalza già una pianta di incenso con le radici ben in vista, forse un particolare desunto dal testo di Ovidio<sup>250</sup>.

La miniatura del codice di Bergamo (fig. 154) invece mostra anche l'antefatto del racconto, ossia il momento in cui Apollo rivela a Vulcano che la moglie Venere lo tradisce con Marte; le due divinità maschili, collocate sulla sinistra della vignetta, si distinguono per alcuni tratti caratteristici che si ritrovano più volte all'interno del codice. Febo è raffigurato con la testa raggiata mentre Vulcano, con in testa un cappello, ha un piede evidentemente malformato; più a destra Venere con le braccia incrociate sul petto ascolta le accuse mosse dal dio del Sole e medita vendetta. La seconda metà del riquadro è dedicato alla tragica vicenda di Leucotoe: Clizia, vestita di azzurro, la denuncia a Orcamo che la seppellisce viva davanti al Sole che impotente non può che tentare di riscaldarne le membra; a lato della vignetta il miniatore disegna una verga che simboleggia la mutazione di Leucotoe in incenso.

La *fabula* successiva racconta il triste epilogo della vicenda di Clizia che, non ricambiata dal Sole, si consuma dal dolore fino a essere trasformata in una particolare specie di fiore, detto *eliotropio*, che per sua natura è portato a seguire in eterno il corso del Sole conservando il ricordo del suo amore tormentato<sup>251</sup> (libro IV, *fabula* V). La miniatura del codice di Gotha (fig. 155) non è particolarmente narrativa e mostra Clizia tramutata in albero che insegue il Sole che brilla in alto

---

<sup>250</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 254-255: «Per glaebas sensim radicibus actis/ turea surrexit tumulumque cacumine rupit». (Affondando le radici nelle zolle e perforando con la cima il mucchio di terra).

<sup>251</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* V, Fo. XXXVIII b: «Sic ipsa Clytie recuperasse amorem solis perditum se existimavit. Ad hanc tamen sol postea non accessit sed veneris modum ex tunc sibi fecit in illa. Unde prae dolore contabescens atque deficiens in florem qui heliotropium vel solsequium dicitur: est conversa qui adhuc solem sequitur adeo ut quocunque sol se vertat iste flos etiam se convertit». (Così Clizia credette che avrebbe recuperato l'amore perduto del Sole. Ma in seguito il Sole non si avvicinò mai più a lei a cercare il suo amore. Struggendosi e consumandosi dal dolore fu trasformata nel fiore che si chiama eliotropio o girasole. Ancora segue il Sole al punto che ovunque il Sole si giri questo fiore si volge. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 256-259, 266-270: « At Clytien, quamvis amor excusare dolorem/ indiciumque dolor poterat, non amplius auctor/ lucis adit Venerisque modum sibi fecit in illa./ tabuit ex illo dementer amoribus usa;/ [...] membra ferunt haesisse solo, partemque coloris/ luridus exsanguis pallor convertit in herbas;/ est in parte rubor violaeque simillimus ora/ flos tegit. illa suum, quamvis radice tenetur,/ vertitur ad Solem mutataque servat amorem». (Quanto a Clizia, benchè l'amore potesse giustificare il dolore e il dolore scusare la delazione, il Sole non ne volle più sapere e interruppe definitivamente ogni rapporto con lei. Da quel momento ella, in preda alla follia, soggiacque alla passione e si consumò. [...] Si racconta che le sue membra rimasero attaccate al suolo e che, per il sopravvenire di un pallore livido, parte del colore del suo corpo si convertì in quello dell'erba esangue. Le restò però una zona rossa, e un fiore molto simile alla viola le coprì il viso. Così essa, pur trattenuta dalle radici, segue ruotando il movimento del suo Sole e anche mutata serba l'amore che aveva per lui).

nel cielo e che si volge verso di lei come a volerla allontanare; la figura di Clizia mutata in albero è replicata due volte nella vignetta per dare l'idea dell'inseguimento perpetuo.

Il disegnatore del codice di Bergamo (fig. 156) raffigura la fanciulla ancora in forma umana che segue il dio dal volto raggiato mentre sulla destra si vede l'esito della sua metamorfosi in eliotropio con il Sole che splende sopra di lei.

#### - Il racconto di Alcitoe: Ermafrodito e Salmaci

Nelle *Metamorfosi* Alcitoe, la terza delle Miniadi, dice di non voler parlare né di «quell'essere ambiguo che fu Sitone il quale [...] partecipò ora del sesso maschile ora di quello femminile<sup>252</sup>» né dei Cureti «nati da una pioggia abbondante<sup>253</sup>» ma di preferire un racconto nuovo, dedicato alla cattiva fama della fonte Salmaci. Ovidio quindi non si dilunga in una vera e propria narrazione, si limita a citare in un verso questi personaggi che Bersuire invece recupera e interpreta a livello allegorico in due *fabulae* distinte (libro IV, *fabulae* VI-VII). La storia di Sitone è sconosciuta e non sappiamo da quale fonte Ovidio abbia tratto ispirazione<sup>254</sup>, tuttavia l'autore medievale aggiunge un dettaglio che non compare nel poema latino ossia che Sitone fu mutato prima in donna e poi in uomo da Giove<sup>255</sup>; l'intervento divino non viene menzionato nelle *Metamorfosi* ma è funzionale al benedettino per giustificare la trasformazione di genere di Sitone, altrimenti inspiegabile razionalmente. Il Maestro del codice di Gotha (fig. 157) dipinge Giove che si cala dal cielo e prende tra le mani il volto di Sitone, raffigurato nudo e provvisto di entrambi i sessi, maschile e femminile. Nella vignetta del codice di Bergamo (fig. 158) invece Giove coronato indica con un gesto un uomo barbuto privo di qualsiasi attributo che lo possa identificare come il protagonista della storia.

Dei Cureti Bersuire si limita a dire che nacquero da una pioggia abbondante caduta dal cielo e che dal potere dell'acqua spuntarono dal terreno come erba<sup>256</sup>; anche in questo caso la fonte ovidiana è sconosciuta e l'origine dei Cureti dalla pioggia non compare altrove nella letteratura

---

<sup>252</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 279-280: «Nec loquor, ut quondam naturae iure novato/ ambiguus fuerit modo vir, modo femina Sithon».

<sup>253</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 282: «Curetas ab imbri».

<sup>254</sup> ROSATI 2007, p. 285.

<sup>255</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* VI, Fo. XXXIX a: «Scython fuit quidam puer quem Iuppiter mutavit in foeminam ita quod ex tunc ambigue fuerit naturae». (Sitone fu un fanciullo che Giove mutò in femmina così che da allora visse una natura ambigua. Traduzione propria).

<sup>256</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* VII, Fo. XXXIX a: «Curetes populi de pluvia nati sunt. Cecidit enim humber de coelo cuius virtute more graminum terra exierunt». (I Cureti erano una popolazione nata dalla pioggia. La pioggia cadde dal cielo e dalle le sue virtù spuntarono dalla terra come erba. Traduzione propria).

antica<sup>257</sup>. La miniatura del codice di Gotha (fig. 159) è la più fedele alla versione di Bersuire e mostra la pioggia scende dal cielo – o meglio, dal paradiso – rappresentato come una lingua celeste punteggiata di stelle da cui cadono gocce d’acqua; le teste dei Cureti spuntano dalla terra erbosa e fiorita come se fossero altrettanti fili d’erba. In quella di Bergamo (fig. 158) invece il miniatore raffigura una sottile striscia di cielo celeste da cui piovono sottili gocce allungate che fanno nascere gli uomini dalla terra, uno dei quali sembra seduto sulla cornice rossa della vignetta, con le gambe a penzolini che oscillano sulla pergamena neutra.

Bersuire riprende fedelmente anche vari elementi dal mito eziologico narrato da Alictoe sulla ninfa Salmaci e sull’ambiguo figlio di Mercurio e Venere, Ermafrodito, il cui stesso nome si fa portatore di doppiezza. Questa versione del mito proposta da Ovidio e ripresa nel Medioevo da Bersuire<sup>258</sup> può considerarsi un altro originale ovidiano in quanto non esistono testimonianze letterarie antecedenti in cui si parla dei poteri effeminanti della fonte<sup>259</sup>.

<sup>257</sup> ROSATI 2007, p. 286.

<sup>258</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* VIII, Fo. XXXIX a-b: «Hermophroditus fuit filius Mercurii et Veneris nutritus in silvis ideis a deabus: huius erat facies in qua materque paterque cognosci poterant: Cum ergo esset puer pulcherrimus patriam reliquit Ida autem nutrice relicta ignotis errare locis ignota videre flumina gaudebat. Et sic usque ad quoddam stagnum iuxta civitatem carras in quo aqua erat limpidissima in qua quaedam nympha dicta salmactis saepississime se balneabat pervenit. Volens igitur puer se balneare in stagno vidit eum nympha ociosa et in eius exarsit amore eumque rogando alloquuta est dicens Puer o dignissime credi Esse deus thalamum subeamus eundem. Illi vero quid amor sit nesciens amorem Nymphae penitus refutavit. Ipsa vero post modum nudum illum et se balneantem respiciens ad ipsum nuda faliit et in amplexus et oscula eius ruit; pugnansque tenet luctanti aque oscula carpit. Cumque puer: nec sic in ipsius consentiret amorem rogavit illa deos quod perpetuo non disiungerentur ab inuicem. Vota suos tetigere deos nam mixta duorum Corpora iunguntur. Et sic ex ipsis una persona constituta est habens utrumque sexum et naturam utriusque sequens et sub una duplex persona videtur. Ex tunc igitur quicumque in illo fonte se balneat solet effoeminari et quasi semivir fieri et a virilitate deficere et quasi in naturam foemineam commutari.» (Ermafrodito fu il figlio di Mercurio e Venere, cresciuto tra i boschi dell’Ida dalle dee. Nel suo volto era possibile riconoscere suo padre e sua madre. Quando era un giovane bellissimo lasciò la sua patria abbandonando l’Ida che lo aveva allevato, ed «era lieto di errare per luoghi sconosciuti e vedere fiumi mai visti». E così giunse nei pressi di un certo stagno vicino a una città della Caria in cui l’acqua era limpidissima e in cui una ninfa di nome Salmaci faceva il bagno molto spesso. Volendo il fanciullo fare il bagno nello stagno, la ninfa oziosa lo vide e fu presa da una passione ardente per lui e chiamandolo parlò dicendo «O giovane, che meriti senz’altro di essere ritenuto un dio, congiungiamoci nel talamo». Ma non conoscendo che cosa sia l’amore, rifiutava totalmente la passione della ninfa. In seguito ella vedendolo nudo mentre faceva il bagno, e denudata se stessa, si lanciò nell’amplesso e a baciario: «mentre lui si dibatte, gli strappa a viva forza dei baci». Poiché il ragazzo non consentiva al suo amore, quella implorò gli dei che non venissero separati l’uno dall’altro per l’eternità. «Le sue preghiere toccarono gli dei; i corpi mischiati dei due si congiunsero». E così fu formata una persona da loro avente entrambi i sessi e che seguiva sia la natura dell’uomo che della donna; una doppia persona viene vista al di sotto di una. Da allora chiunque fa il bagno in quella fonte è solito effeminarsi e diventare quasi un mezz’uomo e perdere la virilità e mutare in una natura femminile. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV vv. 290-297, 302-304, 344-347, 350-351, 354-360, 368-388: «Cuius erat facies, in qua materque paterque/ cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis./ is tria cum primum fecit quinquennia, montes/ deseruit patrios Idaque altrice relicta/ ignotis errare locis, ignota videre/ flumina gaudebat, studio minuente laborem./ ille etiam Lycias urbes Lyciaeque propinquos/ Caras adit: videt hic stagnum [...] nympha colit, sed nec venatibus apta nec arcus/ flectere quae soleat nec quae contendere cursu/, solaque naiadum celeri non nota Dianae. [...] nec mora, temperie blandarum captus aquarum/ mollia de tenero velamina corpore ponit./ tum vero placuit, nudaque cupidine formae/ Salmactis exarsit; [...] vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt,/ iam cupit amplecti, iam se male continet amens. [...] in liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis/ signa tegat claro vel candida lilia vitro./

La miniatura del codice di Gotha (fig. 160) è piuttosto articolata e completa comprendendo tutti gli elementi narrati da Bersuire più un particolare ovidiano non presente nel testo del benedettino. Nella parte superiore della vignetta è raffigurato Ermafrodito, dai tratti visibilmente fanciulleschi, che cammina aiutandosi con un bastone da viandante mentre costeggia le mura della città, citata da entrambi gli autori<sup>260</sup>, nei pressi della quale c'è lo stagno in cui desiderava nuotare. Al centro della scena, sulla destra, vediamo il fanciullo che si libera della veste per tuffarsi in acqua, così come descritto da Ovidio: «nec mora, temperie blandarum captus aquarum mollia de tenero velamina corpore ponit<sup>261</sup>»; Bersuire non inserisce tale particolare nella sua narrazione, ma il miniatore raffigura il giovane che si spoglia. Sempre al centro della miniatura assistiamo all'abbraccio passionale di Salmaci che stringe a sé Ermafrodito che non corrisponde l'abbraccio, ma tiene gli arti lungo il corpo, impotente davanti a tale aggressione. La scena si conclude con

---

"vicimus et meus est" exclamat nais, et omni/ veste procul iacta mediis inmittitur undis,/ pugnantemque tenet, luctantiaque oscula carpit,/ subiectaque manus, invitaque pectora tangit,/ et nunc hac iuveni, nunc circumfunditur illac; [...]perstat Atlantiades sperataque gaudia nymphae/ denegat; illa premit commissaque corpore toto/ sicut inhaerebat, "pugnes licet, inprobe," dixit,/ "non tamen effugies. ita, di, iubeatis, et istum/ nulla dies a me nec me deducat ab isto."/ vota suos habuere deos; nam mixta duorum/ corpora iunguntur, faciesque inducitur illis/ una. velut, si quis conducatur cortice ramos,/ crescendo iungi pariterque adolescere cernit,/ sic ubi complexu coierunt membra tenaci,/ nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici/ nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur./ 'Ergo ubi se liquidas, quo vir descenderat, undas/ semimarem fecisse videt mollitaque in illis/ membra, manus tendens, sed iam non voce virili/ Hermaphroditus ait: "nato date munera vestro,/ et pater et genetrix, amborum nomen habenti:/ quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde/ semivir et tactis subito mollescat in undis!"/ motus uterque parens nati rata verba biformis/ fecit et incesto fontem medicamine tinxit». (Questo bambino somigliava molto sia al padre che alla madre e da loro aveva avuto anche il nome. Quando compì quindici anni, abbandonando i monti tra cui era nato, partì dall'Ida ove era stato nutrito, ansioso di viaggiare per terre sconosciute e di vedere ignoti fiumi; l'interesse che lo spingeva gli faceva sembrare insignificante la fatica. Giunse fino alla città della Licia a alla Caria che con la Licia confina. Qui arrivò in vista di uno stagno. [...] Vi abitava una ninfa, che non aveva però come le altre disposizione per la caccia, non sapeva nulla dell'uso dell'arco, non amava gareggiare nella corsa e sola tra le Naiadi era ignorata dalla veloce Diana. [...] Subito, attratto dalla dolce temperatura dell'acqua, liberò il giovane corpo dalla veste leggera. Allora sì che a Salmaci apparve bellissimo, facendola bruciare dal desiderio del suo corpo nudo! [...] Non riusciva più a trattenersi a ad aspettare il momento del piacere: smaniava d'abbracciarlo e nella sua follia non stava più in sé. [...] "Ho vinto! È mio!" urlò allora la naiade. Gettò via tutte le vesti, si tuffò nell'acqua e lo afferrò, malgrado la sua resistenza. Gli carpiva dei baci che lui cercava di rifiutare, gli infilava sotto il corpo le mani e gli toccava il petto anche se lui la schivava, gli volteggiava intorno, avviluppandolo or di qua or di là. [...] Resisteva il discendente di Atlante e rifiutava tenacemente alla ninfa lo sperato piacere: ma lei lo teneva stretto e avvinghiato, aderendo a lui con tutto il corpo e minacciandolo: "Lotta pure, cattivo, ma non mi sfuggirai! Fate, o dei, che mai costui si stacchi da me né io da lui!". Gli dei la ascoltarono. I due corpi si congiunsero e compenetrarono tanto da assumere un unico aspetto. Come, quando si racchiudono due rami in un'unica corteccia, si verifica poi che col crescere via via si congiungono e si sviluppano insieme, così quelli, avvinti nel tenace amplesso, non erano più due ma un corpo doppio, che non poteva essere definito né maschio né femmina e non assomigliava a nessuno dei due in particolare ma a tutti e due. Quando dunque Ermafrodito si rese conto che le onde in cui si era tuffato come maschio lo avevano reso un mezzo uomo, rammollendo le sue membra, protese le mani ed esclamò, con una voce che non era già più virile: "O padre, o madre, esaudite la grazia che vi chiede il figlio che porta il nome di tutti e due! Fate che qualunque maschio venga a questa fonte, ne esca uomo solo a metà e si rammollisca a contatto con quest'acqua!" Commosi dalle parole del figlio biforme i genitori lo esaudirono e avvelenarono la fonte con un equivoco filtro).

<sup>259</sup> ROSATI 2007, p. 284.

<sup>260</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 296-297: «Ille etiam Lycias urbes Lyciaeque propinquos Caras adit». (Giunse fino alle città della Licia e alla Caria che con la Licia confina).

<sup>261</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 344-345: (Subito, attratto dalla dolce temperatura dell'acqua, liberò il giovane corpo dalla veste leggera).

l'avvenuta fusione dei due corpi in uno solo che però porta ancora su di sé i segni dell'abbraccio, evidenti soprattutto sulle spalle in cui compaiono le mani che hanno stretto l'altro corpo e sulle gambe, dietro le quali si scorge l'ombra di altre due gambe.

La vignetta del codice di Bergamo (fig. 161) raffigura la ninfa dentro a una fontana ottagonale che osserva Ermafrodito; ella tende le braccia verso di lui che invece le volge le spalle. A destra il miniatore disegna il momento dell'abbraccio, con Salmaci nuda che si avvinghia al povero giovane di cui non si riesce più a distinguere la testa, tanto è forte la presa; dall'alto, una dea coronata esaudisce la preghiera di Salmaci di rendere indivisibili in eterno i loro corpi, dettaglio importante ma tralasciato dal Maestro dell'*Ovidius* di Gotha.

#### - Perseo

L'ultimo grande ciclo illustrato nell'*Ovidius moralizatus* di Gotha è dedicato alla lunga vicenda di Perseo, mitico eroe nato da Danae fecondata da Giove in forma di pioggia dorata (libro IV, *fabula* IX). Nei due manoscritti presi in esame gli avvenimenti correlati al figlio di Danae vengono anticipati rispetto alla successione cronologica proposta da Ovidio nelle *Metamorfosi* in cui dopo il mito di Ermafrodito seguono la trasformazione delle Miniadi in pipistrelli, la tragica vicenda di Ino e Atamante e la doppia metamorfosi di Cadmo e Armonia<sup>262</sup>.

Questa prima *fabula* sulla nascita dell'Abantiade costituisce un ampliamento narrativo rispetto a quanto riportato dal poeta di Sulmona, che si limita ad accennare lo straordinario evento in un paio di versi<sup>263</sup>. Il racconto dell'autore medievale si basa principalmente sulla *fabula* di Igino dedicata alla figlia di Acrisio<sup>264</sup>, utilizzata come riassunto degli eventi mitici. Secondo la versione di Igino il re rinchiuse la figlia Danae in una torre per paura che il nipote un giorno l'avrebbe ucciso, come predetto da un oracolo. Bersuire apporta una modifica a questa tradizione letteraria dicendo che la fanciulla venne rinchiusa nella torre per preservare la sua virtù, come riportato in un'altra fonte da lui consultata: il *Mitografo Vaticano III*<sup>265</sup>. Il racconto prosegue

---

<sup>262</sup> Nell'edizione a stampa la successione delle *fabulae* è conforme a quanto si legge nell'antico poema latino.

<sup>263</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 610-611: «Neque enim Iovis esse putabat/ Persea, quem pluvio Danae conceperat auro». (Come del resto non riteneva figlio di Giove nemmeno Perseo, che Danae aveva concepito, fecondata da una pioggia dorata).

<sup>264</sup> HYGINUS, *Fabulae*, n. 63: «Danae Acrisii et Aganippes filia. Huic fuit fatum, ut quod peperisset, Acrisium interficeret. Quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Jovis autem in imbrem aureum conversus, cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus. Quam pater ob stuprum, inclusam in arca cum Perseo in mare dejecit. Ea voluntate Jovis delata est in insulam Seriphum, quam piscator Dictys cum invenisset, effracta, vidit mulierem cum infante, quos ad regem Polydectem perduxit, qui eam in conjugio habuit, et Perseum educavit in templo Minervae».

<sup>265</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, 3.5, *Iuppiter*: «Danae quoque, Acrisii filia, ad castitatem tuendam aerea, ut ajunt, turre inclusa, auro quidem, non aureo imbre ab eodem Jove corrupta est».

riprendendo la versione dello scrittore romano secondo cui Giove, invaghitosi della splendida fanciulla e non potendo raggiungerla fisicamente perché prigioniera, la possedette come pioggia dorata ingravidandola. Una volta scoperta la gravidanza della figlia, Acrisio la rinchiuso insieme al figlioletto in una cassa che abbandonò in mare. La cassa fu trovata da un pescatore che mise in salvo Danae e il figlio Perseo e li condusse dal re del luogo che decise di sposarla. Bersuire sviluppa il suo racconto avvalendosi di queste fonti più articolate per poter poi ridurre il mito a moralizzazione attraverso una delle allegorie più potenti di tutto l'*Ovidius moralizatus*: l'Immacolata Concezione. Danae quindi, che non conobbe uomo come Maria, diventa prefigurazione evangelica della Vergine fecondata dallo Spirito Santo che è Giove in forma di pioggia d'oro e dà vita a Perseo che, come Cristo, è per metà uomo e per metà Dio.

La miniatura del codice di Gotha mostra tutti i passaggi descritti nel testo (fig. 162): nella parte superiore della composizione è rappresentato il palazzo di Acrisio con la torre in cui Danae è segregata; dal soffitto della struttura architettonica scende una pioggia dorata che la principessa accoglie a braccia aperte nel suo grembo. Nella stanza attigua è ritratto Acrisio che affida a un servitore la cesta in cui sono rinchiusi Danae e il piccolo Perseo che vengono ritrovati più in basso da un pescatore che porta la cassa sulla sua imbarcazione. Nella parte inferiore della scena ci troviamo al cospetto del re Polidette che accoglie il pescatore che apre la cassa svelandone il contenuto.

La vignetta del codice di Bergamo mostra solo due momenti narrativi del mito (fig. 163): a sinistra un uomo che regge una chiave in mano – forse Acrisio, o più probabilmente un servitore visto l'umile abbigliamento e l'assenza di corona – chiude Danae in una torre; a destra la fanciulla seduta alla finestra nella torre riceve la pioggia mandata da Giove che sbuca dal cielo.

La *fabula* seguente narra lo scontro tra Perseo e Medusa (libro IV, *fabula X*). Nelle *Metamorfosi* la narrazione delle vicende avviene quasi alla fine del IV libro, quando Perseo parla delle sue avventure durante il banchetto nuziale, ma Bersuire anticipa il racconto per giustificare così tutte le *fabulae* successive in cui l'arma pietrificatrice dell'eroe avrà un'importanza fondamentale.

Anche in questa storia il benedettino si scosta parzialmente da Ovidio, soprattutto per quanto riguarda le tre mostruose protagoniste. Il poeta di Sulmona infatti, riprendendo una tradizione mitica che risale a Esiodo<sup>266</sup>, aveva parlato di due sorelle di Medusa – anch'esse figlie del dio marino Forco – che stavano a guardia del suo antro passandosi il solo occhio che avevano a

---

<sup>266</sup> ESIODO, *Teogonia*, vv. 270-271: «A Forci poi Ceto generò le Graie dalle belle guance/ canute fin dalla nascita».

disposizione e che condividevano<sup>267</sup>. Questi esseri mitologici sono noti con il nome di Graie e sono sorelle per parte di padre delle tre Gorgoni – Steno, Euriale e la più famosa Medusa – esseri mostruosi dai capelli di serpente e dallo sguardo pietrificante. A partire dal commento di Servio all’Eneide virgiliana<sup>268</sup> questa divisione tra Gorgoni e Graie si perde nel tempo e vengono confuse tra loro anche le peculiarità di questi esseri fantastici che iniziano a scambiarsi i nomi e gli attributi; dal fraintendimento serviano prende il via una tradizione tutta medievale che passa attraverso il *Mitografo Vaticano III*<sup>269</sup> e giunge anche all’opera di Bersuire che di questo testo si era avvalso grandemente. Il benedettino racconta infatti che le tre Gorgoni – Steno, Euriale e Medusa – erano tre sorelle mostruose simili a serpenti che avevano in comune un solo occhio per vedere e che avevano il potere di mutare in pietra chiunque le avesse guardate<sup>270</sup>. Bersuire utilizza correttamente i nomi delle tre Gorgoni però, sulla base di quanto detto, confonde e mescola tra loro le caratteristiche delle Graie e delle sorelle anguicrinite allontanandosi così dalla tradizione ovidiana.

Il racconto di Bersuire prosegue con la descrizione dell’impresa dell’eroe, figlio di Danae, chiamato a sconfiggere la portentosa creatura; per farlo Perseo utilizza un ingegnoso stratagemma riportato anche nelle *Metamorfosi*<sup>271</sup>: mentre una delle sorelle stava passando il loro occhio comune a

<sup>267</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 774-775: «Cuius in introitu geminas habitasse sorores/ Phorcidas unius partitas luminis usum». (All’ingresso abitavano due sorelle, figlie di Forco, che si valevano in due di un solo occhio).

<sup>268</sup> SERVIO, *In Vergilii Aeneidos Commentarii*, IV, 289: «Gorgones. Hae Gorgones Phorci filiae fuerunt in extrema Africa circa Atlantem montem, quae omnes unum oculum habebant, quo invicem utebantur. Quarum nomina haec fuerunt Stheno, Euryale, Medusa».

<sup>269</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano III*, 14.1, *Perseus*: «De qua re ut latius agamus, regis Phorci tres fuere filiae, Stheno, Euryhle et Medusa. Hae uno oculo utebantur, et intuentes in lapidem convertebant. Contra quas missus Perseus cum clypeo' crystallino et harpe, quod genus est teli falcatis, consilio Minervae eas interfecit. Revera autem, ut Servius refert, tres sorores fuerunt unius pulchritudinis. Unde fictum est, quod uno oculo uterentur».

<sup>270</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XIII*, Fo. XLI a: «Gorgone fuerunt tres sorores scilicet stenio euriale et medusa: quae omnes tres unum tantum oculum habebant: et quando videre volebant ipsum alternatim mutuabant: erantque tante virtutis quod omnes qui videbant eas statim in lapides convertebantur. Igitur cum perseus esset iuvenis audax et strenuus missus est ad ista monstra quae serpentinae erant similitudinis occidenda qui contra periculum lapidificationis scurarii accepit: et usque ad monstrorum habitaculum ultra athlantem montem se contulit ubi circumquaque multos homines et feras lapificatas invenit. Et primo dum una sororum oculum communem alteri tradidit manum suam supposuit et oculum earum furatus est. Postea dum dormirent sorores locum et formam in scuto speculari conspexit: et sic ad eas occidendas: absque hoc quod eas respiceret se direxit. Ipsas igitur occidit et caput maioris secum tulit et inde multa mirabilia fecit». (Le Gorgoni erano tre sorelle, Steno, Euriale e Medusa che avevano un solo occhio tutte tre e quando volevano vedere se lo scambiavano tra loro. Erano così potenti che tutti quelli che loro guardavano erano subito mutati in pietra. Poiché Perseo era un giovane uomo audace e attivo, fu inviato a uccidere questi mostri simili a serpenti. Contro il pericolo di essere mutato in pietra prese lo scudo cristallino di Pallade e le ali con l’harpe, la spada ricurva di Mercurio, e andò alla dimora dei mostri al di là del Monte Atlante. Attorno alla casa trovò uomini e animali mutati in pietre. Quando una delle sorelle consegnò il loro occhio comune a un’altra, Perseo allungò la mano e lo rubò. Dopo che, mentre le sorelle dormivano, egli guardò la loro abitazione e il loro aspetto attraverso lo scudo-specchio. Si diresse con quello così potè guardarle e ucciderle. Quindi le uccise e portò via con sé la testa della più grande con cui fece molte cose meravigliose. Traduzione propria).

<sup>271</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 776-777: «Id se sollerti furtim, dum traditur, astu/ supposita cepisse manu». (Raccontò che, mentre se lo passavano, egli di nascosto, con astuzia e rapidità, aveva allungato la mano e glielo aveva sottratto).



un'altra, egli allungò la mano e lo rubò, così da non essere pietrificato. Una volta neutralizzato il potere delle sorelle, Perseo, avvalendosi di straordinari doni che gli erano stati fatti da Minerva e Mercurio – uno scudo-specchio per riflettere l'aspetto della Gorgone e sfuggire al suo potere pietrificante, delle ali e una spada ricurva – entrò nell'antro della Medusa addormentata e la decapitò.

Bersuire anche in questa seconda parte della storia abbonda di dettagli rispetto a Ovidio che non menziona la divina provenienza dei magici attributi, senza i quali l'impresa sarebbe stata assolutamente impossibile. Ovidio si limita a dire che, dopo lo scontro con il mostro marino e la liberazione di Andromeda, Perseo offrì dei sacrifici in onore del padre Giove, della sorella Minerva e di Mercurio<sup>272</sup>. L'autore medievale anche in questo caso si è avvalso di un'altra fonte per ampliare il racconto ovidiano inserendo nella narrazione anche il riferimento ai due Olimpici che donano all'eroe le armi con cui sconfiggere Medusa.

La tradizione degli attributi di Perseo e dell'aiuto ricevuto dalle due divinità è universalmente nota fin dalla più remota antichità in tutte le versioni del mito<sup>273</sup> ed è documentata non solo a livello letterario ma anche figurativo già a partire dal secondo quarto del VII secolo a.C. con numerosi esempi in cui l'eroe è raffigurato con i magici calzari alati, la *kibisis* – ossia la sacca in cui ripone la testa di Medusa dopo la decollazione – la spada ricurva dono di Mercurio che diventerà suo attributo prediletto dalla fine del VI secolo a.C.<sup>274</sup>, lo scudo di Minerva e talvolta il berretto di Ade che dona l'invisibilità, in alcuni casi munito di piccole ali.

Tutti questi elementi hanno contribuito a una progressiva assimilazione iconografica tra la figura di Perseo e quella di Mercurio<sup>275</sup> che nel mondo antico, sia a livello letterario che figurativo, condivideva con il mitico eroe figlio di Danae più di un aspetto comune. Entrambi i personaggi viaggiano prevalentemente volando grazie a dei magici calzari, i *talaria*, che il dio Cillenio donò a Perseo per sconfiggere Medusa e sono muniti della stessa spada ricurva, l'*harpe*<sup>276</sup>, ancora una volta dono del dio all'eroe. Perseo e Mercurio possono essere ambedue definiti «uccisori di mostri

---

<sup>272</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 753-756: « Dis tribus ille focus totidem de caespite ponit,/ laevum Mercurio, dextrum tibi, bellica virgo,/ ara Iovis media est; mactatur vacca Minervae,/ alipedi vitulus, taurus tibi, summe deorum». (A tre divinità Perseo innalzò altrettanti altari ardenti, fatti di zolle: a Mercurio quello a sinistra, alla dea della guerra quello di destra e a Giove quello centrale. E ciascuno ebbe una vittima: una vacca per Minerva, un vitello per il dio alato, un toro per il re degli dei).

<sup>273</sup> ROSATI 2007, p. 350.

<sup>274</sup> JONES ROCCOS 1994, LIMC, VII, 1, *Perseus*, p. 347.

<sup>275</sup> Per gli attributi iconografici propri di Mercurio/Ermes nel mondo antico cfr. COMBET FARNOUX 1961, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mercurio\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mercurio_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) SICHTERMANN 1961, [http://www.treccani.it/enciclopedia/hermes\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/hermes_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) (Ultima consultazione URL: 06/07/2015)

<sup>276</sup> Mercurio decapita con la spada Argo, il carceriere di Io (I, vv. 713-719).

dello sguardo», in riferimento agli episodi che coinvolgono rispettivamente i due personaggi contro Medusa e il temibile Argo dai cento occhi<sup>277</sup>; infine sono soliti punire gli avversari trasformandoli in pietra: così fa Mercurio con lo sconsiderato contadino Batto<sup>278</sup>, e lo stesso fa Perseo con Atlante<sup>279</sup>, Fineo e il suo esercito.

Nel mondo medievale però Mercurio perde il suo tradizionale aspetto iconografico, soprattutto per quanto riguarda i *talaria* e il petaso alato, nonostante nei vari mitografi continuasse ad essere descritto come provvisto di ali sul capo e sui talloni<sup>280</sup>. La presenza delle ali sui calzari e sul copricapo viene condensata e semplificata dai miniatori, che non avevano a disposizione un modello antico da cui trarre spunto, in due grandi ali applicate alle sue spalle per consentirgli di volare con agilità. Questo tipo iconografico lo ritroviamo ad esempio nel codice Clm.14271 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco contenente il *Commentario* di Remigio d'Auxerre al *De nuptiis Mercurii et Philosophiae* di Marziano Cappella miniato intorno al 1100 circa, o più avanti in alcuni testimoni miniati dell'*Ovide moralisé en vers* contenenti le immagini degli dei modellate sul *De formis figurisque deorum* di Bersuire<sup>281</sup> in cui, oltre alle grandi ali ben innestate sulle spalle, i miniatori hanno dipinto anche due ali più piccole sulle caviglie per rappresentare i *talaria*.

Questa assimilazione iconografica che era avvenuta nel mondo antico si verifica con le stesse modalità in età medievale in cui vediamo Perseo assumere i tratti caratteristici del dio Cillenio. Il codice di Gotha è uno straordinario esempio di questo fenomeno: nella prima vignetta dedicata allo scontro tra l'Abantiade e Medusa, Perseo riceve da Minerva e Mercurio i suoi attributi (fig. 164): la dea è ritratta mentre lega al braccio destro dell'eroe lo scudo-specchio con cui osservare di riflesso la Gorgone, il dio invece gli porge la sua spada curva appena estratta dal fodero che ha appeso alla cintura. Il miniatore, attenendosi al testo di Bersuire, raffigura l'eroe provvisto di due grandi ali piumate sulla schiena che sostituiscono e modificano l'aspetto caratteristico dell'iconografia classica dell'eroe avvicinandolo così al tipo medievale di Mercurio, privo di *talaria*. La parte inferiore della miniatura è occupata dalla rappresentazione del sotterfugio ordito da Perseo ai danni delle tre sorelle: le figlie di Forco sono raffigurate come fanciulle con le palpebre

---

<sup>277</sup> ROSATI 2007, pp. 323-324.

<sup>278</sup> *Ov. Met.*, II, vv. 683-707.

<sup>279</sup> *Ov. Met.*, IV, vv. 627-662.

<sup>280</sup> RABANO MAURO, *De originibus rerum*, VI, *De diis gentium*: «Alas eius in capite et pedibus»; MITOGRAFO VATICANO III, IX, 5: «Vero *talaria* habebat Mercurius, et petasum, id est calciamentum alatum a graeco verbo “peto” id est a volando dictum»; BERSUIRE, *De formis figurisque deorum*, *Mercurius*, p. 25 :«Erat enim ipsius figura secundum Fulgentium et Rabanum in libro suo *De rerum naturis* homo qui in capite et in talis habebat alas [...] duabus alis velabant facies suas et duabus velabant pedes suos».

<sup>281</sup> Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. Fr.176, c. 243r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, c. 241r; Londra, British Library, ms. Cotton Julius F.VII, c. 8v.

chiuse, a simboleggiare l'assenza di occhi, e hanno dei serpenti attorcigliati attorno alla vita in luogo dei rettili tra i capelli; tutte loro hanno un lungo bastone con cui si sostengono, forse in riferimento alla loro quasi completa cecità. La Gorgone-Graia al centro sta passando alla sorella di destra l'occhio comune che viene però intercettato da Perseo che lo ruba. L'eroe tiene in mano lo scudo di cristallo donatogli da Minerva, un tempo realizzato in lamina d'argento oggi caduta. Anche qui Bersuire si scosta dalla tradizione ovidiana secondo cui lo scudo era in bronzo e recupera la versione dello scudo cristallino che si ritrova nel *Mitografo Vaticano III*.

La seconda vignetta raffigura il momento dell'uccisione di Medusa (fig. 165): l'eroe giunge all'antra della Gorgone che, come descritto da entrambi gli autori<sup>282</sup>, era pieno di "statue" di uomini che erano rimasti pietrificati alla vista del mostro. L'eroe protegge il suo sguardo con lo scudo-specchio di Minerva, su cui è raffigurato l'unico occhio delle figlie di Forco. La Gorgone giace carponi a terra con la testa mozzata e il sangue che sgorga dal collo; la sua testa, trattenuta da Perseo, mostra questa volta le corrette fattezze del *gorgoneion* con il «capo cinto di serpi<sup>283</sup>» descritto dal poeta latino.

Nel codice di Bergamo (fig. 166) è presente un unico riquadro in cui sono raffigurati due momenti narrativi: a sinistra Perseo ruba l'occhio alle tre sorelle, raffigurate qui completamente prive di palpebre; l'eroe protegge se stesso con un grande scudo che lo copre quasi totalmente. A destra il disegnatore dimostra di essere ancora una volta un attento lettore del testo di Bersuire, a cui non apporta modifiche; nella *fabula* il benedettino dice che Perseo aveva ucciso tutte e tre le Gorgoni ma che aveva rubato solo la testa più grande, quella di Medusa. In effetti l'eroe tiene in mano la testa più grande di tutte, mentre a terra giacciono i corpi acefali.

La *fabula* seguente riguarda la triste storia di Medusa, un tempo giovane e splendida fanciulla ammirata da molti pretendenti, ora orrido mostro anguicrinito (libro IV, *fabula XI*). Nelle *Metamorfosi* il racconto è inserito all'interno degli aneddoti narrati dall'Abantiade durante il banchetto nuziale con Andromeda, mentre nell'*Ovidius moralizatus* costituisce una storia autonoma inserita subito dopo l'episodio della decollazione.

---

<sup>282</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 780-781: «Perque vias vidisse hominum simulacra ferarumque/ in silicem ex ipsis visa conversa Medusa». (Per le vie aveva scorto statue di uomini e di belve che erano rimasti pietrificati alla vista di Medusa).

BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XIII*, Fo. XLI a: «ubi circunquaque multos homines et feras lapificatas invenit». (Attorno alla casa trovò uomini e animali mutati in pietra. Traduzione propria).

<sup>283</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 771: «Crinita draconibus ora».

Riprendendo in modo assai fedele i versi ovidiani<sup>284</sup>, Bersuire narra che la fanciulla, un tempo bellissima e orgogliosa dei suoi magnifici capelli, fu violata dal dio del mare Nettuno all'interno del santuario di Pallade; la dea, per non lasciare tale crimine impunito, mutò la splendida chioma di Medusa in un groviglio di serpenti<sup>285</sup>. L'episodio è illustrato accuratamente nel codice di Gotha (fig. 167) in cui il miniatore rappresenta il tempio della dea come una struttura architettonica prospettica che si apre all'esterno grazie a tre profondi archi a tutto sesto di cui quello centrale più alto; all'interno, sopra l'altare, è collocato il simulacro dorato della dea munita di scudo che si staglia su un drappo blu; il miniatore, grazie all'angolazione proposta, dipinge anche la copertura a cassettoni dell'edificio. Nettuno e Medusa giacciono a terra per metà dentro al santuario e per metà fuori, sotto gli occhi di Minerva che vola verso di loro brandendo lo scudo, come riportato da entrambi gli autori; la fanciulla al posto dei capelli ha già orridi serpenti che muovono le loro code lungo il suo collo. La vignetta del codice di Bergamo (fig. 168) mostra i due protagonisti della storia che si baciano all'interno del tempio della dea, una struttura leggera di gusto goticeggiante con gugliette entro cui è collocato un altare; al centro della scena Medusa con il capo anguicrinato si volge verso il tempio mentre a destra Minerva la indica con disprezzo.

Dopo aver tagliato la testa di Medusa dal cui sangue era nato il cavallo alato Pegaso, Perseo sorvola col magico animale il deserto libico; dalla testa mozzata cadono alcune gocce di sangue che al contatto con la sabbia del deserto danno origine a varie specie di serpi<sup>286</sup> (libro IV, *fabula*

<sup>284</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 794-803: « clarissima forma/ multorumque fuit spes invidiosa procorum/ illa, nec in tota conspectior ulla capillis/ pars fuit: inveni, qui se vidisse referret./ hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae/ dicitur: aversa est et castos aegide vultus/ nata lovis texit, neve hoc inpune fuisset,/ Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros./ nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,/ pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues». (Ella era stata bellissima, oggetto della speranza e della competizione di molti pretendenti, ma la sua più grande dote erano i magnifici capelli. Ho conosciuto uno che poteva testimoniare di averli visti. Si dice che il re del mare violentò la giovane nel tempio di Minerva: allora la figlia di Giove si voltò indignata, coprendo i suoi casti occhi con lo scudo, e perché il fatto non restasse impunito trasformò i capelli della Gorgone in orribili serpenti. E anche ora la dea ostenta sul petto i serpenti che ha generato, per riempire i nemici di stupefazione e di terrore).

<sup>285</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XIV*, Fo. XLI b: «Medusa fuit pulcherrima inter tres sorores multorumque fuit spes invidiosa procorum: quam cum neptunus pelagi rector in templo deae palladis oppremeret aversa est pallas et castos aegide vultus texit ne videret turpitudinem eorum. Et ne hoc impune maneret in ea parte qua plus medusa placuerat: scilicet in capite punivit eam. Nam loco capillorum serpentes capiti eius inservit: et ipsi de serpentibus crines fecit». (Medusa fu la più bella di tre sorelle, oggetto della speranza e della competizione di molti pretendenti. Quando Nettuno, il re del mare, la violentò nel tempio della dea Pallade, ella si voltò indignata coprendo i suoi casti occhi con lo scudo per non vedere la loro vergogna. E affinché ciò non rimanesse impunito, la punì in quella parte a cui Medusa teneva di più, la testa. In luogo dei capelli mise serpenti sul suo capo e tramutò i suoi capelli in serpenti. Traduzione propria).

<sup>286</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XV*, Fo. XLII a: «Perseus amputavit caput medusae quod erat serpentinum monstrum et homines in lapides convertibat et statim de sanguine eius natus est pegasus equus scilicet alatus sive pennatus et alias in pedibus praemunitus. Super quem cum perseus ascendisset portavit eum per aera circunquaque. Perseus autem per lybiae deserta ubi non sunt homines voluit redire ne forte si quis medusae caput quod portabat aspiceret ipsum in lapidem transformaret. Cum igitur volando libycas supergrederetur arenas guttae sanguinis capitis gorgonis quod protabat in terram cadentes in serpentes convertebantur». (Perseo tagliò la testa di Medusa che era un mostro serpentino e mutava gli uomini in pietre e dal suo sangue nacque Pagaso, un cavallo alato che aveva le ali

XII). La miniatura del codice di Gotha (fig. 169) mostra l'eroe a cavallo di Pegaso raffigurato con le ali sulla schiena ma anche con quattro ali più piccole attaccate agli zoccoli, proprio come descritto da Bersuire. L'abantiade, raffigurato con due vistose ali sulla schiena, regge tra le mani la testa del mostro anguicrinato da cui piovono verso il terreno gocce di sangue rosso che giunte a terra generano un numero enorme di rettili dalle varie forme e colori. Il miniatore del codice di Bergamo (fig. 170) decide di raffigurare il mito fin dalle prime parole del testo, ossia dalla decollazione di Medusa, ritratta non più come una fanciulla dai capelli di serpente ma come una donna dalla testa di drago. Più a destra il giovane eroe a cavallo di Pegaso che presenta solo due grandi ali sul dorso tiene in mano la testa di Medusa che stilla sangue da cui nascono due serpenti che strisciano al suolo.

Anche la *fabula* successiva è fedelmente ripresa dalle *Metamorfosi* e tratta dell'incontro tra Perseo e il gigantesco Atlante che possedeva un frutteto carico di mele dorate di cui era molto geloso. Bersuire, attenendosi al dettato ovidiano, racconta che il gigante un tempo aveva consultato l'oracolo di Temi che gli aveva predetto che un figlio di Giove gli avrebbe rubato i pomi d'oro; conscio di questa possibilità, Atlante si era tenuto ben lontano dalla progenie del Tonante e aveva respinto le visite di ogni straniero. Una notte Perseo, cercando riparo, bussò alla sua porta e per ottenere più facilmente ospitalità si presentò come figlio di Giove. Atlante cacciò in malo modo il giovane che decise di vendicarsi fingendo di voler porgergli un dono; invece di dargli un regalo estrasse da dietro il fianco la testa di Medusa che aveva il potere di tramutare qualsiasi cosa in pietra: il gigante alla vista del mostro anguicrinato venne trasformato in un enorme montagna che sosteneva sulle sue spalle il peso della volta celeste<sup>287</sup>.

---

sulle zampe. Quando Perseo salì su di lui, lo portò ovunque attraverso l'aria. Perseo volle passare attraverso il deserto della Libia dove non ci sono uomini che possano vedere la testa di Medusa che stava portando e trasformali in pietre. Quando volò sopra il deserto libico, le gocce di sangue che cadevano a terra dalla testa della Gorgone furono trasformate in serpenti. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, 616-620: « aera carpebat tenerum stridentibus alis,/ cumque super Libycas victor penderet harenas,/ Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae;/ quas humus exceptas varios animavit in angues,/ unde frequens illa est infestaque terra colubris». (Quando, tornando vincitore, si trovò a volare sopra il deserto Libico, alcune gocce di sangue caddero dal capo della Gorgone, e il suolo le ricevette, dando vita da esse a molti tipi di serpenti. Questo è il motivo per cui quella terra ha tanti e pericolosi rettili).

<sup>287</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XVI*, XLII a: «Athlas rex ultiores Hispaniae erat ita quod caelos humeris sustinebat. Ortum autem habebat ubi erat arbor quae mala aurea deferebat Themis vero vates deorum ipsi vaticinando praedixerat quod unus de filiis Iovis erat mala eius aurea subrepturus. Propter quod Athlas aliquem de genere Iovis recipere volebat: quia de ablatione pomorum iuxta Thenus vaticinium metuebat. Igitur Perseus cum tota die orbem volando super Pegasum circuisset et fatigatus propter noctem venientem vellet ad terram descendere super palatium Athlantis venit quo pro petendo hospitio declinavit. Quod ut facilius impetraret se Iovis filium dixit Athals vero dare hospitium noluit: immo ipsum expelli protinus imperavit. Igitur Perseus in manu ipsi offerre donum finxit et caput gorgonis aversa facie extrahens ipsum athlanti monstravit. Quod ut vidit statim in montem lapideum est mutatus: ita quod barba eius sylva maxima fuit et humeri eius facti sunt duo iuga: cervix vero eius facta est montis cacumen et omne cum tot sideris coelum requievit in illo. (Atlante fu il re della Spagna Ulteriore, ed era così grand

Il miniatore del codice di Gotha (fig. 171) dedica due vignette al mito di Atlante: nella prima, Perseo giunge alla sua casa e chiede ospitalità. L'eroe, accompagnato dal fidato Pegaso e dalla testa anguicrinata, viene accolto da un servitore che riceve l'ordine da Atlante di cacciarlo. Atlante, coronato e assiso in trono, giganteggia all'interno della sua abitazione, toccando con la testa il soffitto cassettonato; la corona sul capo lo designa come sovrano di quei territori, come riportato da entrambi gli autori. Al di là di un muro sullo sfondo svetta la chioma di un albero dai frutti d'oro. La seconda (fig. 172) vignetta mostra Perseo che, proteggendosi con lo scudo di Minerva e volgendo lo sguardo dall'altra parte, pietrifica Atlante con la testa di Medusa: il gigante coronato

---

eche portava il cielo sulle sue spalle. egli aveva un giardino in cui c'era un albero che generava mele d'oro. Themis, la profetessa degli dei, vaticinando a lui aveva predetto che uno dei figli di Giove avrebbe rubato le sue mele d'oro. Perciò Atlante non voleva ricevere nessuno della famiglia di Giove perché temeva il furto delle mele secondo il vaticinio di Themis. Quindi Perseo, avendo ispezionato tutto il giorno la terra volando su Pegaso e stanco per la notte che stava giungendo, volle scendere a terra sul palazzo di Atlante. Giunse al palazzo per chiedere ospitalità e per ottenerla più facilmente disse di essere figlio di Giove. Atlante non volle dargli ospitalità ma ordinò che fosse scacciato. Perseo, finse di offrirgli un dono e estraendo la testa della Gorgone, volgendo altrove il suo viso, la mostrò ad Atlante. Come Atlante la vide, subito fu trasformato in una montagna di pietra: così che la sua barba fu una grande foresta, le sue spalle divennero due cime, il collo divenne la cima della montagna e tutto il cielo con tutte le stelle giaceva su quello. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 627-629, 635-650, 653-662: «lamque cadente die, veritus se credere nocti,/ constitit Hesperio, regnis Atlantis, in orbe/ exiguamque petit requiem [...] mille greges illi totidemque armenta per herbas/ errabant, et humum vicinia nulla premebat;/ arboreae frondes auro radiante nitentes/ ex auro ramos, ex auro poma tegebant./ 'hospes' ait Perseus illi, 'seu gloria tangit/ te generis magni, generis mihi Iuppiter auctor;/ sive es mirator rerum, mirabere nostras;/ hospitium requiemque peto.' memor ille vetustae/ sortis erat; Themis hanc dederat Parnasia sortem:/ 'tempus, Atlas, veniet, tua quo spoliabitur auro/ arbor, et hunc praedae titulum Iove natus habebit.'/ id metuens solidis pomaria clauserat Atlas/ moenibus et vasto dederat servanda draconi/ arcebatque suis externos finibus omnes./ huic quoque 'vade procul, ne longe gloria rerum,/quam mentiris' ait, 'longe tibi Iuppiter absit!' [...] viribus inferior (quis enim par esset Atlantis/ viribus?) 'at, quoniam parvi tibi gratia nostra est,/ accipe munus!' ait laevaue a parte Medusae/ ipse retro versus squalentia protulit ora./ quantus erat, mons factus Atlas: nam barba comaeque/ in silvas abeunt, iuga sunt umerique manusque,/ quod caput ante fuit, summo est in monte cacumen,/ ossa lapis fiunt; tum partes altus in omnes/ crevit in inensum (sic, di, statuistis) et omne/ cum tot sideribus caelum requieuit in illo». (Quando ormai il giorno stava per tramontare, l'eroe, temendo di affidarsi alla notte, si arrestò sui territori dell'Esperia, regno d'Atlante; voleva procurarsi un breve riposo. [...] Possedeva mille greggi e mille armenti che pascolavano liberi nei prati, senza che nessuna popolazione premesse ai confini della sua terra. Le fronde degli alberi risplendevano d'oro e ricoprivano rami e frutti anch'essi d'oro. Perseo così si rivolse al re: "Ospite, se sei sensibile alla nobiltà della stirpe, sappi che io vanto Giove come mio genitore. Se poi sei un ammiratore delle grandi imprese, sarai senz'altro impressionato dalle mie. Son qui a chiederti ospitalità per riposare". Quello ricordava un antico vaticinio che gli aveva dato Temi, dea del Parnaso: "Tempo verrà, Atlante, in cui i tuoi alberi saranno spogliati del loro oro e sarà il figlio di Giove a riportare il vanto di questa preda". Nel timore che ciò avvenisse, Atlante aveva recinto i suoi frutteti con mura fatte di macigni e ne aveva affidato la custodia a un immane drago; non solo, ma respingeva dalla sua terra tutti gli stranieri. Anche a Perseo intimò: "Vattene via, perché non sfumi la gloria delle imprese di cui vai farneticando e non ti serva a niente la protezione di Giove!". [...] Ma Perseo era più debole di lui (chi avrebbe mai potuto uguagliare la forza di Atlante?), quindi dovette concludere: "Poiché non conto nulla per te, abbiti allora il mio dono!". Così dicendo, trasse da dietro il fianco sinistro l'orribile testa di Medusa e gliela mise davanti, mentre egli stesso volgeva il capo in senso opposto. Atlante, grande e grosso com'era, si tramutò in monte. La barba e i capelli divennero boschi, le spalle e le mani gioghi, quella che era stata la testa divenne la cima della montagna, mentre le ossa si convertirono in pietre. Poi la sua altezza crebbe smisuratamente in ogni parte, per volontà degli dei, e su di lui si appoggiò l'intero cielo con tutte le sue stelle).

assume le fattezze di un'enorme montagna che sostiene la volta stellata su di sé; la sua folta barba ora è tramutata in un fitto bosco, proprio come riportato in entrambi i testi.

Il disegnatore del codice di Bergamo (fig. 173) invece condensa gli avvenimenti in un unico riquadro in cui vediamo Perseo che atterra con Pegaso sul tetto della casa di Atlante brandendo la testa del mostro; al di là dell'abitazione, entro un recinto, si vede un albero carico di frutti. Atlante coronato esce sull'uscio di casa e caccia Perseo che sulla destra lo pietrifica con la sua arma anguicefala.

La *fabula* XIV è tutta dedicata alle celebri vicende di Perseo e Andromeda, la fanciulla figlia di Cefeo e Cassiopea condannata, per espiare la colpa della madre che si era vantata di essere più bella delle dee, ad essere legata a una roccia in mezzo al mare sorvegliata da un enorme mostro marino pronto a divorarla. Un giorno, mentre stava sorvolando quei luoghi, Perseo vide la disperazione della giovane e dei suoi genitori affranti, e si offrì volontario per uccidere la bestia e liberare la fanciulla, a patto che lei diventasse sua sposa. Cefeo accettò promettendo al giovane la mano della figlia e, dopo una faticosa battaglia, l'eroe ebbe la meglio sul mostro e sciolse dalle catene Andromeda. Mentre i due giovani sposi festeggiano insieme alla corte di Cefeo, il banchetto nuziale viene interrotto dall'arrivo di Fineo, fratello del re e promesso sposo di Andromeda, che rivendica per sé la fanciulla. La contesa si trasforma in una vera e propria battaglia e Perseo, sopraffatto dal numero degli avversari, ricorre alla testa di Medusa come arma pietrificandoli tutti<sup>288</sup>.

---

<sup>288</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* XVII, Fo. XLIII a: « Athlante in montem mutato Perseus cum equo suo ascendit aera et cum ab Hispania usque ad oppidum quoddam in Aethiopia venisset volando vidit in littore maris Andromedam virginem pulcherrimam uncam Cephei regis filiam et haeredem vinculis ferreis ad cautes religatam a quodam monstro protinus devorandam. Cuius monstri tanta erat magnitudo quod costa eius postea a tauro romam deportata. XC. cubitos longitudinis continebat. Mater enim puellae Caliope praetulerat se in pulchritudine deabus: quae indignatae filiam illam a belva illa devorandam condemnauerant propter quod rex et populus defleverunt eam. Perseus igitur descendens et puellae misertus: facto pacto quod sibi in uxorem daretur si eam a bestia liberaret contra horrendam bestiam pugnavit: eamque occidit et puellam duxit. Phineus tamen frater regis cui dicta Andromeda fuerat primo promissa puellam de nuptiis cum armata manu rapere voluit cui Perseus se obiecit et multos occidit. Viribus etiam non suppedientibus caput gorgonis extrahit et Phineum cum suis in lapides mutavit». (Dopo che Atlante fu mutato in monte, Perseo ascese al cielo con il suo cavallo e quando giunse dalla Spagna in una città dell'Etiopia, vide la bellissima vergine Andromeda, l'unica figlia ed erede del re Cefeo, sul litorale marino. Ella era legata agli scoglio con catene di ferro e stava per essere divorata da un mostro marino. La grandezza del mostro era tale che una sua costola, che poi fu trasportata a Roma da un toro, era lunga novanta cubiti. Cassiopea, la madre della fanciulla, si era vantata di essere più bella delle dee che, indignate, avevano condannato quella figlia ad essere divorata dalla belva, per questo il re e il popolo la piansero. Perseo, scendendo e avendo pietà della fanciulla, fece un patto per cui se l'avesse liberata dalla bestia, gli sarebbe stata donata in moglie; combattè contro l'orrenda belva, la uccise e e sposò la giovane. Fineo, il fratello del re a cui Andromeda fu promessa per primo, volle rapire la fanciulla dalle nozze con la forza ma Perseo si oppose e uccise molti uomini. Non avendo forze sufficienti, estrasse il capo della Gorgone e mutò Fineo con i suoi uomini in pietre. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 665-673, 691-704, 725-729, 735-739: «Pennis ligat ille resumptis/ parte ab utraque pedes teloque accingitur unco/ et liquidum motis talaribus aera findit./ gentibus innumeris circumque infraque relictis/ Aethiopum populos Cephaeque conspicit arva./ illic inmeritam maternae pendere linguae/ Andromedan poenas

Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha condensa questa fitta narrazione in un'unica vignetta purtroppo in cattivo stato conservativo in cui vediamo in alto a sinistra Perseo alato che chiede la mano di Andromeda a Cefeo in cambio della sua liberazione dal mostro (fig. 174); più a destra l'eroe, munito della sua tipica spada ricurva – l'*harpe* – combatte contro il *ketos* che ha le sembianze di un grosso drago verde e rosa mentre Andromeda è strettamente incatenata a una roccia. Al centro della composizione il miniatore ripete l'architettura del palazzo di Cefeo vista nel registro superiore per ambientarvi il rito nuziale: Andromeda e Perseo alla presenza dei genitori della fanciulla e della corte si scambiano i voti tenendosi per mano. La parte inferiore del riquadro è occupata dalla lotta di Perseo contro Fineo e i suoi soldati; Andromeda si allontana sulla sinistra a

---

iniustus iusserat Ammon;/ quam simul ad duras religatam bracchia cautes/ vidit Abantiades [...] Conclamat virgo: genitor lugubris et una/ mater adest, ambo miseri, sed iustius illa,/ nec secum auxilium, sed dignos tempore fletus/ [...] cum sic hospes ait 'lacrimarum longa manere/ tempora vos poterunt, ad opem brevis hora ferendam est./ hanc ego si peterem Perseus love natus et illa,/ quam clausam inplevit fecundo Iuppiter auro,/ Gorgonis anguicomae Perseus superator et alis/ aerias ausus iactatis ire per auras,/ praeferrer cunctis certe gener; addere tantis/ dotibus et meritum, faveant modo numina, tempto:/ ut mea sit servata mea virtute, paciscor./ accipiunt legem [...]nunc terga cavis super obsita conchis,/ nunc laterum costas, nunc qua tenuissima cauda/ desinit in piscem, falcato verberat ense;/ belua puniceo mixtos cum sanguine fluctus/ ore vomit: [...]Litora cum plausu clamor superasque deorum/ inplevere domos: gaudent generumque salutant/ auxiliumque domus servatoremque fatentur/ Cassiope Cepheusque pater; resoluta catenis/ incedit virgo, pretiumque et causa laboris».

(Perseo riprese le sue ali e se le legò ai piedi, si cinse della ricurva spada e agitando i calzari si librò in volo nell'aria limpida. Si vide passare al di sotto e d'intorno genti innumerevoli e se le lasciò alle spalle, finché giunse in vista del territorio degli Etiopi e del regno di Cefeo. Lì l'ingiusto Ammone aveva preteso che Andromeda, del tutto innocente, ripagasse le colpe della iattanza materna. L'Abantiade la vede con le braccia incatenate alle aspre rocce [...]Urla la fanciulla e le accorre vicino il padre in pianto e insieme a lui la madre, disperati tutti e due, ma lei per un più valido motivo; non possono portare aiuto alla figlia ma solo versare lacrime di compassione. [...] A questo punto lo straniero interviene: 'Avrete tempo per le lacrime, mentre per portarle aiuto ce n'è ben poco. Se io mi presentassi come pretendente di questa fanciulla, io che sono Perseo, figlio di Giove e di colei che in carcere fu fecondata dal dio sotto forma di pioggia d'oro, io che ho vinto la Gorgone anguicrinita e oso affidarmi alle ali per volare nell'aria, senza dubbio sarei preferito a qualunque altro come genero. Ebbene, voglio tentare di aggiungere a tanti meriti un altro, se gli dei mi assistono: a patto che vostra figlia sia mia, se la salverò col mio valore'. E' ovvio che i genitori accettino la proposta. [...] Perseo lo trafigge con la spada falcata, colpendo ora le terga incrostate di conchiglie, ora le costole, ora la parte posteriore che si assottiglia in una coda di pesce. La belva vomita acqua mista a rosso sangue. [...] Grida di entusiasmo e applausi riempiono la spiaggia e arrivano fino alle dimore degli dei. I genitori della fanciulla, Cassiope e Cefeo, pieni di gioia, salutano in Perseo il loro genero e lo riconoscono sostenitore e salvatore della famiglia. La fanciulla, sciolta dalle catene, gli si accosta, lei che è ora il premio, come è stata la causa, della grande impresa).

OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 1-4, 8-10, 177-180, 230-233: «Dumque ea Cephenum medio Danaeus heros/ agmine commemorat, fremida regalia turba/ atria complentur, nec coniugialia festa/ qui canat est clamor, sed qui fera nuntiet arma [...] Primus in his Phineus, belli temerarius auctor,/ fraxineam quatiens aeratae cuspidis hastam/ 'en' ait, 'en adsum praereptae coniugis ultor;/ [...] Verum ubi virtutem turbae succumbere vidit,/ 'auxilium' Perseus, 'quoniam sic cogitis ipsi',/ dixit 'ab hoste petam: vultus avertite vestros,/ si quis amicus adest!' et Gorgonis extulit ora. [...]dixit et in partem Phorcynida transtulit illam,/ ad quam se trepido Phineus obverterat ore./ tum quoque conanti sua vertere lumina cervix/ deriguit, saxoque oculorum induruit umor». (Mentre l'eroe, figlio di Danae, stava rievocando quelle vicende in mezzo all'accolta dei Cefeni, gli atri della reggia si riempirono di una folla in agitazione e risuonarono di clamori che non si riferivano però alla festa nuziale, ma preannunciavano guerra. [...] Primo fra tutti Fineo, che aveva scatenato temerariamente la contesa, agitando la lancia di frassino dalla punta di bronzo gridò: 'Sono qui a vendicarmi di te che mi hai rapito la consorte' [...] Quando si rese conto che a nulla serviva il valore contro la massa, Perseo si decise: 'Poiché siete voi a costringermi, ricorrerò al nemico per aiuto. E se qualcuno qui è mio amico, volga altrove lo sguardo!': e trasse fuori la testa della Gorgone. [...] E nel dir così spostò la testa della figlia di Forco da quella parte in cui Fineo si era rivolto tutto tremante. Costui tentò ancora di distogliere lo sguardo, ma il collo gli si irrigidì e l'umore degli occhi si pietrificò.)



cavallo per mettersi in salvo e il suo sposo in groppa a Pegaso affronta la battaglia munito della testa della Gorgone con cui pietrifica i nemici, molti dei quali giacciono a terra morti.

In modo più semplificato il disegnatore del codice di Bergamo (fig. 175) ritrae Perseo che vede Andromeda legata alla roccia mentre su di lei incombe un enorme drago; al centro Fineo si oppone al matrimonio fronteggiando Perseo che siede al banchetto nuziale brandendo la testa di Medusa; in basso vediamo invece alcuni soldati di Fineo tramutati in sasso.

Il mito di Perseo e Andromeda è variamente ripreso anche nei codici latini delle *Metamorfosi* di Ovidio ed è sicuramente uno dei più diffusi e rappresentati<sup>289</sup>.

Il codice S.I.5 della Biblioteca Malatestiana di Cesena, realizzato tra XII e XIII secolo, presenta uno straordinario ciclo decorativo interamente dedicato alla saga di Perseo impegnato a sconfiggere il *ketos* per liberare la sua amata; le miniature, realizzate su pergamena neutra, si dispongono marginalmente rispetto alla colonna di scrittura, talvolta in modo perpendicolare a essa. Alla c. 33v è rappresentata Andromeda stante e abbigliata con una lunga tunica color nocciola decorata da stilizzati motivi a spina di pesce (fig. 176). La miniatura, non di eccelsa qualità, presenta però degli interessanti riferimenti al testo ovidiano. La giovane è ritratta con i polsi legati in catene, secondo quanto riportato dal poeta<sup>290</sup>. Il miniatore ha realizzato delle sottili catene scarlatte che bloccano i polsi della fanciulla; quella che cinge la mano destra presenta anche una sorta di anello di ancoraggio. Diversa è la questione relativa alla corda attorno al collo della fanciulla, che non viene citata da Ovidio, fissata a una struttura posta in secondo piano. Per quanto riguarda quest'ultimo elemento, si potrebbe ipotizzare che si tratti delle *aspre rocce* citate dal poeta (v. 672), ma la sua forma turrita e piuttosto regolare, definita inoltre da piccoli blocchi squadrati, lascia pensare più che altro a un'architettura. L'iconografia di Andromeda con i polsi legati, ma non bloccati da pali o rocce, è caratteristica di alcuni manoscritti astronomico-astrologici prodotti tra X e XII secolo<sup>291</sup> (figg. 177-178). In queste raffigurazioni, in cui sono messi in evidenza con dei grossi punti gli astri che compongono la costellazione, la fanciulla ha le braccia piegate a formare un angolo come nella miniatura del codice di Cesena; la posa è frontale e i polsi sono visibilmente

---

<sup>289</sup> VENTURINI 2014, pp. 137-144.

<sup>290</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 672-673: «Quam simul ad duras religatam bracchia cautes/ vidit Abantiades». (l'Abantiade la vede con le braccia incatenate alle aspre rocce).

<sup>291</sup> Per Andromeda-costellazione cfr. Arato, *Phaen.*, vv. 197-204. Per l'iconografia astronomico-astrologica di Andromeda con i polsi legati cfr. due manoscritti illustrati di XII secolo che contengono l'*Opusculum de ratione spere* di Iginio: Hyginus, *Opusculum de ratione spere*, ms. Digby 83, Bodleian Library, Oxford, c. 47v (miniatura online sul sito del Warburg Institute Iconographic Database: [http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=4789](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=4789)); Hyginus, *Opusculum de ratione spere*, ms. Bodley 614 (S.C.2144), Bodleian Library, Oxford, c. 26v (miniatura online sul sito del Warburg Institute Iconographic Database: [http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=4901](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=4901)). (Ultima consultazione URL: 05/07/2017)

legati. A differenza della miniatura del codice delle *Metamorfosi*, quelle dei manoscritti di Oxford non recano mai Andromeda trattenuta anche per il collo<sup>292</sup>.

Alla c. 34r del manoscritto di Cesena è raffigurato lo scontro tra Perseo e il *ketos* (fig. 179). L'eroe è barbato ed è vestito con una corta tunica che presenta sulle spalle due vistose ali, come nel codice di Gotha; con la mano destra regge un giavellotto, in luogo della *harpe*<sup>293</sup>. Ovidio non si sofferma in grandi descrizioni del *ketos* che viene presentato come un'enorme bestia marina con un ampio petto, il dorso incrostato di conchiglie e una coda di pesce<sup>294</sup>. La creatura eseguita dal miniatore ha le fattezze di una sorta di drago alato dalla coda attorcigliata, zampe munite di artigli e denti aguzzi; dalla bocca fuoriescono sottili linee rosse che potrebbero essere il sangue sputato dall'animale descritto da Ovidio (vv. 728-729) o un fuoco minaccioso con cui il mostro cerca di difendersi dagli attacchi del nemico. L'essere dipinto dal miniatore ha ben poco delle caratteristiche descritte dal sulmonese e le sue forme – assai simili a quelle illustrate anche dal Maestro dell'*Ovidius* di Gotha, con la sola differenza delle ali sul dorso – si allontanano decisamente da quelle di un pesce; tuttavia il *ketos* nella tradizione astronomico-astrologica degli *Aratea* viene variamente rappresentato come un cane, un grosso pesce o un drago e già a partire dall'VIII secolo si presenta con le fattezze di un mostro assai simile a quello figurato nel codice di Cesena<sup>295</sup>. L'iconografia del *ketos* in forma di dragone è certamente quella più diffusa in questa tipologia di codici astronomici; in particolare, durante il XII secolo, è possibile individuare alcune

---

<sup>292</sup> VENTURINI 2014, pp. 137-138.

<sup>293</sup> Ov. *Met.*, IV, v. 666: *Si cinse della ricurva spada. (Teloque accingitur unco).*

<sup>294</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 688-690, 724-729: «Et nondum memoratis omnibus unda/ insonuit, veniensque inmenso belua ponto/ imminent et latum sub pectore possidet aequor./ [...] Ille avidos morsus velocibus effugit alis,/ quaque patet, nunc terga cavis super obsita conchis,/ nunc laterum costas, nunc, qua tenuissima cauda/ desinit in pisces, falcato vulnerat ense./ belua puniceo mixtos cum sanguine fluctus/ ore vomit». (Un frastuono si leva dalle onde e una belva s'avanza, dominando l'immenso mare tanto da ricoprirne gran tratto con l'ampio petto. [...] Perseo lo trafigge con la spada falcata, colpendo ora le terga incrostate di conchiglie, ora le costole, ora la parte posteriore che si assottiglia in una coda di pesce. La belva vomita acqua mista a rosso sangue).

<sup>295</sup> Cfr. ARATO, *Phaenomena*, vv. 353-366. Per un approfondimento iconografico sulla tradizione degli *Aratea* nei codici miniati a partire dall'VIII secolo cfr. la pagina web del sito del Warburg Institute Iconographic Database, dedicato alla figura del *Ketos* come costellazione dell'emisfero sud rappresentata come essere mostruoso. [http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/subcats.php?cat\\_1=9&cat\\_2=71&cat\\_3=32&cat\\_4=1317&cat\\_5=995&cat\\_6=534](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=9&cat_2=71&cat_3=32&cat_4=1317&cat_5=995&cat_6=534) (Ultima consultazione URL: 05/07/2017)

rappresentazioni<sup>296</sup> del mostro in cui compaiono tutti gli attributi figurativi propri della miniatura del manoscritto delle *Metamorfosi*<sup>297</sup>.

La c. 93v del codice vaticano Vat.Lat.643 (fig. 180) illustra una grossa bestia mostruosa caratterizzata da un muso allungato dalla cui bocca spuntano denti acuminati e una lingua appuntita; la testa è arricchita da creste, le zampe anteriori sono artigliate e all'altezza delle scapole si aprono delle ali dal fitto piumaggio; la parte posteriore del corpo, in cui si notano le stelle principali che compongono la costellazione, si arrotola in una grossa coda pinnata.

Somiglianze evidenti si riscontrano anche in un esemplare dei primi decenni del XIII secolo custodito alla British Library, Arundel 339 (fig. 181) in cui il *ketos* viene raffigurato in modo meno minaccioso con un muso leggermente più squadrato, lunghe zampe anteriori a forma di zoccolo di capra, coda attorcigliata e imponenti ali molto simili a quelle della miniatura di Cesena.

Nei manoscritti astronomico-astrologici il *ketos* non è mai raffigurato in associazione a Perseo in quanto costellazione pertinente all'emisfero sud, in contrapposizione a quella dell'eroe che appartiene all'emisfero boreale, esattamente allo stesso modo di Orione e Scorpione: quando uno dei due eterni rivali tramonta, l'altro sorge<sup>298</sup>.

La sequenza narrativa in cui Perseo combatte contro Fineo e il suo esercito ricorre in due manoscritti che presentano due iniziali figurate profondamente differenti tra loro sia per lo stile che per il momento scelto dal miniatore<sup>299</sup>.

Alla c. 54r del codice fiorentino (fig. 182), all'interno di una raffinata iniziale D che corrisponde all'*incipit* del V libro delle *Metamorfosi*, c'è la figura stante di un giovane Perseo imberbe e armato di spada che regge con la mano sinistra i capelli-serpenti del *gorgoneion*. La miniatura è accompagnata da una rubrica marginale in cui viene ricordato l'argomento della prima parte del V libro che conferma l'identificazione del soggetto<sup>300</sup>. La figura rappresenta proprio il momento in

---

<sup>296</sup> Oltre a quella proposta in figura è interessante osservare anche le cc. 96v (Zwettel, Stiftsbibliothek, 296) e 82r (Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, 685) appartenenti entrambe a codici degli *Aratea* di XII secolo che presentano analoghe raffigurazioni del *ketos*. Cfr. le pagine web del sito del Warburg Institute Iconographic Database: [http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=3925](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=3925)

[http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=3850](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=3850) (Ultima consultazione URL: 05/07/2017)

<sup>297</sup> SAXL 1985, p. 259. Lo studioso ha notato che l'immagine del *ketos* rappresentato come un grosso drago dalla coda attorcigliata, artigli e grande testa era già stato raffigurato nel cosiddetto *Atlante Farnese* (fig. 138), modello ripreso poi in età carolingia per la realizzazione degli archetipi manoscritti degli *Aratea*.

<sup>298</sup> VENTURINI 2014, pp. 138-140.

<sup>299</sup> VENTURINI 2014, pp. 142-144.

<sup>300</sup> Firenze, Biblioteca Laurenziana Medicea, Plut.36.8, c. 54r: «Phineus [...] post longam pugnam in saxum».

cui Perseo, resosi conto della superiorità numerica dei suoi avversari, decide di utilizzare la testa della Gorgone come arma per renderli inoffensivi<sup>301</sup>.

L'iniziale alla c. 41r<sup>302</sup> del manoscritto della Biblioteca Marciana Lat.Z.449 (1634) illustra un altro momento dello stesso mito, ossia la trasformazione dei soldati di Fineo in pietra<sup>303</sup> (fig. 183). Stefano degli Azzi raffigura i due sposi in trono coronati<sup>304</sup> e, dall'altra parte della composizione, l'esercito del rivale schierato in battaglia. Ad acuire il senso di separazione tra i personaggi contribuisce il diverso sfondo utilizzato dall'artefice: un pannello verde con motivi decorativi rossi e bianchi si staglia dietro le spalle dei coniugi, mentre l'esercito campeggia sul blu interno all'iniziale; il nesso visivo tra le due parti è costituito invece dalla testa anguicrinata e ancora grondante sangue di Medusa, brandita dall'eroe che la tiene sospesa davanti ai soldati. Apparentemente i soldati sembrano non avere precise caratterizzazioni che li possano rapportare al testo ovidiano. A un esame più attento della miniatura si nota però che uno di loro regge in mano uno scudo; forse il miniatore in questo caso ha ritratto Nileo, unico tra i seguaci di Fineo a essere armato di scudo<sup>305</sup>. Il personaggio accanto a Nileo, vestito con una tunica color salmone, impugna una spada con la mano destra; è possibile che il miniatore abbia raffigurato uno dei compagni dell'egiziano, Ampice, che «puntò la spada contro il petto del coraggiosissimo discendente di Linceo<sup>306</sup>».

Nella seconda versione avignonese A<sup>2</sup> Bersuire inserisce una nuova *fabula* a completamento del ciclo dedicato a Perseo (libro IV, *fabula* XV). Il racconto eziologico, fedelmente ripreso dalle *Metamorfosi*<sup>307</sup>, narra che l'eroe dopo aver sconfitto il mostruoso *ketos* e liberato

---

<sup>301</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 177-180: «Verum ubi virtutem turbae succumbere vidit,/ 'auxilium' Perseus, 'quoniam sic cogitis ipsi',/ dixit 'ab hoste petam: vultus avertite vestros,/ si quis amicus adest!' et Gorgonis extulit ora». (Infine tuttavia, quando si rese conto che a nulla serviva il valore contro la massa, Perseo si decise: 'Poiché siete voi a costringermi, ricorrerò al nemico per aiuto. E se qualcuno qui è mio amico, volga altrove lo sguardo!': e trasse fuori la testa della Gorgone).

<sup>302</sup> FLORES D'ARCAIS 2012, p. 136. L'autrice riconosce il soggetto della miniatura ma non si sofferma sui particolari che caratterizzano alcuni soldati dell'esercito di Fineo.

<sup>303</sup> LORD 1968-1969, p. 183. La studiosa identifica il soggetto della miniatura come Perseo che regge la testa di Medusa davanti a Cefeo e Cassiopea seduti in trono.

<sup>304</sup> E' bene ricordare che Perseo, una volta liberata la fanciulla, la sposa rinunciando alla dote promessa da Cefeo, ossia il regno etiope: cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 757-758: «Protinus Andromedan et tanti praemia facti/ indotata rapit». (L'eroe si prese subito Andromeda come unico premio di tanta prodezza, rinunciando alla dote).

<sup>305</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 187-189: «At Nileus, qui se genitum septemplice Nilo/ ementitus erat, clipeo quoque flumina septem/ argento partim, partim caelaverat auro». (Nileo poi, che si vantava, mentendo, di esser nato dal Nilo dalle sette foci, e che perfino sullo scudo portava cesellati, parte in oro e parte in argento, i sette bracci del fiume).

<sup>306</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, V, v. 185: «pectora Lyncidae gladio petit».

<sup>307</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* XVIII, Fo. XLIII b: «Cum Perseus de belva triumphasset et caput gorgonis super terram et super virgas sub aequore natas posuisset statim decem virgae cum seminibus suis caput gorgonis tangentes in lapides mutatae sunt. [...] Et iste viergae sunt corallus qui in mari inventus est». (Quando Perseo trionfò sulla belva e poggiò il capo della Gorgone sulla terra e sulle canne nate sott'acqua, subito dieci canne con i loro

Andromeda aveva poggiato la testa della Medusa su alcuni giunchi bagnati in riva al mare e che questi, al contatto col mostro, si indurirono fino a mutare in coralli.

Il codice di Bergamo, che tramanda la seconda versione avignonese dell'*Ovidius moralizatus*, è corredato dalla miniatura corrispondente (fig. 184) in cui si vede l'eroe che posa la sua arma anguicifala sopra delle canne e che queste, più a destra, prendono le forme di rossi coralli al cospetto di due uomini che osservano il prodigio.

L'episodio è illustrato anche all'interno del ciclo dedicato a Perseo nel codice di Cesena che tramanda le *Metamorfosi* latine in cui vediamo una figura femminile con una lunga veste di color verde acqua che regge in mano un elemento fogliaceo<sup>308</sup> (fig. 185). La colorazione del suo abito, che si differenzia da quello delle altre figure del ciclo, potrebbe suggerire un ambiente marino; inoltre l'oggetto che trattiene in mano potrebbe essere identificato con uno dei teneri giunchi acquatici poi tramutato in corallo<sup>309</sup>. A conferma di questa supposizione c'è il disegno che conclude il ciclo di Cesena con i novelli sposi abbracciati (fig. 186). Perseo e Andromeda indossano entrambi un copricapo a punta e la fanciulla regge in mano un elemento dalle forme molto simili a quello trattenuto dalla ninfa, da cui differisce per il colore bruno-rossastro. È probabile che si tratti ancora una volta di una stilizzata rappresentazione del corallo, questa volta non più in forma di giunco verde e tenero ma di elemento roccioso tinto di rosso in ricordo del sangue di Medusa, o di una delle fiaccole accese in onore delle nozze tra i giovani<sup>310</sup>.

---

germogli che avevano toccato la testa della Gorgone furono mutate in pietre. [...] E queste verghe sono il corallo che si trova in mare. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 740-752: «Ipse manus hausta victrices abluit unda,/ anguiferumque caput dura ne laedat harena,/ mollit humum foliis natasque sub aequore virgas/ sternit et inponit Phorcynidos ora Medusae./ virga recens bibulaque etiamnum viva medulla/ vim rapuit monstri tactuque induruit huius/ perceptique novum ramis et fronde rigorem./ at pelagi nymphae factum mirabile temptant/ pluribus in virgis et idem contingere gaudent/ seminaque ex illis iterant iactata per undas:/ nunc quoque curaliis eadem natura remansit,/ duritiam tacto capiant ut ab aere quodque/ vimen in aequore erat, fiat super aequora saxum». (L'eroe si deterge con l'acqua le mani vittoriose e per evitare che la ruvidezza della sabbia rovini il capo anguicrinoto di Medusa, figlia di Forco, appresta uno strato di morbide foglie e di giunchi nati sott'acqua e ve lo deposita sopra. Le canne fresche, col midollo ancor vivo e permeabile all'interno, subiscono l'effetto del contatto col mostro e si induriscono, trasmettendo l'inconsueta rigidità alle ramificazioni e alle fronde. Le ninfe del mare cercano di ripetere l'esperimento con altre canne e, vedendolo verificarsi, ne godono e ne favoriscono la riproduzione, gettando i semi nelle onde. Anche adesso la natura dei coralli conserva questa caratteristica, cioè di acquistare rigidità al contatto dell'aria, cosicché quello che era giunco sott'acqua, sopra diventa pietra).

<sup>308</sup> VENTURINI 2014, p. 141.

<sup>309</sup> Diversamente LORD 1968-1969, p. 180 che ritiene che la figura rappresenti Andromeda liberata da Perseo.

<sup>310</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 758-759: «Taedas Hymenaeus Amorque/ praecutiunt, largis satiantur odoribus ignes». (Imeneo e Amore giudarono il corteo nuziale, agitando le fiaccole).

## - L'epilogo del ciclo tebano: Cadmo e Armonia, Ino e Atamante

Al ciclo di Perseo segue la metamorfosi di Cadmo e Armonia in serpenti (libro IV, *fabula* XV); nell'*Ovidius moralizatus* l'episodio è collocato prima della tragica storia di Ino e Atamante, stravolgendo la corretta successione cronologica proposta da Ovidio che inverte le due storie in modo da rendere coerente la disperazione di Cadmo e Armonia che credevano che la figlia Ino fosse morta. L'editore Badius invece ripristina nuovamente l'ordine dei fatti seguendo l'impostazione delle *Metamorfosi*.

Secondo il mito, fedelmente ripreso dall'autore medievale, Cadmo era disperato per via degli eventi nefasti che avevano portato alla distruzione della sua casata e finì col ritenere responsabile delle sue sciagure il serpente sacro di Marte che aveva ucciso nel bosco (libro III, *fabula* II). Consapevole che quello doveva essere un rettile molto caro agli dei – era infatti figlio di Marte – e che questi continuavano a vendicarlo facendo subire immense sventure all'Agenoride, Cadmo invocò gli Olimpi affinché trasformassero anche lui in un serpente sacro. Gli dei subito acconsentirono e Cadmo iniziò la sua trasmutazione sotto gli occhi disperati della moglie Armonia che chiese anch'ella agli dei di essere mutata in rettile per poter stare col marito per sempre<sup>311</sup>.

Il mito, uno dei più apprezzati in età medievale anche nei codici miniati delle *Metamorfosi* ovidiane, viene illustrato in entrambi i manoscritti dell'*Ovidius moralizatus*. Nel codice di Gotha

---

<sup>311</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula* XI, Fo. XL b: «Cum Cadmus videret horrendos casus et infortunia domus suæ quæ per diuersas clades defecerat: nimio dolore affectus considerans et quod; illud acciderat propter serpentem martium id est marti sacratum: quem diu ante occiderat rogavit deos vt ipsi eum in serpentem mutarent quod et factum est. Vxor autem eius videns eum in serpentem; paulatim transeuntem coepit clamare Cadme mane. teque; infelix his exime monstis: Et præ tristitia coepit si milia rogare & sic ipsam contigit cum marito transformari». (Quando Cadmo vide la terribile sorte e la sventura della sua casata che era deperita attraverso diversi disastri, preso da troppo dolore, considerando che ciò era accaduto a causa del serpente di Marte, cioè il serpente sacro al dio, che lui aveva ucciso qualche tempo prima, chiese agli dei che lo mutassero in serpente e ciò accadde. Sua moglie, vedendo che si trasformava a poco a poco in serpente, iniziò a gridare: "Cadmo, rimani! O te infelice, togli questo aspetto mostruoso!" A causa del suo dolore iniziò a chiedere la stessa cosa, e così accadde che venne trasformata con il marito. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 569-575, 590-595, 600: « iamque malis annisque graves dum prima retractant/ fata domus releguntque suos sermone labores,/ 'num sacer ille mea traiectus cuspide serpens'/ Cadmus ait 'fuerat, tum cum Sidone profectus/ vipereos sparsi per humum, nova semina, dentes?/ quem si cura deum tam certa vindicat ira,/ ipse precor serpens in longam porrigar alvum. [...] nuda manu feriens exclamat pectora coniunx:/ 'Cadme, mane teque, infelix, his exue monstis!'/ Cadme, quid hoc? ubi pes, ubi sunt umerique manusque/ et color et facies et, dum loquor, omnia? cur non/ me quoque, caelestes, in eandem vertitis anguem?'/ dixerat, [...] et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt». (Erano tutti e due carichi d'anni e provati dal dolore e, mentre ricapitolavano le sorti della loro famiglia e rievocavano i loro travagli, Cadmo si trovò a domandarsi: "Che fosse sacro quel serpente che io trafissi con la mia lancia quando, arrivando da Sidone, sparsi nella terra, come se fossero armi, i denti del rettile? Se agli dei quello stava così a cuore che continuano a vendicarlo con tanto accanimento, possa anch'io diventare un serpente e protendermi su un lungo ventre!". [...] La consorte, battendosi il petto nudo con le mani, lo supplicò: "Resta, Cadmo! Liberati, infelice, da quel mostro! Che ti succede? Dove sono i tuoi piedi, dove le spalle e le mani, il tuo colore e il tuo aspetto e il resto? Tutto sparisce mentre parlo! Allora perché, o dei, non mutate anche me, come lui, in serpente?". [...] (Ed ecco che subito i serpenti furono due).

vediamo Cadmo e Armonia trasformati in due enormi serpenti simili a draghi (fig. 187): Cadmo, a sinistra, ha la parte inferiore del corpo in forma di drago con grosse zampe artigliate e una lunga coda attorcigliata; il busto è ancora quello di un uomo, con braccia e mani; stesso dicasi per la moglie Armonia raffigurata sulla destra che rispetto al marito presenta due vistose ali piumate sul dorso di drago. Il miniatore utilizza due strategie differenti per il trattamento metamorfico delle teste: entrambe sono raffigurate per metà umane e per metà di drago ma quella di Cadmo, ritratto con le mani giunte in segno di preghiera e gli occhi alzati al cielo, presenta il muso del rettile con la bocca spalancata attaccato al suo mento mentre Armonia, raffigurata nella posa tipica dell'orante, ha il muso del drago attaccato alla parte superiore della testa con le fauci aperte rivolte dalla parte opposta rispetto al suo viso che conserva tutti i tratti femminili.

Questa soluzione bifronte, con il duplice volto umano e animale che guarda in direzioni opposte, ricorda molto l'iconografia della personificazione della Prudenza che a partire dal XIV secolo inizia ad essere ritratta con due o più volti<sup>312</sup> che guardano in avanti e in dietro per proteggersi le spalle<sup>313</sup>. A conferma di questa supposizione viene in aiuto il testo di Bersuire che nella *descriptio longa* riporta un versetto tratto dal Vangelo di Matteo (Mt. 10, 16) in cui la figura del serpente è accostata a quella della Prudenza: «Esto te prudentes sicut serpentes<sup>314</sup>». Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha in questo caso si è servito anche della parte allegorica del testo per raffigurare Armonia, donna che dopo aver vissuto una serie di vicissitudini sfortunate diventa prudente quanto un serpente<sup>315</sup>.

Il tipo iconografico di drago alato usato per Armonia ricorda molto le soluzioni figurative già esaminate nel mito di Perseo e Andromeda in cui il *ketos* era ritratto come un grosso drago alato dalla coda attorcigliata e il suo aspetto derivava con ogni probabilità dai manoscritti astronomico-astrologici. Nel caso della raffigurazione serpentina di Cadmo e Armonia però non va dimenticato che durante il Medioevo si assiste a una sorta di interscambiabilità semantica per quanto riguarda la parola *draco*, che può voler dire sia serpente che drago; a livello iconografico tuttavia, la figura del *draco* interpretato come serpente vero e proprio è generalmente riservata al più antico e celebre rettile della storia – il Serpente demoniaco del *Peccato originale* – l'unico che può fregiarsi

---

<sup>312</sup> Come nel caso della Prudenza raffigurata nella Basilica Inferiore di Assisi dal cosiddetto Maestro delle Vele nell'*Allegoria dell'Obbedienza* (1334 circa) ritratta con due volti, o nel già citato codice vaticano Vat.Lat.2194 contenente le *Metamorfosi* di Apuleio per Bruzio Visconti miniato dal Maestro del 1346 in cui la Prudenza ha tre volti.

<sup>313</sup> In altri casi, come nella personificazione giottesca agli Scrovegni, la Prudenza utilizza uno specchio per guardare dietro di sé.

<sup>314</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XI*, Fo. XL b.

<sup>315</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula XI*, Fo. XL b: «Igitur dictum est quod attentis infortuniis eius Cadmus in serpentem vertitur quia scilicet homo qui infortunia experitur: in prudentiorem mutatur. [...] Uxor autem eius in serpentem vertitur. Quia facile est quod amici et socii bonorum et prudentium eorum exemplo prudentes efficiuntur».

di essere raffigurato ancora come una bestia strisciante priva di zampe e ali. Tutti gli altri *dracones* invece presentano le fattezze *standard* riscontrate anche nella figura di Armonia: un muso di mammifero crestato piuttosto appuntito, grosse zampe artigliate generalmente prese in prestito da ucceli rapaci o grossi felini come nel nostro caso, una lunga coda attorcigliata e ali piumate ben innestate sul dorso<sup>316</sup>.

Nel codice di Bergamo (fig. 188) Cadmo si rivolge agli dei e chiede di essere mutato in serpente; la sua figura in preghiera è già parzialmente trasformata e più a destra lo vediamo totalmente in forma di drago. L'immagine però potrebbe essere soggetta a una duplice interpretazione in quanto il volto della figura ibrida non è chiaramente né maschile né femminile. Potrebbe anche trattarsi di Armonia che vedendo accanto a sé il marito mutato in serpente prega gli dei che acconsentono a tramutare anche lei. Più in là nella vignetta il miniatore raffigura due draghi che rappresentano i coniugi mutati.

Il mito di Cadmo e Armonia godette di scarsa fortuna iconografica in epoca antica, ma nel Medioevo viene più volte rappresentato nei codici delle *Metamorfosi*. Il momento della trasformazione dei due coniugi ricorre con due attestazioni nei manoscritti ovidiani, rispettivamente nel più antico testimone – il codice napoletano IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli – e nel manoscritto di Cesena S.I.5.

Alla c. 54r del codice di Napoli, in corrispondenza dei versi in cui viene narrato il mito di Cadmo e Armonia, è vergato con inchiostro rosso un grosso drago alato con muso di cane e lunga coda a volute (fig. 189); è l'immagine di Cadmo completamente trasformato in serpente secondo l'iconografia precedentemente esaminata. Allo stesso modo nel codice di Cesena è ritratto Cadmo-drago che viene dolcemente accarezzato dalla moglie Armonia che gli sta accanto<sup>317</sup> (fig. 190).

---

<sup>316</sup> Sull'iconografia del drago nel Medioevo e sulla sua evoluzione cfr. MANACORDA 1994, [http://www.treccani.it/enciclopedia/drago\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/drago_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) (Ultima consultazione URL: 08/07/2017)

<sup>317</sup> L'immagine viene interpretata in modo diverso da Carla Lord (LORD 1968, p. 180) e Giulia Orofino (OROFINO 1993, p. 10; OROFINO 1995, p. 194) che la ritengono illustrazione di Giunone che si vendica di Io. Secondo Giulio Pesavento (PESAVENTO 2014), con cui mi trovo assolutamente d'accordo, il disegno marginale ritrae proprio Cadmo e Armonia. Pesavento porta a sostegno della sua tesi la seguente dimostrazione: «Per le seguenti motivazioni è stata accolta in questa sede la proposta di identificare nelle due figure del codice malatestiano i personaggi sopra nominati: in primo luogo se di Giunone ed Io si trattasse l'immagine si collocherebbe nel punto sbagliato del testo, in quanto essa si trova proprio accanto ai vv. 576 e seguenti del III libro, e non ai vv. 568-747 del I libro in cui effettivamente viene narrato il mito dell'amore di Giove per Io e della conseguente gelosia di Giunone; in secondo luogo, a livello più strettamente iconografico, sembrerebbe difficile trovare una giustificazione sia per la rappresentazione della dea nell'atto di infliggere, in prima persona, punizioni fisiche alla fanciulla, sia per quella di una giovenca dotata di ali e di una lunga coda. Per il primo aspetto basta analizzare attentamente a livello letterario il mito di Io per vedere come la moglie di Giove agisca sempre "dietro le quinte" preferendo affidare la rivale al pastore Argo prima, e spaventarla con l'immagine dell'orrenda Erinni poi; per il secondo, per quanto semplificata possa essere la figura zoomorfa



Il mito di Ino e Atamante<sup>318</sup> si articola in numerosi episodi che vedono inizialmente protagonista Giunone che, adirata con Ino per aver accudito il nipote Bacco nei suoi primi mesi di vita, si reca negli Inferi per ordinare alla Furia Tisifone di rendere pazzi i due coniugi. La miniatura di Gotha (fig. 191) segue in modo estremamente preciso il racconto ovidiano ripreso da Bersuire realizzando un perfetto esempio di narrazione continua all'interno di un unico riquadro in cui i personaggi interagiscono tra loro attraverso gesti e sguardi. Lo svolgimento del racconto per immagini inizia nell'angolo superiore sinistro e prosegue, formando una sorta di S rovesciata, fino all'angolo inferiore destro. Il primo momento narrativo è costituito dalla figura di Giunone che si reca agli Inferi per chiedere l'aiuto di Tesifone, dietro la quale sono visibili i volti azzurrati delle anime che abitano quei luoghi; la dea, che indossa una veste rosa svolazzante, afferra per un braccio l'orrida Furia, raffigurata con il corpo coperto di pelliccia e un drago alato sulla testa, a simboleggiare la caratteristica testa anguicrinata descritta da Ovidio<sup>319</sup>. La dea nella miniatura trascina fuori dal regno di Dite la Furia, così come descritto da Bersuire, particolare non presente nel racconto ovidiano in cui Giunone esce da sola e prima di tornare nel regno del cielo viene purificata da Iride. A destra osserviamo il momento in cui Tisifone, suscitata da Giunone che punta l'indice verso Atamante che diventa pazzo e che a sua volta indica la moglie Ino e i figlioletti tutti tramutati nella sua mente in leoni<sup>320</sup>. Il miniatore ci fa vedere quello che il re vede, ossia una leonessa con il volto di Ino e due cuccioli tra le braccia. Nel registro inferiore Atamante trattiene per un braccio il piccolo Learco che viene agitato nell'aria per essere poi scagliato contro un

---

rappresentata, un'accurata osservazione degli attributi che la contraddistinguono porterebbe effettivamente ad identificarla in un drago più che in una giovenca».

<sup>318</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, IV, *Fabula X*, Fo. XL a: «luno indignata contra inonem reginam uxorem athamantis regis thebarum pro eo quod bacchum nutrierat infernum adiit et unam de furiis infernalibus scilicet thesiphonen secum duxit quae ad deae mandatum athamantem et inonem uxorem eius in furiam vertit: ita quod ipsi athamanti statim visum est de uxore sua quod esset leena: et de filiis suis quod essent leunculi: qui statim retia quaestulit et canes vocavit et unum de filiis suis leunculum esse credens manu arripuit et ad parietem excerebravit. Regina vero insana cum alio filio fugit et in mare se praecipitavit quos ibi neptunus ad preces veneris deificavit. Puellae autem reginam sequentes conversae sunt aliae in saxa aliae vero in volucres». (Giunone era adirata con la regina Ino, la moglie del re di Tebe Atamante, poiché aveva allevato Bacco. Ella andò negli inferi e portò via con sé Tisifone, una delle furie infernali che, al comando della dea, rese Atamante e sua moglie folli, cosicché ad Atamante sembrava che sua moglie fosse una leonessa e i suoi figli fossero dei cuccioli. Subito chiese una rete e chiamò i suoi cani. Credendo che uno dei suoi figli fosse un leoncino, lo afferrò con la mano e schiantò le sue cervella contro un muro. La folle regina fuggì con l'altro figlio e si gettò in mare dove Nettuno, alla richiesta di Venere, li deificò. Le fanciulle che seguivano la regina furono mutate, alcune in rocce e altre in uccelli. Traduzione propria).

<sup>319</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 454: «deque suis atros pectebant crinibus angues». (Pettinavano i neri serpenti che pendevano tra i loro capelli).

<sup>320</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 514: «hic modo cum gemina visa est mihi prole leaena!». (Ho appena visto qui una leonessa con i suoi due piccoli).

roccia<sup>321</sup> mentre a destra Ino con l'altro figlio sopravvissuto si getta in mare incalzata dai cani del marito che non vengono menzionati nel poema ma sono introdotti da Bersuire per rendere più verosimile la scena di caccia.

Il miniatore dell'*Ovidius* di Bergamo (fig. 192) invece si concentra su altri dettagli. A sinistra Giunone si reca negli Inferi per invocare l'aiuto della Furia Tesifone, raffigurata con un volto dai tratti grotteschi ma priva di altri attributi distintivi quali i serpenti tra i capelli; al centro è raffigurato il momento in cui Atamante uccide il figlio Learco pugnalandolo con un coltello, non rispettando in questo caso il rapporto con il testo; l'elemento interessante qui però è rappresentato dalla rete in cui è stato catturato il fanciullo, equipaggiamento di caccia citato da entrambi gli autori<sup>322</sup>. Sulla destra infine assistiamo al momento in cui Ino e Melicerta, abbracciati in mare mentre stanno per annegare, vengono salvati da Venere che osserva la scena protendendo le braccia verso di loro e implorando Nettuno – non presente nella miniatura – di deificare madre e figlio. L'illustratore inserisce inoltre la trasformazione di una delle compagne della regina in scoglio, elemento presente nei testi di Bersuire e Ovidio<sup>323</sup>.

All'inizio del V libro dell'*Ovidius* di Gotha troviamo le ultime due *fabulae* miniate in modo completo; tutto il V libro e quello successivo presentano una serie di disegni non finiti che si interrompono alla c. 31r con il mito di Apollo e Marsia.

#### - L'empio Pireneo

La prima *fabula* del V libro narra la vicenda di Pireneo e le Muse (libro V, *fabula* I). Il mito, attestato solo nelle *Metamorfosi* di Ovidio, viene ripreso in modo assai fedele da Bersuire che

---

<sup>321</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, vv. 517-519: «braccia tendentem rapit et bis terque per auras/ more rotat fundae rigidoque infantia saxo/ discutit ora ferox». (Tendendogli le piccole braccia, lo fa roteare nell'aria tre o quattro volte come una fionda e con furia selvaggia sbatte il visetto del bambino contro una dura roccia).

<sup>322</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 513: «io, comites, his retia tendite silvis». (Orsù, compagni, apprestate le reti tra questi cespugli).

<sup>323</sup> Bersuire resta vago, dice semplicemente che le donne Sidonie vengono mutate in scogli e uccelli senza specificare le dinamiche. Ovidio (*Metamorfosi*, IV, vv. 545-550) invece rivela che la trasformazione fu opera di Giunone che le tramutò dopo essere stata insultata da loro per aver architettato la fine di Ino: «nec dubium de morte ratae Cadmeida palmis/ deplanxere domum scissae cum veste capillos,/ utque parum iustae nimiumque in paelice saevae/ invidiam fecere deae. convicia luno/ non tulit et 'faciam vos ipsas maxima' dixit/ 'saevitiae monimenta meae'; res dicta secuta est». (Ritenendo certa la morte dei due, si batterono il petto, compiangendo la fine della casta di Cadmo, si stracciarono le vesti e si strapparono i capelli. Grande fu il loro risentimento contro Giunone, che appariva loro ingiusta e troppo crudele verso la rivale in amore. La dea non sopportò gli insulti che le venivano indirizzati e reagì così: «Ebbene, farò di voi una testimonianza inequivocabile della mia crudeltà!». E subito mise in pratica la sua minaccia).

racconta che il malvagio re Pireneo aveva offerto riparo dalla pioggia alle Muse che si stavano dirigendo verso il tempio del Parnaso<sup>324</sup>.

La miniatura del codice di Gotha (fig. 193) si presenta incompiuta soprattutto per quanto riguarda la definizione dei volti dei personaggi e le coloriture degli abiti, mentre le strutture architettoniche e il paesaggio roccioso circostante sono più completi. La vignetta si presta comunque a una facile lettura che si sviluppa dal basso verso l'alto: nella parte inferiore della composizione le Muse sono raffigurate sull'uscio del palazzo di Pireneo che le invita ad entrare prendendo la prima per mano. Dalle finestre del piano superiore le dee spiegano le loro ali e volano via dalla violenza di Pireneo, raffigurato cadente a testa in giù dal tetto dell'edificio. Nella parte alta della composizione le Muse entrano finalmente nel tempio del Parnaso, loro meta originaria.

Il mito è illustrato con una scelta analoga nel codice di Bergamo (fig. 194) in cui vediamo Pireneo che entra di spalle nella porta del suo castello seguito dalle Muse; al piano superiore lo vediamo gettarsi nel vuoto mentre le dee alate fuggono via volando.

#### - Il ratto di Proserpina

Il *Ratto di Proserpina*, che in entrambi i manoscritti corrisponde alla seconda *fabula* del V libro, viene posposto nell'edizione a stampa dopo i racconti dedicati alle Pieridi e al gigante Tifeo,

---

<sup>324</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, V, *Fabula* I, Fo. XLIII a: «Pyreneus fuit quidam rex ferox qui videns maeonidas nymphas ad templa Parnasia visitanda per regnum ipsius transeuntes essetque tempus pluviosum, ipsas ad intrandum suum domicilium invitavit et sub praetextu pluviosi temporis introduxit. Ipsis igitur introductis, Pyreneus ianuas clausit et eas opprimere voluit. Ipse vero Musae sumptis alis evolaverunt et sic eius violentiam evaserunt. Ille tamen post ipsas volare voluit et arcem ascendens aeri se commisit qui corruens et moriens expiravit». (Pireneo fu un feroce re che vedendo che le ninfe meonie stavano attraversando il suo regno per visitare il tempio del Parnaso, le invitò ad entrare nella sua casa col pretesto del tempo piovoso. Quando entrarono, Pireneo chiuse le porte e volle violarle. Ma le Muse, prese le ali, volarono via e così sfuggirono alla sua violenza. Egli volle volare dietro di loro e salendo sulla rocca, si affidò all'aria. Egli precipitando, morì. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 278-293: «Templa petebamus Parnasia: vidit euntes/ nostrarque fallaci veneratus numina vultu/ "Mnemonides" (cognorat enim), "consistite" dixit/ "nec dubitate, precor, tecto grave sidus et imbrem"/ (imber erat) "vitare meo; subiere minores/ saepe casas superi." dictis et tempore motae/ adnuimusque viro primasque intravimus aedes./ desierant imbres, victoque aquilonibus austro/ fusca repurgato fugiebant nubila caelo:/ inpetus ire fuit; claudit sua tecta Pyreneus/ vimque parat, quam nos sumptis effugimus alis./ ipse secuturo similis stetit arduus arce/ "qua" que "via est vobis, erit et mihi" dixit "eadem"/ seque iacit vecors e summae culmine turris/ et cadit in vultus discussisque ossibus oris/ tundit humum moriens scelerato sanguine tinctam». (Una volta egli ci vide mentre ci dirigevamo ai luoghi consacrati del Parnaso e poiché ci conosceva ci apostrofò, ostentando una falsa venerazione verso la nostra divinità: "O figlie di Mnemosine, fermatevi! Non esitate, vi prego, a ripararvi sotto il mio tetto dal cattivo tempo e dalla pioggia (infatti pioveva): è successo spesso che gli dei abbiano visitato le case degli umili!". Convinte dalle sue parole e dal maltempo, accettammo l'invito ed entrammo nella sua dimora, fermandoci nell'atrio. Poi a pioggia cessò; l'Austro era stato messo in fuga dagli Aquiloni, tanto che le nere nubi abbandonavano il cielo ridivenuto sereno. Stavamo per slanciarci fuori, ma Pireneo sbarrò la sua casa e si apprestava a farci violenza: noi allora ci affidammo alle ali e gli sfuggimmo. Egli salì in cima alla rocca con l'intenzione di seguirci, gridando: "Qualunque sia la via che prenderete, io vi seguirò!" e nella sua follia si gettò dall'alto della torre: sbattè la faccia contro la terra, sfracellandosela, e morendo imbrattò il suolo del suo sangue scellerato).

in modo da ottenere una sequenza cronologica dei fatti coerente con lo sviluppo narrativo progettato dal poeta di Sulmona. Si tratta inoltre dell'ultima *fabula* ad essere completamente miniata nell'*Ovidius* di Gotha.

Bersuire anche in questo caso si attiene al racconto ovidiano secondo cui Plutone, temendo che il gigante Tifeo potesse scoperchiare la terra con uno dei suoi terremoti fino a far entrare la luce nel regno degli inferi, aveva abbandonato la sua dimora per verificare quale parte della crosta terrestre si fosse rotta. Durante la sua perlustrazione, il dio vide Proserpina che stava raccogliendo dei fiori con le compagne e se ne innamorò<sup>325</sup> decidendo di rapirla e portarla nell'Ade con sé per farne la sua sposa<sup>326</sup>.

La miniatura del codice di Gotha (fig. 195) mostra i diversi momenti narrativi del mito: in alto a sinistra è raffigurato il gigante Tifeo che, sormontato dal peso del Monte Etna, scuote la terra; sulla destra Plutone, raffigurato con le forme di un diavolo dalle ali di pipistrello, corna rosse e

---

<sup>325</sup> Nel racconto ovidiano Venere e Cupido ci mettono lo zampino colpendo il dio infernale con una freccia che suscita l'amore. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 362-384; questo dettaglio è omissso nell'*Ovidius moralizatus*.

<sup>326</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, V, *Fabula* IV, Fo. XLVII b: «Cum Typhoeus gigas qui sub monte Aethna fingitur fuisse sepultus montem quadam die plus solito concussisset et terrae motum magnum fecisset: ita quod per apertionem terrae: per rimulam quandam aliquid de luce usque ad inferos penetrasset quae Plutonem et animas terruisset ipse Pluto rex Inferorum locum suum exiuit et in Siciliam venit: et si forte aliquid esset circa terrae congeriem dissipatum: vel circa regnum eius aliquid dissolutum diligentius circumspexit. Cum igitur tunc temporis Proserpina Cereris filia pulcherrima puella ad colligendum flores sub Aethna com sodalibus suis exisset: vidit eam Pluto et in eius exarsit amorem: ipsamque in curru suo nigro quem quattuor equi nigri trahebant per aera rapuit. [...] Et sic Proserpinam secum in Inferum purduxit et inferorum reginam effecit quia matrimonialiter sibi copulavit illam». (Un giorno Tifeo, il gigante che si credeva fosse sepolto sotto il monte Etna, si scuoteva più del solito e provocò un grande terremoto così che la luce penetrò attraverso le fessure della terra fino agli Inferi. Ciò terrorizzò Plutone e le anime; Plutone, il re dell'Ade, lasciò il suo luogo e andò in Sicilia e indagò attraverso ogni luogo della crosta terrestre che era stata spaccata o qualche parte del suo regno che si era distrutto. Un tempo, una bellissima fanciulla, Proserpina figlia di Cerere, era uscita con le sue compagne a cogliere fiori sotto l'Etna. Plutone la vide e bruciò d'amore per lei. La rapì sul suo carro nero trainato da quattro cavalli neri attraverso l'aria. E così portò Proserpina con lui negli Inferi e la rese regina per unirsi a lei in matrimonio. Traduzione propria).

OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 356-361, 391-404: « inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentum,/ ne pateat latoque solum retegatur hiatu/ inmissusque dies trepidantes terreat umbras./ hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus/ exierat curruque atorum vectus equorum/ ambibat Siculae cautus fundamina terrae./ [...] quo dum Proserpina luco/ ludit et aut violas aut candida lilia carpit,/ dumque puellari studio calathosque sinumque/ inplet et aequales certat superare legendo,/ paene simul visa est dilectaque raptaque Diti:/ usque adeo est properatus amor. dea territa maesto/ et matrem et comites, sed matrem saepius, ore/ clamat, et ut summa vestem lanariat ab ora,/ collecti flores tunicis cecidere remissis,/ tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis,/ haec quoque virgineum movit iactura dolorem./ raptor agit currus et nomine quemque vocando/ exhortatur equos, quorum per colla iubasque/ excutit obscura tinctas ferrugine habenas». (Ne derivano i terremoti che fanno paura perfino al re dei morti: egli teme che la terra si scoperchi e si dischiuda in una grande fenditura da cui possa entrare la luce ad atterrire e mettere in confusione le ombre. Proprio nel timore di questa sciagura il sovrano degli inferi era uscito una sola volta dalla sua dimora tenebrosa e sul carro tirato da neri cavalli si era messo a fare il giro della Sicilia per ispezionarne con cura le fondamenta. [...] Proserpina era lì nel bosco che giocava e coglieva viole e candidi gigli e con fanciullesco impegno ne riempiva canestri e il grembo della veste, sforzandosi di raccoglierne più delle compagne. Quand'ècco fu vista e in un sol colpo amata e rapita da Dite: tanto fulminea fu l'azione dell'amore. La fanciulla atterrita si mise a chiamare con voce angosciata la madre e le compagne, mapiù spesso la madre. S'era strappata il bordo della veste e la tunica si era rilasciata, facendo cadere a terra tutti i fiori raccolti: era tanto ingenua e tanto bambina che anche questa perdita le causò dolore. Il rapitore intanto faceva correre il carro ad esortava i cavalli, chiamandoli ciascuno per nomee scuotendo le briglie color della ruggine sui loro colli e sulle loro criniere).

piedi artigliati, risale sulla terra per verificare i danni prodotti dal terremoto e si accorge di Proserpina, ritratta più in basso con una veste bicolore rosa e verde accompagnata da due fanciulle intente a raccogliere fiori in un prato. Alle spalle di Proserpina il miniatore replica la figura nera di Plutone che la afferra per portarla via; il cattivo stato conservativo della miniatura non consente di vedere perfettamente la fisionomia del dio degli Inferi che, oltre ad essere parzialmente non finita (l'ala destra è appena disegnata) è stata anche abrasa probabilmente a causa di ciò che rappresenta. Lungo il margine destro della vignetta è dipinto il carro del dio trainato da quattro cavalli come riportato dall'autore medievale; Plutone ha rapito la fanciulla e la sta portando nell'Ade lungo una via scoscesa; l'Inferno è raffigurato al di sotto di un declivio da cui spuntano fiamme rosse; al suo interno si vedono demoni neri e figure di anime rosso fuoco che si muovono davanti a Proserpina seduta.

La vignetta del codice di Bergamo (fig. 196) contiene un particolare che al momento non sono riuscite a identificare: a sinistra del riquadro vediamo una donna coronata che regge tra le mani un oggetto, forse una veste macchiata, che porge a un uomo raffigurato al di fuori della cornice; questi due personaggi non compaiono né nell'*Ovidius moralizatus* né nelle *Metamorfosi* ovidiane. Potrebbe forse trattarsi di Cerere che porge un indumento – forse un lembo del vestito di Proserpina stracciato durante il rapimento, come riportato da Ovidio<sup>327</sup> – a un personaggio a cui chiede aiuto per ritrovare la figlia perduta. La presenza di Cerere coronata, che nelle miniature seguenti è invece raffigurata sempre con il capo velato come nel suo ritratto nel *De formis figurisque deorum*, può trovare giustificazione osservando la vignetta che illustra la metamorfosi di Linco nell'animale che da lui pende il nome in cui la dea è rappresentata stante, vestita con una lunga veste e con in capo una corona identica (c. 59v). I restanti elementi della vignetta sono di più semplice interpretazione: al centro, Proserpina viene afferrata da Plutone mentre stava cogliendo fiori con le due compagne; in alto, il carro trainato dai quattro cavalli fuoriesce dalla cornice trasportando il dio degli Inferi e la fanciulla.

---

<sup>327</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 498-499: «Ut summa vestem lanariat ab ora,/ conlecti flores tunicis cecidere remissis».

## 5.2 Oltre le *Metamorfosi*: selezione di *fabulae* illustrate che si allontanano dal poema ovidiano

In questo paragrafo si è deciso di trattare alcune *fabulae* illustrate nei codici di Gotha e Bergamo che si allontanano dalla lezione ovidiana; si tratta, come nei casi precedentemente esaminati, di raffigurazioni desunte dal testo di Bersuire che l'autore ha opportunamente ampliato rispetto alle *Metamorfosi* aggiungendo intere sequenze narrative assenti nel poema ovidiano o più semplicemente sviluppando storie su cui il Sulmonese non si è soffermato, avvelendosi dell'ausilio di altre fonti. L'analisi delle miniature del codice di Gotha sarà possibile solo per le prime tre *fabulae* poiché, come già detto, l'apparato illustrativo del manoscritto non è finito. Per il codice di Bergamo invece, la cui decorazione prosegue fino alla fine del XIV libro, si è pensato di selezionare solo gli episodi più interessanti sia dal punto di vista letterario che figurativo.

La prima *fabula* che rientra in questa categoria è dedicata ai due gemelli Palici figli di Giove (libro V, *fabula* XI). Il mito si trova ancora all'interno del V libro dell'*Ovidius moralizatus* e nelle *Metamorfosi* è correlato a quello di Plutone e Proserpina in quanto Ovidio dice che il carro del dio «si lanciò attraverso gli stagni dei Palici che esalano odor di zolfo, ribollendo fuor dalle spaccature della terra<sup>328</sup>» prima di dirigersi entro le profondità degli Inferi. Bersuire tratta in modo diverso lo scarno accenno geografico ovidiano e lo sviluppa dando vita a un racconto eziologico che ha una sua autonomia rispetto alla struttura dell'opera. Se nella prima versione avignonese l'autore tratta il mito come un'unica *fabula*, nella seconda versione – di cui il codice di Bergamo è testimone – amplia l'episodio e lo divide in due racconti. Anche in questo caso l'editore Badius apporta numerosi cambiamenti nella struttura del libro V dell'*Ovidius* anticipando le storie dei Palici e collocandole subito dopo il ratto di Proserpina, coerentemente con le *Metamorfosi*.

Bersuire racconta che i Palici erano due fratelli figli di Giove che aveva ingravidato Ebe; poiché Giunone aveva scoperto l'ennesimo adulterio da parte del marito ed era furiosamente gelosa, Ebe implorò il padre degli dei di assorbirla all'interno delle profondità della terra per sfuggire alle sue persecuzioni. Il dio acconsentì e la nascose. Quando il periodo di gestazione fu portato a termine, nacquero i due gemelli che una volta diventati adulti iniziarono a uccidere i loro ospiti e a compiere sacrifici di sangue umano poiché nati nelle viscere della terra. Quando Giove si

---

<sup>328</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, V, vv. 405-406: «Olentia sulphure fertur/ stagna Palicorum rupta ferventia terra».

accorse di ciò, li fulminò e perforò la terra sottostante; dalla cavità emerse un corso d'acqua che emanava un odore sulfureo che allontanava tutti coloro che si avvicinavano<sup>329</sup>.

L'autore dichiara apertamente all'inizio della prima *fabula* che i Palici erano figli di Giove e di Ebe come riportato da un interprete del V libro di Ovidio ma tra le fonti antiche che trattano dei Palici non ho trovato alcun riferimento a questo presunto commentatore; non è da escludere che Bersuire si fosse servito di un manoscritto glossato delle *Metamorfosi* che riportava a margine tale spiegazione del mito. La seconda fonte da cui dice di aver tratto ispirazione per scrivere il racconto sono i *Collectanea rerum memorabilium* di Solino che nel V libro della sua opera si limita ad accennare alle proprietà sulfuree dei due stagni siciliani<sup>330</sup> – attualmente identificati con i laghi di Naftia o di Palagonia in provincia di Catania – senza fare riferimento alcuno alle origini divine dei Palici e del loro culto.

A questo punto bisognerà cercare all'interno delle altre fonti in cui si parla dei divini gemelli per trovare quella che più corrisponde alla narrazione di Bersuire e a cui lui poteva avere più facile accesso. In questo senso ci viene in aiuto lo scrittore latino Macrobio che nei *Saturnalia* (V, 19) – opera in forma di dialogo erudito grazie a cui ci sono pervenuti numerosi frammenti di autori antichi che altrimenti sarebbero rimasti ignoti – dedica una lunga trattazione agli dei Palici citati nell'*Eneide* virgiliana<sup>331</sup>, cercando di rintracciare l'origine di queste divinità piuttosto sconosciute nel mondo romano. Secondo Macrobio che ne ricostruisce la storia, il culto dei Palici ha origini remote ed era riconosciuto già nell'antica Grecia, essendo la Sicilia una sua colonia. Il primo autore che li cita è il poeta tragico Eschilo (525 a.C.-456 a.C.) che come noto visse l'ultima parte della sua

---

<sup>329</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, V, *Fabula* V, Fo. XLVI a: «Palisci erant duo fratres filii Iovis sicut ponit interpretator super Ovidii libro quinto quos Iupiter in Hebe generavit. Sed cum Iuno habens praegnantem de Iove viro suo comperisset, ira et zelo commota eam persecuta est quae timens rogavit Iovem ut absorberetur a terra antequam in manu timoris caderet. Quos et factum est. Filii igitur in terra cum intra matris uterum tempus partus complevisset ibi perfecti et nati tandem prodierunt». (I palici erano due fratelli figli di Giove. Come dice l'interprete del V libro di Ovidio, che Giove generò in Ebe. Ma quando Giunone venne a conoscenza che Ebe era incinta di Giove, suo marito, smossa dall'ira e dalla gelosia, la perseguitò. Ebe avendo paura, chiese a Giove di essere assorbita dalla terra prima di cadere in mano alla paura. Ciò fu fatto. I suoi figli, quando ebbero completato il loro periodo nell'utero della madre dentro la terra, nacquero. Traduzione propria).

BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, V, *Fabula* VI, Fo. XLVI a: «Palisci erant filii Iovis quorum matre a terra absorpta dum esset praegnans ab ipsis terrae visceribus nati sunt, qui magni effecti hospites suos occidebant et humanam sanguinem sacrificabant. Quo videns Iupiter iniquos filios suos fulinavit et terra subiecta perforavit: de foramine vero unda statim exivit quae adhuc Romae fluminis foetorem sulphureum emittit. Et forte illa est lacus Siciliae de quo dicit Solinus quod tetra odore abiicit proximantes». (I Palici erano figli di Giove la cui madre fu assorbita dalla terra mentre era incinta. Essi nacquero dalle viscere della terra e quando divennero grandi uccisero i loro ospiti e compirono sacrifici di sangue umano. Giove, vedendo ciò, fulminò i suoi malvagi figli e perforò la terra. Dalla fenditura uscì dell'acqua che emette ancora odore di zolfo. Forse questo è il lago della Sicilia di cui parla Solino che allontana col suo orribile odore i vicini. Traduzione propria).

<sup>330</sup> SOLINO, *Collectanea rerum memorabilium*, V, 21: «Gelonium stagnum tetra odore abigit proximantes. Ibi et fontes duo, alter de quo si sterilis sumpserit fecundatur: alter quem si fecunda hauserit vertitur in sterilitatem».

<sup>331</sup> VIRGILIO, *Eneide*, IX, 584.

vita in esilio a Gela; in Sicilia fece rappresentare la tragedia perduta *Aetna* di cui rimane un frammento tramandato proprio nei *Saturnalia* in cui l'autore spiega che i Palici sono così chiamati perché tornarono indietro dalle tenebre alla luce, in riferimento alla loro nascita ctonia.

Macrobio racconta poi il mito della nascita dei Palici che sembra concordare nella prima parte con la versione riportata da Bersuire, tranne che per il nome della madre che non è Ebe ma Talia o Aetna, figlia di Vulcano. Qui l'autore tardoantico riporta la corretta etimologia del nome Palici che può essere tradotto come "nati due volte" dal greco *apò tou pàlin hikésthaj*, che indica la prima nascita dal ventre della madre e la seconda da quello della terra che l'aveva accolta. Macrobio prosegue poi raccontando che non lontano dal luogo in cui nacquero i gemelli c'erano due laghi di piccola portata ma di grande profondità con acqua in costante ebollizione<sup>332</sup> e che gli uomini del luogo chiamavano *Delloi* e credevano fossero fratelli dei Palici che lì avevano il loro luogo di culto, associato a un Oracolo secondo Xenagora.

Oltre a Macrobio che riporta le notizie dei primi autori greci che citano i Palici non va dimenticato Diodoro Siculo che nel I secolo a.C. descrive i due stagni sulfurei in modo molto accurato attribuendovi sicuramente proprietà divine per il loro costante ribollito, altrimenti inspiegabile come fenomeno naturale. Diodoro racconta anche che nei pressi degli stagni c'era un'area sacra dedicata al culto dei Palici in cui trovavano rifugio gli schiavi maltrattati che si erano ribellati ai loro padroni e che lì il tiranno Ducezio aveva fondato la città di *Palike*<sup>333</sup>.

Tra i classici latini solo Virgilio e Ovidio parlano brevemente dei Palici, il primo citando i loro altari "implacabili" e il secondo in relazione agli stagni di origine vulcanica che vengono identificati con le loro personificazioni da cui Bersuire ha tratto spunto per il suo racconto. Stazio infine, nel suo Commento all'*Eneide* virgiliana (IX, 581), spiega che i Palici potevano inizialmente essere placati solo con sacrifici di sangue umano, poi a un certo punto i loro riti mutarono, senza però dire come. In età medievale il mito dei demoni lacustri viene ripreso nei primi due *Mitografi Vaticani* che si basano sostanzialmente sulla loro origine ctonia che li voleva nati nelle viscere della terra come riportato da Macrobio e nel commento virgiliano di Stazio<sup>334</sup>.

---

<sup>332</sup> Macrobio riporta anche alcuni estratti dalle opere storico-geografiche di Callia Siracusano, autore di una *Storia della Sicilia* e di Palemone che scrisse *Sui fiumi meravigliosi della Sicilia* in cui sono descritte le proprietà sulfuree delle acque degli stagni Palici e i riti ad essi legati.

<sup>333</sup> DIODORO SICULO, *Biblioteca Storica*, XI, 79.

<sup>334</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano I*, II, 187, *Palici dii*: «Symaethos fluvius est Siciliae haud longe ab urbe Catinensi, circa quem sunt Palici dii, quorum talis est fabula. Aetnam Nympham Juppiter quum vitiasset et fecisset gravidam, timens Junonem, secundum quosdam, Terrae commendavit ipsam puellam, et illic enixa est. Secundum alios, post partum ejus quum de terra erupissent duo pueri, Palici sunt dicti, quasi iterum venientes. Hi primo humanis hostiis placabantur; postea quibusdam sacris mitigati sunt, et eorum immutata sacrificia. Ideo autem ara placabilis quia eorum mitigata sunt numina».



Dall'analisi delle fonti si potrebbe supporre per la prima parte del racconto in cui Bersuire narra della nascita dei Palici dal profondo della terra, una derivazione da Macrobio che in età medievale era una delle risorse più lette e apprezzate e che sappiamo essere stata utilizzata dal benedettino per la stesura del *Reductorium morale*<sup>335</sup>, mentre per la seconda parte della *fabula* appare chiaro che non sussiste corrispondenza alcuna tra la versione elaborata nell'*Ovidius moralizatus* e i testi che tramandano il mito. Potrebbe forse trattarsi di un ampliamento originale inventato proprio dal benedettino per giustificare a livello metamorfico l'identificazione tra i Palici e gli stagni sulfurei, creando uno sviluppo narrativo assolutamente coerente con quanto avrebbe potuto scrivere Ovidio. Bersuire confeziona un racconto eziologico per spiegare la nascita degli stagni di Palagonia creati, come molti altri elementi naturali delle *Metamorfosi*, a partire da un castigo divino, ossia il fulmine di Giove che uccide i figli punendoli per la loro sete di sangue; lo strale divino perfora la terra in cui aveva sede il culto dei Palici e da quei crateri inizia a ribollire acqua solforosa che per le sue straordinarie proprietà viene identificata con i due demoni ctoni.

Il codice di Bergamo dedica a questo mito due vignette (fig. 197); nella prima è raffigurato il momento della nascita dei due gemelli: a sinistra Ebe, con il ventre rigonfio, prega Giove che la osserva dall'alto del cielo di nascondere la dall'ira di Giunone che incombe su di lei armata di un lungo bastone al centro della composizione. A destra la ninfa, assorbita nelle profondità della terra, sta dando alla luce i due figli. La seconda miniatura è dedicata ai riti sanguinari e alla punizione di Giove: a sinistra due uomini portano verso l'altare "implacabile" dei Palici una gamba e una ciotola con del sangue umano, dopo aver fatto a pezzi le vittime sacrificali che giacciono al suolo; sulla destra invece Giove fulmina i due figli e sembra rovesciare su di loro acqua da un grosso recipiente; uno dei gemelli è già ritratto steso a terra e sommerso dall'acqua sulfurea mentre l'altro si dirige verso di lui in aiuto.

Il mito è raffigurato in una vignetta non finita anche nel codice di Gotha (fig. 198) in cui il miniatore ha disegnato i vari momenti narrativi con uno sviluppo compositivo che si legge dall'alto verso il basso: Ebe, raffigurata in alto a sinistra è assorbita dalla terra da cui fuoriesce solo con il busto; più a destra uno spazio appena abbozzato a matita doveva probabilmente accogliere la figura di Giove nella sua caratteristica nuvola bluasta. Più in basso vediamo la ninfa che partorisce i Palici che

---

BODE 1834, *Mitografo Vaticano II*, 45, *Juppiter et Aetna Nympha*: «Juppiter Aetnam Nympham compressit et gravidam fecit. Quam quum Juno persequeretur, illa Terrae imploravit auxili uni, in cujus sinus recepta, enixa est geminos, necdum partu maturo. Vel, ut alii dicunt, Juppiter timens Junonem, Terrae commendabat ipsam; secundum alios, partum ejus. Hos terra intra gremium suum tam diu fovit, quamdiu ex uteri postulabat, nosteaque enixa est. Unde Palici, id est bis geniti, appellati sunt. Ilos autem immites fuisse, et humano sanguine placari consuetos, fabula disserente, est firmatum. Postea quibusdam sacris mitigati sunt, et eorum immutata sacrificia».

<sup>335</sup> Sulle fonti utilizzate dall'autore cfr. Capitolo 2, nota n. 3.

emergono a fatica dalla terra. Nella parte inferiore del riquadro, in corrispondenza delle architetture cittadine, alcuni devoti al culto dei Palici uccidono delle persone come offerta al loro altare custodito nel tempio di forma goticheggiante. In basso a destra i divini gemelli vengono fulminati da Giove che si getta su di loro in volo tra le montagne accanto al tetto del tempio; sotto i Palici morenti il miniatore lascia la pergamena neutra per campirla di azzurro come gli stagni.

Il VI libro dell'*Ovidius moralizatus* contiene una *fabula* (libro VI, *fabula* IX) inserita tra gli amori di Giove tessuti da Aracne che non compare nelle *Metamorfosi*, sebbene vedremo sia accennata nel poema. Bersuire racconta che Giove aveva violato la figlia di un certo *Fulius* e che questi, infuriatosi col dio, era salito fino all'Olimpo per combattere contro di lui e vendicare l'oltraggio subito dalla figlia. Quando Giove se ne accorse lo fulminò e la riva del fiume su cui fu colpito da allora emana un cattivo odore<sup>336</sup>.

Nelle *Metamorfosi* non esiste alcun personaggio di nome *Fulius* e non viene narrata nessuna storia con uno sviluppo simile a quello tramandato nell'*Ovidius moralizatus* però Ovidio inserisce un verso, nella descrizione delle varie forme assunte dal Tonante per unirsi alle sue amanti, con cui accenna all'unione tra la figlia di Asopo e Giove, senza spiegare nel dettaglio il mito<sup>337</sup>. Questo mito solamente accennato dal Sulmonese è in realtà il giusto riferimento da cui Bersuire ha tratto spunto per creare il suo racconto poiché sappiamo dalle fonti antiche<sup>338</sup> che Egina era figlia del dio fluviale Asopo salito al cielo per combattere Giove, che era stato da lui fulminato e che una volta ricaduto nel letto del fiume su cui presiedeva l'acqua iniziò a emanare uno strano odore dovuto al carbone prodotto dal fulmine. Questo racconto fu ripreso nel mondo romano da Stazio nella *Tebaide* (VII, 315) che fu una delle più probabili fonti dell'anonimo autore del *Mitografo Vaticano II*<sup>339</sup> che confeziona un racconto pressoché identico a quello tramandato nell'*Ovidius moralizatus* e che potrebbe essere la fonte utilizzata dal benedettino.

Bersuire rende difficile il riconoscimento di questo mito con quello del dio fluviale Asopo in quanto è l'unico autore che cambia il nome del protagonista in *Fulius* e non dice mai quello della figlia

---

<sup>336</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, VI, *Fabula* IX, Fo. L a: «Cum iuppiter fulii filiam oppressisset: fulius pater excreuit vsque ad coelum vt iouem in vindictam filiae oppressae impugnaret: quod videns iuppiter fulmine ipsum repressit: ita quod locus vbi fuit fulminatus in ripa cuiusdam fluminis: et tota ripa fluminis fetet et olet». (Quando Giove aveva violato la figlia di Fulio, questi salì all'Olimpo per combattere contro Giove e vendicare la figlia. Quando Giove vide ciò, lo colpì con un fulmine così che la riva del fiume su cui fu colpito ora emana un cattivo odore. Traduzione propria).

<sup>337</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, v. 113: «Asopida luserit ignis». (Come abbia ingannato la figlia di Asopo sotto forma di fuoco).

<sup>338</sup> Il mito è riportato da molti autori greci tra cui lo Pseudo-Apollodoro (*Bibliotheca*, III, 156) e Diodoro Siculo (*Biblioteca Storica*, IV, 72, 1).

<sup>339</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano II*, 203, *Juppiter et Aegina*: «Juppiter, in aquilam mutatus, Aeginam, Asopi fluminis filiam, rapuit; et ea invitians, filium nomine Aeacum ex ea suscepit. Quam raptam quum pater aequo animo ferre non posset, omni aquarum agmine caelum petebat, Jovi bellum inferens. Quo facto, Jovis fulmine percussus est. Cujus infamiae memoria ut in aeternum maneret, dicitur hodie. illo tempore, quo ictus est, prunis ardentibus fluere».

violata da Giove. Probabilmente il nostro autore ha fatto confusione tra il nome del fiume Asopo e la città del Peloponneso in cui scorre, detta in latino *Phlius*; da qui un errore di trascrizione può aver generato un'erronea trasmissione nel testo.

Nel codice di Bergamo il mito è illustrato da una vignetta molto semplice (fig. 199): a destra Giove coronato abbraccia Egina, figlia di Asopo/Fulius che si erge al centro della composizione tendendo una mano al cielo da cui spunta una divinità; a destra l'artefice rappresenta il fiume omonimo. Anche nel codice di Gotha c'è una miniatura appena abbozzata (fig. 200) che raffigura il mito in cui vediamo Asopo armato di corazza e scudo che sale sul monte Olimpo per combattere contro Giove che doveva essere ritratto entro la nuvola in alto a sinistra, forse abbracciato a Egina in volo come raffigurato in altre vignette (cfr. Giove e Callisto). Nella parte inferiore del riquadro Asopo giace a terra sulla riva del suo fiume che divide a metà la scena.

La sfrontata Aracne nel suo arazzo smaschera anche gli amori illeciti del dio Nettuno. Bersuire anche in questo caso recupera un mito solamente accennato da Ovidio e lo amplia (libro VI, *fabula*). La prima parte della narrazione corrisponde totalmente a quanto riferito dal poeta di Sulmona, ossia che Nettuno prese le sembianze di Enipeo, marito di Ifimedia, e giacque con lei generando i due giganti Aloidi, Oto e Efiante<sup>340</sup>. La presenza di Enipeo nella narrazione ci fa capire che Bersuire si è basato scrupolosamente sul poema delle trasformazioni poiché il personaggio viene citato erroneamente come marito di Ifimedia solo da Ovidio; egli era infatti un dio fluviale sotto le cui sembianze Nettuno si era unito a Tiro. Lo sposo di Ifimedia nella tradizione mitologica è Aloe<sup>341</sup>, da cui deriva il patronimico dei due giganti Aloidi protagonisti della storia.

La seconda parte della *fabula* costituisce un ampliamento rispetto alle *Metamorfosi* e Bersuire racconta che i due fratelli erano cresciuti di un cubito al mese e che erano talmente grandi che cercarono di trattenere il cielo con le loro mani. Gli dei impauriti tennero un consiglio e decisero che i giganti dovevano essere abbattuti dalle frecce di Apollo e Diana<sup>342</sup>. In questo caso Bersuire

---

<sup>340</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, VI, vv. 116-117: «Tu visus Enipeus/ gignis Aloidas». (E quando con l'aspetto di Enipeo generasti gli Aloidi).

BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, VI, *Fabula* XI, Fo. L. b: «Neptunus concubuit cum Iphimedia in specie mariti sui Enipei et genuit in ea Oetum et Ephialtem». (Nettuno giacque con Ifimedia sotto forma di suo marito Enipeo e generò in lei Oto e Efiante. Traduzione propria).

<sup>341</sup> Il mito degli Aloidi è antichissimo e viene attestato già in Omero che lo riporta in entrambi i suoi poemi (*Iliade*, V, 385; *Odissea*, XI, 305) e in Esiodo nel *Catalogo delle donne* (Frammento 6).

<sup>342</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, VI, *Fabula* XI, Fo. L. b: «Qui qualibet hebdomada per unam palmam et quolibet mense per unum cubitum excrescebant: qui in tantum creverunt quod coelum manibus moliti sunt retardare. Quod timentes dii consilium inierunt et telis apollinis et diana ipsos represserunt». (Che crescevano un palmo in altezza a settimana e un cubito al mese: divennero così grandi che si sforzarono di trattenere il cielo con le mani. Temendo ciò, gli dei indissero un consiglio e li respinsero con le frecce di Apollo e Diana. Traduzione propria).

deve essersi quasi sicuramente servito della versione del mito riportato nel *Mitografo Vaticano I*, l'unica fonte in cui i due divini gemelli compaiono come uccisori degli Aloidi<sup>343</sup>.

Il mito è illustrato con un disegno non finito solo nel codice di Gotha, poiché in quello di Bergamo è perduta la carta che doveva tramandare il testo e la miniatura (c. 65). Nel codice di Gotha (fig. 201) la prima parte del mito è ambientata all'interno del palazzo di Ifimedia: a sinistra sono ritratti Nettuno e la donna che giacciono a letto insieme, mentre nella stanza accanto è raffigurata la nascita dei due Aloidi. All'esterno i due giganti appena abbozzati salgono sulle montagne per raggiungere l'Olimpo ma vengono bloccati da una divinità che sbuca dalla solita nuvola in alto a sinistra. Nella parte più alta della vignetta lo sfondo dorato si interrompe e lascia intravedere due circoletti di pergamena neutra, uno dei quali sembrerebbe ospitare al suo interno una falce di Luna; credo possa trattarsi dei simboli planetari con cui sono normalmente identificati Apollo e Diana, rispettivamente Sole e Luna. Questa ipotesi sembra confermata dall'analisi della miniatura accanto in cui è ritratta la *Strage dei Niobidi* ad opera di Apollo e Diana che uccidono tutti i figli e le figlie della superba Niobe; anche in questo caso le due divinità dovrebbero essere simboleggiate in cielo con due tondi in pergamena che il miniatore non ha finito di dipingere.

Nel VII libro Besuire aggiunge vari episodi che non vengono narrati nelle *Metamorfosi*; il primo di questi è inserito nel mito di Medea (libro VII, *fabula* IV). Il benedettino racconta che quando Medea fuggì con Giasone verso la Tessaglia portò con sé il fratello Absirto ma quando si accorse che suo padre Eeta li stava inseguendo per fermarli fece a pezzi il fanciullo e ne gettò le membra addosso al padre per rallentarlo. Eeta si fermò a raccogliere il corpo smembrato del figlio e i due protagonisti riuscirono a fuggire<sup>344</sup>.

Nelle *Metamorfosi* Ovidio non svela il piano omicida della strega ai danni del fratellino ma si limita a designarlo come *infans* in un verso in cui Medea riflette sui vari motivi che la spinsero ad abbandonare la Colchide col bel Giasone. Il termine lo qualifica come bambino e ci permette di desumere che Ovidio si sia riferito alla tradizione mitica in cui Giasone e Medea portano via Absirto con loro e lo uccidono davanti gli occhi del padre.

---

<sup>343</sup> BODE 1834, *Mitografo Vaticano I*, 83, *Aloeus, Otus et Ephialtes*: «Aloeus Iphimediain uxorem habuit, quae compressa a Neptuno duos peperit, Otum et Ephialtem, qui digitis novem per singulos menses crescebant. Freti itaque altitudine, caelum voluere subvertere; sed conlivi sunt Dianae et Apollinis telis».

<sup>344</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, VII, *Fabula* IV, Fo. LV a: «Medea fugiens cum iasone fratrem suum absirthum ducebat. Sed cum Aetem patrem suum se prosequentem videret: fratrem suum per membra diuisit et in via patris venientis proiecit: qui cum in colligendis membris filii tardaretur: fugiendi ad nauem spacium ipsi dedit. Et sic tardato patre cum iasone adultero nauigauit». (Quando Medea fuggì con Giasone portò con sé suo fratello Absirto. Quando vide che suo padre Eeta la stava seguendo, ella fece a pezzi Absirto e lanciò le membra verso il padre. Egli si attardò a raccogliere i pezzi di suo figlio e le diede la possibilità di fuggire alla nave. Traduzione propria).

Questa versione del mito risale a un frammento di Ferecide di Atene (V secolo a.C.) e fu ripresa da Ovidio nelle *Heroides* in due lettere, la prima, scritta da Ipsipile – fanciulla di Lemno sedotta e abbandonata da Giasone – che rammenta all’amante fuggiasco di essersi unito a una donna che ha avuto il coraggio di fare a pezzi il corpo del fratellino (VI, 129-130), la seconda scritta da Medea stessa che accenna al crimine commesso ma senza dichiararlo mai apertamente, come se non avesse la forza di mettere per iscritto ciò che aveva fatto (XII, 113-116). Il modello ovidiano delle *Heroides* darà lo spunto a Seneca per comporre la sua *Medea*, una delle tragedie più truculente del teatro latino che avrà grande successo in età medievale, tanto da ricorrere anche in numerosi testimoni miniati. Bersuire quindi deve essersi basato su queste due fonti per descrivere la morte del piccolo Absirto.

Nel codice di Bergamo il mito è raffigurato in una vignetta (fig. 202) in cui Medea fa a pezzi il bambino e ne getta le parti al padre Eeta che sopraggiunge al di fuori della cornice per ricomporre il corpo del figlioletto; a destra la strega fugge con Giasone.

Dopo varie vicende, Medea fugge col suo carro trainato da draghi e vola al di sopra di molti luoghi che Ovidio si limita a citare ma che costituiscono per Bersuire il pretesto per sviluppare nuovi racconti. La maga sorvola anche l’isola di Lesbo su cui c’è una pietra che «conserva le fattezze di un lungo serpente<sup>345</sup>». Questa roccia serpentina con ogni probabilità è il rettile che si era avventato sulla testa di Orfeo dopo che le Baccanti ne avevano straziato il corpo e Ovidio ne parla dettagliatamente solo nell’XI libro delle *Metamorfosi*, in corrispondenza dei versi relativi alla morte del cantore devoto al dio di Delfi<sup>346</sup>. Bersuire nel VII libro invece amplia la citazione geografica ovidiana confezionando un racconto eziologico proprio come aveva fatto per i Palici, spiegando cosa era successo alla bestia e anticipando così i fatti successivamente descritti nelle *Metamorfosi*. Secondo la *fabula* di Bersuire, la testa di Orfeo era giunta sull’isola di Lesbo dove abitava un enorme serpente che come la vide si avventò su di essa; quando la bestia stava per mangiarla il serpente fu mutato in sasso<sup>347</sup> (libro VII, *fabula* IX).

---

<sup>345</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, VII, v. 358: «Saxo longi simulacra draconis».

<sup>346</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, vv. 54-60: «Iamque mare invectae flumen populare relinquunt/ et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi:/ hic ferus expositum peregrinis anguis harenis/ os petit et sparsos stillanti rore capillos./ [lambit et hymniferos inhiat divellere vultus]/ tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem/ arcet et in lapidem rictus serpentis apertos/ congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus». (Infine, portate dai flutti al mare, abbandonarono il fiume patrio e furono deposte sul lido di Metimns, nell’isola di Lesbo. Qui un feroce serpente si diresse verso quel capo abbandonato su una spiaggia straniera, coi capelli intrisi d’acqua. [Li lambì e spalancò la bocca per fare a brani il volto del cantore]. Ma arrivò Febo giusto in tempo, scacciò la bestia che stava per mordere e congelò nella pietra la bocca aperta del serpente, bloccandolo con la gola spalancata).

<sup>347</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, VII, *Fabula* IX, Fo. LVI b: «Orpheus cum a mulieribus populorum ciconum interfectus esset et caput eius in flumen proiectum: tandem ad ripam cum quidam magnus draco dictum caput comedere vellet in

Nel codice di Bergamo il mito è illustrato da una vignetta (fig. 203) in cui il disegnatore inserisce anche la figura del dio Apollo, nume protettore del canto poetico, il cui intervento divino per salvare la testa di Orfeo non viene citato dal benedettino; l'artefice raffigura Apollo armato di spada, stante accanto al corpo decollato di Orfeo mentre fronteggia il grosso serpente brandendo la testa del cantore per sottrarla alle sue fauci. Molto probabilmente l'autore del disegno doveva conoscere il mito ovidiano o doveva aver ricevuto precise indicazioni per l'inseimento della figura del dio nella vignetta.

Bersuire cita il serpente di Lesbo altre due volte all'interno dell'*Ovidius moralizatus* (libro X, *fabula* II<sup>348</sup>; libro XI, *fabula* I<sup>349</sup>) ma non fornisce ulteriori dettagli in quanto ha già trattato il mito.

Ovidio dice che Medea volò anche sopra i «campi che Mera riempì di terrore con i suoi improvvisi latrati<sup>350</sup>». Bersuire riprende il verso ovidiano e lo trasforma in un racconto autonomo che ricorre nell'*Ovidius moralizatus* con ben due attestazioni.

Secondo l'autore medievale Mera era la moglie di Ercole; poiché i loro figli l'avevano fatta prostituire e il marito li aveva uccisi, lei per il dolore fu mutata in cane. Il raccapricciante atto non poteva essere espiato se non con un sacrificio umano di giovani spartani; l'eroe fece quindi costruire un tempio in cui doveva essere uccisa Elena, scelta tra molti, ma l'aquila di Giove – padre della fanciulla – intervenne e la portò in salvo<sup>351</sup> (libro VII, *fabula* XIII).

Non sappiamo da quale fonte Bersuire abbia preso ispirazione per scrivere il racconto dedicato a Mera – lo stesso Ovidio sembra essere l'unico autore antico a citare il mito in questa forma<sup>352</sup> – e neppure da dove abbia tratto spunto per il sacrificio di Elena per volere di Eracle di cui non c'è traccia né tra le fonti antiche né in quelle medievali. Potrebbe essere un mito sviluppato in modo

---

lapidem est mutates». (Quando Orfeo fu ucciso dalle donne di Tracia e la sua testa fu lanciata nel fiume, giunse infine a una riva. Quando un grande serpente volle mangiarla, fu mutato in pietra. Traduzione propria).

<sup>348</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, X, *Fabula* II, Fo. LXXIII b: «Caput Orphei in fluvium a Ciconibus proicitur: quod cum draco vellet comedere statim in lapidem mutatur». (La testa di Orfeo fu scagliata nel fiume dalle donne di Tracia; quando un serpente volle mangiarla, fu immediatamente mutato in pietra. Traduzione propria).

<sup>349</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, XI, *Fabula* I, Fo. LXXVII b: «Ovidius primo agit de crudeli occisione orphei [...] et de dracone qui caput eius devorare voluit in lapidem mutato. Sed de his dictum est in libro praecedente et ideo transeundum est ad sequentia». (Ovidio in primo luogo tratta della crudele uccisione di Orfeo e del serpente mutato in pietra che volle divorare la sua testa. Ma queste cose furono discusse nel libro precedente e perciò bisogna passare al seguito. Traduzione propria).

<sup>350</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, VII, v. 362: «et quod Maera novo latratu terruit agros».

<sup>351</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, VII, *Fabula* XIII, Fo. LVII a: «Cum Hercules filios occidisset pro eo quod Maeram vxorem suam prostituerant Maera de hoc dolens mutata est in canem. Quod factum expiari non potuit donec victis Lacedaemoniis Hercules templum fecit: in quo nobelium iuuenes sacrificari statuit: ad quod sorte ducta est Helena: sed eam ne sacrificaret Aquila rapuit et siccognitum est quod helena veraciter filia louis fuit». (Poiché Ercole aveva ucciso i suoi figli perché avevano prostituito sua moglie Meera, lei addolorata fu mutata in cane. Tale atto non poteva essere espiato finché, conquistati gli Spartani, Ercole costruì un tempio in cui era usanza sacrificare giovani di nobile stirpe. Elena fu scelta tra molti, ma un'aquila la rapì e ed ella non fu sacrificata. Traduzione propria).

<sup>352</sup> KENNEY 2011, p. 260.

originale dal benedettino che, come anticipato, viene ripetuto per ben due volte nell'*Ovidius moralizatus*, la prima nel VII libro e la seconda nel XII (*fabula* VIII), a dimostrazione che questo racconto doveva avere per lui un significato particolare.

Quando Bersuire cita il mito per la seconda volta aggiunge anche un dettaglio che costituisce l'epilogo della *fabula* di cui conosciamo la possibile fonte antica. L'autore dice infatti che dopo essere stata salvata da Giove, Elena fu posta in cielo e mutata «in stellam pessimam<sup>353</sup>», ossia una stella di cattivo auspicio per i marinai. Bersuire dice che Solino parla di questa stella in relazione al ciclo femminile<sup>354</sup> ma non è l'unico autore ad occuparsene. Nei *Mitografi Vaticani II e III* a proposito dei figli di Giove e Leda leggiamo che Castore e Polluce erano identificati nella loro forma celeste come due stelle propizie, mentre Elena rappresentava rovina e sciagura per i marinai<sup>355</sup>. Secondo una leggenda popolare, questo tipo di manifestazione celeste era nota anche come *Fuoco di sant'Elmo*, una scarica elettrica di colore bianco-bluastro che si verifica poco prima dei temporali quando l'aria è particolarmente secca in prossimità degli alberi maestri delle navi. Di questo fenomeno naturale associato ai Dioscuri ne parlano anche Omero e Alceo che descrivono tale manifestazione come un accadimento fortunato per i marinai<sup>356</sup>; il poeta tragico Euripide nell'*Oreste* (1629, 1684) celebra Elena come portatrice di salvezza insieme ai fratelli mentre a partire dal III secolo a.C., l'erudito Sosibio Lacone – che si era occupato di feste religiose spartane – la designa per la prima volta come funesta<sup>357</sup>. La tradizione della stella maligna di Elena viene recuperata nel mondo romano principalmente da Plinio nell'*Historia Naturalis*<sup>358</sup> e da Stazio nelle *Silvae*<sup>359</sup> che sostengono che l'apparizione di un unico fuoco sia Elena che annuncia sventure, mentre due fuochi sono i Dioscuri che salvano i marinai.

---

<sup>353</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, XIV, *Fabula* XIII, Fo. LXXXIX a: «Sed ipsam Iuppiter in specie aquilae repuit et in coelo in stellam pessimam transmutavit quae adhuc periculum navigantibus minatur: sicut vivens fuit causa periculi graecis et troianis praeliantibus». (Ma Giove, in forma di aquila, la rapì e la trasformò in cielo in una stella malvagia che minaccia pericolo per i naviganti, così come da viva fu motivo di pericolo per i greci e per i troiani che combattevano. Traduzione propria).

<sup>354</sup> SOLINO, *Collectanea rerum memorabilium*, I, 57: «Habet plane illud in se solum salutare, quod avertit sidus Helenae perniciosissimum navigantibus».

BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, XIV, *Fabula* XIII, Fo. LXXXIX a: «De ista stella facit mentionem Solinus ubi agit de sanguine menstruoso».

<sup>355</sup> MITOGRAFO VATICANO II, 132, *Juppiter et Leda*: «Juppiter in caelo transtulit, et salutaria signa nautis esse dedit; quum stella sororis nautis signum sit perditionis».

MITOGRAFO VATICANO III, 3, 8, *Juppiter*: «Juxta alfiorem denique scientiam vel opinionem stella Helenae deputata nociva tempestatumque procreatrix est, fratrum vero propitiae».

<sup>356</sup> Le attestazioni si trovano nell'*Inno omerico* n. 27 e del frammento 34 di Alceo.

<sup>357</sup> PASQUALI 1920, p. 266.

<sup>358</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Historia Naturalis*, II, 37.

<sup>359</sup> STAZIO, *Silvae*, 3.2.1.

Nel codice di Bergamo due vignette illustrano il mito (figg. 204-205): alla c. 77v Ercole a sinistra uccide i figli suoi e di Mera, mentre a destra vediamo l'altare nel tempio eretto dall'eroe per espiare l'orrendo peccato; mentre un giovane spartano giace a terra ai piedi dell'ara, Elena viene rapita dall'aquila di Giove che si precipita in volo salvandole la vita. La seconda vignetta, dipinta a c. 125v, mostra invece Elena che viene riportata a Menelao dopo la distruzione di Troia; a destra Elena, inginocchiata sull'altare, sta per essere sacrificata da un uomo armato di spada, ma Giove dall'alto interviene e la salva.

### **5.3 La narrazione figurata: il ruolo della committenza e le strategie illustrative nei codici miniati dell'*Ovidius moralizatus***

La lunga analisi sulle miniature dei due codici presi in esame ci consente ora di riflettere sul ruolo giocato dai committenti e sulle strategie illustrative adottate di volta in volta dai miniatori.

Come risulta evidente anche all'osservatore meno attento, i codici di Gotha e Bergamo si configurano come due manufatti opposti sotto molti punti di vista: il primo è un manoscritto di grande formato, vergato con una scrittura elegante e regolare che si mantiene precisa e raffinata lungo tutte le sue sessantasette carte. La pergamena che lo compone è di buona qualità, chiara e ben levigata, anche se allo stato attuale il codice presenta numerose carte macchiate dal tempo, e la sua *mise en page* è rigorosa con i segni di rigatura ancora oggi visibili; il testo è disposto su due colonne di scrittura intervallate da settantasette miniature e da vistosi spazi bianchi a causa della brusca interruzione decorativa all'incirca a metà dell'opera.

Le vignette presentano altezze diverse ma sono tutte accomunate dalla stessa larghezza, che misura sempre lo spazio della colonna di scrittura in cui sono collocate. Ciascuna miniatura è posizionata appena prima della *fabula* che illustra e al di sotto di essa si dipana il testo, contraddistinto per le prime ventiquattro carte da rubriche che indicano il numero della *fabula* e l'*incipit* della spiegazione morale, designato con il termine *moralitas*, talvolta abbreviato.

La profusione dell'oro che caratterizza tutte le *tabulae* miniate dimostra ancora una volta l'alta committenza che doveva stare alle spalle di un così importante prodotto, testimoniata anche dalla presenza dei numerosi stemmi nobiliari che hanno permesso di ipotizzare che dietro la creazione dell'*Ovidius* di Gotha dovesse esserci niente meno che Bruzio Visconti, intellettuale raffinato e grande appassionato di classici latini<sup>360</sup>.

---

<sup>360</sup> Sulla figura di Bruzio Visconti e la sua biblioteca cfr. Capitolo III, § 3.2.1.



Come si è visto, Bruzio chiamò a sé importanti miniatori del tempo per decorare i suoi libri – il Maestro del 1346 su tutti – e anche per l'*Ovidius* gothiano scelse un pittore abilissimo, di formazione bolognese, in grado di trattare la pagina come se fosse una sorta di ciclo decorativo ad affresco, in linea con le novità apportate nel campo pittorico da Giotto ma ormai aggiornato anche sulle ultime tendenze proposte dai pittori che gravitavano al tempo nella città felsinea, osservando in particolar modo le esperienze condotte da Vitale e i suoi seguaci a Mezzaratta.

Il secondo manoscritto invece è di modeste dimensioni, facilmente maneggevole e probabilmente realizzato per essere letto e riletto, come un codice di studio più che un raffinato prodotto estetico. È vergato da un calligrafo meno ordinato e organizzato di quello di Gotha, che traccia il testo su un'unica colonna di scrittura cercando però di rispettare i margini che generalmente appaiono costanti; la pergamena con cui è confezionato il manoscritto è di scarsa qualità, ruvida e molto macchiata, e conserva tracce di una scrittura inferiore abrasa<sup>361</sup>.

Abbastanza costanti sono anche il numero di linee trascritte sulle carte, ma l'organizzazione tra testo e miniature è piuttosto casuale. Le cornici delle vignette spesso debordano dallo specchio di scrittura, o addirittura sono più piccole e talvolta presentano forme irregolari occupando tutti gli spazi lasciati in bianco tra le varie porzioni di testo (fig. 25). Esse generalmente sono collocate prima del testo che illustrano, ma la loro posizione lungo le carte è alquanto disordinata: possiamo trovare vignette posizionate in un angolo della pagina, nel *bas de page*, nel mezzo dello specchio di scrittura occupandone tutta la larghezza o solo una parte. Spesso accade che la miniatura posta nel *bas de page* sia illustrazione di una *fabula* che si trova nella carta successiva, determinando un senso di confusione nel lettore che non ha subito a disposizione il testo da confrontare con l'immagine corrispondente.

Il codice è privo di note di possesso o stemmi che possano farci capire l'identità del committente, ma dalle caratteristiche appena esaminate e dall'analisi qualitativa delle miniature è possibile fare qualche supposizione generale. Il manoscritto è abbondantemente illustrato presentando duecentonove vignette illustrate a penna e leggermente acquarellate che sintetizzano per immagini ciascuna *fabula* di cui è provvisto, fino all'episodio della *Presca di Ardea*, corrispondente all'VIII mito del XIV libro. Il livello stilistico delle miniature è piuttosto scarso, ma denota comunque un tentativo di sintesi che non rinuncia a visualizzare i fatti principali di ogni storia, dimostrando inoltre un certo aggiornamento sulle esperienze artistiche neogiottesche ma elaborate in modo più rigido e semplificato. Le vignette sono state realizzate non da una mano

---

<sup>361</sup> Il codice, come ha giustamente rilevato Andrea Spiriti (SPIRITI 1989, p. 286), è un palinsesto; su questa caratteristica del codice di Bergamo cfr. Capitolo III, § 3.6.

esperta, ma da un modesto decoratore che ha tuttavia ricevuto precise istruzioni dal committente che doveva essere un colto umanista con possibilità decisamente inferiori rispetto al Visconti ma ugualmente amante della lettura laica di Ovidio.

Ciò che accomuna i due manufatti è proprio l'essere stati prodotti a uso personale dei loro committenti. In entrambi i casi si tratta di libri confezionati per volontà personale di due umanisti più o meno facoltosi che desideravano leggere in tranquillità silenziosa<sup>362</sup> i miti di metamorfosi, soffermandosi con attenzione sui testi, memorizzandone i passi e soprattutto dilettaando i loro occhi con un cospicuo apparato decorativo che si snoda tra le carte senza soluzione di continuità.

Anche la struttura grafica con cui sono organizzate le carte dei due manoscritti diventa spia di questa nuova prassi di lettura silenziosa e privata, poiché tutti gli elementi che contribuiscono a comporre l'impaginazione sono funzionali alla fruizione di testo e immagini.

In questi casi giocano un ruolo di prim'ordine anche le iniziali che servono a sottolineare la struttura interna dell'opera dirigendo lo sguardo del lettore sugli *incipit* e sui vari punti di interesse attirando l'attenzione e facilitando la lettura del testo che risulta così scandito<sup>363</sup>. La dimensione delle iniziali e il loro grado di decorazione è concepito proprio in funzione dello spettatore che in questo modo può capire dove inizia un libro, dove iniziano le *fabulae* e come è suddiviso il testo. Nel codice di Gotha, ad esempio (fig. 206), ciascun libro è contraddistinto da un'elegante iniziale fogliacea che si staglia su un campo in lamina d'oro; da essa si dipanano fregi abitati da strane creature animali e antropozoomorfe. Iniziali più piccole filigranate di penna a colori alternati rosse e blu indicano l'inizio delle varie *fabulae* e tutto il testo che segue è scandito grazie alla presenza di piccoli segni paragrafali dipinti in rosso e blu. Allo stesso modo, ma con esiti decisamente meno raffinati (fig. 207), il calligrafo del codice di Bergamo struttura le pagine con ampie iniziali per indicare l'*incipit* dei libri e iniziali più piccole per le *fabulae* che via via diventano sempre più semplici e meno decorate; all'interno del testo si notano piccoli segni rossi trasversali che attraversano la prima lettera delle parole che danno inizio a un nuovo paragrafo o che indicano un termine o un nome particolarmente rilevante, come i nomi propri degli autori antichi usati come fonti da Bersuire e i nomi dei protagonisti del mito.

Non solo la *mise en page* ma anche e soprattutto il programma decorativo è concepito in funzione dello spettatore e questa forma di lettura personale e privata determina anche un

---

<sup>362</sup> Sulle modalità di lettura privata e silenziosa nel Medioevo cfr. SAENGER 1982, pp. 379; 390-391; OROFINO 2004, p. 344.

<sup>363</sup> OROFINO 2004, p. 348.

particolare meccanismo di interazione tra il lettore e le immagini<sup>364</sup> che riesce a cogliere immediatamente i protagonisti sulla scena dipinta, comprende a quale punto del testo essi fanno riferimento e li ritrova immediatamente all'interno della narrazione che funge da commento all'immagine.

Il lettore del codice di Gotha è un lettore colto, con un'ottima conoscenza dell'originale ovidiano, che si diverte a rintracciare nelle illustrazioni tutti i dettagli desunti dal poema delle trasformazioni che sono variamente presenti nella narrazione di Bersuire. Le miniature che fa approntare per il suo manoscritto sono di contenuto unicamente profano, salvo rarissimi casi, e traducono per immagini solo quella che abbiamo chiamato *descriptio brevis*, ossia il breve riassunto mitologico che precede la spiegazione morale del mito. Da ciò si evince che quello che realmente interessava a Bruzio, non era la lettura esegetica delle *Metamorfosi* di Ovidio, ma le *Metamorfosi* stesse, prive del loro contenuto allegorico-morale che in un contesto proto-umanistico come quello in cui si muoveva il tiranno di Lodi era divenuto superfluo. Il codice di Bruzio testimonia, con uno spirito decisamente moderno, la particolare tendenza alla lettura laica di Ovidio i cui miti vengono ora letti dagli intellettuali non più per la loro valenza di prefigurazione cristiana, ma per il piacere di leggere le favole antiche e di visualizzarle nella loro forma profana.

Si può anche ipotizzare il diretto intervento del committente nel programma iconografico in quanto in alcune miniature sono presenti degli elementi desunti dal testo di Ovidio omessi dal benedettino, ma che per Bruzio – ottimo cultore del poema della trasformazioni – erano assolutamente necessari per la corretta ricezione dei miti, avvalorando ancora di più la tesi sulla volontà di laicizzare l'*Ovidius moralizatus*.

La presenza della città turrita al di sotto della massa acquifera nella vignetta di Deucalione e Pirra (fig. 1), Atteone che si dirige verso il corso d'acqua per specchiarsi nella sua mutata forma di cervo (fig. 114) o Ermafrodito che si spoglia per tuffarsi nelle limpide acque (fig. 160) sono tutti dettagli che non si trovano nel testo di Bersuire ma che per il committente rivestivano un'importante funzione drammatica: la città sommersa è un elemento imprescindibile per comprendere la reale desolazione vissuta da Deucalione e Pirra dopo il diluvio; la presa di coscienza di Atteone che non può più parlare e non riesce a farsi riconoscere dai suoi cani e dai suoi compagni di caccia rende ancora più straziante e dolorosa la tragica fine del nipote di Cadmo, mentre la manifesta nudità del giovane figlio di Mercurio e Venere è il motore scatenante di tutta la narrazione che lo rende vulnerabile agli assalti amorosi di Salmaci.

---

<sup>364</sup> OROFINO 2004, p. 344.

Per Bruzio Visconti diventa quasi più importante la lettura delle immagini, così cariche di particolari significativi e così fortemente narrative, che la lettura del testo stesso, che diventa puro accompagnamento, sorta di commento scritto alle miniature il cui significato si comprende con grande facilità anche senza l'ausilio testuale.

In modo analogo, anche il committente del codice di Bergamo ordina al suo miniatore – o in alternativa decide autonomamente qualora i disegni fossero stati realizzati dalla sua stessa mano – di raffigurare le sole immagini mitologiche, senza prestare attenzione alle allegorie, con uno spirito altrettanto moderno e laico di lettura del classico latino, e anch'egli interviene sul programma iconografico, come nel caso della miniatura che raffigura Apollo, Dafne e il padre Peneo (fig. 6) che non compare nel testo ma che è stato inserito al posto della dea della Terra per maggiore fedeltà all'originale ovidiano.

L'anonimo committente del codice bergamasco è un umanista che utilizza le miniature come accompagnamento visivo al testo; le vignette del codice sono più scarne di quelle di Gotha, spesso prive di ambientazione, ma illustrano ugualmente tutti i momenti salienti dei miti; per questa loro sinteticità non possono sostituirsi al testo – come accade invece nel codice di Bruzio – ma costituiscono un valido commento figurato che ha la funzione di rammentare al lettore il passo che sta leggendo.

Il nutrito numero di vignette di ciascun codice ci fa comprendere che per entrambi i committenti la cosa più importante era lo spirito narrativo che pervade l'opera e che accomuna i due manoscritti più di ogni altra cosa.

Questo impulso alla traduzione per immagini dei miti ovidiani si colloca felicemente all'interno di quella corrente che anima il mondo del libro tra Veneto ed Emilia fin dai primi decenni del XIII secolo e che vide, nella prima metà del secolo successivo, la fioritura di meravigliosi codici miniati contenenti opere letterarie a carattere epico-cavalleresco di derivazione francese – quali il *Roman d'Alexandre* di Albéric de Pisançon (1110) e il *Roman de Troie* del benedettino Benoît de Saint-Maure (1160-1170) – che per loro natura bene si prestavano a essere illustrate<sup>365</sup>.

È solo grazie alla diffusione del genere del romanzo che si assiste al progressivo aumento delle immagini narrative nei codici miniati, che non si configurano più come semplici segnalibri visivi atti a rammentare uno specifico passo al lettore, ma si dipanano lungo le carte con raffigurazioni di

---

<sup>365</sup> L'argomento è stato oggetto di interessanti riflessioni nel recente contributo di Chiara Ponchia che ragiona sull'importanza della diffusione del romanzo nel Nord Italia per le illustrazioni dei codici miniati della *Divina Commedia* di Dante Alighieri (PONCHIA 2015, pp. 194-218).

ampio respiro in cui sono graficamente narrate storie complesse che possono ragionevolmente sostituirsi al testo scritto di cui costituiscono un eccellente commento visivo.

Il codice più innovativo in questo senso è sicuramente la copia del *Roman de Troie* custodito alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (ms. 2571) miniato tra gli anni Venti-Trenta del Trecento dal cosiddetto Maestro degli Antifonari padovani a Padova o a Bologna<sup>366</sup>. Il ricco *corpus* di vignette tabellari di cui è composto rappresenta un punto di rottura con la tradizione dei codici cavallereschi illustrati in Veneto nello stesso arco di tempo che si limitavano generalmente ad essere decorati da iniziali figurate o istoriate, prive di un vero e proprio slancio narrativo<sup>367</sup>.

Grandi vignette, finalmente svincolate dallo spazio ristretto delle iniziali, poste per lo più nel *bas de page* e articolate in scene di battaglia a cavallo, sbarchi navali o consessi militari<sup>368</sup>, si svolgono lungo le pergamene con ritmo serrato in forma di narrazione continua, caratteristica che accosta la decorazione miniata del *Roman* ai grandi cicli ad affresco che si spiegano sulle pareti dei più importanti edifici padovani del tempo. Secondo Giordana Mariani Canova, questa scelta illustrativa adottata dal Maestro degli Antifonari nel *Roman de Troie*, efficacemente applicata anche al celebre codice Egerton 943 della *Commedia* dantesca sempre attribuito alla sua mano<sup>369</sup>, costituisce un nodo cruciale per la definizione dei caratteri dell'illustrazione libraria trecentesca che inizia così a configurarsi come un percorso narrativo continuo che nulla ha da invidiare ai grandi cicli affrescati<sup>370</sup>.

Le maggiori novità stilistiche ad esercitare un forte impatto sulla decorazione miniata trecentesca furono quelle apportate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni che si imposero nell'immaginario degli artisti del tempo grazie all'introduzione di stilemi e motivi iconografici che diventarono parte di un linguaggio figurativo "giottesco" che trovò terreno fertile soprattutto tra il Veneto e l'Emilia<sup>371</sup>.

Giotto nel ciclo dell'Arena dimostra di essersi impossessato della realtà che viene indagata con una cura innovativa rispetto alla precedente tradizione pittorica duecentesca; l'umanizzazione dell'immagine, trattata con vivo naturalismo, diventa una delle cifre stilistiche del Maestro, e ne rivela tutta l'originalità che si impone fin da subito nelle successive manifestazioni artistiche e che perdurerà per più di un secolo.

---

<sup>366</sup> TONIOLO 2010, pp. 549-562.

<sup>367</sup> TONIOLO 2010, p. 558.

<sup>368</sup> PONCHIA 2015, p. 209.

<sup>369</sup> Sul codice Egerton 943 della British Library di Londra cfr. PONCHIA 2015.

<sup>370</sup> MARIANI CANOVA 2006, p. 611.

<sup>371</sup> MARIANI CANOVA 2005, pp. 164-166; MEDICA 2005, pp. 183-185.

La scorrevolezza del racconto pittorico che si dipana sulle pareti della Cappella, l'armonia e l'unità narrativa che la pervadono, il rispetto delle proporzioni fisiche, la forte umanità che traspare dalle figure, lo studio empirico della prospettiva naturale e l'attualizzazione di architetture e costumi che assumono le forme a lui contemporanee sono le principali caratteristiche della sua maniera che influenzano non solo i pittori monumentali del tempo ma anche i più ricettivi maestri dell'illustrazione libraria.

La ripresa più evidente delle iconografie giottesche si riscontra certamente all'interno del celebre Antifonario *de nocte* in sei volumi della Biblioteca Capitolare di Padova (ms. B14, B15, A15, A16, B16, 14A)<sup>372</sup> che costituisce uno dei tramiti più importanti per la diffusione degli stilemi giotteschi a Bologna tra il primo e il secondo decennio del Trecento, influenzando miniatori quali Nerio – il più giottesco di tutti<sup>373</sup> – il Maestro del 1328, uno dei più fedeli interpreti dell'esperienza di Giotto a Bologna e i maestri della generazione successiva che, dopo essersi aggiornati sul linguaggio giottesco e averlo assimilato, lo caricano di quell'espressività tipicamente bolognese e di quel gusto per il dato quotidiano che deriva dallo studio della pittura monumentale locale del tempo<sup>374</sup>.

La commistione tra gli elementi giotteschi ormai consolidati ed elaborati nella cerchia di pittori e miniatori che ruotava attorno alla figura di Vitale da Bologna e i suoi seguaci e il forte impulso narrativo determinato dalla diffusione del genere del romanzo epico-cavalleresco sono le premesse indispensabili per comprendere tutta la vivacità del lungo ciclo illustrativo del codice di Gotha che può essere quindi inteso come un complesso programma iconografico unitario paragonabile a un ciclo di affreschi. Il rapporto tra pittori e miniatori si fa in questo periodo sempre più stretto e interscambiabile ed è forse questo anche il caso del Maestro dell'*Ovidius* di Gotha, che Bruzio Visconti scelse proprio per le sue capacità di gestione e organizzazione di un ampio ciclo narrativo miniato in grado di obbedire alle esigenze del programma decorativo da lui progettato.

Tra gli aspetti più interessanti della maniera del Maestro dell'*Ovidius* di Gotha c'è sicuramente la sua abilità nel comporre scene complesse, costituite da più momenti narrativi, giocati tutti all'interno di un'unica vignetta con sapiente coerenza compositiva. Le figure 208 e 209 potranno esserci d'ausilio per comprendere questa sua caratteristica. La prima immagine mostra l'uccisione di Pitone da parte di Apollo e la conseguente rivalità con Cupido; la scena è costruita su vari livelli che si muovono attraverso linee diagonali che partono dall'angolo superiore destro in cui

---

<sup>372</sup> MARIANI CANOVA 2005, p. 164.

<sup>373</sup> MEDICA 2005, p. 184.

<sup>374</sup> MEDICA 2005, p. 186.

la figura di Apollo, che si staglia sul fondo oro entro uno spicchio di cielo aranciato e raggiato – simbolo della natura solare del dio – scaglia un dardo mortale in direzione del mostruoso Pitone al centro della composizione che, agonizzante, procede poi verso sinistra e si accascia tra le braccia della madre Tellus, ritratta nell'angolo superiore. In basso a sinistra, questa volta con un andamento più lineare, Cupido armato di arco e frecce, colpisce il dio beffardo con uno strale d'oro e la ninfa Dafne con uno di piombo, provocandone la fuga verso destra.

In modo ancora più complesso, il miniatore dipinge i sette momenti narrativi che costituiscono l'episodio degli sfortunati amanti di Babilonia, con un andamento ancora una volta giocato su piani compositivi che si muovono lungo direttrici diagonali che procedono questa volta alternativamente in direzioni opposte, a zigzag. Il primo registro è occupato dalla figura di Piramo che comunica con Tisbe tramite una fessura nel muro della casa; scendendo verso la diagonale destra troviamo Tisbe puntuale all'appuntamento presso la fonte al di sotto dell'albero del gelso. Sullo stesso registro, ma spostato a sinistra, il miniatore ritrae il terzo momento narrativo con Tisbe che si nasconde nel bosco temendo di essere uccisa dalla leonessa che esce dalla composizione verso sinistra calpestando con le zampe posteriori il perduto velo della fanciulla, tutto lordato di sangue dopo che la fiera aveva pasteggiato. Scendendo leggermente, Piramo, credendo che la sua amata fosse stata divorata dalla leonessa, si uccide con la spada; sullo stesso piano, Tisbe stringe tra le braccia il corpo esanime dell'amato per poi darsi la morte con la stessa spada a sinistra dell'ultimo registro. L'epilogo della narrazione, con l'unica urna che contiene le ceneri di entrambi, è raffigurato a destra accanto ai due amanti.

Il disegnatore del codice di Bergamo invece, pur adottando il sistema illustrativo a vignette, sfrutta un andamento più lineare del racconto, giustapponendo poche figure significative e riducendo notevolmente il numero di sequenze narrative da inserire in un unico riquadro.

Questi pochi esempi ci fanno comprendere tutta la maestria del miniatore dell'*Ovidius* che è in grado di riportare in piccolo soggetti che bene si adatterebbero ad essere rappresentati ad affresco, con composizioni decisamente più monumentali in cui la successione cronologica degli eventi troverebbe una sua più degna legittimazione.

Dalla pittura monumentale di matrice giottesca, il Maestro recupera anche la tendenza a utilizzare elementi di continuità narrativa nelle stesse miniature in modo da evidenziare la successione degli eventi temporali in un unico riquadro. La miniatura appena esaminata ne è un chiaro esempio, ma a questo possiamo aggiungere anche il riquadro con le vicende di Mercurio e Argo (fig. 20). La figura del mostruoso carceriere e quella del dio Cillenio sono ripetute per ben tre volte nella stessa

vignetta e sempre con gli stessi abiti, in modo da far comprendere allo spettatore che si tratta degli stessi personaggi che agiscono in tempi diversi, tendenza che tuttavia non viene invece rispettata dal disegnatore di Bergamo che non si cura ad esempio di mantenere le poche cromie adottate nelle vesti dei personaggi che vengono ripetuti in una stessa vignetta, come nel caso di Coronide che fugge alla violenza di Nettuno, prima raffigurata con una lunga veste neutra a righe rosse che poi, nel momento della sua mutazione, diventa verde a righe rosse (fig. 77).

Nella miniatura di Mercurio e Argo del codice di Gotha troviamo un altro espediente di derivazione giottesca, ossia l'uscita laterale di un personaggio che si allontana dalla scena come se entrasse in una quinta teatrale. Questo accorgimento, che ricorre varie volte nel manoscritto con soluzioni diverse (figg. 78, 174, 191), è funzionale a rendere il tutto più vivo e dinamico, dando la sensazione allo spettatore di assistere a un'azione che ha un suo inizio – determinato dalle mezze figure che entrano – uno svolgimento e una prosecuzione nel tempo al di fuori dello spazio ristretto della miniatura, determinata dalle figure uscenti.

Sempre dal Maestro dell'Arena il nostro miniatore apprende l'uso di raffigurare le figure di spalle – espediente utilizzato anche da Vitale da Bologna e i suoi seguaci a Mezzaratta – creando così un ponte tra chi osserva la scena e la scena stessa, come se anche lo spettatore ne fosse coinvolto. Questa soluzione si trova ad esempio nella miniatura in cui è raffigurato il concilio degli dei nel palazzo di Giove<sup>375</sup> in cui osserviamo una scena di banchetto a cui prendono parte due servitori ritratti di spalle davanti alla mensa mentre osservano il padre degli dei in veste di dottore che tiene il suo discorso (fig. 211).

La ripetizione di una medesima figura che indossa lo stesso tipo di abbigliamento sia per foggia che per colori può avvenire anche in più vignette staccate, qualora ad esempio si verifichi un caso di ciclo figurato dedicato a uno stesso personaggio, o nel caso in cui una figura sia coinvolta in più vicende distinte tra loro. È il caso del mitico vate Tiresia, la cui immagine ammantata di giallo con il capo protetto da un turbante è reiterata in quattro vignette diverse (figg. 129, 133, 136, 138) che riguardano storie che poco hanno in comune tra loro ma che lo vedono comunque presente: Penteo ucciso dalle Baccanti, le vicende personali del vate e la tragica fine di Narciso.

Non sono solo le figure umane o animali ad essere ripetute per creare una continuità narrativa, ma anche le architetture giocano in questo senso un ruolo decisivo.

---

<sup>375</sup> Per la spiegazione di questa miniatura cfr. capitolo IV.



Utilizzando l'impostazione delle scatole prospettiche di Giotto aperte sul lato frontale – elaborate in epoca successiva in chiave ancor più moderna ad esempio dall'Illustratore – il Maestro dell'*Ovidius* realizza scene di interno a cui aggiunge motivi tipici della miniatura bolognese, quali i drappi di stoffe decorate che proteggono le pareti delle abitazioni dando anche un senso di preziosità all'insieme. La vignetta che ritrae l'incontro amoroso tra Giove e Semele (fig. 120) è un chiaro esempio di reiterazione di elementi che denotano una successione cronologica: sulla sinistra, entro la casa di Semele, Giove giura sullo Stige che si sarebbe unito a lei in tutta la sua potenza divina; a destra, la stessa architettura ospita la tragica fine della madre di Dioniso che poi viene estratto dal ventre materno nella vignetta successiva in cui l'azione è nuovamente ambientata nella stessa casa (fig. 123).

Con una soluzione estremamente originale, il miniatore ambienta le varie sequenze dell'episodio del tradimento di Vulcano a opera di Marte e Venere (fig. 151). Nella lunga vignetta osserviamo la ripetizione della dimora della dea per tre volte, e la scena, ambientata sia all'interno che all'esterno, viene ribaltata sui tre registri: nel primo registro la casa è collocata a sinistra e l'esterno a destra, nel secondo l'abitazione è dipinta a destra e il paesaggio esterno con le figure degli dei a sinistra mentre nell'ultimo registro il Maestro ripropone la soluzione compositiva del primo.

Gli esempi proposti ci consentono anche di ragionare sul fenomeno tutto medievale dell'attualizzazione del mito evidente soprattutto nel codice di Gotha ma, con soluzioni nettamente più semplici, anche in quello di Bergamo: abiti, acconciature, oggetti, come nel caso dell'astrolabio di Tiresia (fig. 136), ma anche città e abitazioni sono contestualizzate alla moda e all'architettura contemporanea di committenti e pittori. Il Medioevo lascia quindi un forte impatto sulle immagini in quanto il tempo presente travolge l'età storica del mito e la assimila nelle sue consuetudini temporali.

I personaggi che sono ritratti sulla scena si manifestano come donne e uomini del tempo, di varia estrazione sociale. Il miniatore raffigura nobildonne riccamente vestite con abiti lunghi e sfarzosi, con gli interni di pelliccia candida come nel caso della bella principessa Europa (fig. 100), re coronati d'oro assisi su troni imponenti (figg. 162, 171) o panciuti come Agenore, in segno della sua opulenza (fig. 105); ma anche personaggi più umili, i popolani, con le loro corte tuniche e le cuffie simbolo della loro modesta condizione, come nel caso del pescatore che ritrova la cesta contenente Perseo e Danae nel fiume (fig. 171), o dell'anziana nutrice di Semele, Beroe (fig. 119). Un'altra categoria di personaggi è accuratamente indagata nel codice e ricorre in varie vignette; si

tratta dei soldati che vengono raffigurati con armature aggiornate secondo l'uso del tempo con pesanti cotte di maglia di ferro, elmi a tesa larga, cervelliere, camagli e schinieri. Essi sono ritratti mentre si aggirano tra le tende dell'accampamento (fig. 83), in azione anche a cavallo (fig. 112) o al seguito del loro condottiero (fig. 125).

In entrambi i manoscritti, le città sono quelle tipiche della cultura trecentesca, cinte da mura merlate, con alte torri che svettano verso l'alto (figg. 83, 106). Nel codice di Gotha le abitazioni riprendono motivi decorativi floreali che si ritrovano nei rilievi architettonici dipinti da Giotto e che diventano cifra stilistica anche dei miniatori bolognesi che realizzano eleganti modanature decorate con ornamenti vegetali assai aggraziati, come nelle miniature dedicate alle vicende del malvagio Licaone<sup>376</sup>.

Il miniatore dimostra di aver riflettuto e di aver appreso anche l'utilizzo della prospettiva empirica, realizzando edifici scorciati, spesso con soffitti a lacunari bene in vista (figg. 171, 210) e con elementi aggettanti come nel caso della vignetta in cui Callisto trasformata in orsa dorme fuori dall'uscio della sua casa (fig. 66), edificio la cui forma ricorda da vicino quello dell'affresco giottesco con la *Vergine annunciata* dell'Arena.

Il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha non disdegna poi l'inserimento di particolari architetture a forma di edicole goticeggianti sostenute da colonnine tortili su cui poggiano archi trilobati utilizzate esclusivamente per custodire i simulacri sacri degli dei o degli oracoli, come nel caso delle vignette dedicate alla consultazione dell'oracolo di Febo da parte di Cadmo (fig. 105), o la fondazione del tempio di Giove Ammone nel deserto Libico (fig. 125) o la miniatura che ospita il rito bacchico disprezzato da Penteo e le Miniadi (fig. 129) in cui sullo sfondo compare una di queste strutture che ospita la statua del dio del vino. Questa specifica tipologia architettonica, utilizzata anche dal disegnatore bergamasco con la stessa destinazione (figg. 106, 126, 168, 204), probabilmente aveva la funzione di stabilire una sorta di distanza tra il mondo sovranaturale degli dei antichi e il mondo reale dei gentili.

Proprio l'indagine della realtà è un'altra delle caratteristiche fondamentali del miniatore di Gotha che concentra gran parte dei suoi sforzi nell'analisi del dato di natura.

Tutte le scene sono ambientate entro paesaggi naturali rocciosi e ricchi di vegetazione, con alberelli fronzuti ad alto fusto, arbusti più bassi, fiori variopinti che punteggiano il terreno e lunghi corsi d'acqua.

---

<sup>376</sup> Sull'analisi di queste miniature si rimanda al capitolo successivo.

La minuziosa osservazione della realtà gli consente di cimentarsi anche in prove piuttosto ardue che fanno comprendere tutta la bravura del miniatore; nella vignetta in cui lo mutata in giumenta si specchia nelle acque del fiume Inaco (fig. 16), il Maestro rappresenta in modo perfetto il riflesso della mucca nell'acqua, rispettando le proporzioni e rendendolo il più naturalistico possibile, con un effetto che lo rende un *unicum* per l'epoca.

Non solo la rappresentazione del reale, ma anche la dimensione sovranaturale è uno degli interessi principali del nostro miniatore.

La prima considerazione da fare riguarda lo sfondo che domina in tutte le vignette; il Maestro utilizza la lamina d'oro, ossia uno sfondo astratto, come da consuetudine in molti manoscritti dell'epoca che spesso presentano motivi geometrici come fondali qualora l'oro non fosse disponibile.

Su questo sfondo innaturale si muovono volando le divinità olimpiche circondate da spicchi di cielo blu, colore iconografico del divino per antonomasia<sup>377</sup>, che sfuma verso l'azzurro (figg. 15, 64). Questa prassi esecutiva che prevede l'uso di porzioni di cielo blu entro cui agiscono le divinità era ben consolidata nel Medioevo, e affonda le sue radici nel mondo tardoantico<sup>378</sup>. L'unico Olimpo a sottrarsi a questa consuetudine è Febo, che come abbiamo visto vola entro un fascio di luce aranciata provvisto di raggi dorati, simbolo della luce solare.

Se non sono completamente inseriti entro una porzione di cielo<sup>379</sup>, il miniatore raffigura le divinità olimpiche mentre compiono varie evoluzioni nello spazio celeste – un po' come erano soliti fare gli angeli di Giotto nella Cappella Scrovegni – sempre accompagnate da una scia di colore blu, segno della loro natura divina: Giove è ritratto mentre si lancia in picchiata per raggiungere Io (fig. 15), oppure mentre protende le braccia verso la fanciulla mutata in giovenca, con la veste rossa che trascolora nel blu (fig. 16); Pan addirittura utilizza la scia blu come se fosse una tavola da surf per gettarsi più velocemente verso la ninfa Syrinx, il suo bottino (fig. 29).

Lo spazio divino assume anche le forme di porzioni semicircolari di cielo, solitamente punteggiate di stelle, che possono accogliere a loro volta divinità che assurgono all'empireo, come accade a Io che alla fine delle sue peripezie ottiene in premio la deificazione (fig. 26), oppure episodi in cui l'azione divina avviene sull'Olimpo e non sulla Terra, come nel caso della nascita di Minerva e Vulcano (fig. 145).

---

<sup>377</sup> PASTOREAU 2008, p. 85.

<sup>378</sup> PONCHIA 2015, pp. 161-164.

<sup>379</sup> Spicchi di cielo blu sono utilizzati anche nelle miniature realizzate dal Maestro degli Antifonari padovani nel celebre Dante Egerton.

Un'altra consuetudine desunta dalla tarda antichità e ben consolidata in età medievale è l'uso dei *titula*, scritte esplicative che riportano i nomi dei personaggi per consentire il rapido riconoscimento delle figure. Questa prassi compare solamente all'interno del ciclo figurato dedicato alle vicende della ninfa Io, in cui in più di un'occasione il miniatore inserisce sulla scena la scritta con il suo nome, ma anche quello del padre Inaco (figg. 13, 15, 16, 18).

In mancanza di modelli iconografici a cui fare riferimento, entrambi i miniatori adottano iconografie desunte da altri repertori, come nel caso dell'unione tra Blemmi e Grilli per l'immagine di Proteo nella Reggia del Sole (figg. 37, 38), o per l'immagine di Atlante tratta dal repertorio giuridico (fig. 51).

La figura di Ermafrodito che si spoglia prima di entrare nella fonte, con il corpo quasi del tutto nudo e le maniche della veste ancora parzialmente infilate ai polsi (fig. 160), sembrerebbe derivare da un modello iconografico paleocristiano legato alle immagini tradizionali del *Battesimo* in cui talvolta, accanto alla figura di Cristo, sono presenti i neofiti che attendono di ricevere il sacramento<sup>380</sup>. Questa particolare iconografia si ritrova, come giustamente sottolineato da Chiara Ponchia, anche all'interno del *Roman de Troie* di San Pietroburgo (Biblioteca Nazionale, Fr. F.v. XIV) miniato dal Maestro degli Antifonari padovani in cui, nella raffigurazione del *Naufragio di Aiace Oileo*, compaiono due marinari ritratti nell'atto di togliersi le vesti per gettarsi in mare<sup>381</sup>. Non è da escludere che proprio il Maestro degli Antifonari abbia costituito un tramite per la diffusione di questa iconografia nel mondo del libro miniato nella Bologna del Trecento.

Più spesso però gli artefici fanno riferimento ai manoscritti di contenuto astronomico-astrologico il cui impiego, come abbiamo visto, fornisce suggestive idee in più di un'occasione (figg. 30, 80, 83, 84, 174), o a iconografie tratte dal mondo classico che sono giunte fino al mondo medievale attraverso qualche canale di diffusione al momento sconosciuto, come nella miniatura della nascita di Minerva e Vulcano (fig. 145).

Alcune figure all'interno del manoscritto di Gotha sono influenzate dalle personificazioni di Vizi e Virtù che tanta fortuna ebbero in età medievale: Cadmo che si sta trasformando in serpente ricorda l'immagine della Prudenza bifronte (fig. 187), la figura di Minerva appena nata dal cranio di Giove e scesa sulla terra rimanda alla Fortitudo giottesca, che indossa una veste drappeggiata su più livelli esattamente come la dea, porta un grande scudo e tiene in mano una mazza, attributo che il miniatore di Gotha ripropone fedelmente nel manoscritto in luogo della più consueta lancia,

---

<sup>380</sup> MADDALO 1992, [http://www.treccani.it/enciclopedia/battesimo\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/battesimo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) (Ultima consultazione URL: 22/09/2015).

<sup>381</sup> PONCHIA 2015, pp. 166-167.

simbolo del suo potere militare (fig. 145). La dea non indossa la *leonté* come la personificazione giottesca, ma ha il capo coperto da un elmetto a tesa larga che ricorda invece quello indossato da un altro vizio dell'Arena, l'Infedeltà.

Nella vignetta che raffigura il concilio degli dei, nella parte inferiore della composizione sono ritratti gli Olimpi che vengono accolti da Giove (fig. 211); tra questi spicca con il suo raffinato abito rosa Venere, che si rimira in un piccolo specchio rotondo che tiene nel palmo della mano. Il suo volto di profilo, l'acconciatura trattenuta da una fascia, lo specchietto in mano posto all'altezza del viso e la mano libera che si solleva verso il petto richiamano chiaramente alla personificazione della Prudenza nella Cappella Scrovegni.

In conclusione, credo che non sia un caso se il più antico manoscritto miniato dell'*Ovidius moralizatus* sia stato eseguito a Bologna a pochi anni di distanza dalla composizione dell'opera di Pierre Bersuire.

La città felsinea giocò infatti un ruolo fondamentale nella ricezione dei classici poiché, come abbiamo visto, già nel 1321 il grammatico Giovanni del Virgilio fu incaricato di tenere alcune lezioni presso lo Studio bolognese sui maggiori autori latini tra cui Virgilio, Stazio, Lucano e l'Ovidio Maggiore, inteso come autore delle *Metamorfosi*<sup>382</sup>; per l'occasione compose tra 1322 e 1323 una parafrasi esplicativa latina sulle *Metamorfosi* che integrava il testo di Ovidio ad altre fonti – l'*Expositio* – e un commento allegorico, diffondendo in questo modo la conoscenza del poema delle trasformazioni<sup>383</sup>.

Il sostrato culturale figurativo del tempo, particolarmente interessato alle illustrazioni di grandi cicli narrativi, unito alla nuova propensione per la lettura laica di Ovidio e allo spirito protoumanista di Bruzio Visconti che era solito affidare la decorazione dei suoi manoscritti a maestri bolognesi, diedero vita a uno dei più bei prodotti della miniatura a soggetto profano della metà del Trecento che ha il merito di aver finalmente sancito l'importanza delle immagini desunte dalle *Metamorfosi*, completamente slegate dalle loro interpretazioni morali e allegoriche.

Ciò che non erano riusciti a fare i miniatori dei codici illustrati delle *Metamorfosi* latine, riuscì a compierlo l'anonimo Maestro dell'*Ovidius* di Gotha, personalità ad oggi ancora poco conosciuta ma che merita senz'altro una particolare attenzione.

---

<sup>382</sup> GÜTHMULLER 2005, p. 46.

<sup>383</sup> GÜTHMULLER 2005, p. 47.



## CAPITOLO 6

### Una diversa tradizione illustrativa: l'*Ovide moralisé*

Dall'analisi delle miniature dei due codici contenenti l'*Ovidius moralizatus* si evince che i miniatori non si concentrarono sulla traduzione per immagini della parte allegorica del testo, ma offrirono una nutrita e variegata raccolta illustrata di favole, obbedendo al gusto proto-umanistico di lettura laica dei classici.

All'interno del codice di Gotha però sopravvive un caso piuttosto evidente dal punto di vista iconografico in cui un personaggio del mito viene raffigurato nelle vesti della sua controparte allegorica. Alla c. 10v l'anonimo miniatore realizza due vignette che illustrano le vicende di Licaone (libro I, *fabulae* VIII-IX), l'empio tiranno d'Arcadia che, per provare la vera natura divina di Giove che era sceso sulla terra in forma umana, aveva prima tentato di ucciderlo nel sonno e poi gli aveva offerto le carni di un servo appositamente imbandite e per questo motivo fu trasformato dal dio in un lupo<sup>1</sup>.

Nel primo riquadro (fig. 1) Giove è curiosamente raffigurato in veste di Cristo, con un lungo *himation* rosso bordato d'oro, una folta barba, capelli lunghi e un'aureola raggiata dorata. Il dio procede attraverso il bosco per dirigersi verso la casa di Licaone dove viene accolto al piano terra. Giove-Cristo interroga i due personaggi accompagnando il suo dire con un gesto della mano che ricorda vagamente la posizione delle dita di un Cristo benedicente. Al piano superiore Giove-Cristo è steso a letto mentre Licaone, raffigurato con la testa di lupo per indicare la sua sorte, cerca di trafiggerlo con una lunga spada. La scena si conclude con la fuga di Licaone mutato completamente in lupo che esce da una porta del palazzo e si dirige verso il bosco in cui si vede la sua sagoma ferina alquanto abrasa che si aggira tra gli alberi. La vignetta successiva (fig. 2) è molto

---

<sup>1</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* IV, Fo. XVIII a-b: «Inde narrat Ovidius quod iupiter deus caeli indutus humana imagine descendit in terram: lichaonem quendam tyrannum nequissimum visitorem: qui lichaon parato sibi quodam lecto in domo sua. occulte ipsum occidere attemptavit. propter quod dictus lichaon mutatus est in lupum. Et ut lupo coepit ululare: et vagabundus per agros:et nemora circuire». (Poi narra Ovidio che Giove, il dio del cielo, vestitosi di un aspetto umano, scese in terra come ospite di Licaone, un malvagissimo tiranno. Dopo che fu preparato un letto per Giove in casa sua, Licaone cercò di ucciderlo di nascosto. Perciò Licaone venne mutato in lupo, e come un lupo iniziò a ululare e come un vagabondo ad aggirarsi per campi e boschi. Traduzione propria).

BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* V, Fo. XVIII b: «Iste dum Iuppiter ad domum eius veniret occidit unum hominem et eius carnes ipsi obtulit ad comedendum: propter quam causam iratus Iuppiter eum mutavit in lupum». (Quando Giove giunse alla sua casa, egli uccise un uomo e offrì le sue stesse carni per mangiare; Giove si adirò per questo e lo mutò in lupo. Traduzione propria).

interessante dal punto di vista compositivo e dimostra tutta l'abilità del miniatore nel realizzare scene vive che si suddividono in più momenti narrativi giocati attraverso l'uso di varie ambientazioni. In basso a destra di fronte a una serie di arcate è ritratto Licaone che indossa una lunga tunica bipartita rossa e a scacchi rossi e neri – una delle vesti più ricche e complesse dal punto di vista decorativo di tutto il codice – che ordina a uno sgherro di sgozzare e smembrare il corpo di un servitore. In un ambiente laterale l'artefice raffigura un grosso calderone acceso sormontato da una cappa entro cui bollono le carni del servo; dalla cucina parte una scala che si collega al piano superiore del palazzo in cui Giove, sempre ritratto in veste di Cristo, attende il pranzo. Il servo percorre la scala e giunge nella stanza col soffitto a lacunari e le pareti tappezzate con un drappo verde e oro e porta un piatto con l'orrido pasto. I due antagonisti si indicano vicendevolmente e Licaone presenta anche in questo caso il muso da lupo.

La figura di Giove in veste di Cristo trova una sua giustificazione grazie alla spiegazione allegorica del mito; Bersuire sostiene infatti che Giove, disceso sulla terra in forma umana per accertarsi dell'empia indole di Licaone, è in realtà il Figlio di Dio che scende sulla terra per mezzo dell'Incarnazione, mentre il tiranno rappresenta il popolo Ebreo che ha preparato il letto di morte di Gesù – la Croce – e per questo è condannato a vagare per il mondo senza dimora come i lupi<sup>2</sup>. Il miniatore, probabilmente su suggerimento dell'ideatore del programma iconografico del codice, ha dato una forma visiva al testo allegorico che per il suo contenuto doveva essere di particolare importanza, essendo questo un caso veramente isolato tra le illustrazioni dell'*Ovidius moralizatus*.

Come noto, esiste un testo di poco antecedente a quello di Pierre Bersuire che offre anch'esso un'interpretazione morale e allegorica in chiave cristiana delle *Metamorfosi* di Ovidio – l'*Ovide moralisé en vers français* – un poema scritto tra il 1316 e il 1328 da un anonimo autore, forse un frate minore<sup>3</sup>, per volere della regina Giovanna II di Borgogna, moglie di Filippo V di Francia<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, I, *Fabula* IV, Fo. XVIII b: «Recte Lychaon videtur fuisse populus iudaeorum. Constat enim quod summus Iuppiter dei filius assumpta humana imagine per incarnationem ad terram noscitur descendisse. [...] Domum Lychaonis id est populum iudaeorum voluit personaliter visitare. sed quia dictus populus eidem praeparavit lectum mortis scilicet crucem ubi eum voluit morte ferire: ideo mutatus est in lupum: quia scilicet facti sunt iudaei fugaces et vagabundi ad modum lupi propter mortem quam dei filio attemptaverunt». (Giustamente Licaone sembra essere il popolo Ebreo. È certo infatti che il sommo Giove, il Figlio di Dio, è noto per essere sceso sulla terra, presa la forma umana per mezzo dell'Incarnazione. Egli volle personalmente visitare la casa di Licaone, che è il popolo giudeo. Ma poiché il detto popolo preparò il letto di morte – che è la Croce – dove volle immolarlo, per questo motivo fu mutato in lupo. Gli Ebrei diventarono fugaci ed erranti come i lupi perché tentarono l'omicidio del figlio di dio. Traduzione propria).

<sup>3</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, p. 9; ENGELS 1945, p. 62.

<sup>4</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, pp. 10-11; ENGELS 1945, p. 47.



L'anonimo francescano esegue un potente sforzo di trasposizione<sup>5</sup> in lingua d'oïl del poema di Ovidio, tra i più importanti di tutta la letteratura francese medievale<sup>6</sup>, compiendo sull'originale latino un'opera di cristianizzazione del testo a cui integra e aggiunge continuamente *fabulae* non presenti nelle *Metamorfosi* basandosi su altre fonti antiche o su manoscritti glossati del poema delle trasformazioni<sup>7</sup>, proprio come farà qualche anno dopo Pierre Bersuire, per offrire una *summa* il più completa possibile sulle conoscenze medievali in campo metamorfico<sup>8</sup>.

Questo lunghissimo componimento, costituito da circa 72000 ottonari, ci è pervenuto in una ventina di manoscritti<sup>9</sup>, alcuni dei quali riccamente miniati. I due codici miniati più antichi offrono una diversa tradizione illustrativa delle *Metamorfosi* ovidiane rispetto a quella esaminata per l'*Ovidius moralizatus* in quanto la traduzione per immagini delle allegorie cristiane contenute nel testo è preponderante.

Il primo manoscritto (Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4), realizzato entro il 1325, consta di 453 miniature dipinte dal cosiddetto Maestro de Fauvel<sup>10</sup> che predispone una vasta serie di vignette di dimensioni pressoché costanti, molto raffinate sia nelle figure che negli aspetti decorativi, con un largo uso di lamine e pigmenti d'oro. Il secondo (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5069), realizzato qualche anno dopo dallo stesso Maestro de Fauvel, ha una fattura meno ordinata ed elegante del codice di Rouen – che evidentemente era destinato a un'altissima committenza – e comprende 302 miniature, molte delle quali si stagliano su un luminoso fondo in lamina d'oro; tra queste, circa una cinquantina sono assai simili dal punto di vista iconografico alle miniature del codice di Rouen che doveva esserne il modello.

Tra le vignette del primo manoscritto circa il venti per cento è riservato a illustrazioni allegoriche cristiane, ridotte invece al dieci per cento nel secondo manoscritto<sup>11</sup>. A dimostrazione di tale tendenza illustrativa vorrei proporre alcuni tra gli esempi più evidenti che ricorrono nel codice di Rouen, il più ricco dal punto di vista dell'allegoresi miniata.

Il primo esempio riguarda la figlia di Licaone, Callisto, vergine ninfa al seguito di Diana che venne ingravidata da Giove. La prima vignetta mostra Diana coronata che si accorge che la sua

---

<sup>5</sup> CAPELLI 2012, p. 46: «L'autore dell'*Ovide moralisé*, infatti, non *traduce* semplicemente in francese il proprio modello latino, ma lo *traspone* nel sistema culturale che in quella lingua si identifica, e dunque lo *trasforma*, lo adatta a nuovi canoni artistici e nuove esigenze di mentalità e pubblico».

<sup>6</sup> ENGELS 1945, p. 80.

<sup>7</sup> DEMATS 1973, p. 61.

<sup>8</sup> POSSAMAÏ-PÉREZ 2003, p. 149: l'autrice riporta alcuni versi del prologo dell'*Ovide moralisé* in cui l'anonimo spiega di non essersi potuto occupare di tutte le favole mitologiche ma solo di quelle metamorfiche. Cfr. CAPELLI 2012, p. 6.

<sup>9</sup> Fondamentale per lo studio delle famiglie di codici dell'*Ovide moralisé* è il contributo di JUNG 1996, pp. 96-97.

<sup>10</sup> CLIER-COLOMBANI 2015, p. 24.

<sup>11</sup> BLUMENFELD-KOSINSKI 2002, p. 2.

protetta è incinta e la caccia lontano da sé; Callisto è raffigurata sulla destra mentre si porta le mani al ventre (fig. 3). Come tutti i miti ovidiani nel *Moralisé*, anche Callisto subisce più di un'interpretazione in chiave allegorico-cristiana, ma la più evidente dal punto di vista iconografico è sicuramente quella in cui è raffigurata una scena di *Natività* (fig. 4). La miniatura mostra una donna con aureola che ha appena partorito sdraiata su un letto; un cuscino le sorregge la testa e ha le mani incrociate sul ventre; ai piedi del letto su cui giace la donna è seduto un uomo barbuto nimbo. Sullo sfondo, entro un'elegante mangiatoia architettonica, Gesù Bambino con il nimbo crucifero è tenuto al caldo dal bue e l'asinello. A livello iconografico la scena è modellata sul tradizionale schema della *Natività*, ma se si legge il testo la donna è figura allegorica di Callisto, interpretata dal frate francese come la vergine terra di Giudea che, incinta di Dio (Giove), mise al mondo il Cristo (Arcade) ma che in un secondo momento iniziò a disprezzare l'amore di Dio che, infine, la perdonò<sup>12</sup>.

Il secondo mito che ho scelto narra le vicende dello sventurato cacciatore Atteone che si imbattè per caso nella dea Diana mentre faceva il bagno nuda con le ninfe; per averla vista così vulnerabile Atteone fu mutato in cervo dalla dea e successivamente sbranato dai suoi stessi cani che non lo riconoscevano sotto le nuove forme animali. La prima vignetta (fig. 5) mostra il giovane completamente trasformato in cervo che viene attaccato da due cani che ne azzannano il collo e le terga sotto gli occhi dei suoi compagni di caccia che, come i suoi cani, non lo riconoscono. Il tragico epilogo dell'episodio è oggetto di interpretazione cristiana che nel codice di Rouen si configura con l'immagine tradizionale della *Flagellazione di Cristo* (fig. 6). Nel commento allegorico Atteone è interpretato come Cristo che viene crocifisso dagli ebrei, che corrispondono ai cani del mito, mentre Diana – che non compare in questa vignetta – simboleggia la Trinità che il Figlio di Dio ha visto “nuda”, senza coperture<sup>13</sup>. In questo caso il miniatore ha rappresentato il momento che precede la morte di Cristo sulla Croce, ossia la tortura per mezzo della flagellazione ordinata da Pilato per sedare gli animi degli ebrei che volevano mettere a morte il Messia. Probabilmente il Maestro de Fauvel, forse su ordine dell'ideatore del programma iconografico, ha ritenuto più opportuno associare le figure dei cani che mordono e strappano le carni di Atteone ai due torturatori che con i flagelli muniti di terminazioni metalliche lacerano e dilanano il corpo di Cristo.

Le vicende di Tiresia che viene privato della vista fisica da Giunone e ricompensato da Giove con il dono della preveggenza sono oggetto di interessanti interpretazioni morali, una delle

---

<sup>12</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, II, vv. 1915-2006.

<sup>13</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, III, vv. 604-669.

quali è miniata nel codice di Rouen. La prima vignetta (fig. 7) mostra il momento in cui il protagonista si trova ad arbitrare la contesa tra Giove e Giunone sul piacere fisico tra uomo e donna, essendo stato Tiresia partecipe di entrambi i generi. Gli dei, ritratti seduti e coronati, gesticolano davanti a Tiresia che si trova in piedi in mezzo a loro e indica con un gesto della mano verso Giunone. La privazione della vista da parte della dea e il conseguente dono di Giove non sono raffigurati, ma diventano metafora figurativa per la vignetta successiva (fig. 8). Il miniatore, utilizzando uno schema iconografico che ricorda quello della *Pentecoste*<sup>14</sup>, raffigura gli Apostoli schierati in due gruppi; le figure in primo piano reggono in mano un libro e tutti i dodici Apostoli sono provvisti di nimbo sul capo, a colori alternati rosso e blu. Dall'alto la colomba di Dio effonde su di loro lo Spirito Santo, raffigurato come un flusso rosso che converge sulle loro teste. Quest'immagine allegorica simboleggia la condizione profetica di Tiresia che un tempo era cieco e poi fu omaggiato da Giove della vista interiore in grado di predire il futuro e di divulgare i suoi segreti, proprio come gli Apostoli che prima di conoscere Cristo vivevano nascosti e poi furono illuminati dalla luce di Dio per accogliere il messaggio del Salvatore e diffonderlo tra la gente con la loro parola<sup>15</sup>.

L'autore dell'*Ovide moralisé* è solito interpretare figure mitologiche diverse tra loro con immagini cristiane talvolta identiche o molto simili. È questo il caso dell'allegoria dedicata a Danae, la figlia di Acrisio che era stata rinchiusa dal padre in una torre affinché non potesse generare. Secondo il mito – che come abbiamo visto nell'analisi delle miniature del *Moralizatus* non è tratto direttamente dalle *Metamorfosi* ma costituisce un ampliamento al testo di Ovidio – Giove, invaghitosi della fanciulla, si era introdotto sotto forma di pioggia dorata nella torre in cui era segregata e l'aveva fecondata senza un'unione carnale, generando in lei Perseo. La prima vignetta del codice di Rouen mostra Acrisio che ordina a due servitori di imprigionare Danae nella torre (fig. 9) mentre la seconda miniatura presenta nuovamente una scena di *Natività*, simile a quella già esaminata per Callisto ma con un'ambientazione più scarna. La Vergine, dopo aver dato alla luce Gesù, è coricata su un fianco e tiene per mano il figlioletto in fasce, accompagnato dal bue e l'asinello che lo tengono al caldo (fig. 10). Ai suoi piedi, san Giuseppe nimbato guarda verso l'alto. Danae, vergine fanciulla, diventa madre senza aver conosciuto l'uomo, generando attraverso una pioggia dorata Perseo, figlio di Giove, supremo tra gli dei. Allo stesso modo Maria, Vergine eterna,

---

<sup>14</sup> In questo caso però non compare la figura della Vergine che solitamente è presente nelle scene di Pentecoste.

<sup>15</sup> DE BOER 1915, *Ovide moralisé*, vol. I, III, vv. 1189-1291.

generò per infusione dello Spirito Santo Gesù, che è il Figlio di Dio. Acrisio, carceriere e persecutore, è associato al popolo ebraico che perseguita il Salvatore<sup>16</sup>.

Gli ultimi esempi sono dedicati al mitico cantore degli dei, Orfeo, che con la figura di Cristo condivide fin dalla tarda antichità l'iconografia del *Buon pastore*. In questo caso sono due gli episodi che vengono cristianizzati: il primo, relativo alla sua discesa agli Inferi per recuperare l'amata Euridice, morta prematuramente per il morso di un serpente; il secondo, correlato alla sua morte violenta per mano della madre e delle zie.

La prima vignetta (fig. 11) mostra il cantore che segue Euridice che si sta dirigendo entro la bocca infernale, raffigurata come il grosso mostro apocalittico Leviatano, secondo un'iconografia di tradizione tipicamente medievale<sup>17</sup>. Dalla bocca dell'Inferno spuntano le teste delle anime dannate, dolenti e ghignanti mentre il fuoco le avvolge. La miniatura allegorica che accompagna il mito ritrae un *Cristo Risorto* (fig. 12), modellato sullo schema tradizionale della *Resurrezione*. L'analogia tra Cristo e Orfeo trova la sua spiegazione nell'*Ovide moralisé* in quanto, secondo il mito, Orfeo riuscì a scendere da vivo nell'Averno per recuperare la sua amata e a far ritorno sulla terra, proprio come Gesù che dopo la morte scese agli Inferi e vi rimase tre giorni e tre notti (Mt. 12, 40) prima di risorgere<sup>18</sup>.

Anche l'uccisione di Orfeo è interpretata in chiave allegorica cristiana. Orfeo nella prima miniatura è ritratto seduto, intento a suonare la lira, mentre le Baccanti lo percuotono con i bastoni (fig. 13). La figura di Orfeo-cantore è associata allegoricamente a quella di Cristo portavoce del Verbo divino che viene perseguitato e messo a morte dai suoi seguaci. Nella miniatura che traduce per immagini la moralizzazione dell'episodio è raffigurato il *Bacio di Giuda* (fig. 14): come Giuda era prossimo al Salvatore, così le Baccanti erano le parenti più strette del cantore degli dei<sup>19</sup>.

A partire dall'*Ovide moralisé en vers* di Lione (Lione, Bibliothèque Municipale, Ms. 742), miniato intorno al 1390 dal Maestro del Policratico di Carlo V e appartenuto al duca Jean de Berry<sup>20</sup>, viene meno l'interesse per le illustrazioni che riflettono l'interpretazione allegorica e morale del testo e i miniatori si concentrano esclusivamente sulla raffigurazione dei miti, dando vita a splendidi manoscritti che mostrano in successione le favole ovidiane dipinte, così come le descrive il poeta di Sulmona<sup>21</sup>. Tale prassi si verifica non solo con le illustrazioni, di cui solamente

---

<sup>16</sup> DE BOER 1920, *Ovide moralisé*, vol. II, IV, vv. 5524-5636.

<sup>17</sup> BALTRUŠAITIS,

<sup>18</sup> DE BOER 1936, *Ovide moralisé*, vol. IV, X, vv. 196-577.

<sup>19</sup> DE BOER 1936, *Ovide moralisé*, vol. IV, XI, vv. 178-286.

<sup>20</sup> CLIER-COLOMBANI 2015, p. 29.

<sup>21</sup> Tenedo sempre presente che anche nel *Moralisé* ci sono variazioni rispetto al testo delle *Metamorfosi* paragonabili nelle modalità a quelle adottate da Bersuire.

due in tutto il manoscritto si rifanno a episodi Veterotestamentari – la *Creazione* e la *Torre di Babele* (figg. 15-16), inserite più che altro per la loro valenza storica<sup>22</sup> – ma anche e soprattutto con la parte testuale che viene ridotta e sacrificata di centinaia e centinaia di versi; basti pensare alla lunga serie di allegorie nella *fabula* di Licaone che da quattrocento versi viene ridotta a centocinquanta<sup>23</sup>. Nel codice di Lione vengono conservate le spiegazioni storiche e morali del mito, ma viene soppressa l'allegoria religiosa; questo è sintomatico del nuovo spirito laico con cui si leggono le favole di Ovidio a partire dalla metà del XIV secolo che abbiamo riscontrato anche nei codici miniati dell'*Ovidius moralizatus*. Nel caso del *Moralisé* ciò che conta è la trasposizione in francese del testo classico piuttosto che la sua cristianizzazione<sup>24</sup>.

Un'altra caratteristica di questo manoscritto, che lo distanzia dai suoi predecessori francesi e dai codici dell'*Ovidius moralizatus*, è l'assenza di miniature che mostrano l'atto metamorfico; l'artefice sceglie di raffigurare sempre i momenti che precedono la metamorfosi o quelli immediatamente successivi. In tutto il codice sono raffigurati solamente due personaggi con un aspetto mutato: Giove in forma di toro che rapisce Europa e Pallade che assume le sembianze di una donna anziana per non farsi inizialmente riconoscere da Aracne (figg. 17-18). In entrambi i casi non si può parlare di metamorfosi vera e propria in quanto le due divinità decidono autonomamente di mutare il loro aspetto per raggiungere il loro obiettivo e lo fanno istantaneamente, quasi con un tocco di bacchetta magica; invece la metamorfosi generalmente viene subita da un personaggio che, contro la propria volontà, si trasforma in un essere diverso senza più poter tornare alla condizione d'origine, se non grazie a un intervento divino, come nel caso della retro-metamorfosi di Io ad opera di Giove<sup>25</sup>.

L'*Ovide moralisé* fu oggetto di due trasposizioni in prosa nella seconda metà del XV secolo, entrambe realizzate per una committenza laica e di corte, ben oltre cent'anni dopo la moralizzazione in versi francesi del poema ovidiano.

La prima fu composta tra l'aprile del 1466 e il settembre dell'anno successivo da un chierico normanno<sup>26</sup> per volontà del re Renato d'Angiò, ed è conservata in un solo manoscritto, il Reg.Lat.1686 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente le moralizzazioni e le allegorie del suo modello in versi ma totalmente privo di illustrazioni<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> CLIER-COLOMBANI 2015, p. 30.

<sup>23</sup> HARF-LANCNER-PEREZ-SIMON 2015, p. 177.

<sup>24</sup> BLUMENFELD-KOSINSKI 2002, p. 6.

<sup>25</sup> Sulla metamorfosi miracolistica degli dei e sulla retro-metamorfosi di Io cfr. PIANEZZOLA 2012, pp. 85-90.

<sup>26</sup> CAPELLI 2012, p. 136.

<sup>27</sup> HARF-LANCNER-PEREZ-SIMON 2015, p. 167. La prima versione in prosa dell'*Ovide moralisé* fu edita da DE BOER nel 1954.

La seconda versione – che costituisce il culmine della tendenza a laicizzare la lettura dei miti ovidiani – fu realizzata per volere del nobile ed erudito cavaliere dell’Ordine del Toison d’or<sup>28</sup> (Vello d’oro) Luigi di Bruges prima del 1480<sup>29</sup> e mantiene inalterate rispetto all’originale in versi solo le spiegazioni storiche e talvolta quelle morali eliminando completamente le esposizioni allegoriche<sup>30</sup>. Si tratta quindi di un adattamento di contenuto profano di un testo che originariamente era stato pensato per creare un vivo collegamento tra l’antichità pagana e il mondo cristiano di cui era simbolica prefigurazione.

Se l’*Ovide moralisé* in versi rappresentava il punto più alto dell’esegesi ovidiana in cui ogni mito veniva analizzato attraverso i quattro livelli di interpretazione delle Scritture – letterale, morale, allegorico, anagogico<sup>31</sup> – eliminando del tutto le esposizioni allegoriche, l’autore del secondo adattamento in prosa scardina la funzione primaria del poema che consisteva nell’inglobare la cultura pagana entro il mondo medievale affinché i personaggi del mito e gli eventi miracolosi narrati dal poeta di Sulmona potessero trovare un posto nell’universo cristiano<sup>32</sup>. Nel testo del secondo rimaneggiamento in prosa cambia radicalmente la prospettiva in cui vengono lette le *fabulae* mitologiche: esse raccontano la storia antica che si riveste di un valore esemplare e viene principalmente spiegata non più in chiave anagogica, secondo i criteri interpretativi biblici, ma evemeristica<sup>33</sup>: il mito non è più un *integumentum* che occulta il vero significato cristiano della narrazione, come si legge nell’*Ovide moralisé en vers* o nell’*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, ma sottende a una verità fisica e storica. Gli dei non sono più percepiti come effimeri protagonisti di un passato mitico e inventato, ma vengono presentati nella loro accezione storico-evemeristica<sup>34</sup>. Secondo tale teoria gli dei non sono altro che uomini resi celebri per le loro grandi azioni e, per le loro doti straordinarie, considerati alla stregua di divinità: potevano essere re o regine, fondatori di città e stirpi o inventori di arti e tecniche che contribuirono a facilitare la vita dei comuni mortali – come ad esempio il fuoco creato da Prometeo – lasciando un segno indelebile nello sviluppo storico.

---

<sup>28</sup> CERRITO 2015, p. 198. Ordine fondato da Filippo III di Borgogna, detto il Buono, nel 1430 in onore del suo matrimonio con Isabella d’Aviz principessa del Portogallo.

<sup>29</sup> Datazione desunta dal colophon dell’unico manoscritto in due volumi contenente la traduzione in inglese della prosa di Bruges ad opera di William Caxton nell’aprile del 1480 (Cambridge, Magdalene College Library, mss. Old Library, F.4.34 e Pepys Collection, 2124).

<sup>30</sup> HARF-LANCNER-PEREZ-SIMON 2015, p. 167.

<sup>31</sup> CERRITO 2012, p. 160.

<sup>32</sup> CERRITO 2012, p. 159.

<sup>33</sup> CERRITO 2013, p. 48; CERRITO 2015, p. 199.

<sup>34</sup> Sull’Evemerismo nel Medioevo interessante il contributo di ALESSIO 2005, pp. 59-96.

Questa concezione trova il suo compimento nell'*Ovide moralisé en prose* all'interno dei commenti che spiegano il significato profondo di ciascuna *fabula*: ogni racconto in realtà è impersonato da falsi dei che vengono finalmente presentati agli occhi dei lettori come veri e propri esseri umani. Se gli dei antichi vengono riportati alla loro condizione umana e i loro "miracoli" non sono altro che fatti storici, allora il mondo pagano non ha più niente di trascendentale e la fede cristiana è anzi affermata come la sola verità possibile<sup>35</sup>. L'eliminazione di tutte le allegorie non fa altro che rafforzare il vero spirito cristiano che sta dietro all'opera sottolineando soprattutto che la fine dell'antichità pagana ha portato alla nascita di Cristo e all'avvento di una nuova era che si fonda sulla Sua parola.

La massima espressione figurativa di questo adattamento in prosa è rappresentata dal manoscritto Fr.137 della Bibliothèque Nationale di Parigi<sup>36</sup>, appartenuto a Luigi di Bruges<sup>37</sup>, e miniato da uno dei più apprezzati artisti del suo tempo, il Maestro di Margherita di York attivo a Bruges tra il 1470 e il 1480, che realizzò un corposo programma iconografico composto da quindici splendide illustrazioni a piena pagina – una per ciascun libro delle *Metamorfosi* – che raffigurano solitamente il primo mito narrato e sono circondate da importanti fregi vegetali abitati; trentuno vignette più piccole, dell'ampiezza di una colonna di scrittura, mostrano i vari momenti della narrazione a cui si aggiungono sessantatre letterine istoriate realizzate a *grisaille* in cui sono custoditi alcuni tra gli elementi figurativi più vivaci e interessanti di tutto il manoscritto.

Le ideologie che stanno alla base del testo della prosa di Bruges si riflettono anche sulle illustrazioni del codice che, da un lato, mostrano la tendenza a voler leggere e visualizzare le *fabulae* ovidiane finalmente slegate dal loro contenuto cristiano; dall'altro mostrano il forte spirito cristiano che costituisce il fine ultimo dell'opera. Questo aspetto trova conferma dalle uniche due miniature religiose di tutto il codice che mostrano rispettivamente la *Creazione* e l'*Adorazione dei Magi*. La prima vignetta (fig. 19) si divide in due parti: a sinistra vediamo Ovidio seduto davanti a un leggio con un libro aperto che tiene in mano un uovo; l'autore indica con un gesto l'uovo e spiega al suo uditorio, ma anche al lettore a cui si rivolge, che l'uovo è metafora dell'Universo. Ovidio nell'indicare l'uovo cosmico indica anche la sua glossa figurata, rappresentata sulla destra dalla creazione dei quattro elementi a opera di Dio, ritratto in volo al centro del quadrante: in alto a

---

<sup>35</sup> CERRITO 2012, pp. 170-171.

<sup>36</sup> Oltre a questo codice la seconda versione in prosa dell'*Ovide moralisé* è tramandata da altri due manoscritti: San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia, ms. F.v.XIV.I realizzato per Wolfert de Borselen, fratello di Luigi Bruges, e decorato da una sola miniatura incipitaria a fronte delle centoventi previste; Londra, British Library, Royal 17.E.IV, manoscritto fiammingo realizzato per Edoardo IV verso il 1480 che contiene quindici miniature, una all'inizio di ogni libro. Cfr. HARF-LANCNER-PEREZ-SIMON 2015, p. 168.

<sup>37</sup> Sul manoscritto Fr.137 e gli altri codici appartenuti a Louis de Bruges cfr. HANS-COLLAS-SCHANDEL 2009, pp. 113-120.

destra è raffigurato il fuoco da cui nasce la fenice, a sinistra l'aria con gli uccelli che volano tra le stelle, in basso a sinistra il mare con i pesci e infine a destra la terra con gli alberi, gli animali e Adamo inginocchiato in preghiera davanti a Dio che lo guarda. Ovidio funge da intermediario tra la cosmogenesi pagana rappresentata dall'uovo orfico e la creazione cristiana<sup>38</sup>. L'iniziale (fig. 20) invece traduce per immagini l'unica glossa cristiana di tutto il manoscritto, accompagnata dalla rubrica<sup>39</sup> che illustra il significato *storico* dell'ultimo capitolo del XV libro dell'*Ovide moralisé* in cui sono narrate le vicende di Roma fino all'apoteosi di Giulio Cesare e l'avvento di Augusto. Riprendendo Ovidio, l'autore spiega che quando Cesare morì subì un processo di catasterizzazione, ossia l'assunzione al cielo del suo corpo in forma di stella; nella spiegazione allegorica l'anonimo sostiene che fu proprio questa stella a guidare i Re Magi fino alla capanna di Gesù, scena appunto ritratta nella piccola iniziale a *grisaille* in cui vediamo la Vergine col Bambino che ha appena ricevuto un dono da un Magio inginocchiato, mentre altri due aspettano di essere ricevuti al suo cospetto.

Le due miniature religiose che aprono e chiudono il manoscritto hanno una duplice funzione, da un lato servono a sottolineare che il percorso compiuto dalla storia antica è lo stesso di quella sacra<sup>40</sup>: come dalla cosmogonia antica, simboleggiata dall'uovo orfico, si è giunti alla morte di Cesare e alla nuova era simboleggiata dalla venuta di Augusto – il primo Imperatore romano che regnò quando nacque Cristo – allo stesso modo la storia sacra che inizia dalla Creazione veterotestamentaria giunge alla venuta del Messia nel Nuovo Testamento. Dall'altro, la morte di Cesare rappresenta la morte dell'età pagana che si relaziona all'Antico Testamento, e l'avvento di Augusto apre le porte alla sola verità possibile, quella cristiana che inizia con la nascita di Gesù.

Un'altra particolarità evidente nelle miniature del codice riguarda la presenza di vistose ali che caratterizzano le figure di molti degli dei dipinti dal Maestro di Margherita di York che utilizza tale convenzione iconografica per permettere all'osservatore di distinguere le figure degli Olimpi che agiscono sulla scena da quelle dei mortali e di percepire il distacco tra loro<sup>41</sup>. Bacco che accoglie la processione in suo onore o Giove che feconda Danae (figg. 21-22) sono raffigurati con grandi ali variopinte che li designano immediatamente come divinità ponendoli su un piano diverso rispetto agli altri personaggi; anche Apollo e Nettuno che costruiscono le mura di Troia sono provvisti di ali (fig. 23), nonostante nella rubrica ci sia scritto che aiutarono Laomedonte a

---

<sup>38</sup> CERRITO 2013, p. 47.

<sup>39</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 235v: «Sens historial de la fable devant dite ou il est parlé de la nativité de Nostre Benoit Redempteur Jhesucrist et de l'estoille qui amena les rois offrir».

<sup>40</sup> CERRITO 2013, p. 49.

<sup>41</sup> CERRITO 2013, p. 51.



erigere la mitica città *en forme d'ouvriers*<sup>42</sup>. In questo caso il miniatore non raffigura le due divinità come semplici operai, ma li contraddistingue dagli altri personaggi con ali e corone sul capo.

Diversamente Plutone che rapisce Proserpina e Giunone che si reca negli Inferi per chiamare a sé la Furia Tesifone, sono ritratti senza attributi divini. Nella vignetta che illustra il *Ratto di Proserpina* (fig. 24), Plutone si configura come un uomo qualsiasi, un re<sup>43</sup> senza corona che si dirige tra le fiamme dell'Inferno – suo regno – con un ricco bottino; Giunone invece è ritratta come una nobildonna velata che si rivolge a Cerbero, il guardiano della porta dell'Inferno raffigurato come un demone dal corpo di cane nero e tre teste umane, alle cui spalle si staglia la figura di Tesifone che esce dalla bocca infernale (fig. 25). Anche la Furia, come Giunone, è raffigurata con abiti eleganti ed è priva di attributi specifici che la possano rendere riconoscibile come divinità infernale, quali i serpenti che solitamente accompagnano la sua immagine tradizionale.

Nel manoscritto ci sono altri casi in cui alla vignetta principale che illustra il racconto ovidiano segue un'iniziale istoriata a *grisaille* che illustra invece la spiegazione morale del mito. Leggendo tra le righe dell'*expositio* di queste *fabulae* o addirittura nelle rubriche che accompagnano le vignette, notiamo che gli dei vengono spesso interpretati come esseri mortali in grado di compiere memorabili gesta, secondo quella concezione evemeristica di cui sopra. Il mito di Aracne è un valido esempio per chiarire questo concetto: esso è illustrato da due miniature, una a piena pagina che corrisponde all'*incipit* del VI libro dell'*Ovide moralisé* che reca la raffigurazione del racconto ovidiano e una letterina istoriata che funge da commento visivo. La prima miniatura (fig. 26) mostra la dea, provvista di grandi ali colorate, che si presenta alla casa di Aracne, la tracotante fanciulla di Lidia che riteneva di essere superiore a Minerva nella tessitura. La scena è giocata su due piani compositivi: in primo piano vediamo l'interno della sfarzosa dimora della fanciulla che siede a telaio circondata da broccati ricamati in oro; davanti a lei si manifesta Minerva nel suo *status* di divinità che la ammonisce con un gesto della mano. All'esterno dell'abitazione, posto in un piano retrostante, vediamo l'epilogo della vicenda con l'avvenuta metamorfosi di Aracne in ragno.

Nel commento morale al mito la saggia dea figlia di Giove altri non è che la prima ad aver introdotto l'arte della tessitura tra gli uomini<sup>44</sup>, e come tale viene raffigurata nella vignetta che accompagna la sua spiegazione (fig. 27): Minerva, accanto al corpo senza vita di Aracne suicida,

---

<sup>42</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 150r: «Comment Phebus et Neptunus en forme d'ouvriers ayderent a Laomedon a faire la premiere Troye et comment elle fut destruite».

<sup>43</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 68v: «Pluto le roy d'Enfer».

<sup>44</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 75v: «Pallas comme sen treuve controuva premierement l'art de fillet et de tistre».

non presenta alcun tipo di attributo che la renda riconoscibile nel suo *status* di dea; è una donna come tante, con un gonfio copricapo in testa simile a quello indossato da molte altre eroine illustrate nel codice (fig. 22). Nuovamente relegata in secondo piano, Aracne mutata in ragno è costretta a tessere la sua tela per l'eternità.

Questa tendenza a porre in primo piano gli avvenimenti principali, mettendo in risalto i personaggi "storici" e ponendo sullo sfondo le loro trasformazioni, è caratteristica del manoscritto e si collega ancora una volta alla concezione evemeristica del testo: la metamorfosi viene interpretata dall'autore come una metafora favolosa, di conseguenza nelle illustrazioni tale metafora viene tradotta in immagini che hanno un peso minore nell'economia del racconto<sup>45</sup>.

Una delle prime vignette a mostrare questa strategia illustrativa riguarda il mito di Giove e Licaone, il malvagio tiranno d'Arcadia che fu mutato in lupo. Nella letterina istoriata (fig. 28) Giove, provvisto di ampie ali, si rivolge a Licaone che presenta una corona sul capo che lo qualifica come sovrano<sup>46</sup>; la sua metamorfosi è confinata sullo sfondo in cui un lupo coronato corre verso il bosco volgendo il muso in direzione della scena principale.

Allo stesso modo il miniatore raffigura la trasmutazione di Cadmo e Armonia in serpenti (fig. 29), raffigurando come scena principale l'antefatto che ha portato alla caduta della casata di Agenore, ossia l'uccisione del serpente di Marte da parte dell'eroe. Nell'iniziale istoriata vediamo Cadmo che recide la testa del rettile accanto alla sua consorte; l'artefice dà forma visiva ai pensieri del protagonista che, riflettendo sulle sue sventure, ne attribuisce l'origine proprio a quel delitto. Cadmo, mentre medita sull'uccisione del serpente sacro, inizia la sua mutazione: è nudo e provvisto di una lunga coda attocigliata. Sullo sfondo, verso il bosco, sono raffigurati i due coniugi mutati in serpenti<sup>47</sup>.

L'evemerismo che permea l'opera crea irrimediabilmente una profonda frattura con l'antichità pagana, percepita come un mondo ormai lontano che si fonda su credenze e valori assai diversi da quelli del mondo cristiano medievale<sup>48</sup>. Uno dei casi più eclatanti in questo senso riguarda il mito di Giove e Europa, la bella figlia di Agenore che fu rapita dal padre degli dei mutato in forma di toro<sup>49</sup>. Nell'*expositio* che segue il riassunto mitico, Giove viene presentato come il re di Creta, giunto a Tiro per amore di Europa e che la rapì con la sua nave su cui aveva fatto dipingere

---

<sup>45</sup> CERRITO 2013, p. 54.

<sup>46</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 5v: «Comment Jupiter sen ala en Archade ou il mua le roy Lichaon en loup».

<sup>47</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 57r: «Comment Cadmus et sa femme devindrent serpens».

<sup>48</sup> CERRITO 2013, p. 53.

<sup>49</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 27v: «Comment Jupiter ravist en forme de thorel Europa la fille du roy Agenor».

l'immagine di un toro<sup>50</sup>. Nella vignetta che accompagna il commento Giove è ritratto in forma umana ed è alato (fig. 30); egli sta sospingendo verso una nave Europa che volge lo sguardo indietro alle sue compagne. Il dio non è raffigurato come il candido toro del mito ovidiano, ma come un uomo che preso dalla passione decide di rapire l'oggetto della sua attrazione.

La lettura laica dell'opera di Ovidio si riscontra anche nel nuovo gusto di dare forma visiva a immagini fortemente erotiche in cui la nudità femminile viene raffigurata non in termini di classicismo formale ma di innovata sensualità: le figure femminili hanno corpi sinuosi e mostrano senza pudore il seno nudo. Questa prerogativa non è più esclusivo appannaggio della dea dell'Amore, Venere, che giace con Marte in adulterio sotto gli occhi di Vulcano e di tutti gli dei dell'Olimpo (fig. 31), ma anche di Cerere che ha appena dato alla luce Giove e lo affida alle braccia della levatrice (fig. 32); o di Alcione, che sogna il defunto marito Ceice sdraiata a letto vestita soltanto di una corona e coperta da un leggero lenzuolo che lascia scoperti inspiegabilmente i seni (fig. 33). Diana, la vergine dea della caccia, si mostra in tutta la bellezza del suo corpo che si erge fiero al centro della fonte mentre Atteone già mutato in cervo la osserva; la dea non fa nulla per sottrarsi al curioso sguardo del giovane, se ne sta lì come se fosse giusto farsi guardare (fig. 34); Aretusa braccata da Alfeo prega gli dei affinché la salvino dalle sue brame e lo fa in ginocchio, nuda, con le mani giunte, protetta solamente da una nebbiolina che la circonda interamente ma senza celare nulla (fig. 35).

Tale tendenza a non interpretare più la *fabula* ovidiana come prefigurazione biblica ma a leggerla nella sua bellezza letteraria determina anche le scelte più azzardate del miniatore che mette in scena amplessi e atti di violenza carnale perpetrati dagli dei, tutte tematiche proibite nell'immaginario visivo dei primi testimoni miniati dell'*Ovide moralisé en vers* ad esempio. Ermafrodito e Salmaci sono ritratti in piedi, stretti l'uno all'altra al centro di una fontana in pietra mentre gli indumenti del giovane giacciono sensualmente a terra accanto all'arco e alle frecce. Ermafrodito, al contrario di quanto scritto nel poema ovidiano, non ha alcun timore della ninfa e non cerca di sottrarsi al suo abbraccio, ma la stringe a sé fondendosi con lei in un corpo solo (fig. 36). L'iniziale a *grisaille* che ritrae l'episodio dedicato a Giove e Callisto mostra il dio alato che incombe con sguardo minaccioso sulla ninfa costretta a terra con la schiena attaccata al bordo di una fontana; il dio la trattiene per il corpino della veste ed è raffigurato nel momento che precede la violenza (fig. 37).

---

<sup>50</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, c. 28v: «L'ystoire dit que Iupiter vint de Crete, dont il estoit roy, à Tyr pour l'amour Europa, et d'illec la ravist et emporta par mer en sa nef, où il y avoit paint ung thorel, et pour ce faint la fable que samblance de thorel avoit».

Oltre all'*eros* raffigurato in ogni sua sfaccettatura anche la morte ha il suo spazio all'interno delle miniature del manoscritto. Il Maestro di Margherita di York crea una serie di scene assai variegata in cui sono dipinti suicidi, omicidi e duelli, tutti trattati con vivida intensità e talvolta crudezza. Narciso che muore per amore del suo riflesso conserva tutta la tragicità della storia: il giovane è riverso con il volto in basso e galleggia affogato nello specchio d'acqua – ancora una volta in forma di fontana in pietra – mentre un gruppo di donne piange la sua morte (fig. 38). Allo stesso modo Aracne è crudemente ritratta impiccata con la testa inclinata di lato, morta per colpa della sua superbia e del suo orgoglio sotto gli occhi di Minerva (fig. 27).

La madre di Penteo smembra il corpo del figlio con un grosso coltello appoggiando le sue membra senza vita su un ceppo di legno: la testa mozzata con gli occhi e la bocca orrendamente spalancati di Penteo è rivolta verso l'osservatore che assiste alla scena. La donna, raffigurata con un'espressione fredda, ha già staccato una mano al figlio e sta tirando sul ceppo il suo corpo martoriato prendendolo per un braccio (fig. 39). Con un gesto analogo Ino e Atamante, presi dalla follia<sup>51</sup>, stratonano i figli Learco e Melicerta e stanno per trafiggerli con lunghe spade (fig. 40).

Genitori omicidi ma anche figli, come nel caso di Scilla che viene raffigurata mentre decapita il padre Niso che era provvisto di un magico capello fatato che gli consentiva di mantenere saldo il regno. Invece di raffigurare la fanciulla nell'atto di tagliare il capello del padre, il miniatore decide di rendere la scena più cruenta ritraendola nella camera da letto del genitore dormiente armata e pronta a compiere il tremendo delitto. La fanciulla innamorata di Minosse, re di Creta e rivale del padre, porta l'orrendo bottino ancora stillante di sangue alla tenda del condottiero che accetta quel macabro dono per poi impossessarsi della città (fig. 41).

Scene di morte sono disseminate in tutto il manoscritto, addirittura fino alle penultima vignetta prima della conclusione del codice in cui è raffigurato l'omicidio di Giulio Cesare che viene ritratto steso a terra mentre i congiurati inferiscono sul suo corpo con numerose coltellate (fig. 42).

Negli stessi anni Ottanta sempre a Bruges assistiamo a un'ulteriore tendenza che riguarda la tradizione delle moralizzazioni ovidiane, ossia la totale commistione tra i testi dell'*Ovide moralisé en vers* e l'*Ovidius moralizatus*. Tale manifestazione si verifica prima nel codice Thott.399 della Biblioteca Reale di Copenaghen che contiene l'*Ovide moralisé en vers* preceduto da una traduzione in francese del *De formis figurisque deorum* di Pierre Bersuire, e poi nella prima edizione a stampa dell'*Ovide moralisé* edita nel 1484 da Colard Mansion<sup>52</sup>. Il testo dell'edizione di

---

<sup>51</sup> L'immagine si allontana dalla tradizione ovidiana in cui è Atamante a impazzire, mentre Ino tenta di mettere in salvo i figli.

<sup>52</sup> La prima edizione di Colard Mansion del 1484

Colard Mansion in realtà è frutto dell'unione tra il secondo rimaneggiamento in prosa dell'*Ovide moralisé* e un esemplare del *Moralisé* in versi francesi, il tutto preceduto da una traduzione in francese del *De formis figurisque deorum* di Bersuire<sup>53</sup>. Ciò che colpisce maggiormente è che nell'edizione a stampa del 1484 vengono reintrodotti le allegorie cristiane che come abbiamo visto erano state del tutto eliminate nel secondo rimaneggiamento in prosa, a dimostrazione che nello stesso lasso di tempo e nella medesima città convivevano due tendenze opposte ma complementari che rendono ancora più interessante lo studio della ricezione del testo di Ovidio tra Medioevo e Rinascimento.

---

<sup>53</sup> MOISAN-VERVACKE 2003, p. 230: gli autori giustamente pongono in maniera problematica l'apporto editoriale di Colard Mansion sostenendo che non è possibile sapere se tutto quel lavoro di commistione e integrazione tra i testi sia frutto dell'ispirazione dell'editore o se invece si sia avvalso di un testo ausiliario in cui il lavoro di adattamento e integrazione tra la prosa di Bruges, il *Moralisé en vers* e il *De formis figurisque deorum* era già stato compiuto.



## CONCLUSIONI

Questa tesi ha compiuto su percorso due binari distinti ma complementari – uno filologico-letterario, l'altro storico-artistico – che, una volta congiunti, mi hanno permesso di rispondere al quesito principale che mi ero posta prima di cominciare la ricerca, ossia il peso della fortuna illustrativa delle *Metamorfosi* di Ovidio nei codici miniati dell'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire.

La prima sezione del mio studio si è fondata su basi storico-filologiche che mi hanno permesso di mettere in evidenza sia l'importanza della figura di Bersuire come personaggio storico e letterario – decisamente più nota nel panorama francese – che il contesto culturale in cui è stato prodotto l'*Ovidius moralizatus*, con alcune riflessioni sui rapporti personali tra il benedettino e Francesco Petrarca che ispirò l'introduzione mitografica dell'opera e che, forse, potrebbe essere stato uno dei tramite attraverso cui l'opera di Bersuire giunse così precocemente in area veneto-emiliana già a metà del Trecento.

Grazie allo studio della composizione della Biblioteca Pontificia avignonese del tempo, a cui Bersuire aveva libero accesso, ho potuto comprendere quali fonti avesse avuto a disposizione per la stesura dell'*Ovidius* e ciò è stato necessario e funzionale anche per la successiva analisi delle miniature condotta nel V capitolo.

L'attenta lettura dei prologhi delle tre diverse redazioni dell'*Ovidius moralizatus* ha chiarito la genesi compositiva e le fasi cronologiche di stesura dell'opera con un approccio innovativo rispetto agli studi puramente filologici condotti negli anni passati, perché basato anche sul confronto diretto con una miniatura del manoscritto di Treviso, che tramanda la seconda versione avignonese, aprendo uno scenario problematico. Come abbiamo visto, la presenza della *Vanitas* vestita di rete, accompagnata dalla sua descrizione testuale a cui segue quella della *Vera Amicizia*, contraddice il prologo del codice di Treviso facendo supporre che Bersuire nella stesura della seconda versione avignonese avesse già tra le mani una copia del *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall in cui tali personificazioni sono presenti e documentate a livello figurativo con illustrazioni.

La seconda sezione della tesi si apre con la presentazione dei tre codici miniati dell'*Ovidius moralizatus*. Tra gli aspetti più innovativi e interessanti va ricordata senz'altro l'identificazione degli stemmi del codice di Gotha – supportata dal contributo di Gude Suckale Redlefsen a cui si deve il merito di aver riconosciuto per prima la vipera dei Visconti – che mi ha consentito di

ripercorrere la storia collezionistica del manoscritto, finora mai ricostruita correttamente in quanto gli stemmi del Cardinale Matteo Schiner e della famiglia Beccaria non erano mai stati identificati.

Analizzando il comparto araldico del manoscritto ho potuto confermare la tesi della studiosa tedesca che proponeva Bruzio Visconti quale committente del codice e a sostegno della mia tesi ho confrontato gli stemmi del codice di Gotha con quelli contenuti in altri manoscritti appartenuti a Bruzio, proponendo alcune riflessioni sui suoi gusti letterari. Copia dell'*Ovidius* potrebbe essere giunta in casa Visconti proprio grazie a Petrarca, caro amico di Bersuire e diplomatico al servizio della potente famiglia milanese.

Per ciascun manoscritto sono riuscita a chiarire datazione e luogo di produzione grazie al supporto dell'analisi stilistica delle miniature dimostrando che i tre codici miniati dell'*Ovidius moralizatus* sono stati prodotti tra il Veneto e l'Emilia tra la metà del XIV secolo e gli anni Venti del Quattrocento.

Il capitolo dedicato alle miniature del *De formis figurisque deorum* nei testimoni di Bergamo e Treviso ha messo in luce l'importanza delle raffigurazioni degli dei di Bersuire. Dall'analisi ho potuto dimostrare, avvalendomi anche dell'ausilio degli studi di Saxl, Sez nec e Panofsky, che le immagini degli dei non derivano da fonti iconografiche preesistenti ma sono generate dall'attenta lettura di fonti scritte. Ho analizzato gli influssi che gli dei di Bersuire ebbero su altri repertori iconografici quali le immagini divine presenti in alcuni manoscritti dell'*Ovide moralisé* in versi francesi che non contengono il testo del *De formis figurisque deorum*, verificando che in questi casi le raffigurazioni sono più sintetiche e meno ricche di attributi rispetto a quelle di Bergamo e Treviso. Tali immagini ebbero grande fortuna nel corso dei secoli e si diffusero non solo nei codici miniati – tra cui in due esemplari del *Livre des échecs amoureux*, un trattato morale sul gioco degli scacchi – ma anche nelle arti monumentali, imponendosi per più di un secolo nella tradizione figurativa.

Il quinto capitolo consta nell'analisi del rapporto testo-immagine di tutte le miniature contenute nel codice di Gotha confrontate con quelle di Bergamo.

Il confronto tra il testo di Bersuire e quello delle *Metamorfosi* di Ovidio ha dimostrato che generalmente l'autore medievale riprende fedelmente il classico latino. Laddove Bersuire si discosta da Ovidio, o per una diversa versione del mito o per l'inserimento di *fabulae* che non compaiono nel poema ovidiano, ho cercato di proporre delle ipotesi per rintracciare le possibili



fonti letterarie che hanno ispirato la stesura di questi miti, avvalendomi anche dello studio introduttivo sulla Biblioteca Pontificia avignonese.

Lo studio del rapporto testo e immagine ha dimostrato che, salvo rarissime eccezioni, le miniature riflettono esclusivamente il riassunto mitologico dei miti di Ovidio, e tralasciano invece le spiegazioni morali, prediligendo quindi una lettura laica del poema delle trasformazioni. In alcuni casi ho notato nelle miniature l'inserimento di dettagli desunti dal poema ovidiano ma assenti nel testo di Bersuire, il che mi ha fatto ipotizzare un diretto intervento del committente dell'opera o del progettista nel programma iconografico. Attraverso l'analisi del testo e delle miniature ma anche delle qualità estetiche dei manoscritti ho potuto formulare delle ipotesi circa i gusti e le preferenze dei committenti.

Dove possibile ho confrontato le miniature dei due codici con quelle dei testimoni miniati contenenti le *Metamorfosi* latine di Ovidio, argomento di cui mi ero già occupata negli anni della tesi magistrale, e ho potuto così dimostrare che le immagini ovidiane ebbero più fortuna nel mondo dei codici moralizzati che in quelli che tramandano l'originale latino, rispondendo in questo modo al mio quesito iniziale. Le illustrazioni presenti nei manoscritti delle *Metamorfosi* generalmente si configurano come segnalibri visivi che servono allo spettatore come punti di riferimento per recuperare più velocemente alla memoria i passi principali del testo. L'unico codice che fa eccezione, ma che comunque non raggiunge gli esiti narrativi visti nei testimoni di Gotha e Bergamo, è il manoscritto marciano miniato da Stefano degli Azzi a Bologna nella seconda metà del Trecento, quindi in un luogo e in un'epoca assai prossimi a quelli in cui fu prodotto il codice gothiano. Le miniature dell'*Ovidius moralizatus* appaiono quindi come immagini senza precedenti, frutto dell'abilità dei miniatori e dei progettisti che le elaborarono basandosi sulle descrizioni testuali dei miti ovidiani, senza rifarsi a modelli figurativi.

L'analisi delle strategie illustrative ha dimostrato che i due miniatori non selezionano gli episodi da dipingere, ma li raffigurano tutti uno di seguito all'altro con una forza illustrativa e narrativa sconosciuta al mondo dei codici miniati delle *Metamorfosi* di Ovidio. Dato il contesto culturale in cui sono stati prodotti i due manoscritti, si è capito che l'impulso all'illustrazione narrativa – reso possibile solo grazie all'impiego del sistema illustrativo a vignette che consente agli artisti di avere uno spazio maggiore in cui concentrare le scene – deriva dalla diffusione in area padana dell'illustrazione epico-cavalleresca dei *Roman* di argomento antico o francese e dai grandi cicli ad affresco realizzati da Giotto. Dal grande pittore il Maestro dell'*Ovidius* di Gotha deriva alcune soluzioni spaziali, come la ripetizione delle stesse architetture in scene consecutive per far

comprendere la successione cronologica degli eventi, l'attualizzazione dei costumi al tempo presente, le figure che entrano e escono dalle cornici come se fossero quinte teatrali ma anche e soprattutto il forte senso naturalistico con cui è indagata la realtà.

In assenza di immagini ovidiane preesistenti da poter utilizzare come modelli figurativi, i miniatori adottano iconografie desunte da altri repertori, tra cui quello astronomico-astrologico, ma anche giuridico, oppure si rivolgono a iconografie antiche che vengono trasposte nel mondo medievale, come nel caso dei *grilli*.

Dal rapporto tra le illustrazioni dell'*Ovidius moralizatus* e la sua controparte francese, l'*Ovide moralisé*, analizzato nel capitolo conclusivo è emerso che nei primi testimoni miniati del poema francese i miniatori davano molta importanza alla rappresentazione delle allegorie, quasi del tutto tralasciate nell'opera di Bersuire. Col passare del tempo, soprattutto nelle versioni in prosa del *Moralisé*, realizzate per un pubblico di corte, i miniatori prediligono sempre più una lettura laica dei miti ovidiani, completamente slegati dal loro apparato esplicativo morale, probabilmente determinata dalla volontà della committenza.

In conclusione, il numero esiguo di manoscritti miniati dell'*Ovidius moralizatus* non ci consente di stabilire se queste immagini ebbero un seguito in altri codici o repertori figurativi. Tuttavia, dal confronto con i codici latini delle *Metamorfosi*, si capisce che la vera tradizione illustrativa di Ovidio nacque proprio all'interno dei manoscritti moralizzati – latini come nel caso dei codici di Gotha e Bergamo ma anche francesi – testimoni della lettura laica e fortemente narrativa dei miti ovidiani.

## **Appendice 1**

**Tablelle di confronto di tutti i testimoni miniati contenenti le immagini delle divinità del *De formis figurisque deorum***

**Legenda:**

**x = attributo presente nella miniatura**

**– = attributo assente nella miniatura**

APOLLO								
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Giovane fanciullo	Uomo dai capelli grigi	Tripode	Arco, frecce, faretra	Lira
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	-	-	X	Cetra
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	-	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	-	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	-	-	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	-	X	X	X
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	-	-	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	-	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	-	X	-	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	-	Uomo adulto	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	-	X	X	X

APOLLO								
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Serpente tricefalo	Lauro	Corvo nero	Novo Muse	Pitone trafitto da una freccia
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	Otto Muse	Non è trafitto
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenhagen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	Quattro Muse	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	Bianco	X	-
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X	-	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	Tre Grazie	-

BACCO								
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Volto di fanciullo imberbe	Petto nudo	Corna	Pampini sulla testa	Cavalca una tigre
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	-	X	X	Cavalca un drago
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	-	X	X	Cavalca due draghi
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X	Ibrido tra drago e tigre
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X	Ibrido tra drago, grifone e tigre
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	X	X	Ibrido tra drago e tigre
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	X	X	X	Ibrido tra drago e tigre
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenhagen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	X	Ibrido tra drago, grifone e tigre
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	X	X	In mano	Cavallo
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	X	X	Ibrido tra drago, grifone e tigre
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	Ibrido tra drago e cavallo
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	-	-	-	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X	X	Ibrido tra drago, grifone e tigre
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	-	X	X	In mano	Ibrido tra cavallo e leopardo

CIBELE										
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Seduta su un carro	Abiti con pietre preziose	Titani	Corona turrata	Galli	Leoni trainano il carro	Chiave
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	X	X	-	-	cavalli	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	-	-	Corona semplice	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	-	-	-	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	-	-	-	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	-	-	-	-	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	-	-	-	-	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	-	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	-	X	X	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	-	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	-	-	X	X	X	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	-	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	-	-	-	X	X	-



DIANA							
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Arco e frecce	Caccia un cervo	Driadi, Oriadi, Naiadi, Nereidi	Satiri cornuti
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	Con le corna	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	X	In forma di animali con la testa di donna	-
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	In forma di animali con la testa di donna	In forma di animali con la testa di uomo
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	In forma di animali con la testa di donna	In forma di animali con la testa di uomo
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	-

ERCOLE								
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Gigante	Pelle di leone	Clava	Leone sotto i piedi	Armatura
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	-	Spada lunga	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	Arco e frecce	Acheloo	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	Arco e frecce	Acheloo	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	-	X	Arco e frecce	Acheloo	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	-	X	Arco e frecce	Acheloo	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Belgio, Bruges	Prima del 1480	-	-	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Belgio, Bruges	1480 circa	X	X	X	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	-	X	X	-	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	-	-	X	-	-
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	-	X	X	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	-	-	-	-	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	-	-	-	-	-

ESCULAPIO						
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Lunga barba	Stringe la barba con la mano	Bastone con un serpente
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	X	X
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	-	Si porta una mano al mento	x
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenhagen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X
<i>Exposicio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	-	X

GIOVE									
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Trono	Scettro	Fulmini	Giganti	Aquila	Ganimede
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	Frecce	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	Arco	Palma	Pioggia	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	Arco	Palma	Pioggia	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	Arco	Palma	Fiamme	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	Arco	Palma	Pioggia	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	Palle di fuoco	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	X	Fiamme	X	X	X
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	Palle di fuoco	X	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	-	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	Fiamme	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	Palle di fuoco	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	Frecce	X	X	X

GIUNONE								
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Arcobaleno	Nuvole sopra la testa	Scettro nella mano destra	Abiti multicolori	Pavoni
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3,4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	-	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	X	-	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	-	-	X	-	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	Sinistra	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	X	X

MARTE							
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Carro	Elmo	Frusta	Lupo
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	Lancia	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	Lancia	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	Lancia	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	X	Lancia	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	X	X	X
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	X

MERCURIO										
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Ali sulla testa e sui talloni	Caduceo	Spada ricurva	Siringa	Cappello o elmo	Gallo	Argo
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	X	X	X	X	X	X
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	Solo sulla testa	Senza serpenti	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	-	Un solo serpente	X	X	Corona	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	Molti serpenti	X	X	Tralcio vegetale	X	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	Solo sui talloni	Tre serpenti	X	X	Tralcio vegetale	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	X	-	X	X	X	X
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	Tre serpenti	-	X	-	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	Spada dritta	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	Tre serpenti	X	X	-	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	X	X	X	X

MINERVA										
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Armata	Elmetto con cimiero	Lancia nella mano destra	Scudo di cristallo con gorgoneion nella mano sinistra	Indumenti di tre colori	Ulivo	Civetta
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	X	X	-	X	X	X
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	Senza cimiero	X	X	Due colori	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	Senza cimiero	X	X	-	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	Senza cimiero	X	X	-	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	Senza cimiero	X	X	-	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	Senza cimiero	X	X	-	X	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott. 399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	X	-	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	X	X	-	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	-	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	-	X	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	Stendardo	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	Stendardo	X	X	X	X



NETTUNO							
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Nuota in mare	Tridente	Roccia da cui scaturisce un cavallo	Tritoni che suonano le trombe
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	X	X	X
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	Rampino	X	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	-	-	-	-
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenhaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	È in barca	-	Solo il cavallo	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	È in barca	-	Solo il cavallo	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	-	-	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	È in barca	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	X

PAN										
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Corna	Volto rosso	Stelle sul petto	Piante e rami sulle cosce	Flauto a sette canne	Zoccoli di capra	In lotta contro Amore
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	-	-	X	X	X	X
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	-	-	X	Flauto semplice	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	-	X	X	X	X	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	X	X	X	X	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	-	-	X	Quattro canne	X	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	-	-	-	X	X	-
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	-	X	X	Flauto semplice	X	-
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	-	X	X	Flauto semplice	X	-
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	-	-	X	Cinque canne	X	-
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	-	-	-	-	-	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	-	X	Suona una pianta con sette rami	X	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	-	X	X	X	-

PLUTONE								
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Seduto in trono	Scettro	Cerbero con tre teste	Furie	Parche
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	Arco di fiamme	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	Arco di fiamme	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	Arco di fiamme	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	Arco di fiamme	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	X	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	-	Clava	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	-	-	-	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X	-	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	-	-

PLUTONE							
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Arpie	Quattro fiumi infernali	Palude dello Stige	Proserpina
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	-	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	Escono dalla bocca di Cerbero	-	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	-	X	-	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	-	-	-	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	-	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	-	-	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	-	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	-	X	X	X

**SATURNO**

Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Vecchiaia	Falce	Uroboros	Figlicida	Quattro figli
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i> , preceduto dal <i>De formis figurisque deorum</i> tradotto in francese	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	Falce lunga	Non si morde la coda	X	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	Corto falchetto	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	Corto falchetto	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	Falce lunga	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	Falce lunga	Non si morde la coda	X	-

SATURNO							
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Castrazione	Nascita di Venere	Ops	Mendicanti
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	-	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	-	X	-	-
<i>Ovide moralisé en vers</i> , preceduto dal <i>De formis figurisque deorum</i> tradotto in francese	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	-	-
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	-	X	X	X
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	-	X	X

VENERE										
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Nuda	In mare	Conchiglia nella mano destra	Rose e colombe	Sposa di Vulcano	Tre Grazie (una di spalle)	Cupido alato, bendato, colpisce Apollo con una freccia
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	-	-	-	-	-	-	-
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	Oca	X	-	X	Manca Apollo
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	X	X	Oca	X	-	X	Cupido cieco ma senza benda; manca Apollo
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	X	X	Oca	X	-	X	Manca Apollo
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	X	X	Oca	X	X	X	Manca Apollo
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenaghen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	X	X	Lastra di ardesia	X	-	X	Manca Apollo
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	X	Vola	X	X	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	X	X	Lastra di ardesia	X	-	X	Manca Apollo
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	X	X	X	X	X	X	Figura femminile trafitta
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	X	X	X	X	X	Tutte frontali	Cupido senza ali e benda sugli occhi
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	X	X	X	Rose	X	X	Cupido senza benda
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	-	X	X	X	Cupido senza benda

VULCANO							
Opera	Codice	Luogo di produzione	Datazione	Zoppo	Fabbro	Martello	Caduto dall'Olimpo
<i>De formis figurisque deorum</i>	Bergamo, Cassaf.3.4	Italia, area padana	Fine XIV secolo	X	X	X	X
<i>De formis figurisque deorum</i>	Treviso, ms. 344	Italia, Venezia	Secondo decennio XV secolo	-	X	X	Cacciato con pietre e bastoni
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BAV, Reg.Lat.1480	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Ginevra, ms. 176	Francia, Parigi	Verso il 1390	-	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	BNF, fr. 373	Fiandre	Verso il 1400	-	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers</i>	Londra, Cotton Julius F.VII	Inghilterra	Verso il 1400	-	X	X	X
<i>Ovide moralisé en vers, preceduto dal De formis figurisque deorum tradotto in francese</i>	Copenhagen, Thott.399	Fiandre	1480 circa	-	X	X	-
<i>Ovide moralisé en prose</i>	BNF, fr.137	Fiandre	Prima del 1480	-	-	-	-
<i>Bible des poetes</i>	Colard Mansion	Belgio, Bruges	1484	-	X	X	-
<i>Libellus de imaginibus deorum</i>	BAV, Reg.Lat.1290	Italia, area veneta	Secondo decennio XV secolo	-	X	X	X
<i>Expositio fabularum XV librorum Ovidii Metamorphoses</i>	Oxford, Rawlinson B214	Inghilterra	Dopo il 1469	-	X	X	Cacciato dagli dei
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.9197	Fiandre	1490-1497	-	X	X	-
<i>Livre des echecs amoureux</i>	BNF, fr.143	Francia, Cognac	1496-1498	X	X	X	-



## Appendice 2

**L'*Ovidius moralizatus*: concordanze testuali e attestazioni iconografiche**



### OVIDIUS MORALIZATUS: concordanze testuali e attestazioni iconografiche

<i>Metamorphosis Ovidiana Moraliter a Magistro Thoma Walleys Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico: explanata. Badius 1509</i>			GOTHA, I.98 (A <sup>1</sup> )			BERGAMO, Cassaf.3.4 (A <sup>2</sup> )		
Libro	Fabula	Argomento	Miniature	Libro	Fabula	Miniature	Libro	Fabula
I	I	I Giganti ammassano pietre per raggiungere l'Olimpo	c. 10r (fig. 1)	I	V	c. 11r	I	IV
I	II	Dal sangue dei giganti fulminati da Giove nasce una stirpe violenta	c. 10r (fig. 2)	I	VI	c. 12r	I	V
I	III	Via Lattea e Consiglio degli dei	c. 10v (fig. 1)	I	VII	c. 12v	I	VI
I	IV	Licaone cerca di uccidere Giove nel sonno; Giove lo muta in lupo	c. 10v (fig. 2)	I	VIII	c. 13r	I	VII
I	V	Licaone imbandisce le carni di un uomo e le offre a Giove	c. 10v (fig. 3)	I	IX	c. 13v	I	VIII
I	VI	Diluvio: Deucalione e Pirra	c. 1r (fig. 1)	I	I	c. 8v	I	I
I	VII	Apollo e Pitone/antefatto Apollo e Dafne	c. 1r (fig. 2)	I	II	-	I	I
I	VIII	Apollo insegue Dafne; Dafne invoca Tellus che la muta in lauro	c. 1v (fig. 1)	I	III	c. 10r	I	II
I	IX	Metamorfosi di Dafne; Apollo abbraccia il lauro	c. 1v (fig. 2)	I	IV	c. 11r	I	III
I	X	Giove in forma di nebbia seduce Io	c. 11r (fig. 1)	I	X	c. 14r	I	IX
I	XI	Giove per paura di essere scoperto da Giunone muta Io in giovenca	c. 11r (fig. 2)	I	XI	-	I	IX
I	XII	Giunone affida Io ad Argo; Mercurio uccide Argo e libera la fanciulla/giovenca	c. 11v	I	XIV	c. 15r (fig. 2)	I	XII
I	XIII	Io si specchia e terrorizzata dalla sua immagine invoca Giove	c. 11r (fig. 3)	I	XII	c. 14v	I	X

I	XIV	Inaco riconosce la figlia	c. 11r (fig. 4)	I	XIII	c. 15r (fig. 1)	I	XI
I	XV	Io sulle rive del Nilo implora Giove di tramutarla in umana; apoteosi di Io	c. 12r (figg. 1, 2)	I	XV, XVI	cc. 16r, 16v	I	XIII, XIV
I	XVI	Syrinx	c. 12r (fig. 3)	I	XVII	c. 17r	I	XV
II	I	La Reggia del Sole	c. 12v (fig. 1)	II	I	c. 17v	II	I
II	II	Proteo	c. 12v (fig. 2)	II	II	c. 18r	II	II
II	III	Fetonte chiede il carro del Sole ad Apollo che glielo affida	c. 13r (fig. 1)	II	III	c. 18v	II	III
II	IV	Fetonte non riesce a controllare il carro del Sole	c. 13r (fig. 2)	II	IV	c. 19r	II	IV
II	V	Caduta di Fetonte	c. 13r (fig. 3)	II	V	c. 19v	II	V
II	VI	Atlante	c. 13v (fig. 1)	II	VI	c. 20v (fig. 1)	II	VI
II	VII	Metamorfosi delle Eliadi che conservano il volto umano e la voce	c. 13v (fig. 2)	II	VII	c. 20v (fig. 2)	II	VII
II	VIII	Le Eliadi invocano l'aiuto della madre ma la metamorfosi ricopre di legno anche i loro volti	c. 14r (fig. 1)	II	VIII	c. 21r	II	VIII
II	IX	Metamorfosi di Cicno	c. 14r (fig. 2)	II	IX	c. 21v	II	IX
II	X	Giove mutato in Diana violenta Callisto durante la caccia	c. 14t (fig. 3)	II	X	c. 22r	II	X
II	XI	Giunone scopre l'adulterio e priva Callisto della sua bellezza mutandola in orsa	c. 14v (fig. 1)	II	XI	c. 22v (fig. 1)	II	XI
II	XII	Callisto/orsa conserva animo umano: dorme davanti la porta della sua casa e si rivolge agli uomini che però fuggono lontano da lei terrorizzati	c. 14v (fig. 2)	II	XII	c. 22v (fig. 2)	II	XII

II	XIII	Il figlio di Callisto, Arcade, tenta di ucciderla durante una battuta di caccia ma viene fermato da Giove	c. 14v (fig. 3)	II	XIII	c. 23r	II	XIII
II	XIV	Giove avendo pietà di Callisto e Arcade li muta nelle costellazioni dell'Orsa Maggiore e dell'Orsa Minore	c. 15r (fig. 1)	II	XIV	c. 23v	II	XIV
II	XV	Licaone e Callisto	c. 15r (fig. 2)	II	XV	c. 24r	II	XV
II	XVI	Corvo/Apollo e Coronide	c. 15r (fig. 3)	II	XVI	c. 24v	II	XVI
II	XVII	Poseidone tenta di violentare Cornix, ma Pallade la muta in cornacchia	c. 15v (fig. 1)	II	XVII	c. 25r	II	XVII
II	XVIII	Minerva dà alla luce un bambino, Erittonio, mezzo uomo e mezzo serpente. Volendosene liberare, la dea lo pone dentro una cesta che affida alle cure delle figlie di Cercope con l'ordine di non aprirla. Aglauro però disobbedisce e la Cornacchia, uccello fedele alla dea, le rivela il misfatto	c. 15v (fig. 2)	II	XVIII	c. 25v	II	XVIII
II	XIX	Ociroe predice il futuro di Esculapio, figlio di Apollo, scatenando l'ira degli dei; per questo motivo viene mutata in cavallo	c. 16r (fig. 1)	II	XIX	c. 27r	II	XIX
II	XX	Apollo affida il figlio Esculapio alle cure di Chirone che lo nasconde in una caverna	c. 16r (fig. 2)	II	XX	c. 27v	II	XX
II	XXI	Mercurio e Batto	c. 16v (fig. 1)	II	XXI	c. 28r	II	XXI
II	XXII	Invidia	c. 16v (fig. 2)	II	XXII	c. 28v	II	XXII
II	XXIII	Giove e Europa	c. 16v (fig. 3); c. 17r (fig. 1)	II	XXIII	c. 29r	II	XXIII
III	I	Agenore ordina al figlio Cadmo di partire alla ricerca di Europa; Cadmo consulta l'oracolo di Febo	c. 17r (fig. 2)	III	I	c. 30r	III	I
III	II	Cadmo segue la giovenca predetta dall'oracolo e fonda Tebe; i suoi soldati vanno alla ricerca di acqua ma vengono sopraffatti dal serpente di Marte che poi viene ucciso da Cadmo.	c. 17v (fig. 1)	III	II	c. 30v	III	II

III	III	Cadmo su ordine di Pallade strappa i denti del serpente e li semina; dai denti nasce una stirpe di guerrieri in lotta tra loro.	c. 17v (fig. 1)	III	II	c. 30v	III	II
III	IV	Cadmo semina i denti del serpente da cui nascono i soldati che lottano.	c. 17v (fig. 2)	III	III	c. 31v	III	III
III	V	Atteone giunge per caso alla fonte in cui Diana e le ninfe fanno il bagno; la dea lo trasforma in cervo per impedirgli di raccontare della sua nudità	c. 18r (fig. 1)	III	IV	c. 32v	III	IV
III	VI	Atteone-cervo viene sbranato dai suoi cani	c. 18r (fig. 2)	III	V	c. 33v	III	V
III	VII	Giove e Semele giacciono insieme; Giunone, gelosa, prende le sembianze di Beroe e insinua in Semele il dubbio che si sia trattato davvero del dio e le consiglia di chiedergli di unirsi a lei in tutta la sua potenza divina. Giove si unisce a Semele che non sopportando la potenza divina viene fulminata.	c. 18v (figg. 1 e 2)	III	VI	c. 34r	III	VI
III	VIII	Giove estrae dal suo ventre il figlio Bacco e porta a termine la gestazione attaccandolo alla sua coscia. Una volta nato, Giove, temendo l'ira di Giunone, lo affida alle ninfe Niseidi che lo nascondono nelle loro grotte.	c. 19r (fig. 1)	III	VII	c. 35r	III	VII
-	-	Bacco fonda il tempio di Giove Ammone in Libia: Bacco, guidando il suo esercito per i deserti sabbiosi della Libia, soffre una gran sete e invoca Giove che si manifesta sotto forma di montone; con un colpo del suo zoccolo fa zampillare l'acqua. Bacco fonda un santuario in onore del padre.	c. 19r (fig. 2)	III	VIII	c. 35v	III	VIII
III	IX	Tiresia si imbatte per caso in due serpenti che si stanno accoppiando; toccandoli con un bastone viene tramutato in donna. Dopo sette anni trova nuovamente i serpenti e, toccandoli con il bastone, riacquista la sua forma di uomo.	c. 20r (fig. 1)	III	XI	c. 38r	III	XI
III	X	Durante una discussione tra Giove e Giunone circa il piacere fisico tra uomo e donna, Tiresia viene scelto come arbitro della contesa. Dopo aver dato ragione al dio, Giunone, adirata, lo punisce privandolo della vista. Giove, impietosito, gli fa dono della vista interiore così da renderlo un profeta.	c. 20r (fig. 2)	III	XII	c. 38v	III	XII

III	XI	Eco e Narciso	c. 20v (fig. 1)	III	XIII	c. 39r	III	XIII
III	XII	Eco	c. 20v (fig. 2)	III	XIV	c. 40r	III	XIV
III	XIII	Penteo (e le Miniadi)	c. 19v	III	X	c. 37r	III	X
III	XIV	Bacco e i pirati tirreni	c. 19r	III	IX	c. 36r	III	IX
IV	I	Piramo e Tisbe	c. 21r (fig. 1)	IV	I	c. 40v	IV	I
IV	II	Nascita di Pallade/ Nascita di Vulcano; Vulcano sposa Venere	c. 21r (fig. 2)	IV	II	c. 41v	IV	II
IV	III	Venere tradisce Vulcano	c. 21v	IV	III	-	IV	III
IV	IV	Apollo e Leucotoe	c. 22r (fig. 1)	IV	IV	c. 44r	IV	IV
IV	V	Apollo e Clizia	c. 22r (fig. 2)	IV	V	c. 44v	IV	V
IV	VI	Sitone	c. 22v (fig. 1)	IV	VI	c. 45v (fig. 1)	IV	VI
IV	VII	Cureti	c. 22v (fig. 2)	IV	VII	c. 45v (fig. 2)	IV	VII
IV	VIII	Ermafrodito e Salmaci	c. 22v (fig. 3)	IV	VIII	c. 46r	IV	VIII
IV	IX	Miniadi	-	-	-	-	-	-
IV	X	Ino e Atamante	c. 25r (fig. 2)	IV	XVI	c. 53r	IV	XVII
IV	XI	Cadmo e Armonia	c. 25r (fig. 1)	IV	XV	c. 52v	IV	XVI
IV	XII	Danae	c. 23r (fig.1)	IV	IX	c. 47r	IV	IX

IV	XIII	Perseo e le Gorgoni	cc. 23r (fig. 2); 23v (fig. 1)	IV	X	c. 47v	IV	X
IV	XIV	Medusa	c. 23v (fig. 2)	IV	XI	c. 48v	IV	XI
IV	XV	Perseo taglia la testa di Medusa e sorvola con Pegaso il deserto libico	c. 23v (fig. 3)	IV	XII	c. 49r	IV	XII
IV	XVI	Atlante	c. 24r (figg. 1 e 2)	IV	XIII	c. 50r	IV	XIII
IV	XVII	Perseo e Andromeda	c. 24v	IV	XIV	c. 51r	IV	XIV
IV	XVIII	Metamorfosi dei coralli	-	-	-	c. 25r	IV	XV
V	I	Pireneo e le Muse	c. 25v (fig. 1)	V	I	c. 53v	V	I
V	II	Pieridi	c. 28r (fig. 1)	V	X	c. 60r	V	X
V	III	Tifeo	c. 27r (fig. 2)	V	VII	c. 58r	V	VII
V	IV	Proserpina coglie fiori con le compagne ai piedi del monte Etna, sotto cui è sepolto il gigante Tifeo che fa tremare la terra. Durante un terremoto la terra si spacca lasciando entrare luce all'interno degli inferi; Plutone risale per capire chi ha prodotto tale danno così vede Prosepina di cui si innamora e la rapisce.	c. 25v (fig. 2)	V	II	c. 54v	V	II
V	V	Hebe, incinta di Giove, chiede al dio di assorbirla nella terra per sfuggire all'ira di Giunone. Nelle viscere della terra dà alla luce i gemelli Palici.	-	-	-	c. 60v	V	XI
V	VI	Divenuti adulti, i Palici, figli di Giove e Hebe che li aveva fatti nascere all'interno della terra, iniziano a commettere omicidi e a compiere sacrifici con sangue umano. Per punirli, Giove li annienta con un fulmine tramutandoli in un lago sulfureo.	c. 28r (fig. 2)	V	XI	c. 61r	V	XII



V	VII	Cerere rinchiude Proserpina in un luogo sotto l'Etna e le dice di filare. Venere porta la fanciulla fuori a cogliere fiori; quando Plutone la vede la rapisce e la porta negli Inferi.	c. 26r (fig. 1)	V	III	c. 55r	V	III
V	VIII	Cerere cerca Proserpina per tutta la terra; la ninfa Aretusa alza la testa dalla sua fonte e le dice che la figlia è all'Inferno con Plutone. Cerere si reca da Giove per lamentarsi con lui del fratello e ottiene dal dio che la figlia possa passare metà dell'anno sulla terra con lei e metà nel regno dei morti con Plutone.	c. 26v (fig. 1)	V	V	c. 56r	V	V
V	IX	Giove dice di poter riportare la fanciulla sulla terra solo se non ha già assaggiato i frutti dell'Ade. Proserpina, mentre assaggia tre chicchi di una melagrana, viene vista da Ascalafo che fa la spia impedendole quindi di risalire sulla terra. Proserpina si vendica e lo tramuta in gufo.	cc. 26v (fig. 2), 27r (fig. 1)	V	VI	c. 57r	V	VI
V	X	Le Sirene, compagne di Proserpina, assistendo al suo rapimento decidono di seguirla per tutta la terra. Trasferendo la ricerca in mare, chiedono agli dei delle ali per sorvolare sia il mare che il cielo. Gli dei le mutano in mostri marini alati con volto femminile e coda di pesce.	c. 26v (fig. 2)	V	IV	c. 55v	V	IV
V	XI	Alfeo e Aretusa	c. 27v (fig. 1)	V	VIII	c. 58v	V	VIII
V	XII	Trittolemo	c. 27v (fig. 2)	V	IX	c. 59v	V	IX
VI	I	Minerva, dea della tessitura, si reca a casa di Aracne sotto le spoglie di una vecchia poiché la fanciulla si vantava di essere migliore di lei nel filare. Le due si sfidano in una gara al telaio in cui Aracne decide di ricamare i crimini degli dei. La dea, udite di persona le tracotanti parole della giovane e osservando l'empio ricamo, si manifesta e colpisce Aracne con una spola e la tramuta in ragno.	c. 28v (fig. 1)	VI	I	c. 61v	VI	I
VI	II	Tela di Pallade: la contesa con Nettuno per il nome della città di Atene.	c. 28v (figg. 2 e 3)	VI	II	c. 62r	VI	II

VI	III	Tela di Pallade: Emo e Rodope	c. 29r (fig. 1)	VI	III	c. 63r (fig. 1)	VI	III
VI	IV	Tela di Pallade: Pigmea	c. 29r (fig. 2)	VI	IV	c. 63r (fig. 2)	VI	IV
VI	V	Tela di Pallade: Antigone	c. 29r (fig. 3)	VI	V	c. 63v (fig. 1)	VI	V
VI	VI	Tela di Pallade: figlie di Cinira	c. 29r (fig. 4)	VI	VI	c. 63v (fig. 2)	VI	VI
VI	VII	Tela di Aracne: Giove e Asteria	c. 29r (fig. 5)	VI	VII	c. 64r (fig. 1)	VI	VII
VI	VIII	Tela di Aracne: Giove e Leda/ Giove e Antiope/ Giove e Alcmene/ Giove e Egina/ Giove e Danae	c. 29v (fig. 1)	VI	VIII	c. 64r (fig. 2)	VI	VIII
VI	IX	Tela di Aracne: Giove e Fulio	c. 29v (fig. 2)	VI	IX	c. 64v	VI	IX
VI	X	Tela di Aracne: gli amori degli dei sotto mentite spoglie	c. 29v (fig. 2); c'è solo il riquadro	VI	X	Caduta c. 65	-	-
VI	XI	Tela di Aracne: Nettuno e Ifimedia	c. 30r (fig. 1)	VI	XI	Caduta c. 65	-	-
VI	XII	Niobe	c. 30r (fig. 2)	VI	XII	c. 66r	VI	XII
VI	XIII	Latona dà alla luce Febo e Diana	c. 30v (fig. 1)	VI	XIII	c. 67r	VI	XIII
VI	XIV	Latona e i contadini Lici	cc. 30v (fig. 2); 31r (fig. 1)	VI	XIV	c. 67v	VI	XIV
VI	XV	Apollo e Marsia	c. 31r (fig. 2)	VI	XV	c. 68r	VI	XV
VI	XVI	Tantalo	-	VI	XVI	c. 68v	VI	XVI
VI	XVII	Tereo, Procne e Filomela	-	VI	XVII	c. 69v	VI	XVII
VI	XVIII	Borea e Orizia	-	VI	XVIII	c. 70v	VI	XVIII

VII	I	Fineo e le arpie	-	VII	I	c. 71r	VII	I
VII	II	Giasone per conquistare il vello d'oro deve superare prove pericolosissime; gli va in aiuto Medea che con le sue arti magiche gli consente di domare i tori dai piedi di bronzo e arare il campo in cui seminare i denti del serpente che Giasone ha ucciso; dai denti nascono uomini armati che si uccidono l'un l'altro.	-	VII	II	c. 72r	VII	II
VII	III	Medea, abile maga, si reca nel bosco con il suo carro trainato da draghi in cerca di erbe, poi fugge con Giasone volando in cielo col carro.	-	VII	III	c. 73r	VII	III
VII	IV	Il padre di Medea cerca di impedirle di fuggire con Giasone; lei allora fa a pezzi il suo fratellino Absirto e ne getta le carni addosso al padre che, tentando di ricomporlo, perde tempo consentendole di scappare	-	VII	IV	c. 73v	VII	IV
VII	V	Medea uccide Esone, padre di Giasone, e con un filtro magico mescolato al sangue del vecchio gli dona nuova giovinezza.	-	VII	V	c. 74r	VII	V
VII	VI	Le figlie di Pelia, sentendo del ringiovanimento di Esone, chiedono a Medea un filtro magico. La maga, volendosi vendicare dell'odiato zio di Giasone, prepara una pozione priva di magia e ordina alle fanciulle di uccidere Pelia che però non viene riportato in vita.	-	VII	VII	c. 74v	VII	VI
VII	VII	Pelia, geloso del nipote Giasone, lo incarica di recuperare il vello d'oro esponendolo a pericoli mortali con la speranza che il giovane non torni a casa. Giasone riesce nell'impresa suscitando l'incredulità dello zio.	-	VII	VI	c. 75r	VII	VII
VII	VIII	Giasone inizia a odiare Medea per aver assassinato Pelia così prende in moglie Creusa; la strega, gelosa, le invia una veste avvelenata e quando Creusa la indossa prende fuoco. Medea uccide poi i suoi stessi figli davanti a Giasone e fugge via sul carro trainato da draghi.	-	VII	VIII	c. 75v	VII	VIII

VII	IX	Il viaggio di Medea: dopo aver ucciso Pelia, Medea fugge e sorvola al di sopra della pietra che conserva le fattezze del serpente di Lesbo, pietrificato da Apollo per essersi accanito sulla testa mozzata di Orfeo ucciso dalle baccanti.	-	VII	IX	c. 76v (fig. 1)	VII	IX
VII	X	Il viaggio di Medea: Medea sorvola i luoghi resi famosi dalla vicenda di Cerambo che, travolto dal diluvio ai tempi di Deucalione, riesce a sopravvivere grazie all'aiuto delle ninfe.	-	VII	X	c. 76v (fig. 2)	VII	X
VII	XI	Il viaggio di Medea: Medea sorvola il monte Ida dove Tioneo, figlio di Bacco, aveva rubato un toro suscitando l'ira del contadino; Bacco, per garantire la libertà vita al figlio, trasforma il toro in un cervo e Tioneo in un cacciatore.	-	VII	XI	c. 77r (fig. 1)	VII	XI
VII	XII	Il viaggio di Medea: sul monte Ida Medea osserva il luogo di sepoltura di Corito, giovane che disprezzava gli dei e che fu da loro ucciso. Gli dei gli negarono giusta sepoltura e quando il padre cercò di seppellirlo, Giove lo uccise con un fulmine.	-	VII	XII	c. 77r (fig. 2)	VII	XII
VII	XIII	Il viaggio di Medea: Medea sorvola i campi in cui Mera, trasformata in cane, aveva riempito di terrore. La donna, moglie di Ercole, era stata venduta come meretrice dai figli dell'eroe che li uccide; lei, addolorata per l'accaduto, viene mutata in cane. Per espriare questo atto, Ercole costruisce un tempio in memoria degli sconfitti spartani in cui sacrificare giovani di nobile stirpe lacedemone, tra cui Elena che però viene salvata dall'aquila di Giove.	-	VII	XIII	c. 77v	VII	XIII
VII	XIV	Il viaggio di Medea: Medea passa per la città di Euripilo in cui le donne di Cos vennero mutate in cervi e mucche da Giunone che era stata maledetta da loro per il suo accanimento contro Ercole.	-	VII	XIV	c. 78r	VII	XIV
VII	XV	Il viaggio di Medea: Medea sorvola il luogo in cui i Telchini, demoni dallo sguardo malefico, corrompevano i campi con l'acqua infernale dello Stige rendendoli sterili. Giove quindi li getta in mare.	-	VII	XV	c. 78v	VII	XV
VII	XVI	Il viaggio di Medea: Medea sorvola il luogo in cui si svolse la vicenda di Alcidamante e le sue figlie mutate in colombe.	-	VII	XV	-	VII	XV

VII	XVII	Il viaggio di Medea: Medea vede il luogo in cui Combe venne mutata in uccello dagli dei che la salvarono dalla furia dei suoi figli che volevano ucciderla per prendere il potere.	-	VII	XVI	-	VII	XV
VII	XVIII	Il viaggio di Medea: Medea sorvola il luogo in cui Febo trasforma Menefrone in una foca perché questi voleva unirsi alla madre.	-	VII	XVII	-	VII	XV
-	-	Il viaggio di Medea: Medea sorvola il luogo in cui il nipote del Cefiso venne mutato da Febo in foca. *L'episodio manca nella versione a stampa in cui i miti di Menefrone e del nipote di Cefiso vengono fusi in uno; nell'edizione a stampa infatti Menefrone viene mutato in foca, come accadde invece al nipote di Cefiso.	-	VII	XVIII	-	VII	XV
VII	XIX	Il viaggio di Medea: Medea vede il luogo in cui la figlia di Eumelo venne mutata in uccello.	-	VII	XIX	-	VII	XV
VII	XX	Fillio e Cicno	-	VII	XX	c. 79r	VII	XVI
VII	XXI	Fene, Perifante e Alcione	-	VII	XXIII	c. 81r	VII	XIX
VII	XXII	L'inganno di Medea ai danni di Egeo e Teseo	-	VII	XXI	c. 79v	VII	XVII
VII	XXIII	Le imprese di Teseo: Cerbero	-	VII	XXII	c. 80r	VII	XVIII
VII	XXIV	Le imprese di Teseo: il toro di Creta	-	VII	XXIV	c. 81v	VII	XX
VII	XXV	Le imprese di Teseo: Procuste	-	VII	XXV	c. 82r	VII	XXI
VII	XXVI	Le imprese di Teseo: Sini	-	VII	XXV	c. 82r	VII	XI
VII	XXVII	Le imprese di Teseo: Perifete	-	VII	XXV	c. 82r	VII	XI
VII	XXVIII	Le imprese di Teseo: Scirone	-	VII	XXVI	c. 82v	VII	XXII

VII	XXIX	Androgeo	-	VII	XXVII	c. 83r	VII	XXIII
VII	XXX	Arne	-	VII	XXVIII	c. 83v	VII	XXIV
VII	XXXI	Eaco	-	VII	XXIX	c. 84r	VII	XXV
VII	XXXII	Cefalo, geloso della moglie Procri a causa del dubbio instillato in lui dalla dea Aurora, cerca di sedurla sotto mentite spoglie. Caduta in tentazione, il marito le si manifestò e Procri fuggì al seguito di Diana. Cefalo cercò di farsi perdonare così la moglie tornò con lui.	-	VII	XXX	c. 84v	VII	XXVI
VII	XXXIII	Tornata a casa, Procri offrì al marito un giavellotto ricevuto da Diana che egli usò per andare a caccia. Durante la caccia, Cefalo decise di trovare ristoro dalla calura invocando l'aria fresca; un contadino, sentitolo invocare il nome femminile di "aura", andò a riferirlo a Procri che, gelosa, lo seguì e si nascose dietro un cespuglio. Cefalo, udito un rumore, scagliò il giavellotto credendo di colpire un animale ma in realtà colpì Procri che morì tra le sue braccia.	-	VII	XXXI	c. 85r	VII	XXVII
VIII	I	Scilla e Niso	-	VIII	I	c. 86r	VIII	I
VIII	II	Scilla osserva Minosse dalla torre e s'innamora.	-	VIII	II	c. 87v	VIII	II
VIII	III	Pasifae	-	VIII	III	c. 88r	VIII	III
VIII	IV	Teseo e Arianna	-	VIII	IV	c. 88v	VIII	IV
VIII	V	Egeo	-	VIII	V	c. 89v	VIII	V
VIII	VI	Dedalo costruisce delle ali per fuggire dal labirinto e istruisce Icaro sul volo.	-	VIII	VI	c. 90r	VIII	VI

VIII	VII	Icaro non ascolta il padre e vola verso il sole che scioglie la cera delle ali facendolo precipitare in mare	-	VIII	VII	c. 91r	VIII	VII
VIII	VIII	Pernice	-	VIII	VIII	c. 92r	VIII	VIII
VIII	IX	Meleagro e il cinghiale Calidonio	-	VIII	IX	c. 93r	VIII	IX
VIII	X	Filemone e Bauci	-	VIII	X	c. 94r	VIII	X
VIII	XI	Erisittone	-	VIII	XI	c. 95r	VIII	XI
VIII	XII	Proteo, Acheloo e Driope	-	VIII	XII	c. 96r	VIII	XII
IX	I	Ercole e Acheloo	-	IX	I	c. 97r	IX	I
IX	II	Ercole e Nesso	-	IX	II	c. 97v	IX	II
IX	III	Ercole e Lica	-	IX	III	c. 99r	IX	III
IX	IV	Issione	-	IX	IV	c. 99v	IX	IV
IX	V	Gerione, Cerbero e Idra	-	IX	V	c. 100v (fig. 1)	IX	V
IX	VI	Le fatiche di Ercole 1: il leone Nemeo	-	IX	VI	c. 100v (fig. 2)	IX	VI
IX	VII	Le fatiche di Ercole 2: i pomi delle Esperidi	-	IX	VII	c. 101r	IX	VII
IX	VIII	Le fatiche di Ercole 3: Cerbero e Gerione	-	IX	VIII	c. 101v	IX	VIII
IX	IX	Le fatiche di Ercole 4: i cavalli di Diomede	-	IX	IX	c. 102r	IX	IX
IX	X	Le fatiche di Ercole 5: l'Idra di Lerna	-	IX	X	c. 103r (fig. 1)	IX	X

IX	XI	Le fatiche di Ercole 6: Anteo	-	IX	XI	c. 103r (fig. 2)	IX	XI
IX	XII	Le fatiche di Ercole 7: Caco	-	IX	XII	c. 104r	IX	XII
IX	XIII	Alcmena e Galanti	-	IX	XIII	c. 104v	IX	XIII
IX	XIV	Driope	-	IX	XV	c. 105v	IX	XV
IX	XV	Iolao	-	IX	XVI	c. 106v	IX	XVI
IX	XVI	Anfiarao e Alcmeone	-	IX	XIV	c. 105r	IX	XIV
IX	XVII	Aurora e Titono	-	IX	XVII	c. 107r (fig. 1)	IX	XVII
IX	XVIII	Eaco, Radamanto e Minosse	-	IX	XVIII	c. 107r (fig. 2)	IX	XVIII
IX	XIX	Bibli e Cauno	-	IX	XIX	c. 107v (fig. 1)	IX	XIX
IX	XX	Ligdo e Teletusa	-	IX	XX	c. 107v (fig. 2)	IX	XX
X	I	Orfeo e Euridice	-	X	I	c. 108v	X	I
X	II	Orfeo e le donne di Tracia	-	X	II	c. 109v	X	II
X	III	Cerbero e il compagno di Ercole	-	X	III	c. 110v	X	III
X	IV	Giunone e Letea	-	-	-	c. 111r	X	IV
X	V	Attis e Cibele	-	X	IV	c. 111v	X	V
X	VI	Ciparisso	-	X	V	c. 112r	X	VI



X	VII	Ganimede	-	X	VI	c. 112v (fig.1)	X	VII
X	VIII	Giacinto	-	X	VII	c. 112v (fig. 2)	X	VIII
X	IX	I Cerasti	-	X	VIII	c. 113r	X	IX
X	X	Pigmalione	-	X	IX	c. 113v	X	X
X	XI	Mirra e Cinira	-	X	X	c. 114v	X	XI
X	XII	Venere e Adone	-	X	XI	c. 115v	X	XII
X	XIII	Atalanta e Ippomene	-	X	XII	c. 116r	X	XIII
XI	I	Mida	-	XI	I	c. 117v	XI	I
XI	II	Apollo e Pan	-	XI	II	c. 118v	XI	II
XI	III	Laomedonte	-	XI	III	c. 119r	XI	III
XI	IV	Peleo e Teti	-	XI	IV	c. 120r (fig. 1)	XI	IV
XI	V	Autolico	-	XI	V	c. 120r (fig. 2)	XI	V
XI	VI	Ceice e Alcione	-	XI	VI	c. 120v	XI	VI
XI	VII	I tre figli del Sonno	-	-	-	-	-	-
XIII	III	Polimnestore	-	XI	VII	c. 121r	XI	VII

XII	I	Il sogno di Ecuba	-	XII	I	c. 121v	XII	I
XII	II	Il giudizio di Paride	-	XII	II	c. 122r	XII	II
XII	III	Il sacrificio di Ifigenia	-	XII	III	c. 123r	XII	III
XII	IV	Protesilao	-	XII	VII	c. 125r	XII	VII
XII	V	Cicno	-	XII	IV	c. 123v	XII	IV
XII	VI	Ceni	-	XII	V	c. 124r	XII	V
XII	VII	Ceneo e i Centauri	-	XII	VI	c. 124v	XII	VI
XIV	XIII	Elena viene salvata da Giove durante il sacrificio per espiare la colpa della moglie di Ercole (cfr. libro VII, <i>fabula</i> XIII)	-	XII	VIII	c. 125v	XII	VIII
XIII	IV	Memnone	-	XII	IX	c. 126r	XII	IX
XIII	I	Ulisse inventa gli scacchi	-	XIII	I	c. 126v	XIII	I
XIII	II	Palamede	-	XIII	II	c. 127r	XIII	II
XIII	III	Polimnestore	-	XI	VII	c. 121r	XI	VII
XIII	IV	Memnone	-	XII	IX	c. 126r	XII	IX
XIII	V	Le figlie di Anio	-	XIV	III	c. 133r	XIV	III
XIII	VI	Polifemo e Galatea	-	XIII	VI	c. 129r	XIII	VI

XIII	VII	Glauco	-	XIII	XI	c. 131v	XIII	XI
XIV	I	Glauco e Scilla	-	XIV	I	c. 132r	XIV	I
XIV	II	Cariddi	-	XIV	II	c. 133r	XIV	II
XIV	III	Sibilla Cumana	-	XIV	IV	c. 134r	XIV	IV
XIV	IV	Ulisse e Polifemo	-	XIII	V	-	XIII	V
XIV	V	Ulisse e Eolo	-	XIII	III	c. 127v	XIII	III
XIV	VI	Ulisse e Circe	-	XIII	IV	c. 128v	XIII	IV
XIV	VII	Ulisse e Telegono	-	XIII	VIII	c. 130r	XIII	VIII
XIV	VIII	Penelope e i Proci	-	XIII	VII	c. 129v	XIII	VII
XIV	IX	Circe e Pico	-	XIV	V	c. 134v	XIV	V
XIV	X	Circe e i compagni di Pico	-	XIV	VI	c. 135r	XIV	VI
XIV	XI	Venere e Diomede	-	XIII	X	c. 131r	XIII	X
XIV	XII	Idomeneo	-	XIII	IX	c. 130v	XIII	IX
XIV	XIII	Elena viene salvata da Giove durante il sacrificio per espiare la colpa della moglie di Ercole (cfr. libro VII, <i>fabula</i> XIII)	-	XII	VIII	c. 125v	XII	VIII
XIV	XIV	Le navi di Enea	-	XIV	VII	c. 136r	XIV	VII

XIV	XV	La presa di Ardea	-	XIV	VIII	c. 136v	XIV	VIII
XIV	XVI	Vertumno e Pomona	-	XIV	IX	-	-	-
XIV	XVII	Ifi	-	XIV	X	-	-	-
XIV	XVIII	Apoteosi di Enea e Romolo	-	XIV	XI	-	-	-
XIV	XIX	Un dio non può rendere vana l'opera di un altro dio	-	-	-	-	-	-
XV	I	Pitagora	-	XV	I	-	-	-
XV	II	Teorie pitagoriche	-	XV	II	-	-	-
XV	III	Ippolito	-	XV	III	-	-	-
XV	IV	Tagete	-	XV	IV	-	-	-
XV	V	La lancia di Romolo	-	XV	V	-	-	-
XV	VI	Cipo	-	XV	VI	-	-	-
XV	VII	La peste di Roma ed Esculapio	-	XV	VII	-	-	-
XV	VIII	Le nozze di Peleo e Teti	-	XV	VIII	-	-	-
XV	IX	Admeto	-	XV	IX	-	-	-
-	-	Pene infernali (Tantalo, Issione, Sisifo, Belidi, Tizio)	-	XV	X	-	-	-

**Appendice 3**  
**Schede codicologiche**



## SCHEDA CODICOLOGICA n. 1

### 1.1 DESCRIZIONE CODICOLOGICA ESTERNA

**Autore e titolo:**

Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*.

**Segnatura:**

Gotha, Forschungsbibliothek, ms. I.98.

**Provenienza:**

Italia, Bologna.

**Datazione:**

Metà del XIV secolo.

**Materia scrittoria:**

Codice membranaceo.

**Dimensioni:**

mm. 365x260.

**Carte:**

I, 67, I (guardia e controguardia in carta moderna).

**Numerazione:**

Ciascuna carta presenta una numerazione moderna in cifre arabe progressive all'angolo superiore destro di ogni *recto*; tracce di una precedente numerazione a matita sono visibili invece all'angolo inferiore destro di alcune carte *recto*.

**Fascicolazione:**

Dato lo stato conservativo del codice e l'assenza di richiami interni tra un fascicolo e l'altro, non è stato possibile stabilire la fascicolazione, né desumerla da altre fonti.

**Rigatura:**

Rigatura a secco a punta metallica ancora visibile.

**Impaginazione:**

Specchio di scrittura regolare, a piena pagina, di 255x170 mm con due colonne di scrittura di 53 righe.

**Scrittura:**

Scrittura gotica *rotunda* di un'unica mano a inchiostro bruno, elegante, regolare e ben leggibile. Il copista fa un larghissimo uso di abbreviazioni e segni tironiani, usa poca punteggiatura e solitamente si limita all'utilizzo del punto fermo.

**Illustrazione e decorazione:**

Eleganti iniziali filigranate di penna a colori alternati blu e rosso fino alla c. 16v alte due righe di scrittura; ciascuna iniziale viene utilizzata per indicare l'inizio di una nuova favola ovidiana. Le rubriche che indicano i numeri delle *fabulae* e gli *incipit* dei libri non compaiono più dalla c. 24v, ma riprendono brevemente alla c. 57r con la IX *fabula* del XIII libro per interrompersi nuovamente a c. 57v con l'*incipit* del XIV. A c. 64 recto e verso due rubriche relative alle divinità di Giunone e Nettuno all'interno del *Fulgentius metaforalis*.

Il codice presenta settantasette vignette riccamente illustrate che si stagliano su sfondi in lamina d'oro; i riquadri che accolgono le illustrazioni si interrompono bruscamente alla fine del VI libro (c. 25v) e proseguono con venticinque vignette che offrono diversi stadi di incompiutezza, a cui si aggiungono due disegni preparatori a c. 31r.

**Legatura:**

Legatura in cartone chiaro, frutto di un restauro degli anni Sessanta del secolo scorso, movimentata da cinque sottili nervi sulla costa.



**Stato di conservazione:**

Recentemente restaurato; alcune carte macchiate; rifilatura dei fogli.

**Antichi possessori:**

Il codice fu commissionato da Bruzio Visconti (morto nel 1356), come testimoniato dagli stemmi coperti e abrasati all'interno del codice (cc. 1r, 9r, 17r, 25v, 32r) che mostrano l'*uscente di rosso* della vipera viscontea camuffato tra i tralci vegetali, o la coda della vipera che affiora al di sotto delle ridipinture dorate.

Il manoscritto passò poi nella biblioteca del Cardinale Matteo Schiner (morto nel 1522), che alza uno scudo *bandato d'oro e d'azzurro, al capo dello stesso, alla croce del primo*, che ricorre in diverse carte del codice (cc. 9r, 12v, 17r, 21r, 25v).

Altri due stemmi visibili a c. 32r appartengono a un membro della famiglia Beccaria di Pavia, che alza uno scudo *vajato ritondato di cinque file d'oro e di rosso, al capo del primo, all'aquila di nero*.

Lo stemma è accompagnato da due lettere iniziali capitali *P* e *E*.

Il codice, infine, passò alla collezione del duca di Sassonia-Gotha-Altenburg, Federico II, prima del 1714, anno di pubblicazione del catalogo redatto dal bibliotecario Ernst Salomon Cyprian che lo ricorda tra i manoscritti membranacei.

**Bibliografia:**

E. S. CYPRIANO, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae gothanae*, Lipsia 1714, p. 18, n. LX.

C. HOPF, *Die abendländischen handschriften der Forschungs und Landesbibliothek Gotha. Bestandsverzeichnis 1. Großformatige Pergamenthandschriften, Memb. I, (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha 32)*, 1994, p. 71.

G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Der Gothaer Ovid, eine Handschrift für Bruzio Visconti? Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98*, in "Codices Manuscripti", 78-79, luglio 2011, pp. 41-48.

## 1.2 DESCRIZIONE CODICOLOGICA INTERNA

### - **Prologo**

c. 1r.

Incipit: *A veritate quidem auditum*; Explicit: *Et qualem in sculpturis ac picturis optinebat ymaginem et figuras.*

### - **De formis figurisque deorum:**

cc. 1v-8v.

Incipit: *Saturnus pingebatur et supponebatur esse ho senex, curvus, tristis et pallidus*; Explicit: *Incipiendum est a primo libro Ovidii.*

### - **Ovidius moralizatus:**

cc. 9r-63r.

Incipit: *In nova fert animus*; Explicit: *Et vivet adhuc in finem.*

### - **Fulgentius metaforalis:**

cc. 63r-67v.

Incipit: *Nota que Ydolatria*; Explicit: *a dextris et ad sinistris ante et retro.*

## 2. DESCRIZIONE DELLE MINIATURE

Il codice di Gotha presenta miniature solo nei primi sei libri dell'*Ovidius moralizatus* dalla c. 9r alla 31r. La prima parte del codice, dedicata al *De formis figurisque deorum*, presenta gli spazi bianchi che dovevano ospitare le raffigurazioni degli dei pagani, cosiccome il *Fulgentius metaforalis* (cc. 63r-67v) alla fine del codice.

Di seguito sono riportate le carte che compongono ciascun libro e una breve descrizione delle relative miniature.

**c. 1r, Ritratto dell'autore:** l'autore dell'opera è raffigurato in abiti domenicani assiso in cattedra; probabilmente si tratta del ritratto di Thomas Walleys, domenicano inglese a cui fu attribuito l'*Ovidius moralizatus* per lungo tempo. Egli tiene tra le mani gli strumenti del suo lavoro – la penna e il raschietto – che utilizza per vergare un libro. È affiancato da un personaggio vestito con una tunica blu col cappuccio rosso che gli poggia una mano sulla spalla; probabilmente tale personaggio è Ovidio, posto accanto all'autore come *auctoritas* a tutelare il suo lavoro. Due angeli vestiti di rosa proteggono l'opera dell'autore posando le loro mani sul bordo della cattedra mentre al di sotto due monaci ascoltano e a loro volta vergano manoscritti.

## **LIBRO I**

**c. 9r, Deucalione e Pirra:** dopo il diluvio che ha sommerso ogni cosa, Deucalione e Pirra – unici sopravvissuti – consultano l'oracolo della dea Temi per conoscere il destino dell'umanità. Nella parte inferiore della composizione, i due protagonisti mettono in atto il precetto oracolare gettando alle loro spalle delle pietre da cui nascono uomini e donne.

**c. 9r, Apollo e Pitone/Apollo e Cupido:** Apollo, raggiato, scaglia una freccia dall'alto e uccide Pitone, che va a morire tra le braccia della madre Terra. Sotto, Cupido, adirato con il dio, decide di vendicarsi facendolo innamorare – non ricambiato – di Dafne. Quindi colpisce Dafne con una freccia di piombo che suscita l'odio e Febo con una freccia d'oro che suscita l'amore.

**c. 9v, Apollo e Dafne:** Apollo insegue Dafne per unirsi a lei; la ninfa invoca l'aiuto della Terra che interviene mutando il suo aspetto: Dafne inizia a tramutarsi in alloro mentre viene abbracciata da Tellus. All'altezza del petto si nota la freccia di Cupido.

**c. 9v, Apollo e Dafne:** Dafne ormai quasi del tutto mutata in alloro, viene abbracciata da Febo che continua ad amarla nonostante la sua nuova forma. Conficcata nella corteccia c'è la freccia di Cupido, motore di tutta la narrazione.

**c. 10r, Giove contro i Giganti:** Giove fulmina i Giganti intenti a sovrapporre i monti Pelio e Ossa per raggiungere il regno degli dei e conquistarlo. Alcuni Giganti giacciono morti e sanguinanti mentre altri stanno ancora trasportando pietre sulle spalle.

**c. 10r, Giove contro i Giganti:** dal sangue dei Giganti nasce una stirpe di uomini violenti; essi sono nudi, a simboleggiare la loro nascita recente, e sono raffigurati mentre compiono vari omicidi. In basso a destra, una divinità in volo li fa inghiottire nelle profondità della terra.

**c. 10v, Concilio degli dei:** nella parte inferiore della composizione, Giove, in veste di dottore, accoglie gli dei olimpici nella sua dimora; sopra, è raffigurata una scena di banchetto a cui partecipano gli dei.

**c. 10v, Giove e Licaone:** Giove, raffigurato come Cristo, si reca alla casa dell'empio Licaone. Giove viene accolto da Licaone che lo ospita per la notte ma nel sonno tenta di ucciderlo per provarne la divinità. Licaone è già raffigurato con la testa di lupo; il lupo esce da una porta laterale e lo si ritrova abraso anche fuori dalla sua casa.

**c. 10v, Giove e Licaone:** Licaone fa uccidere un servo e ne fa cucinare le carni; un servitore, salendo lungo la scala, porta le carni del servo a Giove e gliele offre per cena.

**c. 11r, Giove e Io:** Giove si lancia in picchiata dal cielo verso Io, raffigurata come una bellissima fanciulla i cui arti inferiori si fondono con l'acqua del fiume, a simboleggiare il suo *status* di linfa fluviale.

**c. 11r, Giove e Io:** Giove, per paura di essere scoperto da Giunone, muta Io in Giovenca.

**c. 11r, Giove e Io:** Io si specchia nell'acqua del fiume e dopo essersi terrorizzata per il suo aspetto invoca Giove.

**c. 11r, Giove e Io:** Inaco riconosce la figlia Io sulle rive delle sue acque.

**c. 11v, Giove e Io:** Giunone affida Io ad Argo; Mercurio travestito da pastore induce il sonno ad Argo e una volta addormentato lo uccide e libera Io dal suo carceriere.

**c. 12r, Giove e Io:** Io sulle sponde del Nilo implora Giove di ridarle le sue sembianze umane; Giove esaudisce il suo desiderio e la riporta al suo aspetto originario.

**c. 12r, Giove e Io:** Giove trasforma nuovamente Io sollevandola dalle sue sofferenze e premiandola con l'assunzione tra gli dei.

**c. 12r, Syrinx:** Pan si invaghisce della ninfa Syrinx ma lei fugge il suo amore e chiede aiuto a Giove che la trasforma in canne palustri.

## **LIBRO II**

**c. 12v, la Reggia del Sole:** la Reggia del Sole, con le colonne e i muri dorati, i battenti delle porte d'argento e la raffigurazione di quanto scolpito da Vulcano nel metallo. Al di sopra della porta è

raffigurata la sfera terrestre abitata da uomini e animali, circondata dalla sfera del mare; il globo terraqueo è poi circondato da sette sfere celesti concentriche racchiuse, infine, dalla fascia dello zodiaco.

**c. 12v, Proteo:** Proteo raffigurato come un demone gastrocefalo, alato e cornuto, con una testa antropomorfa sormontata da un grosso scorpione nero.

**c. 13r, Fetonte:** Fetonte sulla terra alza le mani al cielo verso il padre Apollo chiedendogli in dono il carro; Febo, dipinto di giallo, è assiso sul suo veicolo volante trainato dai cavalli di fuoco.

**c. 13r, Fetonte:** Fetonte sul carro del Sole.

**c. 13r, Fetonte:** Fetonte cade col carro del Sole verso il fiume Eridano.

**c. 13v, Fetonte:** Atlante, raffigurato come un gigante barbuto e coronato dall'espressione corrucciata, vestito con una lunga tunica rosa e rossa, sorregge sulle spalle la sfera celeste stellata.

**c. 13v, Fetonte:** le Eliadi vengono mutate in pioppi che conservano il volto umano.

**c. 14r, Fetonte:** le Eliadi invocano l'aiuto della madre ma la metamorfosi ricopre di legno anche i loro volti.

**c. 14r, Fetonte:** Cicno, inginocchiato sulle rive del fiume, piange disperatamente; alle sue spalle un fitto bosco di pioppi, formato dai corpi mutati delle Eliadi. A destra la metamorfosi di Cicno con il corpo di cigno e il volto umano.

**c. 14r, Callisto:** a sinistra Callisto, vestita con una tunica rosa, accovacciata sull'erba col suo cane; da destra sopraggiunge Giove sotto le mentite spoglie di Diana accompagnato dai suoi cani. In alto l'unione tra Giove e Callisto.

**c. 14v, Callisto:** a destra, l'unione tra la ninfa e Giove entro una nube azzurra; dall'altro lato Giunone indignata. A terra Callisto mutata in orsa.

**c. 14v, Callisto:** Callisto mutata in orsa cerca di parlare con le altre persone che fuggono impaurite; a destra Callisto dorme davanti la porta di casa.

**c. 14v, Callisto:** l'orsa, con uno sguardo umanizzato, protende le zampe verso il figlio, armato di arco e frecce, che viene bloccato da Giove che lo trattiene per le spalle.

**c. 15r, Callisto:** Giove, avendo pietà di Callisto e Arcade, li muta nelle costellazioni dell'Orsa Maggiore e dell'Orsa Minore. Al centro Giunone, erroneamente raffigurata con rami dalle foglie rosa al posto delle braccia.

**c. 15r, Callisto:** a sinistra, con le fauci spalancate, un lupo nero leggermente abraso e coperto dalla vegetazione; a destra tre orsi, di cui due adulti e uno più piccolo.

**c. 15r, Apollo e Coronide:** il corvo riferisce al Sole del tradimento di Coronide; in basso a sinistra il profilo di una figura maschile che esce dalla cornice; al centro, Coronide gravida.

**c. 15v, Minerva e Cornix:** Nettuno nella sua forma liquida stringe a sé Cornix che alza le braccia al cielo invocando l'aiuto degli dei; in alto a sinistra Pallade tramuta Cornix in una cornacchia.

**c. 15v, Erittonio:** Minerva affida una cesta a una serva; in basso le figlie di Cercope aprono la cesta e trovano Erittonio, figlio della dea, mezzo uomo e mezzo serpente; in alto a destra la cornacchia, uccello fedele alla dea, le rivela il misfatto.

**c. 16r, Ociroe e Esculapio:** Ociroe predice il futuro di Esculapio, figlio di Apollo, scatenando l'ira degli dei; in basso la fanciulla mutata in cavallo.

**c. 16r, Chirone ed Esculapio:** Chirone stringe a sé il piccolo Esculapio e lo conduce all'interno di un accampamento militare.

**c. 16v, Mercurio e Batto:** in alto a destra Batto, nascosto dietro le rocce, osserva il furto delle giumente ad opera di Mercurio, raffigurato più in basso con una giubba rosa e una feluca in testa. Batto dice al dio di dirigersi verso la via senza timore di essere scoperto; a sinistra Batto si allontana tenendo una mucca con una corda. In basso Mercurio, sotto le spoglie della vittima del furto, indica Batto completamente mutato in pietra rossa insieme alla sua mucca, mentre alza una mano al cielo per discolparsi.

**c. 16v, Invidia:** l'Invidia è ritratta nel suo antro, un luogo buio in cui non batte mai il Sole; è vestita di nero e ha i denti cariati; Minerva le infilza il petto con la punta della lancia.

**c. 16v, Giove e Europa:** a sinistra, Europa è in compagnia delle amiche intente a raccogliere fiori, a destra invece è da sola e accarezza dolcemente il candido muso di Giove-toro.

**c. 17r, Giove e Europa:** Giove-toro, coronato da una ghirlanda di fiori, si allontana dalla terra ferma per dirigersi verso il mare tenendo sulla schiena Europa che si aggrappa al suo corno con la

mano sinistra. Al centro, Giove balza in acqua conservando ancora il suo aspetto fallace; a destra, la trasformazione del dio che riprende la sua forma originaria e i suoi attributi regali mentre tiene stretta a sé Europa sulla terra ferma.

**c. 17r, Cadmo:** a sinistra Cadmo riceve l'ordine dal padre che si rivolge a lui ammonendolo con un gesto della mano mentre in basso vari personaggi approntano navi e bagagli per il viaggio; a destra Cadmo prega l'Oracolo di Febo insieme ai suoi compagni.

**c. 17v, Cadmo:** in alto Cadmo e i suoi compagni seguono la giovenca attraverso le montagne per raggiungere il luogo in cui fondare la città profetizzata dall'Oracolo; a destra, la mucca stesa a terra alza gli occhi al cielo mentre Cadmo rivolge preghiere e ringraziamenti agli dei. In basso, i compagni di Cadmo vengono stritolati tra le spire del serpente figlio di Marte. Cadmo conficca nel serpente un giavellotto, a destra gli strappa tutti i denti aiutandosi con una lama.

**c. 17v, Cadmo:** Cadmo aiutandosi con un aratro trainato da un bue, semina i denti del serpente; dai semi prendono vita degli uomini armati che lottano tra loro.

**c. 18r, Diana e Atteone:** in alto a sinistra Diana fa il bagno con le ninfe; al centro Atteone vede per caso la dea nuda che lo muta in cervo per impedirgli di raccontare quanto ha visto. In basso a sinistra un compagno di Atteone con i cani; a destra Atteone mutato in cervo si specchia nell'acqua per vedere la sua nuova forma. In alto a destra Atteone-cervo sbranato dai suoi cani.

**c. 18r, Diana e Atteone:** Atteone viene sbranato dai suoi cani.

**c. 18v, Giove e Semele:** a sinistra Giove giace a letto con Semele; a destra Giunone, con le sembianze della nutrice Beroe, dice a Semele di unirsi al dio in tutta la sua potenza divina.

**c. 18v, Giove e Semele:** a sinistra, Giove dopo aver giurato sullo Stige acconsente, suo malgrado, a unirsi a Semele in tutta la sua potenza divina; a destra il dio si unisce a Semele che muore bruciata.

**c. 19r, Giove e Semele:** a sinistra, dentro casa, Giove estrae dal ventre di Semele morta il figlio Bacco; in alto a destra Giove affida il figlio alle ninfe niseidi che lo nascondono nelle loro grotte.

**c.19r, Bacco fonda il tempio di Giove Ammone:** Bacco guida il suo esercito nel deserto libico e invoca l'aiuto del padre Giove per non morire di sete con i suoi compagni. Al centro Giove, in forma di montone, colpisce una roccia con lo zoccolo e fa scaturire una fonte d'acqua; a destra il tempio di Giove Ammone fondato da Bacco.

**c. 19r, Bacco e i pirati tirreni:** Bacco trasforma i malvagi pirati tirreni che volevano rapirlo in delfini, tutti ad eccezione di Acete che l'aveva difeso.

**c. 19v, Penteo e le Miniadi:** in alto a sinistra Tiresia annuncia il destino di morte a Penteo che lo aveva deriso; a destra una scena di simposio per festeggiare le feste in onore di Dioniso, divinità disprezzata da Penteo. Al centro le zie di Penteo, credendolo un cinghiale, lo lapidano. In basso le figlie di Minia, che disprezzavano Bacco, vengono mutate in pipistrelli e i loro telai in vigne.

**c. 20r, Tiresia:** a sinistra Tiresia tocca con delle verghe due serpenti in amore e viene trasformato in donna; a destra Tiresia ritocca i serpenti dopo sette anni e torna uomo.

**c. 20r, Tiresia:** Tiresia, arbitro di una contesa tra Giove e Giunone, decreta la vittoria del dio; la dea per punizione lo priva della vista ma Giove gli concede il dono della profezia, rappresentato nella miniatura da un astrolabio.

**c. 20v, Eco e Narciso:** in alto Tiresia dice alla madre di Narciso che il figlio sarebbe vissuto a lungo solo se non avesse conosciuto se stesso. Al centro Narciso viene inseguito dalla ninfa Eco. In basso Narciso si specchia in una fonte e poi giace a terra morente.

**c. 20v, Eco:** in alto a sinistra Eco e due ninfe spiano Giove che amoreggia in una grotta con un'altra ninfa. In basso a destra Eco racconta quanto ha visto a Giunone; in basso a sinistra Giunone trasforma la ninfa in pura voce.

#### LIBRO IV

**c. 21r, Piramo e Tisbe:** in alto Piramo comunica con Tisbe attraverso una crepa nel muro di casa; a destra Tisbe lo aspetta sotto l'albero del gelso vicino a una fonte ma l'arrivo di una leonessa la spaventa e lei si nasconde nel bosco a sinistra. Più in basso Piramo trova il velo di Tisbe imbrattato di sangue dalla leonessa che aveva appena mangiato e, credendo che Tisbe fosse morta, si uccide con la spada. A destra Tisbe, trovando l'amato morto, si uccide a sua volta e gli schizzi di sangue dei due amanti tingono i frutti bianchi del gelso che diventano rossi. In basso a destra l'urna che contiene le ceneri di entrambi.

**c. 21r, la nascita di Minerva e Vulcano:** in alto, entro uno spicchio di cielo stellato, Giove fa nascere Minerva dalla sua testa, mentre Giunone partorisce Vulcano. In basso a sinistra Minerva in armi, al centro Vulcano caduto dall'Olimpo, a destra il matrimonio tra Venere e Vulcano.



**c. 21v, il tradimento di Marte e Venere:** in alto a destra Febo rivela a Vulcano del tradimento di Marte e Venere; a sinistra Vulcano incatena i due amanti addormentati. Al centro Vulcano chiama tutti gli dei a vedere Marte e Venere incatenati. In basso a destra Nettuno prega Vulcano di slegarli; a sinistra Vulcano libera gli amanti.

**c. 22r, Apollo e Leucotoe:** al piano superiore del palazzo Apollo, trasformatosi in Eurinome, giace a letto con Leucotoe. Sotto, Clizia rivela a Orcamo che sua figlia è l'amante del Sole. In basso a sinistra Orcamo seppellisce viva la figlia, a destra Febo cerca di riscaldare il corpo morente della fanciulla che si trasforma in una pianta d'incenso.

**c. 22r, Apollo e Clizia:** Clizia, tramutata in albero, continua a seguire il sole.

**c. 22v, Sitone:** Giove dall'alto prende tra le mani il volto di Sitone raffigurato nudo e provvisto di entrambi i generi, maschile e femminile.

**c. 22v, i Cureti:** le teste dei Cureti spuntano dall'erba bagnata dalla pioggia.

**c. 22v, Ermafrodito e Salmaci:** in alto Ermafrodito costeggia le mura della città e si dirige verso lo stagno; al centro Ermafrodito si spoglia per immergersi in acqua; al centro Salmaci stringe in acqua Ermafrodito e si unisce a lui contro la sua volontà; in basso, dall'abbraccio si origina un essere che partecipa di entrambi i generi.

**c. 23r, Danae:** Danae viene fecondata da Giove in forma di pioggia dorata; a sinistra il padre Acrisio affida a un servo Danae e il piccolo Perseo che vengono rinchiusi in una cesta da gettare in mare. Un pescatore trova la cesta e la porta al re Polidette che apre la cesta e accoglie Danae e il bambino.

**c. 23r, Perseo e le Gorgoni:** in alto Perseo riceve in dono da Minerva lo scudo cristallino e da Mercurio la spada ricurva. In basso Perseo ruba l'occhio alle Gorgoni.

**c. 23v, Perseo e Medusa:** Perseo nell'antro dell'anguicrinita Medusa la decapita; a sinistra i corpi pietrificati dei soldati.

**c. 23v, Medusa:** Medusa viene violata da Nettuno dentro il tempio di Minerva; per punizione la dea trasforma i suoi bellissimi capelli in serpenti.

**c. 23v, Perseo sorvola il deserto libico:** Perseo a cavallo di Pegaso sorvola il deserto della Libia; dal sangue della testa di Medusa caduto a terra nascono i serpenti.

**c. 24r, Atlante:** Perseo, con Pegaso, chiede ospitalità ad Atlante che gliela nega; sullo sfondo uno degli alberi con le mele d'oro del giardino di Atlante.

**c. 24r Atlante:** Perseo si vendica di Atlante pietrificandolo con la testa di Medusa; Atlante si trasforma in un enorme montagna che regge il peso dell'universo sulle sue spalle.

**c. 24v, Perseo e Andromeda:** in alto a sinistra Perseo, davanti ai genitori di Andromeda, si offre volontario per salvare la fanciulla legata a una roccia in balia di un mostro marino; a destra lo scontro tra Perseo e il Ketos. Al centro il matrimonio tra Perseo e Andromeda; in basso lo scontro tra Perseo e Fineo.

**c. 25r, Cadmo e Armonia:** Cadmo e Armonia vengono trasformati in serpenti.

**c. 25r, Ino e Atamante:** in alto a sinistra Giunone chiama una delle Furie dagli Inferi; a destra Giunone sospinge la Furia a toccare Atamante per farlo impazzire. Al centro Atamante crede che la moglie e i due figli siano in realtà una leonessa con i cuccioli. In basso a sinistra Atamante uccide Learco. A destra Ino si getta in mare con il figlio Melicerta.

## LIBRO V

**c. 25v, Pireneo e le Muse:** in basso a sinistra Pireneo accoglie le Muse in casa; al centro le Muse scappano dal palazzo volando, mentre Pireneo si getta nel vuoto. In alto le Muse raggiungono il tempio del Parnaso.

**c. 25v, Ratto di Proserpina:** in alto a sinistra Tifeo, sormontato dal monte Etna scuote la terra; in alto a destra Plutone sale sulla terra per verificare i danni prodotti dal terremoto e vede Proserpina che raccoglie fiori con due compagne e la rapisce. A destra Plutone rapisce la fanciulla col suo carro e la porta nell'Ade raffigurato in basso.

**c. 26r, Ratto di Proserpina:** a sinistra Cerere rinchiude Proserpina in un luogo sotto l'Etna e le dice di filare; a destra Venere porta fuori la fanciulla a cogliere fiori; in alto la nuvola che dovrebbe contenere la figura di Plutone.

**c. 26r, il ratto di Proserpina:** in alto le sirene assistono al rapimento di Proserpina e decidono di seguirla per tutta la terra; una volta in mare chiedono agli dei delle ali per proseguire la ricerca e sorvolare mare e terra. Gli dei le trasformano in mostri marini alati con volto femminile e coda di pesce.

**c. 26v, Ratto di Proserpina:** al centro la ninfa Aretusa alza la testa dalla sua fonte e dice a Cerere che Proserpina è nell'Ade con Plutone. In basso Cerere scende nell'Ade per recuperare la figlia senza riuscirci. In alto a sinistra Cerere prega Giove e ottiene dal dio che la figlia possa passare metà dell'anno sulla terra e metà negli Inferi con Plutone.

**c. 26v, Ratto di Proserpina:** Ascalafò denuncia Proserpina sostenendo di averla vista mangiare i chicchi di una melagrana, impedendole così di fare ritorno sulla terra.

**c. 27r, Ratto di Proserpina:** per punizione Proserpina trasforma Ascalafò in un gufo.

**c. 27r, Tifeo:** Tifeo, in lotta con gli dei, viene schiacciato da questi sotto il peso delle montagne.

**c. 27v, Alfeo e Aretusa:** in alto la ninfa Aretusa fugge dalla violenza del fiume Alfeo e scappa nuda sull'altra sponda; in basso a destra Aretusa invoca Diana che la protegge con una nuvola che si tramuta in acqua e diventa l'omonima fonte.

**c. 27v, Trittolemo:** in alto a sinistra Cerere ordina a Trittolemo di portare le sementi nel mondo; a destra Trittolemo parte a cavallo; in basso a sinistra Trittolemo giunge a cavallo al palazzo del re Linco che vuole ucciderlo per poter distribuire egli stesso le sementi. Dall'alto Cerere trasforma Linco in una lince.

**c. 28r, Le Pieridi:** in basso a sinistra Pallade si reca con le Muse sul monte Elicona per vedere la fonte Ippocrene nata da un colpo di zoccolo di Pegaso, raffigurato dentro la fonte; in alto la contesa tra le nove Muse e le nove figlie di Piero presso la fonte di Pegaso; a destra una Musa trasforma le Pieridi in gazze.

**c. 28r, i Palici:** in alto Ebe, gravida di Giove, chiede al dio di essere assorbita dalla terra per timore della vendetta di Giunone. Al centro a sinistra Ebe, nelle profondità della terra, dà alla luce due gemelli. In basso i gemelli Palici commettono omicidi e compiono sacrifici con sangue umano; in basso a destra Giove, per punirli, li fulmina e li trasforma in stagni sulfurei.

## LIBRO VI

**c. 28v, Aracne:** all'interno dell'abitazione Pallade, sotto le spoglie di una vecchia, sfida Aracne a un duello di tessitura. All'esterno la dea colpisce Aracne con una spola.

**c. 28v, la tela di Pallade:** Pallade seduta a telaio tesse il suo arazzo.

**c. 28v, la tela di Pallade:** gli dei, dall'alto del cielo, assistono alla contesa tra Pallade e Nettuno per il nome della città di Atene, raffigurata al centro; in basso a sinistra Minerva produce l'ulivo; a destra Nettuno colpisce una roccia da cui scaturisce un cavallo.

**c. 29r, la tela di Pallade:** Emo e Rodope vengono mutati in monti da Giove e Giunone perché erano soliti utilizzare i nomi degli dei.

**c. 29r, la tela di Pallade:** Giunone, in alto a destra, trasforma Enoe in una gru che combatte contro il suo popolo.

**c. 29r, la tela di Pallade:** Giunone trasforma Antigone in una cicogna.

**c. 29r, la tela di Pallade:** Giunone, in alto a destra, trasforma le figlie di Cinira nei gradini del suo tempio, che esse disprezzavano.

**c. 29r, la tela di Aracne:** Asteria viene mutata in una quaglia per sfuggire a Giove che si trasforma in aquila per catturarla.

**c. 29v, la tela di Aracne:** in alto a sinistra Giove si trasforma in cigno per rapire Leda, a destra in un satiro per giacere con Antiope. All'interno dell'abitazione Giove, fingendosi Anfitrione, giace a letto con Alcmena; al centro, in forma di fulmine, prende Egina con la forza; in basso, in forma di pioggia dorata, ingravida Danae chiusa nella torre.

**c. 29v, la tela di Aracne:** Fulio sale all'Olimpo per combattere contro Giove che aveva violato sua figlia; il dio lo colpisce con un fulmine presso un fiume che da allora emana un cattivo odore.

**c. 30r, la tela di Aracne:** all'interno del palazzo, Nettuno giace con Ifimedia assumendo le sembianze di suo marito; a destra Ifimedia dà alla luce Oto e Efialte. All'esterno i due giganti Oto e Efialte cercano di trattenere il cielo con le loro mani ma vengono colpiti dalle frecce di Apollo e Diana, raffigurati in cielo come il Sole e la Luna.

**c. 30r, Niobe:** in basso Niobe, che si vantava di essere migliore di Latona che aveva solo due figli mentre lei ne aveva quattordici, costringe la gente a compiere dei sacrifici in suo onore senza tributarli alla dea; in alto a destra Latona, indignata, chiede ai suoi figli Febo e Diana di vendicarla. Febo uccide i sette figli mentre Diana le sette figlie e Niobe, al centro, viene trasformata in una statua che piange sempre.

**c. 30v, Latona dà alla luce Febo e Diana:** in alto Giunone insegue Latona gravida di Giove. In basso Latona giunge sull'isola di Delo e dà alla luce Febo e Diana.

**c. 30v, Latona e i contadini Lici:** al centro Latona cerca di bere da un lago ma i contadini glielo impediscono; a sinistra Latona, con i due bimbi in grembo prega Giove di fare in modo che i contadini non possano mai lasciare quel lago.

**c. 31r, Latona e i contadini Lici:** Giove trasforma i contadini in rane.

**c. 31r, Apollo e Marsia:** in alto Apollo e Marsia si sfidano in un duello di canto; al centro Marsia, scuoiato, cammina seguito da un gruppo di divinità silvane che piangono per la mancanza del suo canto. Dalle lacrime e dal sangue sorge un fiume della Frigia chiamato Marsia.



## SCHEDA CODICOLOGICA n. 2

### 1.1 DESCRIZIONE CODICOLOGICA ESTERNA

**Autore e titolo:**

Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*.

**Segnatura:**

Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4 (già Phi 5 retro 8).

**Provenienza:**

Italia, area veneta (Padova?).

**Datazione:**

Ultimo decennio del XIV secolo.

**Materia scrittoria:**

Codice membranaceo costituito da 136 carte che si presenta mutilo all'inizio e alla fine.

**Dimensioni:**

mm. 155x105.

**Carte:**

I, II-III, 136, I'-II' (controguardie e guardie in carta moderna).

c. 65 caduta.

Mancano parte del primo fascicolo e alcuni fascicoli conclusivi contenenti parte del XIV libro e il XV.

**Numerazione:**

Le carte di guardia sono numerate a matita con cifre romane collocate sull'angolo superiore destro di ciascun *recto*; una numerazione recente in cifre arabe progressive a matita, sempre sull'angolo superiore destro di ogni *recto*, è visibile dalla c. 1 alla c. 136.

### **Fascicolazione:**

Il codice presenta una fascicolazione disomogenea con caduta delle prime carte. Il primo fascicolo è composto da 2 carte, il secondo da 6, i fascicoli che vanno dal terzo al nono presentano invece 8 carte ciascuno mentre il decimo 7 per la caduta della carta 65, i fascicoli dall'undicesimo al diciottesimo recano nuovamente 8 carte l'uno (1<sup>2</sup>, 2<sup>6</sup>, 3-9<sup>8</sup>, 10<sup>7</sup>, 11-18<sup>8</sup>).

Alle carte 1r, 3r, 9r, 17r, 25r, 33r, 41r, 49r, 57r, 66r, 73r, 81r, 89r, 97r, 105r, 113r, 121r, 129r, collocate al centro del margine inferiore, si notano 18 iniziali maiuscole (A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S) che contraddistinguono la prima carta di ciascun fascicolo.

### **Richiami:**

L'ultima carta di ciascun fascicolo - ad eccezione del primo - è caratterizzata dalla presenza di un richiamo corrispondente alla prima parola che apre il fascicolo successivo. Tali richiami, vergati in inchiostro bruno dalla stessa mano del copista del testo, sono spesso inseriti entro forme particolari, talvolta bizzarre come quelle di due grossi pesci evidenti alle cc. 8v e 24v.

Di seguito è riportata la successione dei richiami:

- c. 8v: figura di pesce realizzata da una sottile linea di contorno rosso e scaglie interne in inchiostro blu entro cui si legge la dicitura abbreviata *quandoque mirabiliter*.
- c. 16v: testa di uomo assai stilizzata in inchiostro bruno che contiene la parola *celi*.
- c. 24v: figura di pesce tracciata in inchiostro rosso con il richiamo interno *ditis*, riferito alla parola *sub-ditis*, spezzata tra un fascicolo e l'altro.
- c. 32v: entro un riquadro rosso si leggono le parole *qui cu*, abbreviazione per *qui custodit*.
- c. 40v: 8 raggi ondulati circondano le parole *at non* corrispondenti all'*incipit* del IV libro.
- c. 48v: entro un cartiglio a penna è iscritto il nome di *Medusa*.
- c. 56v: una cornice rossa contiene la parola *decepit*.
- c. 64v: la parola *tota* è semplicemente vergata in inchiostro bruno; poiché manca la carta 65 non è possibile verificare l'esatta corrispondenza tra il richiamo e l'inizio del fascicolo seguente,



tuttavia, dal confronto testuale con altri codici, si osserva che la parola *tota* è presente nel testo nel medesimo punto in cui si parla di Giove e Alcmena.

c. 72v: vergate in inchiostro bruno si leggono le parole abbreviate *cum filia*.

c. 80v: un riquadro rosso racchiude l'espressione *vel dic*.

c. 88v: un riquadro bordato di rosso reca le parole *in os*.

c. 96v: le parole abbreviate *cum illud* sono racchiuse da un riquadro rosso decorato.

c. 104v: *qui caute* tracciato in inchiostro bruno.

c. 112v: al di sotto della figura di Febo, interrompendo la cornice rossa che borda la miniatura, si legge il nome abbreviato di *lacinthus* a cui l'immagine fa riferimento.

c. 120v: il richiamo abbreviato *mitteret* è alquanto abraso e di difficile lettura ma trova conferma alla carta seguente in cui viene riportato.

c. 128v: *Ulixes* semplicemente scritto in inchiostro bruno.

c. 136v: inscritto entro una croce bordata di rosso si legge il nome abbreviato di *Vertumnus*. Qui si interrompe la narrazione per la caduta degli ultimi fascicoli del codice ma la presenza di Vertumno in questo punto della sequenza narrativa è coerente con lo sviluppo delle vicende; l'episodio dedicato a Vertumno e Pomona è infatti immediatamente successivo a quello della presa di Ardea da parte di Enea appena concluso.

### **Rigatura:**

Rigatura a secco a punta metallica ancora visibile in alcune carte.

### **Impaginazione:**

Specchio di scrittura regolare, a piena pagina, un'unica colonna di scrittura di 29-31 righe.

### **Scrittura:**

Scrittura semigotica libraria di un'unica mano molto fitta a inchiostro bruno, non particolarmente elegante e difficilmente leggibile in alcuni punti del testo a causa del cattivo stato conservativo del manoscritto. Il copista fa un larghissimo uso di abbreviazioni e segni tironiani, usa poca punteggiatura e solitamente si limita all'utilizzo del punto fermo.

**Codice palinsesto:**

Scrittura inferiore documentaria trecentesca, parzialmente leggibile con lampada di Wood; dalla c. 1r alla 130v sono stati impiegati fogli provenienti da un registro di atti giudiziari: alle cc. 14r e 51v si leggono le date 1332 e 1330; alle cc. 47v *Nicolao patavini*, 50r *in Campo Marcii*, 51v *de Salla*, 70r *Bortholottis de Villafranca*, tutti riferimenti all'ambito provinciale padovano; in diverse carte si leggono le espressioni giuridiche *accusator*, *speciallis*, *notarius*, *acusam*, *acusa*. Dalla c. 131r sono stati invece utilizzati fogli provenienti da un registro di natura fiscale in cui ricorre spesso la locuzione *pro colta* che in ambito veneto indicava le imposte<sup>1</sup>.

La pergamena è scura, di scarsa qualità, con lato pelo molto ben visibile; quasi tutte le carte sono macchiate.

**Illustrazione e decorazione:**

202 iniziali filigranate di penna con inchiostro rosso, azzurro e bruno alte generalmente due righe di scrittura soprattutto nella seconda metà del manoscritto; alcune iniziali presentano un'altezza variabile tra le 4 e le 8 righe di testo. Ciascuna iniziale viene utilizzata per indicare l'inizio di una nuova favola ovidiana.

210 vignette istoriate; 8 miniature corredano il *De formis figurisque deorum* in cui vengono descritte le divinità olimpiche (cc. 1r-8v); i miti ovidiani sono invece raffigurati in 202 vignette (cc. 8v-136v); i contorni di figure e ambientazioni sono realizzati con un sottile tratto di inchiostro bruno campito da acquarelli rossi, verdi, turchini, ocra e rosa. Ogni vignetta è bordata di giallo e rosso (dalla c. 33v solo in rosso).

**Legatura:**

Legatura moderna in cartone coperto da carta spruzzata; cinque nervi sul dorso entro i cui spazi si alternano piccoli fregi dorati e il titolo dell'opera impresso in oro *Ovidio Metamr [sic] m.s.*

**Stato di conservazione:**

Mediocre; caduta di inchiostro e di colore nel testo e nelle miniature. Rifilatura dei fogli.

---

<sup>1</sup> SPIRITI 1989, p. 286.

### **Bibliografia:**

A. SPIRITI, *Cassaf.3.4 (già Phi retro 8), Petrus Berchorius: Ovidius moralizatus*, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, a cura di M. L. GATTI PERER, Bergamo 1989, scheda n. 122, pp. 286-310.

## **1.2 DESCRIZIONE CODICOLOGICA INTERNA**

### **- *De formis figurisque deorum:***

cc. 1r-8v.

Incipit: *Est feminea propter mentis*. Explicit: *Cum aliis dicetur infra*. Testo mutilo.

### **- *Ovidius moralizatus:***

cc. 8v-136v.

Incipit: *In nova fert animum*. Explicit: *Fuit conversa quando tota humana natura fuit per avem que Christus [?] reparata*. Testo mutilo.

## **2. DESCRIZIONE DELLE MINIATURE**

Il codice bergamasco presenta miniature sia nell'introduzione mitografica *De formis figurisque deorum* che nell'*Ovidius moralizatus* vero e proprio. Di seguito sono riportate le carte che compongono ciascun libro e una breve descrizione delle relative miniature.

### **- *De formis figurisque deorum:***

#### **c. 1v: Mercurio.**

Sulla destra, Mercurio provvisto dei suoi attributi (la siringa, il caduceo con i due serpenti attorcigliati, il berretto e i calzari alati, l'*harpé*) addormenta Argo che giace a terra a sinistra. Dietro Argo, lo mutata in giovenca accompagnata da un altro bovino. Un gallo simbolico si frappone tra i due personaggi.

**c. 2r: Minerva.**

A destra, Minerva in armi sormontata da un arcobaleno; regge con la mano destra una lancia e con la sinistra impugna uno scettro. A sinistra una civetta, animale a lei consacrato, sta appollaiata sull'ulivo, albero sacro alla dea.

**c. 3r: Cibele.**

Al centro, Cibele su un carro trainato da un cavallo; a destra, due giovani uomini imberbi che la osservano, forse Giove e Cielo; dalla parte opposta due Titani barbuti dalle zampe di drago.

**c. 4r: Vulcano.**

Vulcano con il martello in mano viene scaraventato giù dal cielo da due divinità. Al di sotto quattro figure maschili osservano la scena.

**c. 4r: Nettuno.**

Nettuno nuota nudo circondato da quattro Tritoni che suonano la tuba; con il tridente colpisce una roccia da cui scaturisce un cavallo.

**c. 5r: Pan.**

Pan fugge tra gli alberi mentre viene inseguito da Amore bendato che punta l'arco contro di lui. Pan è barbuto, con due corna sul capo, gambe ricoperte di erba e arbusti e zoccoli caprini; regge con la destra il suo caratteristico flauto a sette canne; Amore è alato e ha piedi grifagni.

**c. 7v: Bacco.**

Bacco col capo coronato di tralci d'uva da cui spuntano due corna cavalca un drago; due uomini barbuti lo osservano: l'uomo a sinistra, seduto, sorseggia del vino mentre quello a destra, stante, porge a Bacco un bicchiere.

**c. 8r: Esculapio.**

Esculapio è stante, indossa un ampio copricapo, stringe con la mano destra la sua barba e con la sinistra il bastone su cui un serpente attorcigliato scende verso il terreno.

- *Ovidius moralizatus:*

## LIBRO I

**c. 8v, Deucalione e Pirra:** Deucalione e Pirra, dopo essere sopravvissuti al diluvio, generano nuovi uomini e nuove donne lanciando delle pietre alle loro spalle.

**c. 10r, Apollo e Dafne:** Dafne già tramutata in albero volge il capo ancora umano verso il padre Peneo che la osserva; da sinistra sopraggiunge correndo Febo.

**c. 11r, Apollo e Dafne:** Febo è avvinghiato alla ninfa mutata in alloro che conserva un volto di donna; sopra la chioma dell'albero si scorge la freccia di Amore, motore di tutta la vicenda.

**c. 11r, Giove contro i Giganti:** Giove fulmina i Giganti intenti a sovrapporre i monti Pelio e Ossa per raggiungere il regno degli dei e conquistarlo. Alcuni Giganti giacciono a terra morti mentre da destra ne sopraggiunge un altro che porta sulla schiena un grosso macigno.

**c. 12r, Giove contro i Giganti:** dal sangue dei Giganti schiacciati dai massi fatti crollare da Giove, nascono degli uomini che iniziano a lottare tra loro, simbolo della violenza della stirpe nata dal sangue.

**c. 12v, Concilio degli dei:** Giove è affacciato a una finestra del suo palazzo, che sorge lungo la via Lattea, le cui porte sono spalancate e regge in mano lo scettro mentre gli dei si dispongono ai lati della dimora.

**c. 13r, Giove e Licaone:** a sinistra Giove giunge alla casa di Licaone, rappresentato con una scure in mano per uccidere il dio durante la notte. Sulla destra, Licaone mutato in lupo fugge.

**c.13v, Giove e Licaone:** Licaone imbandisce le carni di un servitore e le serve a mensa a Giove che si vendica trasformandolo in un lupo.

**c. 14r, Giove e Io:** Giove e Io si tengono per mano.

**c. 14v, Giove e Io:** Io si specchia nell'acqua e, terrorizzata dalla sua immagine, invoca Giove.

**c. 15r, Giove e Io:** Io giunge sulle sponde del fiume Inaco, suo padre, che la riconosce.

**c. 5r, Giove e Io:** Mercurio, dopo aver addormentato Argo suonando la siringa, lo uccide. A destra, Io mutata in giovenca fugge.

**c. 16r, Giove e Io:** Io mutata in giovenca col volto di donna supplica Giove di porre fine alle sue tribolazioni.

**c. 16v, Giove e Io:** Io e Giove a colloquio sulle sponde del Nilo.

**c. 17r, Syrinx:** Syrinx viene mutata in canne palustri per sfuggire alla violenza del dio Pan. A destra, il fiume Ladone personificato.

## LIBRO II

**c. 17v, la Reggia del Sole:** la Reggia del Sole in forma di edicola tetrastila. All'interno sono raffigurati i tre regni: celeste, simboleggiato da una mandorla; marino, indicato dal pesce; terrestre, che ha la forma di un *hortus conclusus* alberato. Tre segni zodiacali (Scorpione, Leone e Sagittario) completano l'ornamentazione della reggia.

**c. 18r, Proteo:** Proteo multiforme nella Reggia del Sole.

**c. 18v, Fetonte:** Fetonte sul carro del Sole alla presenza del padre che cerca di ammonirlo.

**c. 19r, Fetonte:** Fetonte, incapace di governare i cavalli, si spinge sempre più vicino alla terra e ai boschi.

**c. 19v, Fetonte:** Giove, invocato dalla Terra, fulmina Fetonte che precipita con il carro nelle acque dell'Eridano.

**c. 20v, Fetonte:** Atlante sostiene il peso della volta celeste sulle sue spalle.

**c. 20v, Fetonte:** due Eliadi tramutate in pioppi che conservano ancora un volto umano.

**c. 21r, Fetonte:** due Eliadi invocano l'aiuto della madre Climene che indica con un dito la figlia sulla sinistra che tende le braccia verso di lei.

**c. 21v, Fetonte:** Cicno mutato in cigno solca le acque dell'Eridano; a sinistra, la personificazione del fiume, seduto con le gambe incrociate. Sulle sue rive le Eliadi mutate in pioppi dal volto umano.

**c. 22r, Callisto:** Callisto colpisce una lepre con una freccia; al centro viene abbracciata da Giove che la inganna assumendo l'aspetto di Diana; sullo sfondo Giove alato ritorna alle sedi degli dei.

**c. 22v, Callisto:** Giunone tramuta Callisto in un'orsa.

**c. 22v, Callisto:** Callisto mutata in orsa fugge da tre orsi, dimenticandosi del proprio aspetto; sulla destra due uomini fuggono impauriti.

**c. 23r, Callisto:** Callisto mutata in orsa sta sopra il figlio Arcade mentre dal cielo spunta Giove.

**c. 23v, Callisto:** Callisto e Arcade mutati in orsi al cospetto di Giove e Giunone vengono poi trasformati in costellazioni.

**c. 24r, Callisto:** Giove trasforma Licaone in lupo, Giunone muta Callisto in orsa.

**c. 24v, Apollo e Coronide:** Coronide amoreggia con un giovane all'ombra di un albero su cui poggia un corvo bianco, animale devoto ad Apollo, al quale rivela il suo tradimento. A destra Apollo sta per colpire la fanciulla con una freccia mentre il corvo, le cui penne sono state mutate di colore, osserva la scena.

**c. 25r, Minerva e Cornix:** Cornix, nuda, esce dalle acque del mare per fuggire da Poseidone che vuole unirsi a lei; gli dei dall'alto osservano la scena e Minerva, impietositasi, la tramuta in cornacchia.

**c. 25v, Erittonio:** Minerva consegna un cesto di vimini alle figlie di Cercope, Pandroso ed Erse. Minerva raccomanda alle giovani di non guardare all'interno del cesto ma la terza sorella, Aglauro, lo apre e trova il piccolo Erittonio, nato dal seme di Efesto. Alla scena assiste la Cornacchia che rivela il misfatto di Aglauro alla dea ricevendo una punizione per la sua loquacità.

**c. 27r, Ociroe ed Esculapio:** Apollo porta al centauro Chirone il figlio Esculapio. Alle spalle del centauro c'è la figlia Ociroe trasformata in cavalla per aver suscitato l'ira degli dei a causa delle sue doti divinatorie.

**c. 27v, Chirone ed Esculapio:** Chirone nasconde Esculapio, il figlio di Apollo, nel suo antro.

**c. 28r, Mercurio e Batto:** Batto rivela a Mercurio il furto delle giovenche e il dio lo punisce tramutandolo in pietra.

**c. 28v, Invidia:** Minerva si reca alla casa dell'Invidia per vendicarsi di Aglauro.

**c. 29r, Giove e Europa:** Sulla sinistra, Europa gioca con le giovenche di Agenore, a destra è in groppa al toro sotto le cui spoglie si cela Giove.

### **LIBRO III**

**c. 30r, Cadmo:** Cadmo consulta l'oracolo di Febo per conoscere la terra in cui poter abitare; a sinistra, la città di Tebe dalle cui mura spunta la giovenca preannunciata nel responso divino.

**c. 30v, Cadmo:** Cadmo nella foresta trova i suoi compagni morti così, armato di giavellotto, uccide il serpente figlio di Marte. Uno dei compagni ha un secchio per l'acqua al braccio; a sinistra, la città fortificata di Tebe.

**c. 31v, Cadmo:** Cadmo osserva i guerrieri generati dai denti del serpente che lottano tra loro. A sinistra, il serpente dalla triplice lingua.

**c. 32v, Diana e Atteone:** a sinistra, Atteone osserva Diana mentre fa il bagno con le ninfe; a destra il giovane è mutato in cervo e viene sbranato dai suoi stessi cani.

**c. 33v, Diana e Atteone:** Diana e le ninfe fanno il bagno mentre Atteone viene assalito da uno dei suoi cani; in basso, a cavallo, i due giovani compagni del cacciatore che aizzano il cane contro di lui.

**c. 34r, Giove e Semele:** a sinistra, Giunone, sotto le false spoglie della nutrice Beroe, si reca da Semele; al centro la dea e la fanciulla dialogano; a destra Giove fulmina la fanciulla.

**c. 35r, Giove e Semele:** Giove estrae dal ventre di Semele il piccolo Dioniso.

**c. 35v, Bacco fonda il tempio di Giove Ammone:** Bacco, vinto dalla sete mentre guida il suo esercito nel deserto libico, invoca l'aiuto di Giove che, in forma di ariete, fa sgorgare una sorgente d'acqua con un colpo di zoccolo. Grato al padre, Bacco fonda il celebre santuario di Giove Ammone nel deserto della Libia.

**c. 36r, Bacco e i pirati tirreni:** Bacco e Acete si trovano su una piccola imbarcazione; in mare, i compagni di Acete tramutati in delfini.

**c. 37r, Penteo e le Miniadi:** Bacco presiede un sacrificio sul monte Citerone reggendo in mano un altare su cui è posato un ariete. Attorno all'altare due donne inginocchiate. Al centro Penteo



coronato trattiene una donna, probabilmente la madre Agave che gli è corsa incontro prima di sbranarlo. Sulla destra una fanciulla a telaio, in riferimento alle figlie di Minia che disprezzavano il dio Bacco al pari di Penteo.

**c. 38r, Tiresia:** a sinistra Tiresia tocca con una verga due serpenti in amore e viene trasformato in donna; a destra Tiresia ritocca i serpenti dopo sette anni e torna uomo.

**c. 38v, Tiresia:** a sinistra, Giove e Giunone nominano Tiresia arbitro della loro scommessa; in alto Giunone indica il volto di Tiresia e lo rende cieco per aver dato ragione a Giove; in basso a destra Tiresia predice la sorte a un gruppo di uomini.

**c. 39r, Eco e Narciso:** a sinistra, Tiresia predice il futuro di Narciso a un gruppo di persone; al centro Narciso viene inseguito da Eco; a destra Narciso si specchia e vede il suo riflesso. All'esterno della cornice il fiore in cui viene trasmutato il giovane.

**c. 40r, Eco:** mentre Giove si intrattiene con una ninfa, Eco distrae Giunone chiacchierando loquacemente.

#### **LIBRO IV**

**c. 40v, Piramo e Tisbe:** a sinistra, Piramo e Tisbe parlano attraverso una fenditura del muro in comune tra le loro abitazioni; al centro Piramo, ai piedi del gelso, si toglie la vita con la spada credendo che l'amata fosse stata uccisa dalla leonessa che si stava abbeverando alla fonte con accanto il velo di Tisbe macchiato di sangue; a destra, Tisbe nascosta dietro una roccia nel bosco.

**c. 41v, La nascita di Minerva e Vulcano:** a sinistra Minerva nasce dalla testa del padre Giove; al centro Giunone partorisce Vulcano; a destra Vulcano, zoppo, sposa Venere.

**c. 44r, Apollo e Leucotoe:** a sinistra, Febo rivela a Vulcano il tradimento di Venere che decide di vendicarsi facendo innamorare Febo di Leucotoe. Al centro Clizia, un tempo amata dal dio, rivela al padre di Leucotoe dell'unione tra il dio e la figlia. A destra, Orcamo, padre di Leucotoe, la seppellisce ancora viva. Il Sole dall'alto cerca di riscaldarne le membra senza riuscirci, allora la trasforma in incenso, visibile all'estrema destra della composizione.

**c. 44v, Apollo e Clizia:** Clizia tenta di riavvicinarsi a Febo che la respinge; a destra la metamorfosi di Clizia in eliotropio, pianta che per natura cerca sempre il Sole, raffigurato in alto.

**c. 45v, Sitone:** Giove dialoga con Sitone, giovane in grado di cambiare sesso da maschio a femmina sovvertendo le leggi di natura.

**c. 45v, i Cureti:** I Cureti nascono da una pioggia abbondante.

**c. 46r, Ermafrodito e Salmaci:** Salmaci nuda dentro una fontana scorge Ermafrodito e si innamora. Sulla destra la ninfa si avvinghia al giovane e invoca una divinità che dall'alto esaudisce il suo desiderio di non staccarsi mai da lui.

**c. 47r, Danae:** a sinistra, Acrisio fa entrare la figlia Danae nella torre per impedirle di generare un figlio. A destra Danae è rinchiusa nella torre mentre Giove la feconda dall'alto.

**c. 47v, Perseo e le Gorgoni:** le tre Gorgoni si scambiano il solo bulbo oculare che hanno; mentre avviene lo scambio tra due delle sorelle Perseo intercetta l'occhio e lo ruba. A destra Perseo le uccide e le decapita.

**c. 48v, Medusa:** a sinistra, Medusa viene violata dal dio Nettuno nel tempio di Minerva; a destra la dea punisce la giovane trasformando i suoi capelli in serpenti.

**c. 49r, Perseo e Medusa:** sulla sinistra Perseo recide con la spada la testa di Medusa; a destra Perseo in groppa a Pegaso, regge la testa del mostro. A terra due serpenti tra le zampe di Pegaso, nati dal sangue della Gorgone.

**c. 50r, Atlante:** Perseo, in groppa a Pegaso, atterra sul tetto della casa di Atlante; al centro, Perseo chiede ospitalità al gigante che lo allontana. Per punizione, Perseo pietrifica Atlante che si trasforma in un monte. Sulla sinistra, gli alberi da frutto dorati del giardino di Atlante, protetti da un recinto di macigni per non essere rubati da un figlio di Giove.

**c. 51r, Perseo e Andromeda:** Perseo a cavallo di Pegaso scorge Andromeda incatenata a uno scoglio sorvegliata da un mostro marino. A destra Perseo, dopo aver liberato Andromeda, è seduto a banchetto con la testa di Medusa in mano e discute con Fineo che voleva sposare la fanciulla; Perseo pietrifica sia lui che i suoi soldati.

**c. 52r, Metamorfosi dei coralli:** Perseo posa la testa di Medusa su delle verghe che a contatto con il sangue del mostro si pietrificano e diventano coralli. A destra due uomini con delle reti da pesca in mano.

**c. 52v, Cadmo e Armonia:** Sulla sinistra Armonia invoca gli dei affinché la mutino in serpente come il marito Cadmo; dall'alto una divinità la trasforma. Sulla destra Cadmo e Armonia trasformati.

**c. 53r, Ino e Atamante:** a sinistra, Giunone si reca negli inferi e invoca una Furia; al centro Atamante cattura in una rete il figlio Learco e lo uccide; a destra Venere intercede in favore di Ino e Melicerta annegati in mare; all'estrema destra una delle donne Sidonie è mutata in scoglio.

## **LIBRO V**

**c. 53v, Pireneo e le Muse:** Pireneo offre ospitalità alle Muse nella sua dimora e cerca di usare violenza contro di loro. Le dee fuggono dalla casa con le loro ali ed egli, con l'intenzione di seguirle, si getta dalla torre sfracellandosi al suolo.

**c. 54v, Ratto di Proserpina:** sulla sinistra della composizione una divinità femminile e un uomo si scambiano un oggetto, forse una veste. Al centro Proserpina viene rapita da Plutone mentre sta cogliendo dei fiori con le sue compagne. In alto a destra Plutone e Proserpina sul carro trainato da quattro cavalli.

**c. 55r, Ratto di Proserpina:** al centro Cerere osserva la figlia Proserpina che vola sul carro di Plutone che l'ha rapita. A sinistra due figure femminili, forse le compagne della fanciulla che assistono alla scena, tendono le mani verso la dea.

**c. 55v, Ratto di Proserpina:** le figlie di Acheloo, amiche di Proserpina, la cercano per tutta la terra; gli dei le trasformano in sirene per cercarla anche in mare.

**c. 56r, Ratto di Proserpina:** Cerere incontra Aretusa che alza il capo dalle acque della fonte sua omonima e riferisce alla dea che la figlia si trova negli Inferi ed è la sposa di Plutone. Sulla destra Cerere chiede l'intercessione di Giove affinché liberi la fanciulla dall'Averno.

**c. 57r, Ratto di Proserpina:** a sinistra, Plutone e Proserpina; al centro Cerere indica la figlia e implora Giove che osserva la scena dall'alto mentre Ascalafò sopraggiunge da destra con una

melagrana in mano; all'esterno della cornice, sopra un albero, Ascalafu mutato in gufo per aver tradito Proserpina.

**c. 58r, Tifeo:** a sinistra il gigante Tifeo in armi combatte contro gli dei che, non potendolo uccidere, bloccano il suo corpo con il peso della Trinacria: il gigante, supino, sostiene tutta la Sicilia e vomita fuoco e massi poiché sul suo capo incombe l'Etna.

**c. 58v, Alfeo e Aretusa:** Aretusa si immerge in un corso d'acqua appoggiando le vesti sui rami di un albero. A sinistra, mentre fa il bagno, il fiume Alfeo la vede e si invaghisce di lei; Aretusa impaurita fugge da lui che continua a seguirla. A destra la ninfa invoca Diana che fa calare su di lei una nube per nasconderla. Aretusa, non vedendolo allontanarsi, sempre più agitata comincia a sudare e in breve tempo si trasforma in acqua. Alfeo riconosce l'amata tramutata in fonte e riassume il suo aspetto fluviale. I due corsi d'acqua si immergono nelle caverne sotterranee e con il loro flusso giungono sotto l'isola di Ortigia (in basso al centro).

**c. 59v, Trittolemo:** Cerere affida a Trittolemo dei semi in grado di produrre frumento; il giovane giunto alla reggia di Linco ottiene ospitalità dal re che, geloso, tenta di trafiggerlo con la spada. Prima che il giovane venga ucciso, Cerere trasforma Linco in una lince.

**c. 60r, Pieridi:** Minerva, accanto alla fonte Ippocrene nata da un colpo dello zoccolo del cavallo alato Pegaso, guarda verso l'alto e vede le gazze chiacchierone che un tempo erano le nove figlie di Piero che avevano osato sfidare nel canto le Muse. Le fanciulle sono raffigurate sulla destra, alcune di loro ancora umane altre invece al posto della testa recano una gazza; davanti a loro il padre. A terra delle formiche.

**c. 60v, Palici:** a sinistra, Ebe, incinta di Giove, lo implora di nasconderla nelle profondità della terra perché Giunone, armata di mazza, ha scoperto il tradimento. A destra è rappresentata la nascita dei gemelli Palici, figli di Giove.

**c. 61r, Palici:** a sinistra i Palici sacrificano esseri umani nel loro tempio; a destra Giove li fulmina spaccando la terra da cui escono due laghi che emettono vapori sulfurei.

## LIBRO VI

**c. 61v, Aracne:** a sinistra, Aracne tinge la lana e Pallade la osserva; al centro la dea assume le sembianze di una vecchia e discute con la fanciulla; a destra Aracne è mutata in ragno.

**c. 62r, La tela di Pallade:** la disputa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica: a sinistra, Minerva e due divinità maschili assistono all'evento; la dea indica l'ulivo che ha appena creato mentre Nettuno colpisce con il tridente la roccia da cui scaturisce il primo cavallo, animale sacro al dio. A destra, la città di Atene. A sinistra, Aracne in forma di ragno appeso alla sua ragnatela.

**c. 63r, La tela di Pallade:** Emo e Rodope vengono trasformati in due monti della Tracia da Giove.

**c. 63r, La tela di Pallade:** Enoe, regina dei Pigmei, viene mutata da Giunone in una gru. Dietro Enoe, numerose gru che la regina guiderà contro il suo originario popolo.

**c. 63v, La tela di Pallade:** Antigone è raffigurata sulla sinistra insieme al padre Laomedonte e a Giunone che per invidia la muta in uccello.

**c. 63v, La tela di Pallade:** Giunone punisce le figlie di Cinira trasformandole nei gradini del suo tempio poiché avevano osato insultarla.

**c. 64r, La tela di Aracne:** Giove, innamoratosi di Asteria, la insegue per unirsi a lei ma la donna fugge mutata in quaglia. Giove allora assume le sembianze di un'aquila per raggiungerla.

**c. 64r, La tela di Aracne:** Giove in forma di cigno seduce Leda mentre a destra Nettuno mutato in cavallo irretisce Cerere.

**c. 64v, La tela di Aracne:** a sinistra Giove si unisce alla figlia di Fulio; a destra Fulio, che voleva combattere contro Giove che aveva violato sua figlia, viene fulminato presso un fiume che da allora emana un cattivo odore.

**c. 66r, Niobe:** a sinistra, Niobe, circondata dalle sue sette figlie e dai suoi sette figli, si vanta di avere più figli di Latona, madre di Febo e Diana, rappresentati in forma di Sole e Luna sopra la testa della madre; la dea quindi si vendica e ordina ai due divini gemelli di sterminare la progenie di Niobe che, per il dolore si trasforma in una roccia.

**c. 67r, Latona dà alla luce Febo e Diana:** Latona riceve accoglienza sull'isola di Delo; a destra la dea partorisce; in alto le effigi del Sole e della Luna.

**c. 67v, Latona e i contadini Lici:** Giunone insegue Latona che giunge sulle sponde di uno stagno; al centro i contadini della Licia immergono le mani nelle acque per non far bere Latona mentre

Giove dall'alto protende le mani verso di loro; a destra, immersi nell'acqua, i contadini mutati in rane.

**c. 68r, Apollo e Marsia:** Marsia sfida Apollo nel canto poetico; al centro Apollo con la pelle di Marsia sul braccio; a destra due pastori piangono lo sventurato Marsia completamente scorticato.

**c. 68v, Tantalò:** a sinistra, Tantalò serve a Giove e agli altri dei le carni cotte del figlio Pelope. A destra, la punizione di Tantalò legato a un albero con frutti che non riesce a mangiare e immerso in acqua fino alla gola senza poter bere.

**c. 69v, Procne, Filomela e Tereo:** Tereo seduto a mensa mentre si ciba, inconsapevolmente, delle carni del figlioletto Iti ucciso e cucinato dalle sorelle Procne e Filomela. Filomela tiene in mano la testa del fanciullo. Sulla destra, appollaiati su un albero, tre uccelli: una rondine, Procne; un usignolo, Filomela, e un'upupa, Tereo. Ai piedi dell'albero, morto per il dolore, il padre delle due donne, Pandione.

**c. 70v, Borea e Orizia:** Orizia è chiusa nella torre mentre Borea la prega di unirsi a lui in matrimonio. Dalle nozze nascono due gemelli, Zete e Calai, dotati di ali. I due giovani vengono ritratti mentre si accommiatano dalla madre per seguire Giasone nella spedizione degli Argonauti.

## LIBRO VII

**c. 71r, Fineo e le Arpie:** Zete e Calai liberano l'indovino Fineo dal tormento delle Arpie che gli rubano il cibo. A destra sono raffigurati due cani e Giove che sbuca dall'alto in riferimento al fatto che le Arpie, per il loro modo di incalzare le vittime, erano dette *cani di Giove*.

**c. 72r, Giasone e Medea:** Giasone ara il campo con i tori dai piedi di bronzo che soffiano fiamme dalle narici. Dopo aver arato il campo semina i denti del drago attorcigliato che sta a protezione del vello d'oro; dai denti nascono degli uomini che lottano tra loro. Sulla destra, dentro un'edicola, è appeso il vello d'oro protetto dal drago.

**c. 73r, Giasone e Medea:** Medea viaggia sul suo carro trainato dai draghi e va nel bosco per cogliere le erbe che le servono per i suoi filtri magici; a destra è in volo sul carro con Giasone.

**c. 73v, Giasone e Medea:** Medea uccide suo fratello Absirto facendolo a pezzi e ne lancia le membra al padre. Eeta perde tempo tentando di ricomporlo e non riesce a raggiungere la figlia in fuga con Giasone.

**c. 74r, Giasone e Medea:** a sinistra, Medea prepara un filtro per ringiovanire Esone, padre di Giasone; a destra, Medea uccide Esone e, con un filtro magico mescolato al sangue del vecchio, gli dona nuova giovinezza.

**c. 74v, Giasone e Medea:** le figlie di Pelia sono attorno al corpo del padre che hanno ucciso per colpa di Medea che aveva promesso di ridargli la giovinezza; Medea fugge volando in cielo con il suo carro trainato da draghi.

**c. 75r, Giasone e Medea:** Giasone accompagnato da Pelia si dirige verso il tempio in cui è custodito il vello d'oro. Sulla destra Giasone consegna il bottino a Pelia.

**c. 75v, Giasone e Medea:** Medea affida una veste incantata a un messo da inviare come dono di nozze a Creusa, seconda moglie di Giasone; al centro Creusa, morta bruciata a causa della veste. Medea fugge col carro dopo aver ucciso i figli suoi e di Giasone.

**c. 76v, Il viaggio di Medea:** Apollo pietrifica il drago di Lesbo che si era accanito sulla testa mozzata di Orfeo, decapitato dalle baccanti.

**c. 76v, Il viaggio di Medea:** Cerambo, travolto dal diluvio ai tempi di Deucalione, riesce a sopravvivere grazie all'aiuto delle ninfe.

**c. 77r, Il viaggio di Medea:** Tioneo, figlio di Bacco ruba un toro; Bacco trasforma il toro in un cervo e il figlio in un cacciatore per non incorrere nell'ira dei contadini.

**c. 77r, Il viaggio di Medea:** Corito viene ucciso dagli dei che gli negano sepoltura poiché l'uomo li disprezzava; quando il padre cerca di seppellirlo, Giove lo fulmina.

**c. 77v, Il viaggio di Medea:** a sinistra, Ercole uccide i suoi figli; a destra il tempio dedicato agli sconfitti spartani in cui vengono sacrificati dei giovani - tra cui Elena - che viene salvata e rapita dall'aquila di Giove.

**c. 78r, Il viaggio di Medea:** Giunone, adirata con le donne di Cos che l'avevano maledetta, le trasforma in cervi e giovenche.

- c. 78v, il viaggio di Medea:** i tre demoni Telchini insozzano le messi con l'acqua dello Stige; Giove li fulmina e li fa annegare in mare.
- c. 79r, Fillio e Cicno:** Cicno chiede in dono un toro a Fillio che glielo nega; Cicno per ripicca si getta da una rupe ma durante la caduta si trasforma in un cigno. La madre Irie, credendolo morto, si scioglie in pianto dando origine all'omonimo lago nella valle di Tempe.
- c. 79v, L'inganno di Medea ai danni di Egeo e Teseo:** Egeo, ignaro che Teseo fosse suo figlio, gli offre una coppa con un filtro avvelenato preparato da Medea che lo voleva uccidere. Quando Teseo sta per bere, Egeo si accorge che egli è suo figlio perché scorge il sigillo della propria stirpe sull'elsa della sua spada e gli strappa di mano la coppa e Medea fugge.
- c. 80r, Le imprese di Teseo: Cerbero:** Ercole e Teseo scendono nel regno degli inferi per fronteggiare il cane a tre teste Cerbero.
- c. 81r, Fene, Perifante e Alcione:** Giove trasforma in avvoltoi Fene, Perifante e Alcione che vengono apprezzati per le loro qualità di giustizia da tre uomini inginocchiati.
- c. 81v, Le imprese di Teseo: il toro di Creta:** Minosse dalla sua nave vede in mare un toro e lo chiede a Nettuno, poi sulla spiaggia lo sacrifica.
- c. 82r, Le imprese di Teseo: Procuste, Sini e Perifete:** il ladro Procuste uccide un viandante nel sonno; al centro Sini, piega un albero a cui lega un viandante per ucciderlo; a destra Perifete uccide una delle sue vittime.
- c. 82v, Le imprese di Teseo: Scirone:** a sinistra, dall'alto del suo scoglio, Scirone costringe un passante di lavargli i piedi per poi ucciderlo e buttarlo in mare; a destra Teseo uccide Scirone e lo getta in mare.
- c. 83r, Androgeo:** a sinistra, Androgeo tra i maestri; al centro, Androgeo viene gettato da una torre; a destra gruppi di cavalieri armati.
- c. 83v, Arne:** Arne riceve dell'oro da tre uomini e viene trasformata in una gazza ladra.
- c. 84r, Eaco:** a sinistra, Eaco, accanto a due appestati, invoca l'aiuto di Giove; a destra, i Mirmidoni prendono forma dalle formiche vicino ad un albero.



**c. 84v, Cefalo e Procri:** a sinistra Cefalo, sotto mentite spoglie, offre un monile d'oro alla moglie Procri per mettere alla prova la sua fedeltà; al centro Cefalo si rivela a Procri che fugge; a destra Procri caccia due cervi.

**c. 85r, Cefalo e Procri:** sulla sinistra, Procri dona a Cefalo arco e freccia; al centro, Cefalo con l'arco e le frecce e il cane Lelape ricevuto in dono; a destra, Procri trafitta dal dardo di Cefalo.

## **LIBRO VIII**

**c. 86r, Scilla e Niso:** a destra, Scilla ammira Minosse nella sua tenda dall'alto della torre; al centro, nel palazzo, Scilla taglia il capello a Niso; in basso, un gruppo di soldati conquista il palazzo di Niso.

**c. 87v, Scilla e Niso:** un gruppo di cavalieri e fanti entrano nel palazzo di Niso; all'interno Scilla sta tagliando il capello purpureo al padre.

**c. 88r, Pasifae:** a sinistra, Pasifae si unisce al toro; al centro, Minosse; sulla destra, Pasifae mentre partorisce il minotauro.

**c. 88v, Teseo e Arianna:** a sinistra, il minotauro, al centro del labirinto, con la testa recisa; accanto Teseo vittorioso; al centro, Teseo imbarcato con Arianna; a fianco, Arianna abbandonata sulla spiaggia; a destra, Teseo prosegue il viaggio per mare.

**c. 89v, Egeo:** Teseo ritorna a Creta con navi dalle vele nere; sulla destra, Egeo, vedendo le vele nere che preannunciano morte si getta in mare da una torre credendo che il figlio fosse deceduto.

**c. 90r, Dedalo e Icaro:** a sinistra, il labirinto cretese con Dedalo che impartisce istruzioni di volo al figlio Icaro; sulla destra Dedalo e Icaro si apprestano a volare.

**c. 91r, Dedalo e Icaro:** Icaro perde le ali in volo e il padre lo segue mentre sorvolano il labirinto cretese.

**c. 92r, Pernice:** a sinistra, Dedalo getta il nipote Pernice da una torre; a destra, Dedalo dipinge all'interno di una struttura architettonica.

**c. 93r, Meleagro e il cinghiale Calidonio:** a sinistra, Atalanta e Meleagro; a destra, Atalanta armata di arco e Meleagro con una lancia colpiscono il cinghiale Calidonio.

**c. 94r, Filemone e Bauci:** a sinistra, la casa di Filemone e Bauci trasformata in tempio; a destra, Filemone e Bauci si rivolgono a Giove e Mercurio seduti a una tavola imbandita.

**c. 95r, Erisittone:** a sinistra, due Driadi inginocchiate davanti all'albero sacro a Cerere; al centro, Erisittone e un servo armati di asce, recidono il tronco dell'albero; sulla destra Erisittone colpisce a morte un servo e, a fianco, Erisittone a terra stremato dalla Fame.

**c. 96r, Proteo:** Proteo raffigurato con tre sembianze diverse: creatura marina, serpente e uomo.

## LIBRO IX

**c. 97r, Ercole ed Acheloo:** Ercole e Acheloo lottano per Deianira; a sinistra Acheloo in forma umana, al centro in forma di serpente e a destra in forma di toro.

**c. 97v, Ercole e Nesso:** a sinistra, il centauro Nesso, colpito dalla freccia scagliata da Ercole, dona a Deianira una veste avvelenata, perché intrisa del suo sangue; sulla destra, Ercole riceve la veste.

**c. 99r, Ercole e Lica:** Deianira consegna a Lica la veste intrisa del sangue di Nesso; a destra, Lica, fra le acque, trasformato in scoglio.

**c. 99v, Issione e Ercole:** a sinistra Issione e Nefele, sosia di Giunone, con il figlio Centauro generato dalla loro unione; al centro, Ercole uccide l'*humana pars* dei centauri; a destra, Issione con la ruota.

**c. 100v, le fatiche di Ercole:** in alto a sinistra, Giunone ordina a Ercole tre fatiche; a destra, Gerione, Cerbero e l'Idra di Lerna;

**c. 100v, le fatiche di Ercole:** a sinistra, Ercole con il leone Nemeo; a destra, Ercole vestito con la pelle del leone che giace scuoiato a terra.

**c. 101r, Ercole e i pomi delle Esperidi:** a sinistra, Atlante sorregge il cielo stellato, accanto a lui le Esperidi a guardia dell'albero dalle mele d'oro; Ercole dopo aver ucciso il drago, ruba le mele dall'albero; a destra Ercole si rivolge ad Atlante per sostenere il peso del mondo al suo posto.

**c. 101v, Ercole e Gerione:** a sinistra, Ercole tiene al guinzaglio Cerbero e affronta Gerione.

**c. 102r, Ercole e Diomede:** a sinistra, Diomede e i suoi cavalli che divorano due uomini; sulla destra Ercole davanti a Diomede divorato dai propri cavalli.

**c. 103r, Ercole e l'Idra di Lerna:** Ercole in armi uccide l'Idra di Lerna nella palude.

**c. 103r, Ercole e Anteo:** Ercole lotta con Anteo; a destra, Ercole solleva Anteo.

**c. 104r, Ercole e Caco:** a sinistra Caco nasconde un bue in un antro; a destra Ercole uccide Caco.

**c. 104v, Alcmena e Galanti:** a sinistra Alcmena gravida giace a letto affiancata da Galanti; al centro, Giunone dall'alto costringe Alcmena a tenere chiuse le gambe per non partorire; a destra Galanti, la servitrice di Alcmena che l'aveva aiutata a partorire, viene trasformata in una donnola.

**c. 105r, Anfiarao e Alcmeone:** a sinistra Vulcano forgia un monile ad Armonia; al centro Anfiarao, in partenza per la guerra, accetta la collana maledetta dalla moglie che lo voleva ingannare; a destra Alcmeone, figlio di Anfiarao, uccide la madre Erifile per vendicare la morte del padre.

**c. 105v, Driope:** Driope, sorella di Iole raccoglie un fiore di loto per far giocare suo figlio; dal fiore strappato esce il sangue della ninfa Loto che era stata tramutata in pianta per sfuggire alla violenza di Priapo. Terrorizzata Driope si trasforma in albero, a eccezione del volto che rimane umano, ma prima di essere completamente trasformata, affida il figlioletto al padre.

**c. 106v, Iolao:** Iolao sposa Iole, moglie di Ercole. Ebe, dall'alto trasforma l'anziano Iolao in un giovane uomo su richiesta di Ercole.

**c. 107r, Aurora e Titono:** Titono, l'anziano marito di Aurora, viene mutato in cavalletta.

**c. 107r, Eaco, Radamante e Minosse:** a sinistra Eaco, Radamante e Minosse, figli di Giove, giudicano le anime dell'Inferno e stabiliscono le loro pene. Al centro un diavolo si rivolge ai tre giudici; a destra un diavolo impicca un'anima mentre un altro getta le anime in un calderone.

**c. 107v, Bibli e Cauno:** Bibli ama, non corrisposta, suo fratello Cauno e per questo viene mutata in fonte.

**c. 107v, Ligdo e Teletusa:** a sinistra Ligdo marito di Teletusa dice alla moglie incinta che avrebbe ucciso il neonato se fosse nato femmina. A destra la dea Iside appare a Teletusa assieme a una schiera di donne e le ordina di proteggere la sua progenie.

## LIBRO X

**c. 108v, Orfeo e Euridice:** nel primo registro in alto Euridice viene uccisa da un serpente mentre raccoglie fiori; accanto al suo corpo morto Orfeo si dispera. Nel secondo registro Orfeo scende agli inferi per cercare di riportare sulla terra l'anima della sua sposa. Giunto all'Inferno suona la lira e le anime dannate piangono. Tantalo dimentica la fame e la sete, Sisifo smette di far rotolare la pietra e una delle Belidi (erroneamente raffigurata come uomo) smette di riempire la sua botte. Nell'ultimo registro Orfeo cerca di portare Euridice fuori dagli Inferi ma si volge indietro a guardarla ed ella viene rapita da un demone. Orfeo scende nuovamente all'Inferno ma Cerbero gli sbarrava la strada ed Euridice rimane bloccata nell'oltretomba per sempre.

**c. 109v, Orfeo e le donne di Tracia:** Orfeo seduto su una montagna suona la lira, al centro viene fatto a pezzi dalle donne di Tracia che gettano la sua testa nel fiume.

**c. 110v, Cerbero e il compagno di Ercole:** Un compagno di Ercole si trasforma in pietra dopo aver visto Cerbero, il cane a tre teste.

**c. 111r, Giunone e Letea:** a sinistra Letea e il marito Oleno disprezzano Giunone; al centro la dea li tramuta entrambi in pietre.

**c. 111v, Attis e Cibele:** a sinistra Cibele si allontana sul suo carro salutando l'amato Attis che giura alla dea che non avrebbe mai sposato nessun'altra donna. Al centro Attis prende per mano una ninfa. A destra il giovane, preso dai sensi di colpa, si evira e la dea lo trasforma in un pino.

**c. 112r, Cipariso:** Apollo dona a Cipariso un cervo come pegno d'amore; il giovane uccide accidentalmente l'animale e dal dolore viene mutato in un cipresso.

**c. 112v, Ganimede:** Giove in forma di aquila rapisce Ganimede e lo porta in cielo facendolo diventare il coppiere degli dei; a destra l'Acquario, costellazione che si identifica col giovane.

**c. 112v, Giacinto:** Febo uccide accidentalmente Giacinto, il fanciullo da lui amato; a destra il dio trasforma Giacinto nell'omonimo fiore.

**c. 113r, i Cerasti:** i Cerasti sacrificano i loro ospiti sull'altare di Venere; la dea adirata li trasforma in tori cornuti.

**c. 113v, Pigmalione:** Pigmalione scolpisce una statua di donna così bella che decide di farne la sua compagna; al centro l'artista si dirige presso il tempio di Venere lasciando la scultura a letto e chiede alla dea di farla diventare umana; tornato a casa trova una vera donna che giace nel suo letto al posto della statua.

**c. 114v, Mirra e Cinira:** al centro Mirra innamorata di suo padre decide di impiccarsi per la disperazione, ma viene salvata dalla sua nutrice che le consiglia di unirsi al padre con l'inganno. Scoperto l'inganno e la gravidanza della figlia, Cinira vorrebbe ucciderla ma lei fugge implorando gli dei di tramutarla in un albero dalla cui corteccia nasce Adone.

**c. 115v, Venere e Adone:** a sinistra Venere, innamorata di Adone lo ammonisce sui pericoli della caccia indicandogli degli animali feroci nel bosco; in basso a destra Adone sbranato da un leone viene trasformato dalla dea in un anemone.

**c. 116r, Atalanta e Ippomene:** Atalanta e Ippomene si dirigono verso il tempio di Cibele; in basso la mela d'oro di Venere in ricordo della loro gara; a destra Atalanta e Ippomene trasformati in leoni dopo essersi uniti nel tempio di Cibele.

## **LIBRO XI**

**c. 117v, Mida:** a sinistra Sileno viene condotto da un gruppo di soldati al cospetto del re Mida seduto in trono. Al centro Mida in ginocchio implora Bacco di liberarlo dal suo dono che gli permetteva di trasformare in oro tutto ciò che toccava; a destra Mida immerge le mani nel fiume Pactolo.

**c. 118v, Apollo e Pan:** Mida fa da giudice in una gara musicale tra Apollo e Pan, raffigurato sulla sinistra come un satiro che regge in mano la zampogna; poiché Mida decreta vincitore Pan, il dio del Sole gli fa crescere sulla testa delle orecchie d'asino; accanto a Mida, Tmolo e Apollo che suona la lira. A destra il servitore confida il segreto di Mida dentro una buca scavata nella terra, da cui crescono delle canne; un pastore armato di coltello taglia le canne e fabbrica un flauto che una volta suonato rivela il segreto delle orecchie d'asino di Mida.

**c. 119r, Laomedonte:** a sinistra Febo costruisce le mura di Troia; al centro Nettuno, vestito da muratore, chiede a Laomedonte il compenso pattuito che gli viene rifiutato; quindi Nettuno fece defluire tutte le acque del mare verso la piana di Troia sommergendola. Esione, figlia di

Laomedonte, sta per essere mangiata da dei mostri marini ma viene salvata da Ercole; a destra Ercole armato espugna Troia e uccide Laomedonte.

**c. 120r, Peleo e Teti:** a destra Peleo si unisce a Teti; a sinistra la dea partorisce Achille.

**c. 120r, Autolico:** a sinistra Mercurio; al centro Autolico, figlio del dio, ruba una mucca ai due personaggi sulla destra e per non farsi scoprire muta il colore della mucca da bianco a rosso.

**c. 120v, Ceice e Alcione:** a sinistra Ceice vede suo fratello Dedalione mutato in sparviero; al centro Ceice appronta le navi e parte per mare dove incontra la morte con i suoi compagni; a destra Alcione si reca sulla spiaggia e trova il corpo annegato del marito; in alto a destra i due coniugi vengono mutati in martin pescatori.

**c. 121r, Polimnestore:** a sinistra una figura femminile consegna Polidoro, figlio di Priamo e Ecuba, a Polimnestore insieme a un forziere d'oro. Al centro il re Polimnestore uccide Polidoro e ne getta il corpo in mare che viene trovato da Ecuba raffigurata su un'imbarcazione con altre troiane. A destra le donne troiane graffiano Polimnestore e gli strappano gli occhi.

**c. 121v, il sogno di Ecuba:** a sinistra Ecuba a letto sogna di dare alla luce un tizzone ardente, simbolo di Paride che causò la distruzione di Troia. Al centro Priamo ordina a due soldati di uccidere il figlioletto; Ecuba affida Paride a un pastore che lo alleva; a destra Paride, cresciuto, prende un toro e gli dona una corona. In basso a sinistra Marte trasformato in toro conquista il toro di Paride e Paride gli dà la corona in segno di vittoria.

**c. 122r, il giudizio di Paride:** a sinistra la Discordia dona la mela d'oro a Paride affinché possa decretare la più bella tra Venere, Giunone e Minerva; a destra Paride compie la sua scelta.

**c. 123r, il sacrificio di Ifigenia:** a sinistra le navi degli Achei restano bloccate in mare per i venti contrari. A destra Agamennone sta per sacrificare la figlia Ifigenia per propiziarsi il favore di Diana; dall'alto una divinità maschile (in luogo Diana), avendo pietà della fanciulla, la sostituisce con una cerva.

**c. 123v, Cicno:** a sinistra scontro tra fanti e cavalieri; al centro Achille stritola Cicno che muore tra le sue braccia; a destra Achille tenta di spogliarlo delle sue armi ma Cicno si trasforma in Cigno.

**c. 124r, Ceni:** a sinistra Nettuno afferra Ceni per farle violenza; al centro Nettuno, dopo averla violata, le dice di chiedergli in dono qualsiasi cosa ed ella dice che non avrebbe mai voluto subire nuovamente la stessa sorte; così viene mutata in un valoroso uomo di nome Ceneo. A destra Ceneo, che aveva il dono di non essere ferito, viene pugnalato da uomini armati.

**c. 124v, Ceneo e i Centauri:** Ceneo, reso invincibile da Nettuno, cerca di proteggere una sposa durante il suo matrimonio, difendendola dai Centauri; poiché Ceneo non poteva essere ucciso con il ferro delle spade, i Centauri lo seppelliscono sotto una catasta di legna.

**c. 125r, Protesilao:** a sinistra le navi dei greci sbarcano sulle rive di Troia; Protesilao scende per primo e viene ucciso dai troiani; a destra Laodamia, moglie di Protesilao, osserva in ginocchio la statua del marito.

**c. 125v, Elena:** a sinistra Elena viene riportata a Menelao dopo la distruzione di Troia; a destra Elena sta per essere sacrificata per espiare il crimine della moglie di Ercole, ma viene salvata da Giove.

**c. 126r, Memnone:** Memnone, giunto sul campo troiano per dare il suo aiuto, viene ucciso da Achille; al centro il suo corpo viene messo su una pira funebre e mutato in piccoli uccellini chiamati memnonidi; a destra gli uccellini volano sopra la tomba dell'eroe e lottano tra loro.

**c. 126v, Ulisse inventa gli scacchi:** a sinistra, i cavalieri combattono nella guerra di Troia; a destra Ulisse inventa il gioco degli scacchi e per non combattere in guerra si finge pazzo seminando del sale in un terreno sterile.

**c. 127r, Palamede:** Ulisse nasconde dell'oro sotto il letto di Palamede e falsifica alcune lettere fingendosi Priamo, incaricando Palamede di tradire i greci o di restituire l'oro che era sotto il suo letto. Ulisse colloca le lettere sul corpo di un troiano morto e quando vengono trovate Palamede viene accusato di tradimento. A destra Ulisse giustizia Palamede.

**c. 127v, Ulisse e Eolo:** il dio Eolo dona i venti a Ulisse che li chiude in un otre di pelle; i suoi compagni credendo che nelle pelli ci fosse nascosto dell'oro aprono l'otre.

**c. 128v, Ulisse e Circe:** a sinistra Ulisse e i suoi compagni vedono la dimora di Circe dalla nave; Circe offre ai compagni di Ulisse delle coppe con una bevanda; quando i compagni di Ulisse bevono vengono trasformati in maiali. A destra Ulisse cerca di liberare i suoi compagni che grazie a lui hanno riottenuto la loro forma umana.

**c. 129r, Polifemo e Galatea:** a sinistra Galatea si rifugia in mare per sfuggire a Polifemo; al centro Aci e Galatea amoreggiano; a destra Polifemo uccide Aci con un masso, ma gli dei lo trasformano in fonte.

**c. 129v, Penelope e i Proci:** a sinistra due Proci osservano Penelope che tesse la tela seduta a telaio.

**c. 130r, Ulisse e Telegono:** a sinistra Ulisse resta nascosto tra gli alberi per evitare di essere ucciso dal figlio Telegono, come predetto dall'oracolo. A destra Circe, madre di Telegono, lo istiga a cercare suo padre. Al centro Ulisse trafitto dalla lancia di Telegono.

**c. 130v, Idomeneo:** a sinistra Idomeneo, re di Creta, dalla sua nave giura agli dei che se fosse tornato a casa avrebbe sacrificato la prima cosa che avrebbe incontrato. Al centro la figlia di Idomeneo. A destra Idomeneo sacrifica la figlia sull'altare.

**c. 131r, Venere e Diomede:** a sinistra Enea combatte a cavallo contro Diomede; Venere, dall'alto, protegge con una nuvola il figlio Enea. Al centro, la moglie di Diomede diventa una meretrice per volere di Venere. A destra i compagni di Diomede vengono trasformati in uccelli.

**c. 131v, Glauco:** Glauco, il pescatore, depone sull'erba i pesci appena pescati che, una volta toccata terra, riprendono vita e si buttano in mare; a destra Glauco assaggia l'erba e viene trasformato in un pesce diventando un dio del mare.

**c. 132r, Glauco e Scilla:** a sinistra Glauco implora Scilla di unirsi a lui; al centro Glauco chiede a Circe di persuadere Scilla a unirsi a lui; Circe allora si offre a Glauco che la respinge. A destra la maga, adirata, avvelena la fonte in cui Scilla era solita fare il bagno; una volta immersa, le gambe di Scilla si trasformano in cani ed ella diventa un mostro marino.

**c. 133r, Cariddi:** a sinistra Cariddi ruba il bestiame di Ercole; a destra Mercurio la getta in mare ed ella viene trasformata in scoglio.

**c. 133r, le figlie di Anio:** Enea dopo la distruzione di Troia fugge col padre Anchise verso il palazzo di re Anio. Al centro, le cinque figlie del re, che hanno il potere di trasformare tutto ciò che toccano in grano, olio e vino. A destra i soldati greci cercano di rapirle per portarle all'accampamento ma loro vengono trasformate in colombe.



**c. 134r, la sibilla Cumana:** a sinistra Febo seduce la sibilla Cumana; al centro Enea parla con la sibilla anziana. A destra la sibilla mostra ad Enea l'ombra del padre Anchise morto da poco.

**c. 134v, Circe e Pico:** Pico a cavallo viene invitato da Circe, che raccoglie delle erbe in un campo, a giacere con lei. Poiché Pico rifiuta l'amore di Circe, la maga lo trasforma in un picchio che inizia a beccare il tronco di un albero.

**c. 135r, Circe e i compagni di Pico:** a sinistra i compagni di Pico cercano di uccidere Circe che ha trasformato il loro re in un picchio che sta appollaiato su un albero. Circe, temendo di essere uccisa, fa apparire per magia una foresta e dei serpenti. A destra, tra gli alberi, i compagni di Pico sono trasformati in animali feroci.

**c. 136r, le navi di Enea:** Cibele muta le navi di Enea in ninfe marine.

**c. 136v, la presa di Ardea:** Enea brucia la città di Ardea dalle cui ceneri nasce un uccello detto airone cenerino.



### SCHEDA CODICOLOGICA n. 3

#### 1.1 DESCRIZIONE CODICOLOGICA ESTERNA

**Autore e titolo:**

Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*.

**Segnatura:**

Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 344, ( già Biblioteca Brescia IV, 16 Biblioteca Rossi 8663).

**Provenienza:**

Italia, Venezia.

**Datazione:**

Entro il 1420.

**Materia scrittoria:**

Codice membranaceo.

**Dimensioni:**

mm. 327x230.

**Carte:**

I, 39, I'-II'.

**Numerazione:**

Una numerazione recente in cifre arabe progressive a matita, sempre sull'angolo superiore destro di ogni *recto*, è visibile dalla c. 1 alla c. 7 e poi alla c. 39.

Una numerazione a inchiostro, collocata sul margine superiore di ciascun foglio *recto* che si riferisce ai quindici libri *dell'Ovidius moralizatus* e coeva alla trascrizione dell'opera, è visibile tra le cc. 9r-38r.

**Fascicolazione:**

Il codice presenta una fascicolazione disomogenea; il primo fascicolo è costituito da un quinione, mentre gli altri quattro sono quaternioni (I<sup>10</sup>, II<sup>8</sup>, III<sup>8</sup>, IV<sup>8</sup>, V<sup>8</sup>). L'ottavo foglio dell'ultimo fascicolo è incollato al piatto posteriore. Il foglio di guardia anteriore è costituito da un bifoglio incollato alla controcoperta.

**Richiami:**

L'ultima carta di ciascun fascicolo - ad eccezione del primo - è caratterizzata dalla presenza di un richiamo corrispondente alla prima parola che apre il fascicolo successivo.

I richiami, vergati in inchiostro bruno dalla stessa mano del copista del testo, sono talvolta accompagnati da motivi decorativi a penna.

Di seguito è riportata la successione dei richiami:

c. 10v: *dat per auctoritatis*

c. 18v: *infernus ad*

c. 26v: *interfecit*

c. 34v: *offensa divinitas*

**Rigatura:**

Rigatura a secco a punta metallica ancora visibile in alcune carte.

**Impaginazione:**

Specchio di scrittura regolare, a piena pagina, che misura 230x165 mm con 20 mm di intercolumnio. Il testo è vergato su due colonne di scrittura di 63-69 righe.

**Scrittura:**

Scrittura bastarda Italiana, elegante, fitta ma facilmente leggibile, vergata con inchiostro bruno. Il copista fa largo uso di abbreviazioni, segni tironiani e usa poca punteggiatura, limitandosi generalmente al punto fermo.

**Illustrazione e decorazione:**

Eleganti iniziali filigranate di penna a colori alternati blu e rosso alte tre righe di scrittura; ciascuna iniziale indica l'inizio di una nuova *fabula* ovidiana. Le rubriche indicano gli *incipit* del *De formis figurisque deorum*, delle *fabulae* e dei quindici libri dell'*Ovidius moralizatus*.

Sedici iniziali fogliacee che si stagliano su un campo esterno in lamina d'oro bordato di nero indicano gli *incipit* del *De formis figurisque deorum* e dei quindici libri dell'*Ovidius moralizatus*.

Ventuno disegni acquarellati accompagnano le descrizioni delle divinità olimpiche presenti nel *De formis figurisque deorum* (cc. 1v-8v).

**Legatura:**

Legatura originaria, ricoperta di pella rossa piuttosto rovinata; cinque nervi sul dorso. Sono presenti fermagli e dieci borchie del XIX secolo.

**Stato di conservazione:**

Il codice presenta un buono stato di conservazione, con pergamene chiare e poco macchiate.

**Antichi possessori:**

Il codice fu donato da Giovannino Borghi, pievano di san Nicolò dei Mendicoli, al convento dei Carmini di Venezia nel 1420, affermazione confermata dalla nota di possesso alla c. 39r che ricorda la registrazione del codice nella biblioteca dei Carmini per mano di frate Michele de Arbo il 30 agosto dello stesso anno: «Iste liber fuit dompni presbiteri Iohannini Burgi quondam plebani Sancti Nicolay, qui obiit anno domini millesimo quadringentesimo vigesimo, die penultimo mensis augusti, quem dimisit librarie convenctus Sancte Marie Carmellitarum de Veneciis. Frater Michael de Arbo scripsit. Rogate Dominum pro eo».

Alla carta 39r è visibile uno stemma della famiglia Scotti di Piacenza raffigurante uno scudo *attraversato da una banda accostata da due stelle a sei punte*, circondato sui quattro lati dalle parole *Sco, Ja, Co, Igitur* da riferire a un membro della famiglia, forse uno dei tre Jacopo tramandati dal cronista Nicolò Mauro (1533-1612).

Un ulteriore passaggio di proprietà attesta il codice nelle mani del Cavalier Vincislao Brescia, che si firma sul foglio di guardia *Cavalliere* e appone una nuova segnatura al codice, IV.16, ancora oggi visibile nell'angolo inferiore sinistro della c. 1r e sull'etichetta inchiodata sul piatto posteriore del codice.

Dalla biblioteca della famiglia Brescia il manoscritto passò in quella del podestà di Treviso Giambattista De Rossi, a cui è indirizzata la lettera dell'abate Mauro Boni (12 ottobre 1798) incollata all'interno del piatto anteriore. Sulla controguardia anteriore è ancora oggi presente l'*ex libris* della biblioteca Rossi con l'antica segnatura N° 8663.

Il 22 aprile 1810 tutto il patrimonio del canonico De Rossi venne trasferito tramite un atto legale al comune di Treviso e da allora il codice è custodito presso la Biblioteca Comunale.

### **Bibliografia:**

R. FAGGIANI, *Le miniature del De formis figurisque deorum di Treviso, Biblioteca civica, ms. 344, I seminari dell'Umanesimo latino*, Treviso 2004.

## **1.2 DESCRIZIONE CODICOLOGICA INTERNA**

### **- Prologo:**

c. 1r.

Incipit: *A veritate quidem auditum*; Explicit: *Et qualem in sculpturis ac picturis optinebat ymaginem et figuras*.

### **- De formis figurisque deorum:**

cc. 1r-8v.

Incipit: *Saturnus pingebatur et supposebatur esse ho senex, curvus, tristis et pallidus*; Explicit: *In tercia vero volo corda*.

### **- Ovidius moralizatus:**

cc. 8v-39r.

Incipit: *In nova fert animus*; Explicit: *Extimati sumus ut aves occisionis*.

## 2. DESCRIZIONE DELLE MINIATURE

Il codice trevigiano è corredato di miniature solo nel *De formis figurisque deorum*. Di seguito sono riportate le descrizioni delle illustrazioni.

### - *De formis figurisque deorum*:

#### **c. 1v: Saturno.**

Al centro, Saturno coronato, con la falce e l'*uroboros*, è immerso fino alle ginocchia in mare; sta divorando uno dei suoi figli mentre Giove, inginocchiato, lo evira. In fondo al mare, Venere nasce dal membro staccato di Saturno. A sinistra i tre figli del dio: Giunone, Plutone e Nettuno; a destra la moglie Ops, con il capo velato, regge delle foglie in mano e viene chiamata da due mendicanti che le toccano una spalla.

#### **c. 2r: Giove.**

Giove in trono scaglia dei fulmini in forma di frecce contro i Giganti che giacciono a terra morti sulla sinistra. A destra l'aquila di Giove rapisce Ganimede.

#### **c. 2v: Marte.**

Marte, con un elmo in testa, viaggia sul carro trainato da due cavalli tenendo in mano un flagello; davanti al veicolo si para un lupo.

#### **c. 3r: Apollo.**

A sinistra Apollo, completamente nudo, tiene in una mano la *citara* e nell'altra arco e frecce; sotto i suoi piedi è raffigurato un mostro tricefalo che ha teste di lupo, cane e leone; al centro otto Muse danzano attorno a un lauro sopra cui vola un corvo nero. A destra, Pitone.

#### **c. 3v: Venere.**

A sinistra, Venere completamente nuda, circondata da rose e colombe, nuota verso Vulcano immerso nel mare tenendo in mano una conchiglia. Il dio, nudo anch'esso, afferra Venere per un polso. A destra, sempre in acqua, sono ritratte le tre Grazie; a destra, tra le rocce, Apollo nudo con

la *citara*, fugge colpito da una freccia di Cupido, raffigurato a sinistra bendato, alato, e armato di arco.

**c. 4r: Mercurio.**

Al centro Mercurio, che indossa un elmo alato, tiene in mano l'*harpé* e il caduceo, raffigurato senza i serpenti attorcigliati. Ai suoi piedi giace dormiente Argo, con il volto cosparso di occhi. a sinistra il gallo, animale sacro al dio, e la siringa appoggiata sulla roccia.

**c. 4v: Diana.**

A sinistra Diana, armata di arco, scaglia una freccia contro un cervo disegnato a destra. Al centro, sei ninfe munite di corna danzano in cerchio.

**c. 5r: Minerva.**

A destra, Minerva in armi sormontata da un arcobaleno circolare; con la mano destra regge una lancia e con la sinistra tiene lo scudo cristallino con l'effigie della Gorgone. A sinistra l'ulivo, albero a lei sacro, ospita una civetta.

**c. 5r: Giunone.**

Giunone, in trono e coronata, regge tra le braccia un neonato e con la mano destra tiene lo scettro; è circondata da un arcobaleno circolare e ai suoi piedi sono ritratti due pavoni.

**c. 5v: Cibele.**

Cibele, coronata, viaggia su un carro trainato da due leoni; la dea regge in una mano una chiave; accanto a lei un gallo.

**c. 6r: Vulcano.**

Vulcano, vestito da fabbro e munito di martello, viene cacciato dall'Olimpo da due figure maschili armate di sassi e bastoni circondate da un arcobaleno che simboleggia il regno celeste.

**c. 6r: Nettuno.**

Il dio, completamente nudo e coronato, nuota in mare brandendo un rampino con cui colpisce una roccia da cui scaturisce un cavallo.



**c. 6v: Pan.**

Pan, raffigurato con gli zoccoli caprini, le corna, un tralcio vegetale che gli copre i lombi e intento a suonare la siringa, fugge colpito da una freccia di Cupido, ritratto sulla destra di spalle e armato di arco.

**c. 6v: Plutone.**

Plutone, seduto in trono, coronato e con lo scettro in mano, poggia i piedi sopra Cerbero, il cane a tre teste; dalla base del trono scaturiscono i quattro fiumi infernali; a destra, Proserpina coronata.

**c. 6v: Furie.**

Le Furie sono ritratte come giovani donne con serpenti sulla testa: quelle ai lati ne hanno uno mentre quella al centro due. A sinistra, la prima Furia dialoga con quella al centro che la indica con una mano, mentre quella a destra indica se stessa.

**c. 7r: Parche.**

A sinistra la prima delle Parche regge il fuso, quella al centro svolge il filo e quella a destra lo taglia con un coltello.

**c. 7r: Arpie.**

Le tre arpie sono raffigurate come uccelli dal piumaggio variopinto e le teste femminili che camminano verso destra.

**c. 8r: Bacco.**

Bacco vola a cavallo di un drago alato bicefalo e bicaudato. Ha le corna e un tralcio di pampini sul capo.

**c. 8r: Esculapio.**

Esculapio è stante, si porta la mano destra al mento e con la sinistra regge un bastone su cui sale un serpente attorcigliato.

**c. 8v: Ercole.**

Ercole, completamente armato e munito di lunga spada, regge con una mano una mazza. Sotto i suoi piedi, un leone; alle sue spalle, un albero attorno al cui tronco si dipana un cartiglio che reca la scritta *Ercule*.

**c. 8v: Vanità.**

A sinistra, la Vanità vestita di rete, è ritratta seduta su una roccia; a destra un albero da cui spunta un volto.

## INDICE DEI MANOSCRITTI CITATI

### **Bergamo**

Biblioteca Civica Angelo Mai:

Cassaf.3.4

### **Berlino**

Kupferstichkabinett:

78.C.18

### **Bologna**

Archivio di Stato:

Cod.min.12

### **Bruxelles**

Bibliothèque Royale:

ms.9049-9050

ms.9051-9053

### **Cambridge**

Magdalene College Library:

ms. Old Library, F.4.34

ms. Pepys Collection, 2124

### **Cesena**

Biblioteca Malatestiana

ms. S.I.5

## **Chantilly**

Musée Condé:

ms.599/1426

## **Cheltenham (Glocester)**

Collezione Thomas Philipps:

ms.116

ms.265

ms.266

ms.2924

ms.13332

## **Città del Vaticano**

Biblioteca Apostolica Vaticana:

Barb.Lat.4076

Barb.Lat.4077

Pal.Lat.291

Pal.lat.1066

Pal.lat.1726

Reg.Lat.391

Reg.Lat.1290

Reg.Lat.1480

Reg.Lat.1686

Urb.Lat.160

Urb.Lat.716

Vat.Lat.643

Vat.Lat.1596

Vat.lat.2194

Vat.Lat.2780

Vat.Lat.2782

Vat.Lat.6302

### **Copenaghen**

Biblioteca Reale:

Thott 399

### **Firenze**

Biblioteca Medicea Laurenziana:

Plut.36.8

### **Ghent**

Biblioteca della Cattedrale di San Bavone:

ms. 12

### **Ginevra**

Bibliothèque de Genève:

ms.fr.77

Bibliothèque Publique et Universitaire:

ms. 176

### **Gotha**

Forschungsbibliothek:

Membr.I.98

## **Lione**

Bibliothèque municipale:

ms. 742

## **Londra**

British Library:

Add. Ms. 15821

Arundel 339

Cotton Julius F.VII

Egerton.2020

Egerton.943

Royal 17.E.IV

Wellcome Library:

ms. 49

## **Monaco**

Bayerische Staatsbibliothek:

Clm.10268

## **Montecassino**

Biblioteca dell'Abbazia:

Cod.Cas.132

## **Napoli**

Biblioteca Nazionale

IV.F.3

## **Oxford**

Bodleian Library:

Bodley 614

Digby 83

Rawlinson B.214

## **Padova**

Biblioteca Capitolare:

B14

B15

A15

A16

B 16

14A

Ms. D 66

Biblioteca Civica:

Ms. B.P. 2245

Biblioteca Universitaria:

Ms. 692

## **Parigi**

Bibliothèque de l' Arsenal:

ms. 5069

Bibliothèque Nationale de France:

Français.30

Français.31

Français.32

Français.33

Français.34

Français.137

Français.143

Français.373

Français.9197

Latin.4104 A

Latin.4892

Latin.6467

Latin.6468

Latin.15137

Latin.16787

Bibliothèque Sainte-Geneviève:

ms.777

### **Roma**

Biblioteca Casanatense:

ms.1404

### **Rouen**

Bibliothèque Municipale:

ms. O.4



## **San Pietroburgo**

Biblioteca Nazionale di Russia:

F.v.XIV.I

Fr.F.v.XIV

## **Tolosa**

Bibliothèque de Toulouse:

ms.745

## **Treviso**

Biblioteca Civica:

ms. 344

ms. 1089

ms. 1618

## **Venezia**

Archivio di Stato:

Cancelleria inferiore dei Notai, B. 23

Cancelleria inferiore dei Notai, B. 146

Demanio, B. 376

Secreta Prom. Duc. III

Biblioteca Nazionale Marciana:

Clas.I.193

I.40

Lat. VII 770=7795

Lat.Z.449

## **Vienna**

Osterreichische Nationalbibliothek:

ms. 2048

ms. 2571

## **Weimar**

Thüringische Landsbibliothek:

Ms. Fol.Max.10

## BIBLIOGRAFIA

### Testi a stampa

**1677**

A. CIACCONIUS, *Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, III, Roma 1677.

**1714**

E. S. CYPRIANO, *Catalogus codicum manuseriptorum Bibliothecae gothanae*, Lipsia 1714.

**1749**

F. CORNER, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nun etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, Baptistae Pasquali, Venetiis.

**1835**

F. JACOBS-F. A. UKERT, *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzogl. öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Lipsia 1835.

**1840-1841**

P. MARCHEGAY, *Fragments inédits d'une chronique de Maillezais*, in *Bibliothèque de l'École des chartes*, II, Parigi 1840-1841, pp. 148-168.

**1842**

G. LA FARINA, *La Svizzera storica ed artistica descritta da Giuseppe La Farina ed illustrata da una serie di finissime incisioni in acciaio*, I, Firenze 1842.

**1854**

A. BARBEU DU ROCHER, *L'ambassade de Pétrarque*, in *Mémoires présentés par divers savants*, 2° serie, III, 1854, pp. 172-228.

**1862**

C. JOURDAIN, *Index chronologicus chartarum pertinentium ad historiam Universitatis Parisiensis ab ejus originibus ad finem decimi sexti saeculi*, Parigi 1862.

**1866**

F. PETRARCA, *Lettere delle cose familiari libri ventiquattro. Lettere varie libro unico, ora per la prima volta raccolte volgarizzate e dichiarate con note da G. FRACASSETTI*, IV, Firenze 1866.

**1870**

F. PETRARCA, *Lettere senili. Volgarizzate e dichiarate con note da G. FRACASSETTI*, II, Firenze 1870.

**1872**

L. PANNIER, *Notice biographique sue le bénédictin Pierre Bersuire, premier traducteur français de Tite Live*, in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, XXXIII, Parigi 1872, pp. 325-364.

**1874**

L. DELISLE, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, II, Parigi 1874.

**1876-1877**

G. DI CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca. Prontuario nobiliare*, Pisa 1876-1877.

**1882**

A. THOMAS, *Extraits des Archives du Vatican pour servir a l'histoire littéraire, VI, Pierre Bersuire*, in "Romania", XI, Parigi 1882, 177-179; 181-187.

**1883**

B. HAURÉAU, *Mémoire sur un commentaire des Métamorphoses d'Ovide, communiqué à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres le 1<sup>er</sup> juillet 1881 et imprimé dans les Mémoires de cette Académie*, t. XXX, 2<sup>e</sup> partie, 1883, pp. 45-55.

**1884**

SERVIO, *In Vergilii Carmina Commentarii*, edizione a cura di G. THILO-H. HAGEN, vol. II (*Aeneidos librorum VI-XII Commentarii*), Lipsia 1884.

**1886**

M. FAUCON, *La librairie des Papes d'Avignon. Sa composition, sa formation, ses catalogues (1316-1420) d'après les registres de comptes et d'inventaires des Archives Vaticanes*, I, Parigi 1886.

**1887**

SERVIO, *In Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*, edizione a cura di G. THILO, vol. III, Lipsia 1887.

**1890**

F. EHRLE, *Historia bibliothecae romanorum pontificum tum bonifatianae tum avenionensis*, I, Roma 1890.

E. RAUNIÉ, *Épitaphier du vieux Paris, recueil général des inscriptions funéraires des églises, couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers, depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. I, Saint-André-des-Arcs-Saint-Benoît, n. 1 a 524, Parigi 1890.

**1897**

L. ESQUIEU, *Jean XXII et le sciences occultes*, in *Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, XXII, Cahors 1897, pp. 186-196.

PSEUDO-ERATOSTENE, *Catasterismi, Mythographi Graeci*, III. 1, 1546, a cura di A. OLIVIERI, in *Aedibus*, B. G. TEUBNERI, Lipsiae 1897.

**1904**

F. TRIBOLATI, *Grammatica araldica ad uso degli italiani compilata dal Cav. Felice Tribolati*, Milano 1904.

**1905**

F. I., *I codici francesi dei Gonzaga*, in *Attraverso il Medioevo*, Bari 1905, pp. 255-326.

**1911**

F. FILIPPINI, *Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV*, in "Bollettino d'arte", V, Roma 1911, pp. 50-62.

A. THOMAS, *Deux documents inédits sur Pierre Bersuire*, in "Romania", XL, Parigi 1911, pp. 97-100.

**1914**

N. VALOIS, *Jacques Duèse (Pape Jean XXII)*, in *Histoire Littéraire de la France*, XXXIV, Parigi 1914, pp. 391-630.

**1915**

C. DE BOER, *Ovide moralisé: poeme du commencement du quatorzieme siecle, publie d'apres tous les manuscrits connus*, Amsterdam 1915-1938.

**1917**

F. FASSBINDER, *Das Leben un die Werke des Benediktiners Pierre Berçuire*, Bonn 1917.

**1925-1939**

P. AZARIO, *Liber gestorum in Lombardia*, a cura di F. COGNASSO, in "Rerum Italicarum Scriptores", tomo XVI, parte IV, Bologna 1925-1939.

**1926**

H. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie im Mittelalter*, Lipsia-Berlino 1926.

**1929**

J. TH. M. VAN'T SANT, *Le Commentaire de Copenhague de l'Ovide moralisé*, Amsterdam 1929.

**1930**

E. PANOFSKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, 1930 (edizione italiana di riferimento a cura di M. FERRANDO, Macerata 2010).

**1933**

F. GHISALBERTI, *L'Ovidius Moralizatus di Pierre Bersuire*, in "Studi romanzi", XXIII, Roma 1933, pp. 5-134.

E. PANOFSKY – F. SAXL, *La mythologie classique dans l'art Médiéval*, Metropolitan Museum Studies 1933, (edizione di riferimento Brionne 1990).

**1938**

G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino, et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque annum MCCCXLII*, a cura di C. CASTIGLIONI, in "Rerum Italicarum Scriptores", tomo XII, parte IV, Bologna 1938.

**1939**

E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Oxford 1939, (edizione italiana di riferimento Torino 2009).

**1940**

J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, (edizione italiana di riferimento Torino 2008)

**1942**

F. SAXL, *A spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, Londra 1942, pp. 82-142.

**1943**

J. ENGELS, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen-Batavia 1943.

**1953**

G. MOLENA, *Studi di paleografia sui manoscritti trevigiani dei secoli XIII-XIV*, Padova 1953.

**1955**

E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV siècle*, Parigi 1955.

**1957**

E.H. WILKINS, *Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer*, in "Speculum", XXXII, 1957, pp. 511-522.

**1959**

P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme, Nouvelle édition, remaniée et augmentée avec un portrait inédit de Pétrarque et des fac-similes de ses manuscrits*, II, Torino 1959.

**1960**

E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Stoccolma 1960 (edizione italiana a cura di G. PAULSSON, Milano 2013).

B. SMALLEY, *English friars and antiquity in the early fourteenth century*, New York 1960.

## 1962

J. ENGELS, *Petrus Berchorius. Reductorium morale, Liber XV, cap. II-XV. Ovidius moralizatus, naar de Parijse druk van 1509: Metamorphosis Ovidiana Moraliter a Magistro Thoma Walley's Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico: explanata*, Werkmateriaal (2), Utrecht 1962.

C. SAMARAN-J. MONFRIN, *Pierre Bersuire, prieur de Saint-Eloi de Paris (1290?-1362)*, *Histoire litteraire de la France XXXIX*, Paris 1962, pp. 434-450.

## 1964

J. ENGELS (1), *Berchoriana I: notice bibliographique sur Pierre Bersuire, supplement au Repertorium Biblicum Medii Aevi*, in "Vivarium", II, Leiden 1964, pp. 62-112.

J. ENGELS (2), *Berchoriana II (suite): notice bibliographique sur Pierre Bersuire, supplement au Repertorium Biblicum Medii Aevi*, in "Vivarium", II, Leiden 1964, pp. 113-124.

H. ROOB, *Unvollendete Miniaturen in einer Ovid-Handschrift der Gothaer Bibliothek*, in *Forschungen und Fortschritte*", 38, pp. 174-177.

## 1966

J. ENGELS, *Petrus Berchorius. Reductorium morale, Liber XV: Ovidius moralizatus, cap. I: De formis figurisque deorum, Textus e codice Brux., Bibl. Reg. 863-9 critice editus*, Werkmateriaal (3), Utrecht 1966.

*Mostra dei codici gonzagheschi. La biblioteca dei Gonzaga da Luigi I ad Isabella*, catalogo della mostra della Biblioteca Comunale (18 settembre-10 ottobre) a cura di U. MERONI, Mantova 1966.

## 1968

J. ENGELS, *Note sur quelques manuscrits mythologiques*, in "Vivarium", VI, Leiden 1966, pp. 102-107.

## 1968-1969

C. LORD, *Some ovidian themes in Italian Renaissance art*, New York 1968-1969.



## 1969

P. D'ANCONA, *Nicolò da Bologna miniaturista del XIV secolo*, in "Arte Lombarda", XIV, 1969, pp. 1-22.

J. ENGELS, *La Lettre-dédicace de Bersuire à Pierre des Prés*, in "Vivarium", VII, Leiden 1969, pp. 62-72.

## 1971

J. ENGELS, *L'Édition Critique de l'Ovidius moralizatus de Bersuire*, in "Vivarium", IX (1), Leiden 1971, pp. 19-24.

W.D. REYNOLDS, *The Ovidius moralizatus of Petrus Berchorius: an introduction and translation*, Ph.D. dissertation, University of Illinois, Urbana-Champaign 1971.

M. VAN DER BIJL, *Petrus Berchorius, Reductorium morale, liber XV: Ovidius moralizatus, cap. II*, in "Vivarium", IX (1), Leiden 1971, pp. 25-48.

## 1972

J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Parigi 1972.

## 1973

P. DEMATS, *Fabula: trois études de mythographie antique et médiévale*, Ginevra 1973.

R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale, lezioni del corso universitario*, Bologna, a. a. 1934-1935, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI (*Lavori in Valpadana*), Firenze 1973.

## 1978

A. CONTI, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978.

## 1979

J. B. ALLEN, *Commentary as criticism: the text, influence, and literary theory of the Fulgentius metaforalis of John Ridewall*, in *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis, Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies (Amsterdam 19-24 August 1973)*, München 1979, pp. 25-47.

A. DEROLEZ, *The Library of Raphael de Marcatellis, abbot of St. Bavon's, Ghent 1437-1508*, Ghent 1979.

G. FIORI-M. DE MEO-G. DI GROPPELLO-C. E. MANFREDI, *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza 1979.

## 1980

B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. II. Venedig. Addenda zu Süd-und Millelitalien*, II, Berlino 1980.

C. HUTER, *Cristoforo Cortese in the Bodleian Library*, "Apollo", 111 (1980), pp. 10-17.

## 1981

L. ARMSTRONG, *Renaissance miniature painters and classical imagery: the master of the putti and his venetian workshop*, Londra 1981.

A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe. 1270-1340*, Bologna 1981.

G. ROSATI, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle "Metamorfosi" di Ovidio*, in atti del Convegno internazionale "Letterature artistiche e narratologia" (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980), Perugia 1981, pp. 297-309.

## 1982

A. MOSS, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, Warburg Institute Surveys, VIII, London 1982.

P. SAENGER, *Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society*, in "Viator", 13, 1982, pp. 367-414.

## 1985

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Padova nella prima metà del Quattrocento: bilancio di un'esperienza illustrativa*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, atti del II congresso di Storia della Miniatura italiana (Cortona 24-26 settembre 1982), vol. I, Firenze, pp. 335-388.

E. MORANDO DI CUSTOZA, *Blasonario veneto*, Verona 1985.

F. SAXL, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. SETTIS, Torino 1985.

## 1987

S. CASTRI, *La camera d'Amore: proposte interpretative*, in *Castellum Ava. Il castello di Avio e la sua decorazione pittorica*, a cura di E. CASTELNUOVO, Trento 1987, pp. 199-221.

M. MEDICA, *Per una storia della miniatura a Bologna tra Trecento e Quattrocento. Appunti e considerazioni*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, catalogo della mostra di Bologna (Pinacoteca Nazionale-Museo Civico Medievale, ottobre-dicembre 1987) a cura di R. D'AMICO-R. GRANDI, Bologna 1987, pp. 161-192.

## 1988

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura alla Gambalunghiana*, in *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, a cura di G. MARIANI CANOVA-P. MELDINI-S. NICOLINI, Milano 1988, pp. 41-75.

P. MELDINI, SC-MS. 1162 – Dante Alighieri, *La Divina Commedia (1392-1394)*, in *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, a cura di G. MARIANI CANOVA-P. MELDINI-S. NICOLINI, Milano 1988, scheda n. 8, pp. 100-111.

## 1989

OMERO, *Odissea*, versione di R. CALZECCHI ONESTI, Torino 1989.

R. HEXTER, *The allegari of Pierre Bersuire: interpretation and the Reductorium morale*, in "Allegorica", 10, 1989, pp. 51-84.

A. SPIRITI, *Cassaf.3.4 (già Phi retro 8), Petrus Berchorius: Ovidius moralizatus*, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, a cura di M. L. GATTI PERER, Bergamo 1989, scheda n. 122, pp. 286-310.

## 1991

M. H. JULLIEN DE POMMEROL-J. MONFRIN, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola pendant le Grande Schisme d'Occident et sa dispersion: inventaires et concordances*, 2 voll. Roma 1991 (Collection de l'École française de Rome, 141).

A. M. LEGARÉ, *Le Livre des échecs amoureux*, Parigi 1991.

OVIDIO, *L'arte di amare*, a cura di E. PIANEZZOLA, commento di G. BALDO, L. CRISTANTE, E. PIANEZZOLA, Fondazione Lorenzo Valla, 1991.

## 1992

D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

M. BOLLATI, *Il Maestro delle Iniziali di Bruxelles. Appunti sulla miniatura bolognese del primo Quattrocento*, in "Paragone", 1992, 503, pp. 12-24.

A. G. RIGG, *A History of Anglo-Latin Literature, 1066-1422*, Cambridge 1992.

## 1993

E. ARCAINI, *Lingua, segno e cultura*, *Biblioteca di Quaderni d'italianistica*, 11, 1993, pp. 146-150.

F. AVRIL-N. REYNAUD, *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris 1993, pp. 408-409, n. 232.

J. MIZIOLEK, *Europa and the Winged Mercury on Two Cassone Panels from the Czartoryski Collection*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 56, 1993, pp. 63-74.

M. REUTER, *Metodi illustrativi nel Medioevo. Testo e immagine nel codice 132 di Montecassino «Liber Rabani de originibus rerum»*, Napoli 1993.

S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di santa Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993.

## 1994

C. HOPF, *Die abendländischen handschriften der Forschungs und Landesbibliothek Gotha. Bestandsverzeichnis 1. Großformatige Pergamenthandschriften, Memb. I, (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha 32)*, 1994, p. 71.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura padovana nel periodo carrarese*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti sulla pittura a Padova nel Trecento*, atti della giornata di studio (18 dicembre 1990) a cura di A. M. SPIAZZI, Canova-Treviso 1994, pp. 19-40.

I. RIDPATH, *Mitologia delle costellazioni*, Padova 1994.

## 1995

C. LORD, *Illustrated manuscripts of Berchorius before the age of printing*, in *Die rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike mythos in text und bild. Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung bad Homburg v. d. H (22. Bis 25. April 1991)*, a cura di H. WALTER, H.J. HORN, Berlin 1995, pp. 1-11, tavv. 1-4.

## 1996

F. CAPPELLETTI, *La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca*, in *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, a cura di C. CIERI VIA, Roma 1996, pp. 91-100.

G. CAVALLO, *L'Universo medievale. Il manoscritto cassinese del De rerum naturis di Rabano Mauro*, Ivrea 1996.

M. R. JUNG, *Ovide, texte, translateur et gloses dans les manuscrits de l'Ovide moralisé*, in *The Medieval Opus, imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, a cura di D. KELLY, Amsterdam-Atlanta 1996, pp. 75-98.

S. DE LAUDE, *La «spola» di Bartolomeo de Bartoli. Sull'esperimento metrico di una canzone illustrata del Trecento*, in "Anticomoderno", II, Roma 1996, pp. 201-218.

F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone nel XIV secolo*, in *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. TOMEI, Torino 1996.

F. MANZARI, *Ovidio, Metamorphoses (versione francese attribuibile a Chrétien Legouais)*, in *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra a cura di M. BUONOCORE, (Città del Vaticano, Salone Sistino – Musei Vaticani, 9 ottobre 1996 – 19 aprile 1997), Città del Vaticano 1996, scheda n. 58, pp. 289-294.

F. STOK, *Apuleio, Metamorphoses*, in *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra a cura di M. BUONOCORE, (Città del Vaticano, Salone Sistino – Musei Vaticani, 9 ottobre 1996 – 19 aprile 1997), Città del Vaticano 1996, scheda n. 51, pp. 267-268.

## **1997**

M. BOLLATI, *Un'aggiunta e una precisazione sul Maestro delle Iniziali di Bruxelles*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 4, Bologna 1997, pp. 132-139.

F. PETRARCA, *Le familiari. Edizione critica per cura di V. Rossi, volume IV per cura di U. Bosco: libri XX-XXIV e indici con un ritratto*, ristampa anastatica dell'edizione Sansoni del 1968 condotta sulla prima edizione del 1942, Firenze 1997.

## **1998**

C. RABEL, *Ovidio Nasone, Publio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani*.

## **1999**

U. BAUER EBERHARDT, *Michele Scoto, Liber Introductorius*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, scheda n. 34, pp. 113-114.

C. BELLINATI, *Statuta maioris ecclesiae Paduanae*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, scheda n. 63, pp. 178-179.

A. DONADELLO-F. TONIOLO, *Bibbia Istoriata padovana*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, schede nn. 58-59, pp. 161-173.

T. FRANCO-F. GAMBINO, *Dante Alighieri, Divina Commedia*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, scheda n. 65, pp. 181-183.

M. T. GOUSSET, *Franciscus de Caronellis, Currus Carrariensis moraliter descriptus*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, scheda n. 45, pp. 136-137.

M. MEDICA (1), *Nuove ricerche per l'attività padovana del Maestro delle Iniziali di Bruxelles*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, pp. 471-479.

M. MEDICA (2), *Statuti della Società dei Drappieri, 1346*, in *Haec sunt Statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra della Rocca di Vignola (27 marzo-11 luglio 1999) a cura di M. MEDICA, Vignola 1999, scheda n. 14, pp. 126-127.

M. MEDICA (3), *Matricola della Società dei Cordovanieri, 1349*, in *Haec sunt Statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra della Rocca di Vignola (27 marzo-11 luglio 1999) a cura di M. MEDICA, Vignola 1999, scheda n. 15, pp. 128-129.

V. VALENTINI, *Statuto dell'Arte della Lana*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, Padova 1999, scheda n. 49, p. 141.

## **2000**

J. CHANCE, *Medieval Mythography. From the school of Chartres to the court at Avignon, 1177-1350*, vol. 2, Gainesville 2000.

G. OROFINO, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, II, 2, *I codici preteobaldiani e teobaldiani*, con la collaborazione di L. BUONO e R. CASAVECCHIA, Roma 2000.

P. STIRNEMANN, *Notice 2*, in *Enluminures italiennes. Chef d'oeuvre du Musée Condé*, catalogo della mostra, Chantilly 2000, pp. 12-17.

## 2002

R. BLUMENFELD-KOSINSKI, *Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'Ovide moralisé (Arsenal 5069)*, in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 9, 2002, pp. 1-13.

## 2003

J. J. G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, prefazione di G. MARIANI CANOVA, traduzione di L. MARIANI, Modena 2003.

D. GOLDIN FOLENA, *Il commento nella pagina autografa di Francesco da Barberino*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma 2003, pp. 263-282.

J. C. MOISAN-S. VERVACKE, *Les Métamorphoses d'Ovide et le monde de l'imprimé: la Bible des poètes, Bruges, Colard Mansion, 1484*, in *Lectures d'Ovide: publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau. Études réunies par E. BURY, avec la collaboration de M. NÉRAUDAU*, Parigi 2003, pp. 217-237.

M. POSSAMAÏ-PEREZ, *La réécriture de la métamorphose dans l'Ovide moralisé*, in *Lectures d'Ovide: publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau. Études réunies par E. BURY, avec la collaboration de M. NÉRAUDAU*, Parigi 2003, pp. 149-163.

## 2004

R. FAGGIANI, *Le miniature del De formis figurisque deorum di Treviso, Biblioteca civica, ms. 344, I seminari dell'Umanesimo latino*, Treviso 2004.

M. MEDICA, *Maestro del 1346*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 475-476.

M. MEDICA, *Maestro delle iniziali di Bruxelles*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 565-567.

G. OROFINO, *"Leggere" le miniature medievali*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO-G. SERGI, vol. 3, *Del vedere: pubblici, forme, funzioni*, Torino 2004, pp. 341-367.

## 2005

G. C. ALESSIO, *La letteratura latina medievale. Gli dèi nel Medioevo, fra evemerismo e allegoria, in Il mito nella letteratura italiana*. Opera diretta da P. GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. ALESSIO, Brescia 2005, pp. 60-96.

P. DAIN, *Mythographe du Vatican III*, Franche-Comté 2005.

B. GUTHMÜLLER, *Idee e conoscenza del mito dal Medioevo al Rinascimento. Il ritorno dell'antico*, in *Il mito nella letteratura italiana*. Opera diretta da P. GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. ALESSIO, Brescia 2005, pp. 33-57.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura del Trecento in Veneto*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimento al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, vol. 1, Città del Vaticano-Napoli 2005, pp. 164-175.

M. MEDICA, *La miniatura a Bologna*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimento al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, vol. 1, Città del Vaticano-Napoli 2005, pp. 177-193.

A. VOLPE, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005.

## 2006

F. MANZARI (1), *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena 2006.

F. MANZARI (2), *Contributi per una storia della miniatura ad Avignone nel XIV secolo*, in *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique a la cour des papes d'Avignon*, Turnhout 2006.

G. OROFINO, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 197-207.

## 2007

A. M. LEGARÉ, *La réception du poème des Eschés amoureux et du Livre des Eschez amoureux moralisés dans les Etats bourguignons au XVe siècle*, in *Le Moyen Age*, 2007/3, (Tome CXIII), pp. 591-611.

F. MANZARI, *Libri liturgici miniati nel palazzo di Avignone: tre serie di messali solenni per l'uso del papa*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti dell'VIII Convegno Internazionale di studi (20-24 settembre 2005), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 58-65.

D. PICCINI, *Bruzio Visconti. Le rime, edizione critica a cura di Daniele Piccini*, Firenze 2007.

## 2008

B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, "Letteratura italiana antica", n. 13, Firenze 2008.



G. OROFINO, *L'enciclopedia del Medioevo. Il De rerum naturis di Rabano Mauro, in Alumina, pagine miniate*, 20, 2008, pp. 32-41.

R.E. PEPIN, *The Vatican Mythographers*, New York 2008.

## 2009

F. GHEDINI, *Temi ovidiani nel repertorio glittico. Il ruolo di Eros nel mito di Apollo e Dafne*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, atti del Convegno 'Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana' (Aquileia 19-20 giugno 2008), a cura di G. SENA CHIESA-E. GAGETTI, Aquileia 2009, pp. 171-180.

I. HANS-COLLAS-P. SCHANDEL, *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux, I, Manuscrits de Louis de Bruges*, Parigi 2009.

## 2010

E. COCCIA, *Il greco, la lingua fantasma dell'Occidente medievale*, in *Atlante della Letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO-G. PEDULLÀ, vol. 1, Torino 2010, pp. 252-256.

F. MANZARI, *Committenze di papi, cardinali e vescovi: nuove acquisizioni e considerazioni sulla miniatura avignonese del Trecento*, in *Manuscrits illuminants. L'escenografia del poder durant els siegles baixmedievals, I Cicle Internacional de conferències d'Història de l'art celebrat a Lleida els dies 24 i 25 de novembre de 2008 sota la direcció de Josefina Planas i Flocel Sabaté*, Lleida 2008, pp. 43-66.

A. PARAVICINI BAGLIANI, *La biblioteca papale nel Duecento e nel Trecento*, in *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana, I, La biblioteca dei pontefici dall'età antica all'alto Medioevo*, a cura di M. BUONOCORE, Città del Vaticano 2010, pp. 73-108.

F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari padovani: prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2010, pp. 549-562.

## 2011

R. BLACK, *Ovid in medieval Italy*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.C. CLARK-F.T. COULSON-K.L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 123-142.

J. CLARK, *Introduction*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.C. CLARK-F.T. COULSON-K.L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 1-25.

F. FLORES D'ARCAIS, *Profilo di Guariento*, in *Guariento e la Padova Carrarese*, catalogo della mostra di Padova (Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile-31 luglio 2011) a cura di D. BANZATO-F. FLORES D'ARCAIS-A. M. SPIAZZI, Padova 2011, pp. 17-37.

S. FUMIAN, *Ms. 692, Michele Aiguani, Lectura super Psalterium*, in *Splendore nella regola: codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca universitaria di Padova*, catalogo della mostra di Padova (Oratorio di san Rocco, 1-30 aprile 2011) a cura di F. TONIOLO-P. GNAN, Padova 2011, schede n. 19-20-21, pp. 140-149.

C. LORD, *A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.C. CLARK-F.T. COULSON-K.L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 257-283.

A. PAIRET, *Recasting the Metamorphoses in fourteenth-century France: the challenges of the Ovide moralisé*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.C. CLARK-F.T. COULSON-K.L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 83-107.

G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Der Gothaer Ovid, eine Handschrift für Bruzio Visconti? Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98*, in "Codices Manuscripti", 78-79, luglio 2011, pp. 41-48.

F. TONIOLO, *L'immaginario medievale nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*, in *Splendore nella regola: codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca universitaria di Padova*, catalogo della mostra di Padova (Oratorio di san Rocco, 1-30 aprile 2011) a cura di F. TONIOLO-P. GNAN, Padova 2011, pp. 9-37.

## 2012

F. AVRIL, *Latin 14339*, in *Manuscrits enluminés d'origine italienne. 3. XIV siècle. II. Émilie, Vénétie*, Parigi 2012, scheda n. 36, pp. 91-96.

M. BESSEYRE, *Lucas Manelli, Compendium moralis philosophiae*, in *Bologne et le Pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento. 1330-1340*, Autun 2012, scheda n. 15, pp. 112-115.

R. CAPELLI, *Allegoria di un mito: Tiresia nell'Ovide moralisé*, Verona 2012.

S. CERRITO, *Entre Ovide et Ovide moralisé: la variance des traductions des Métamorphoses au Moyen Âge et à la Renaissance*, in *Le texte Médiéval*, a cura di A. SALAMON – A. ROCHEBOUET – C. LE CORNEC ROCHELOIS, Parigi 2012, pp. 159-172.

G. ROCCULI, *Allegoria matrimoniale Sforza Visconti di Caravaggio – Aldobrandini nel Castello di Galliate*, atti della Società di Studi Araldici, 29° Convivio (Torino, 15 ottobre 2011), Torino 2012, pp. 201-244.

S. SOMMERER, *Die Camera d'Amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento*, Zurigo 2012.

## 2013

S. CERRITO, *L'Ovide moralisé en prose entre texte et image: un livre illustré de la bibliothèque de Louis de Bruges (ms. Paris, BnF, fr. 137)*, in *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, a cura di S. HÉRICHÉ-PRADEAU – M. PÉREZ-SIMON, Parigi 2013, pp. 41-57.

MITOGRAFI VATICANI, *Cento fabulae*, a cura di B. BASILE, Roma 2013.

## 2014

M. MINAZZATO, *Antifonario responsoriale*, in *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova. I manoscritti medievali e protorinascimentali della Chiesa padovana e di altra provenienza*, vol. I, Padova 2014, scheda n. 25, pp. 209-214.

M. MINAZZATO, *Statuti della Cattedrale di Padova*, in *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova. I manoscritti medievali e protorinascimentali della Chiesa padovana e di altra provenienza*, vol. I, Padova 2014, scheda n. 52, pp. 329-332.

G. PLINIO SECONDO, *Storia naturale. Libro XXXV. I colori minerali*, traduzione e note a cura di C. LEFONS, Livorno 2014.

## 2015

S. CERRITO, *L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des pöetes*, in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 30 (*L'Ovide moralisé illustré*), Parigi 2015, pp. 197-219.

F. CLIER-COLOMBANI, *Les différents programmes iconographiques. Filiations entre les manuscrits de l'Ovide moralisé*, in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 30 (*L'Ovide moralisé illustré*), Parigi 2015, pp. 21-48.

L. HARF-LANCNER – M. PEREZ-SIMON, *Une lecture profane de l'Ovide moralisé. Le manuscrit BnF français 137: une mythologie illustrée*, in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 30 (*L'Ovide moralisé illustré*), Parigi 2015, pp. 167-196.

C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniatura trecentesche della Divina Commedia*, Padova 2015.

## 2016

D. GOLDIN FOLENA, *Dall'Officiolo ai Documenti d'Amore all'Officiolo: Francesco da Barberino illustratore*, in *Officium di Francesco da Barberino. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura

di S. BERTELLI – D. GOLDIN FOLENA – G. MARIANI CANOVA – C. PONCHIA – F. G. B. TROLOESE, Roma 2016, pp. 105-159.

F. MANZARI, *Manuscrits liturgiques réalisés à Avignon dans la première moitié du XIVe siècle. Nouvelles découvertes dans les collections du Vatican*, in *Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur contexte artistique*, a cura di M. FOURNIÉ-D. LE BLEVEC-A. STONES, Tolosa 2016 (Cahiers de Fanjeaux, 51), pp. 215-245.

F. RICO, *I venerdì del Petrarca*, Milano 2016.

## **IMMAGINI**



## IMMAGINI CAPITOLO 2



Fig. 1. Treviso, Biblioteca Civica, ms.344, *Vanitas*, c. 8v.



Fig. 2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.1066, *Vanitas*, c. 238r.

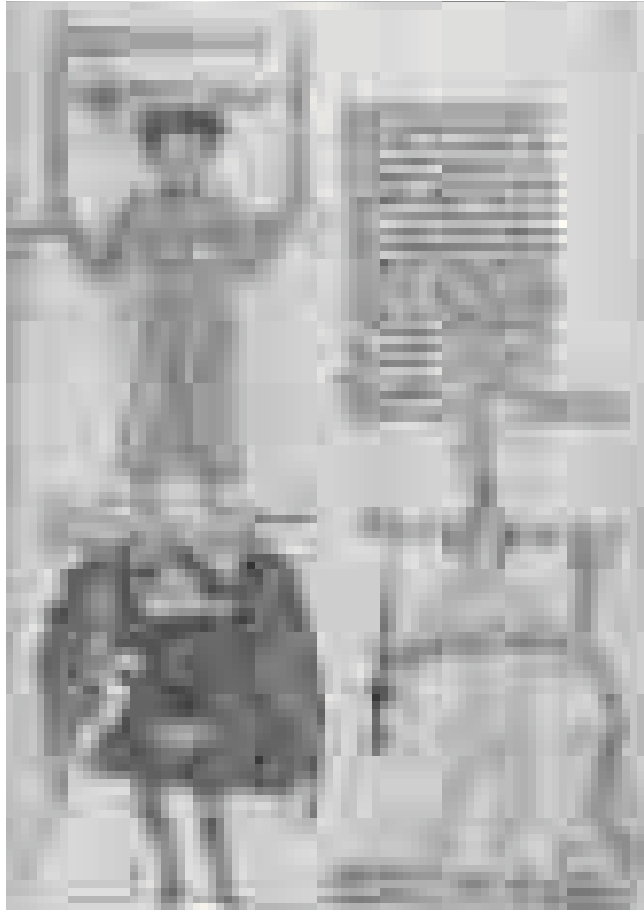


Fig. 3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.1066, *Vanitas, Libidinis, Fatui Amoris*, c. 238r.



Fig. 4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.1066, *Vera Amicizia*, c. 236r.





Fig. 5. Londra, Wellcome Library, ms. 49, *Vanitas*, c. 52r.



Fig. 6. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1404, *Vanitas*, c. 2v.



Fig. 7. Londra, Wellcome Library, ms. 49, *Amore*, c. 58v.



Fig. 8. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1404, *Amore*, c. 9v.



### IMMAGINI CAPITOLO 3

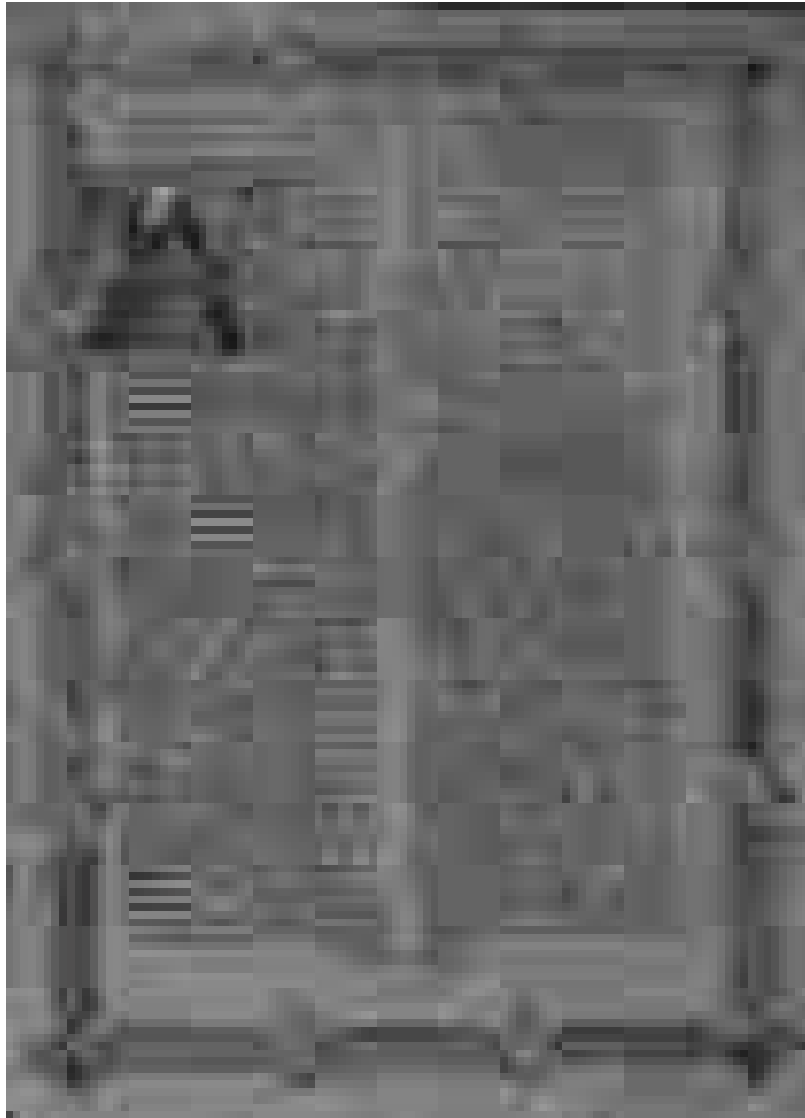


Fig. 1, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, c. 1r.



Fig. 2, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, c. 1r, particolare, stemma Visconti abraso.

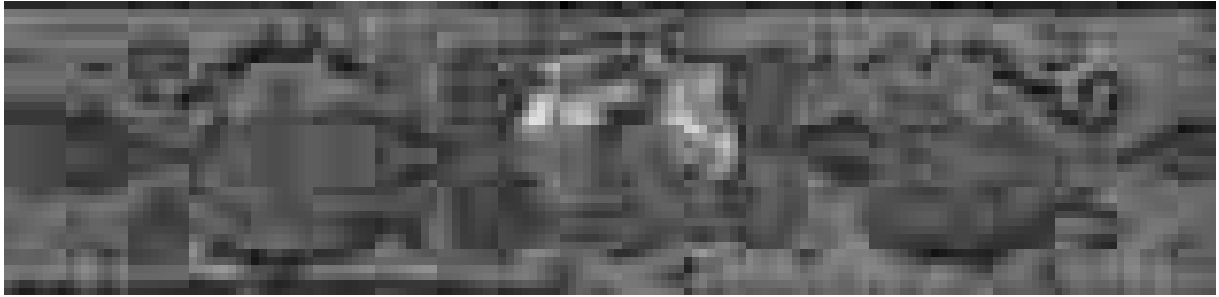


Fig. 3, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, c. 9r, stemma Visconti.

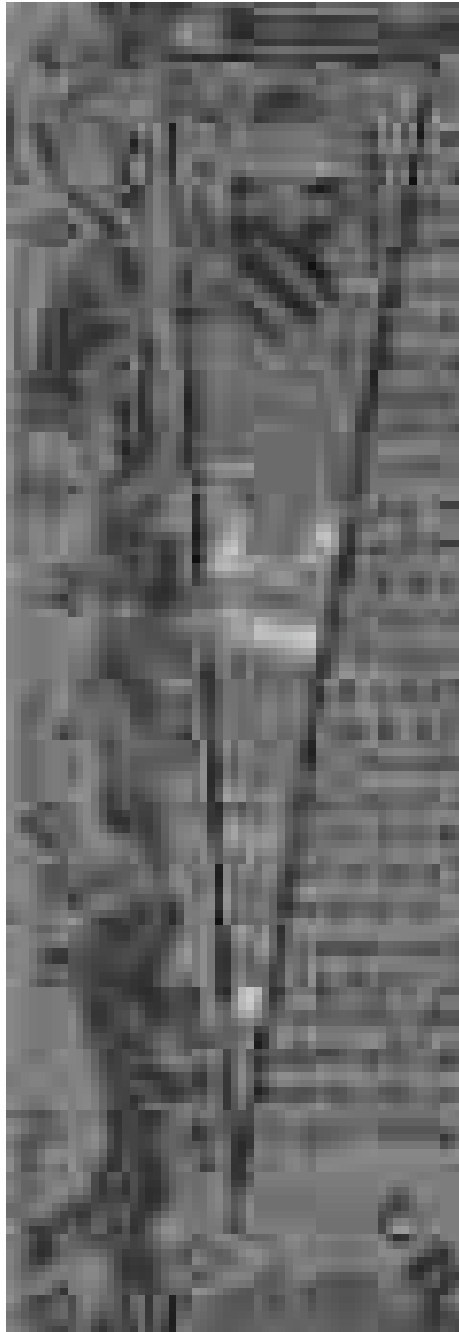


Fig. 4, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, c. 9r, stemma Visconti rimaneggiato.

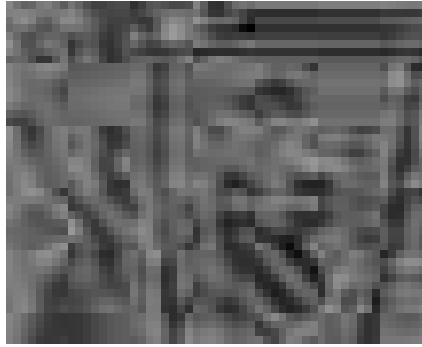


Fig. 5, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, c. 9r, particolare dell'uscente visconteo.

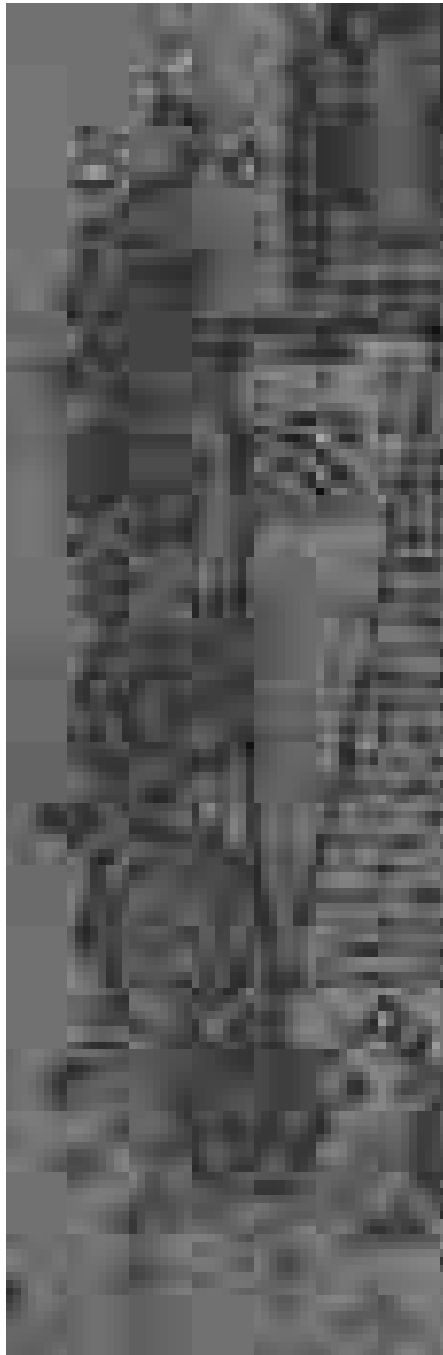


Fig. 6, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, c. 25v, stemma Visconti ridipinto.



Fig. 7, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, c. 25v, particolare dell'uscente.

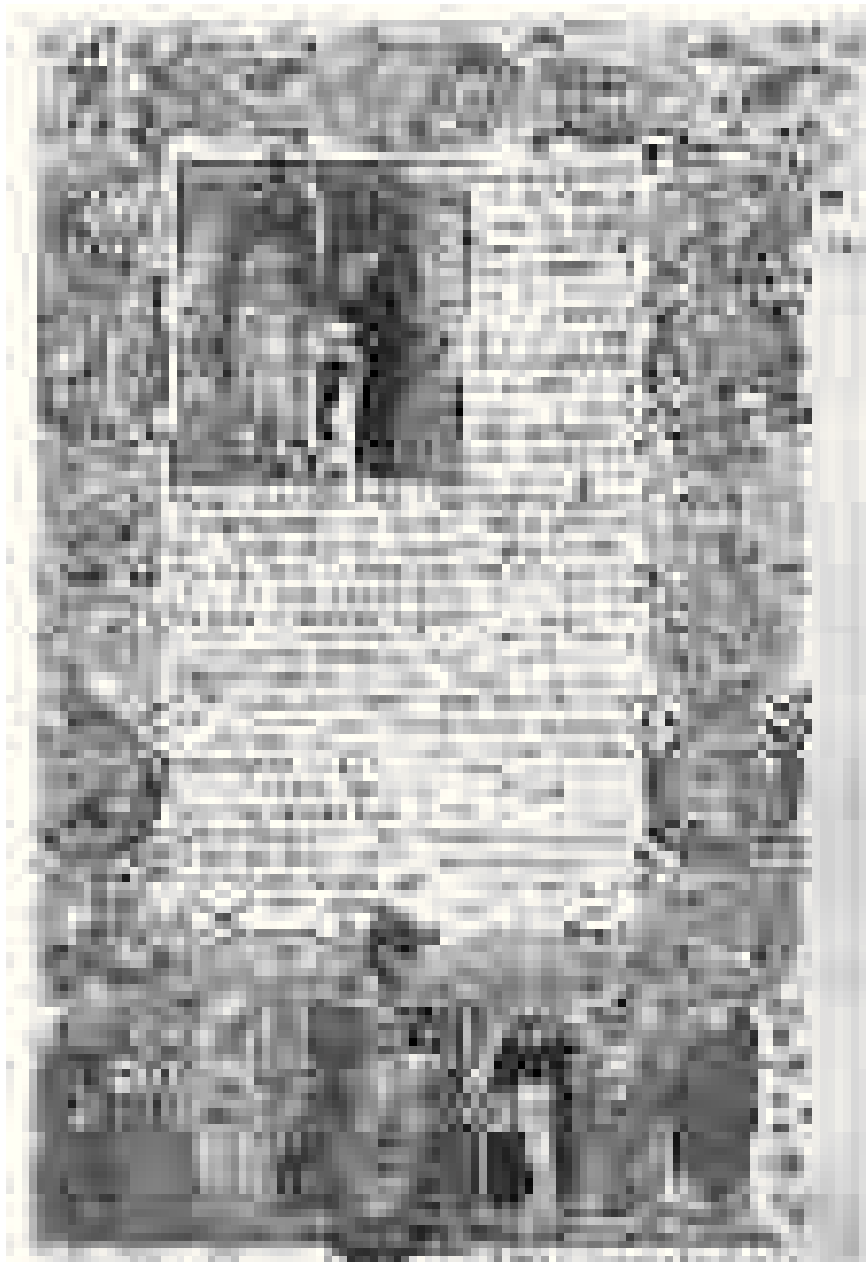


Fig. 8, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin 6467, Luca Manelli, *Compendium moralis philosophiae*, c. 1r.



Fig. 9, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin 6467, c. 1r, *Bruzio Visconti calpesta la Superbia*.



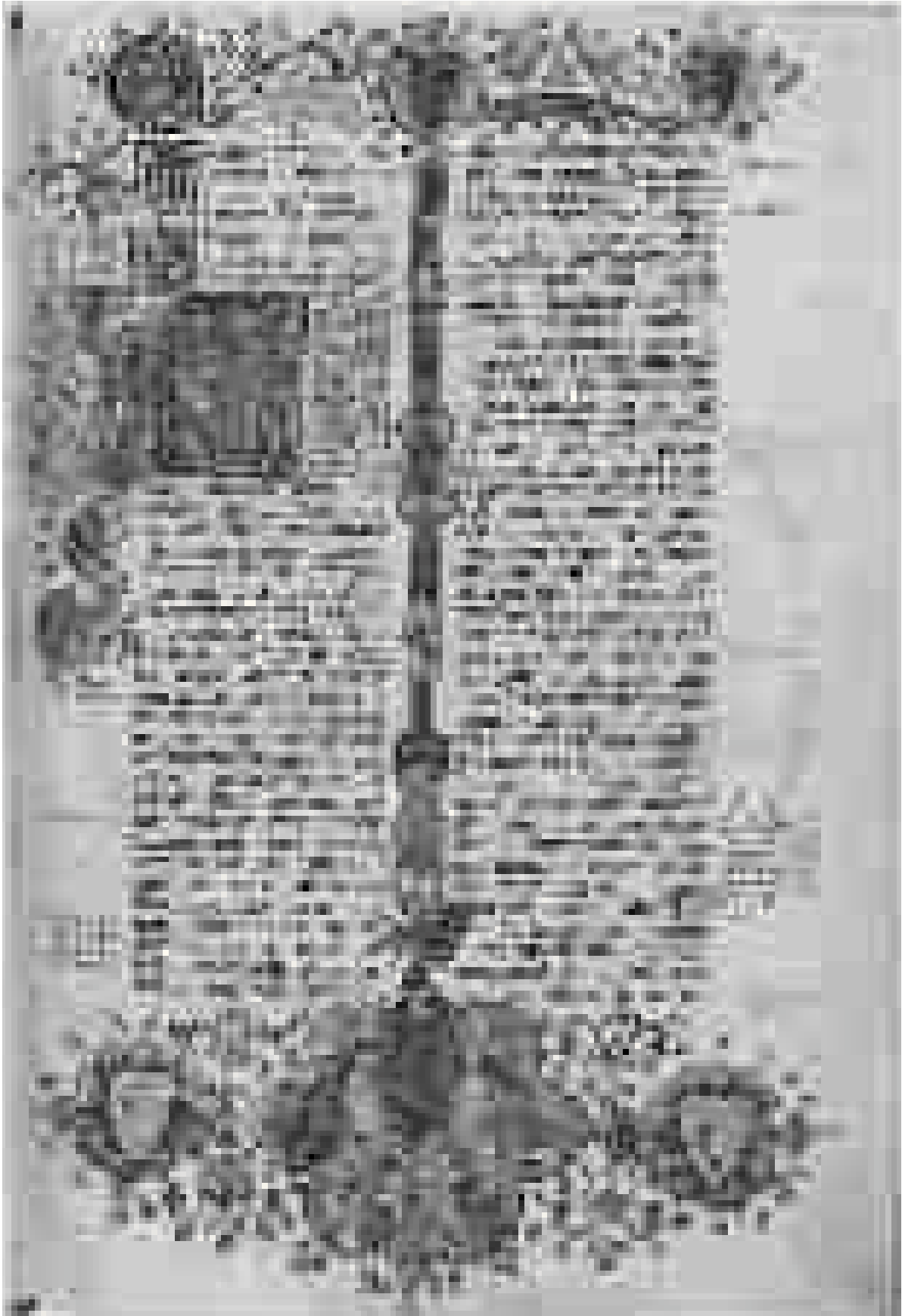


Fig. 10, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2194, Apuleio, *Metamorfosi*, *Bruzio Visconti riceve il codice da Bartolomeo de Bartoli accompagnato dalle tre virtù teologali*, c. 1r.



Fig. 11, Parigi, Bibliothèquè Nationale, Latin 2066, Sant'Agostino, *De civitate Dei*, c. 1r.

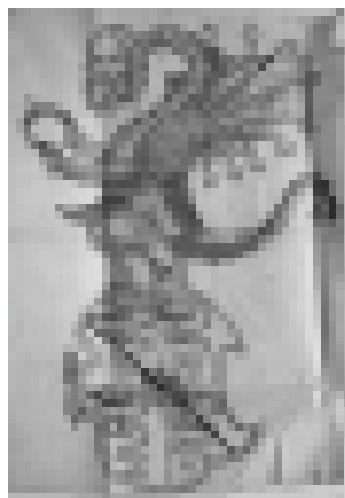


Fig. 12, Milano, Archivio di Stato, Registri Ducali, Registro 75, p. 6, *Stemma di Giovanni Paolo Sforza Visconti*.

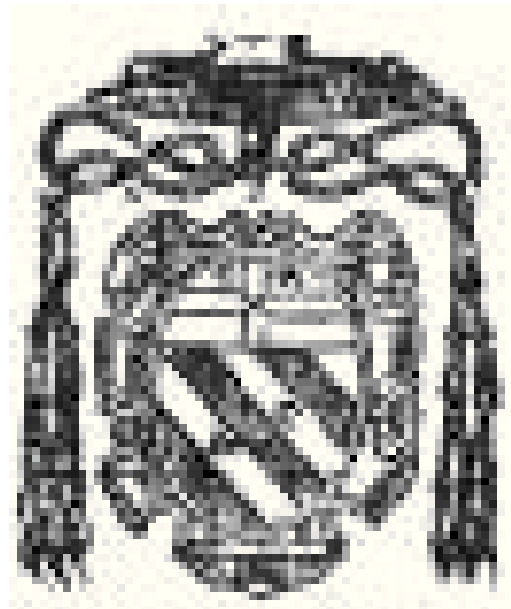


Fig. 13, A. Ciacconius, *Vitae et res gestae pontificum romanorum*, *Stemma del cardinale Matteo Schiner*, p. 292.

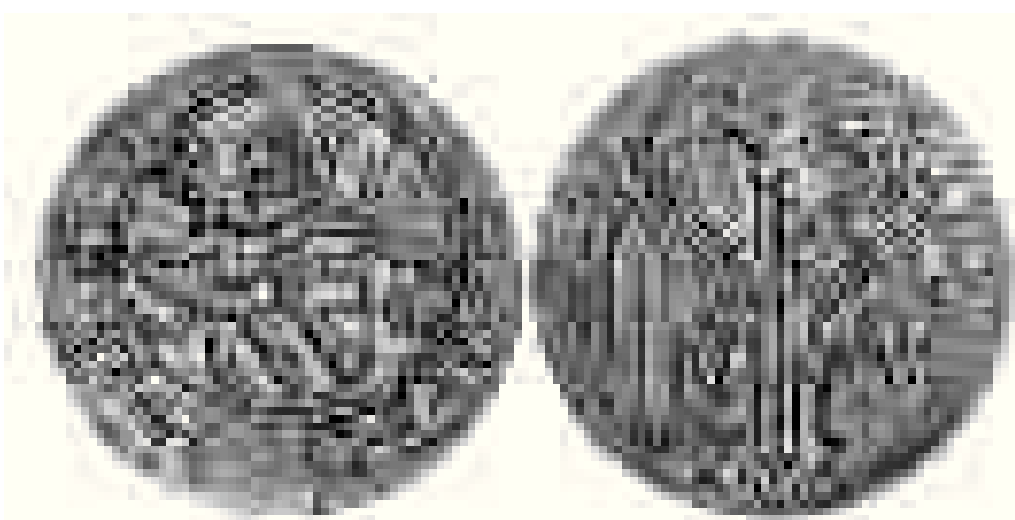


Fig. 14, *Moneta non datata con lo stemma di Matteo Schiner*.

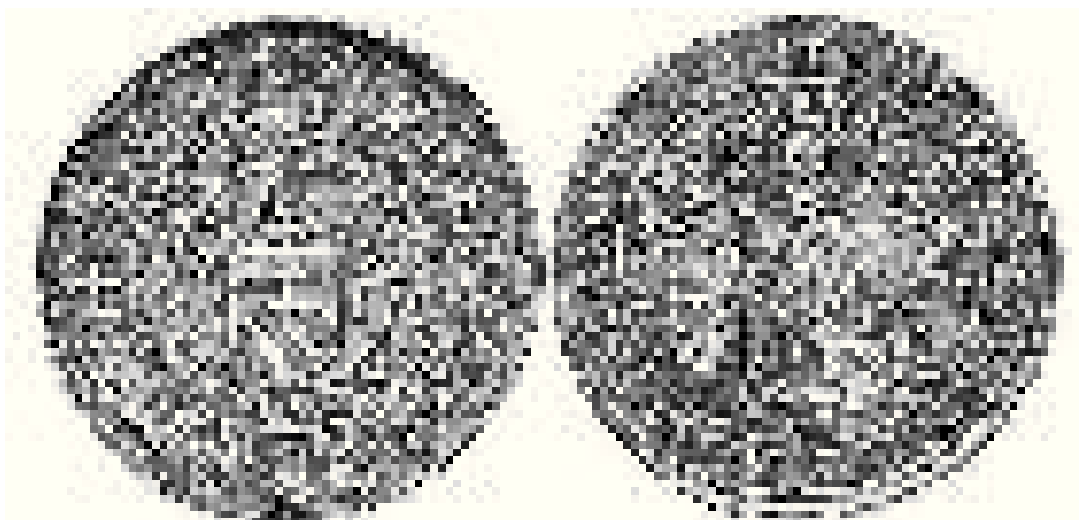


Fig. 15, *Moneta datata 1501 con lo stemma di Matteo Schiner*.

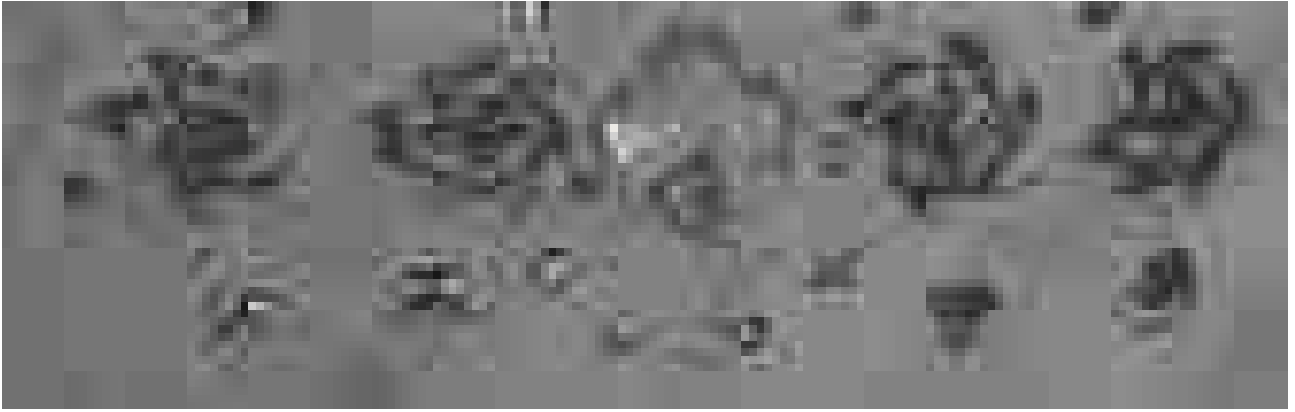


Fig. 16, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Scudetto d'argento con elmo e cimiero*, c. 28v.



Fig. 17, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Stemma del cardinale Schiner ridipinto con smalto argento e bordato di nero*, c. 21r.



Fig. 18, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Marsia*, c. 31r.

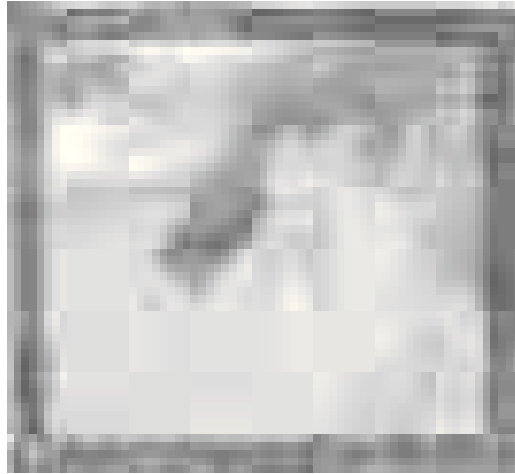


Fig. 19, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Fulio*, c. 29v.

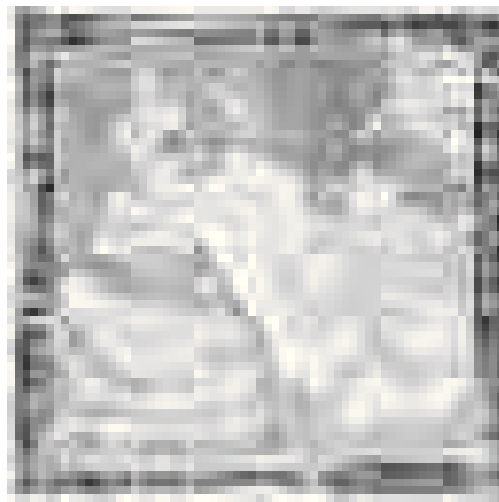


Fig. 20, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Emo e Rodope*, c. 29r.



Fig. 21, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Tifeo*, c. 27r.

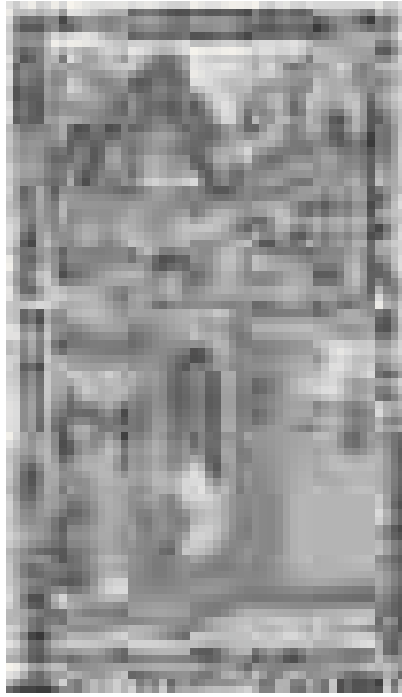


Fig. 22, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Pireneo e le Muse*, c. 25v.



Fig. 23, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Mercurio e Argo*, c. 11v.

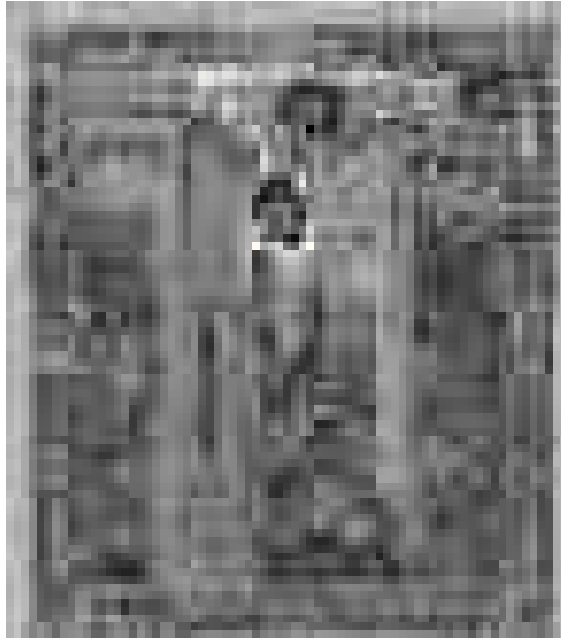


Fig. 24, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Semele*, c. 18v.



Fig. 25, Maestro della *Strage degli Innocenti* di Mezzaratta, *Storie di santa Caterina*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi.



Fig. 26, Pittore di scuola vitalesca, *Adorazione dei Magi*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

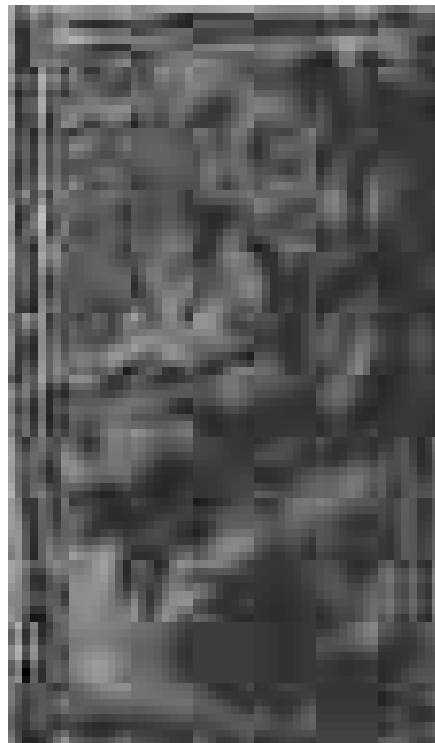


Fig. 27, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I.98, *Il ratto di Proserpina*, c. 25v.





Fig. 28, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *La caduta dei Giganti*, c. 10r.



Fig. 29, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin 14339, Giustiniano, *Digestum vetus*, c. 139v.

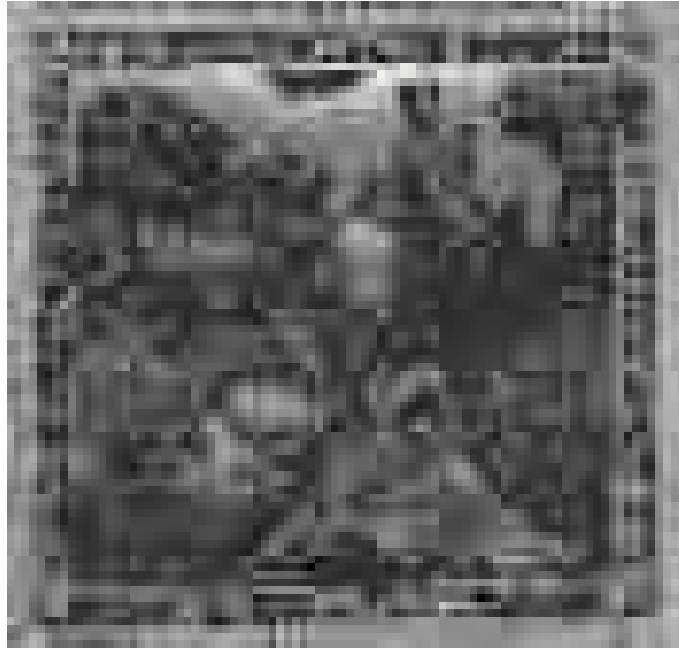


Fig. 30, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *La stirpe violenta nata dal sangue dei Giganti*, c. 10r.



Fig. 31, Jacopo Avanzi, *Strage degli ebrei idolatri*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (da Mezzaratta).



Fig. 32, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Minerva trasforma Coronide in cornacchia*, c. 15v.



Fig. 33, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Europa*, c. 16v.



Fig. 34, Jacopo del Biondo, *Giuseppe e la moglie Putifarre* (particolare), Bologna, Pinacoteca Nazionale (da Mezzaratta).



Fig. 35, Parigi, Musée Marmottan (Collezione Wildenstein), *Matricola della Società dei Cordovanieri*, 1349, foglio staccato.



Fig. 36, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Fregio*, c. 21r.



Fig. 37, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Fregio*, c. 12v.



Fig. 38, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Fregio*, c. 28v.

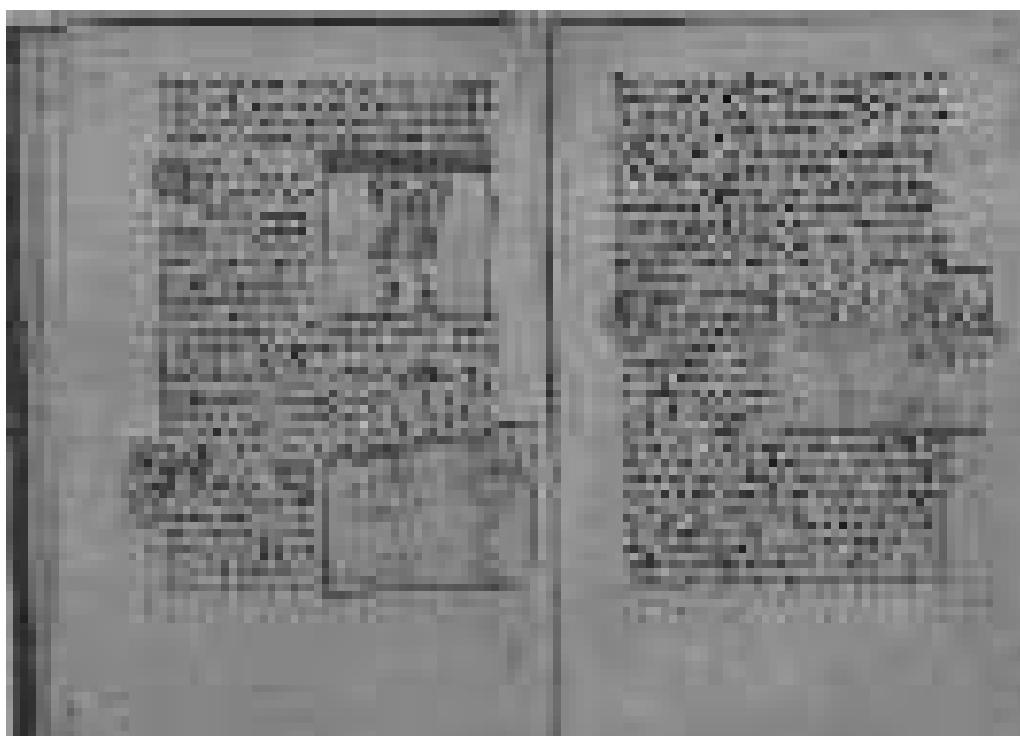


Fig. 39, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, cc. 20v-21r.

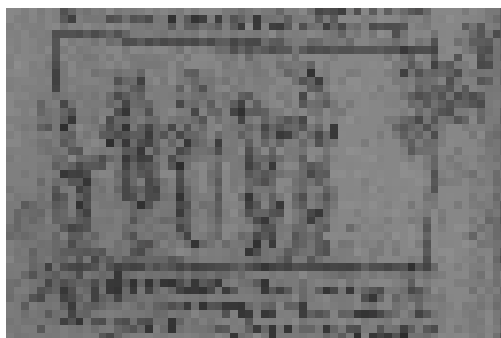


Fig. 40, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *L'inganno di Medea ai danni di Egeo e Teseo*, c. 79v.

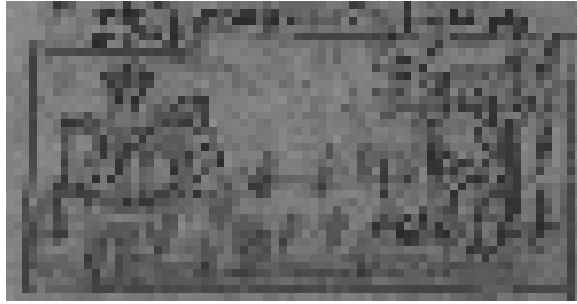


Fig. 41, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cadmo consulta l'oracolo di Febo*, c. 30r.

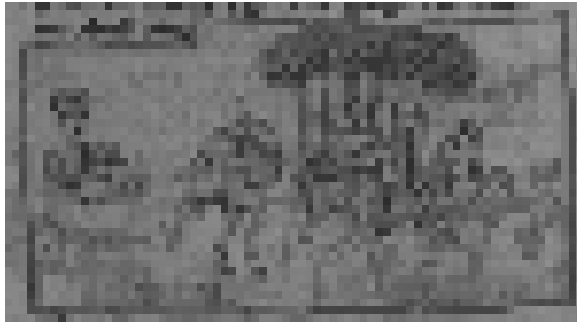


Fig. 42, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cadmo uccide il serpente figlio di Marte*, c. 30v.

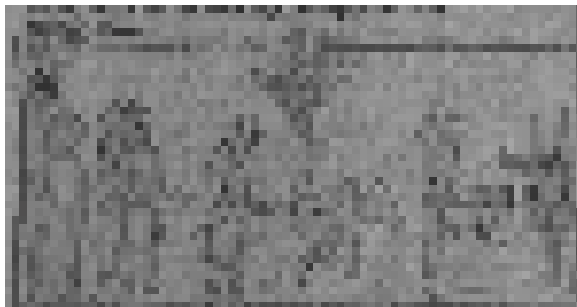


Fig. 43, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Disputa tra Pallade e Nettuno per il nome dell'Attica*, c. 62r.



Fig. 44, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 344, *Stemma della famiglia Scotti*, c. 39r.

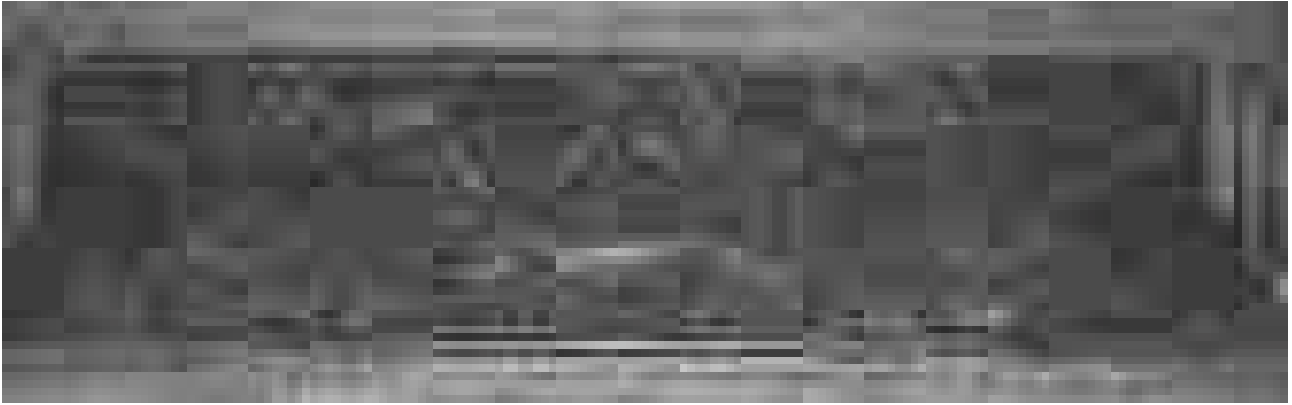


Fig. 45, Piacenza, Chiesa di san Giovanni in Canale, *Sepolcro della famiglia Scotti*, fine XIV secolo, particolare.



Fig. 46, dal *Blasonario veneto* di Morando di Custoza, *Stemma della famiglia Scotti*, tav. CCXCII Treviso.



Fig. 47, da *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi* di Manfredi-di Groppello, *Stemma della famiglia Scotti*, p. 545.



Fig. 48, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 344, *Iniziale A*, c. 1r.

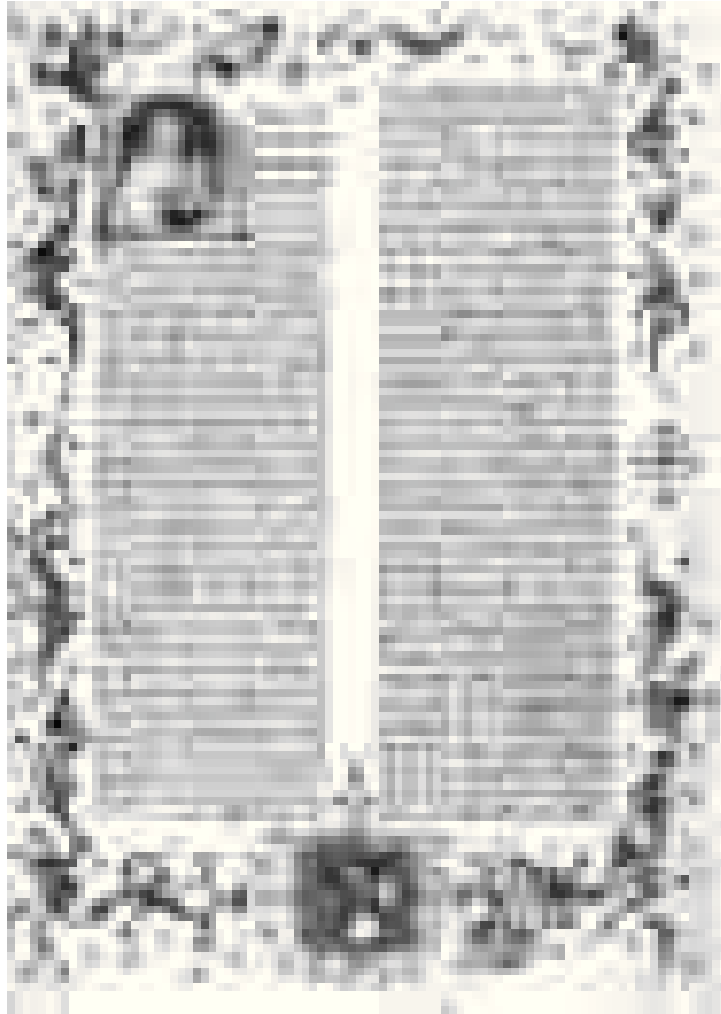


Fig. 49, Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 692/III, Michele Aiguani, *Lectura super Psalterium*, Iniziale D, c. 1r.



Fig. 50, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Iniziale C*, c. 23v.





Fig. 51, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin 6069 F, *Trionfo della Gloria*, c. 1r.



Fig. 52, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Giunone*, c. 5r.



Fig. 53, Jacobello del Fiore, *Santa Lucia trascinata dai buoi*, Fermo, Palazzo dei Priori.



Fig. 54, Niccolò di Pietro, *Tentazione di san Benedetto*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Fig. 55, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Mercurio*, c. 4r.



Fig. 56, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78.C.18, Jacopo Gradenigo, *Li quattro Evangelii concordati in uno*, c. 23



Fig. 57, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78.C.18, Jacopo Gradenigo, *Li quattro Evangelii concordati in uno*, c.



Fig. 58, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Esculapio*, c. 8r.

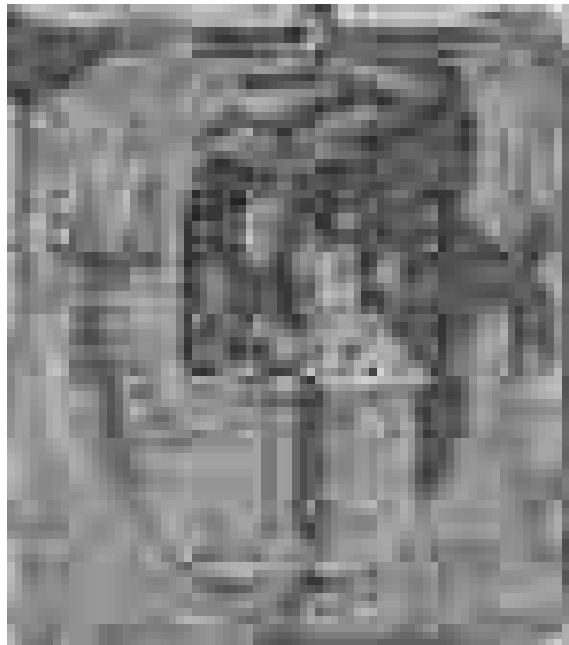


Fig. 59, Geremia Montagnone, *Tractatus moralium notabilium*, *Iniziale U*, Ubicazione ignota.



Fig. 60, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Arpie*, c. 7r.



Fig. 61, Maestro di Roncayette, *Madonna col Bambino, santi e donatori*, Padova, Oratorio di santa Maria della Neve (cappella dell'Ospedale Civile).



Fig. 62, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Apollo*, c. 3r.



Fig. 63, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Venere*, c. 3v.



Fig. 64, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Nettuno*, c. 6r.



Fig. 65, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Saturno*, c. 1v.



Fig. 66, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Pan*, c. 6v.



Fig. 67, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Vulcano*, c. 6r.





## IMMAGINI CAPITOLO 4

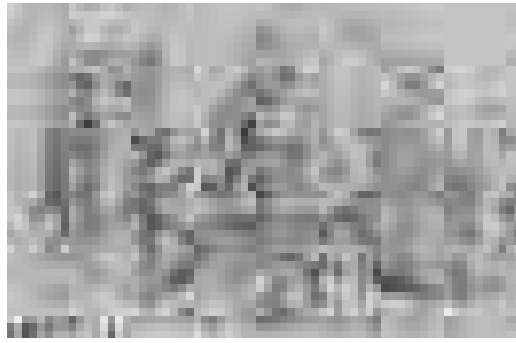


Fig. 1, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Saturno*, c. 1v.

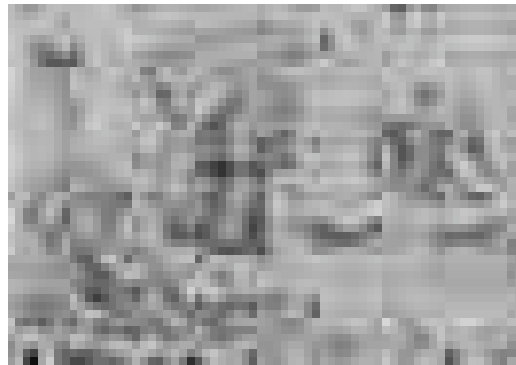


Fig. 2, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Giove*, c. 2r.



Fig. 3, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Marte*, c. 2v.



Fig. 4, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Apollo*, c. 3r.



Fig. 5, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Venere*, c. 3v.

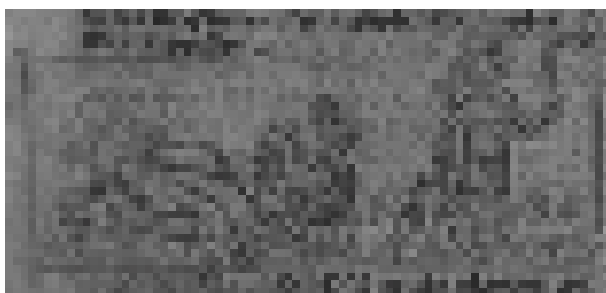


Fig. 6, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Mercurio*, c. 1v.



Fig. 7, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Mercurio*, c. 4r.



Fig. 8, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Diana*, c. 4v.

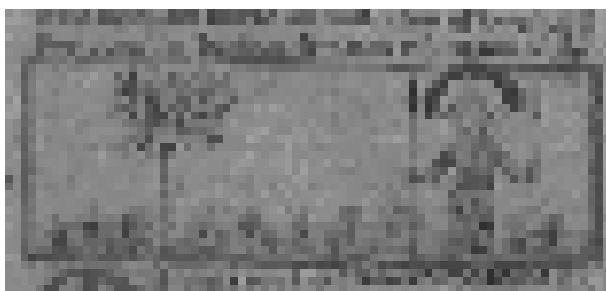


Fig. 9, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Minerva*, c. 2v.



Fig. 10, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Minerva*, c. 5r.



Fig. 11, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I.98, *Nascita di Minerva e Vulcano*, c. 21r.



Figg. 12-13, Giotto, *Fortitudo e Infidelitas*, Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig. 14, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.Lat.4076, *Fortitudo*, c. 98v.



Fig. 15, Fig. 150, Berlino, Musei di Berlino, inv. n. SK 912 (da Ostia), *Fregio con la caduta di Vulcano*.

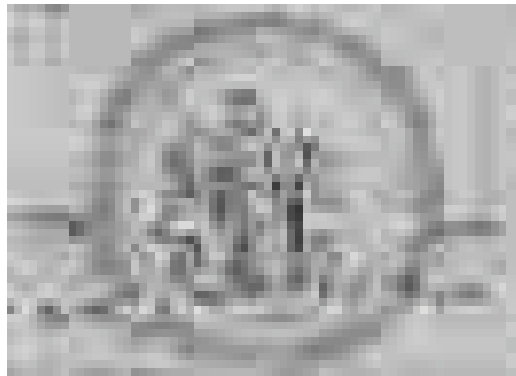


Fig. 16, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Giunone*, 5r.



Fig. 17, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cibele*, c. 3r.



Fig. 18, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Cibele*, c. 5v.

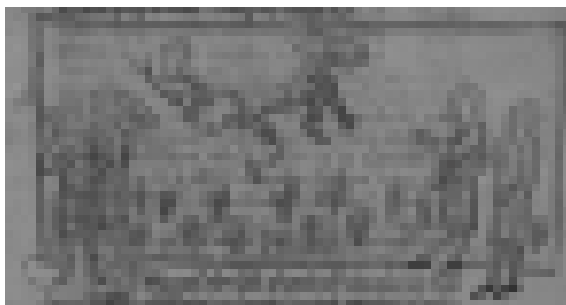


Fig. 19, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Vulcano*, c. 4r.



Fig. 20, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Vulcano*, c. 6r.

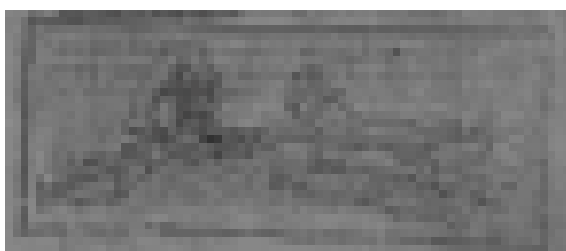


Fig. 21, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Nettuno*, c. 4r.

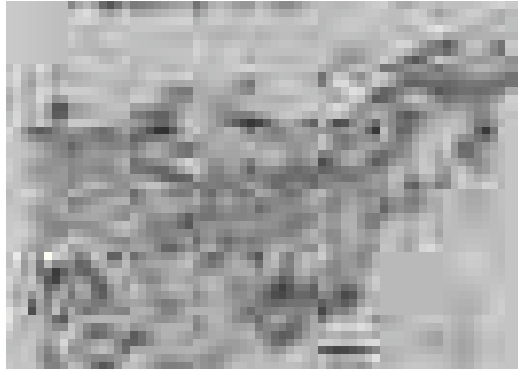


Fig. 22, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Nettuno*, c. 6r.

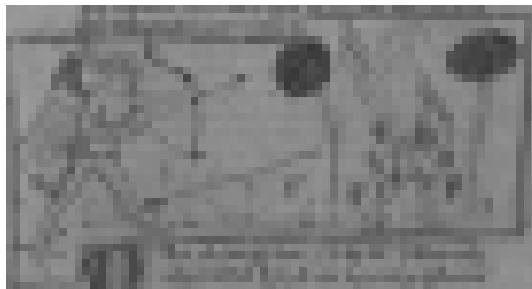


Fig. 23, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Pan*, c. 5r.



Fig. 24, Assisi, Basilica di San Francesco, Giotto, *Allegoria della castità* (particolare).



Fig. 25, Avio, Castello di Sabbionara, Stanza dell'amore, *Cupido* (particolare).



Fig. 26, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.Lat.4076, *Cupido*, c. 99v.



Fig. 27, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Pan*, c. 6v.



Figg. 28-29, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Plutone; Furie*, c. 6v.



Figg. 30-31, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Parche; Arpie*, c. 7r.



Fig. 32, Londra, British Library, ms. Egerton943, *La selva dei suicidi*, c. 23v.

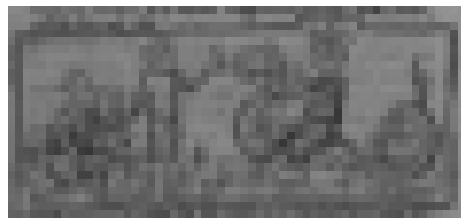


Fig. 33, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Bacco*, c. 7v.



Fig. 34, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Bacco*, c. 8r.



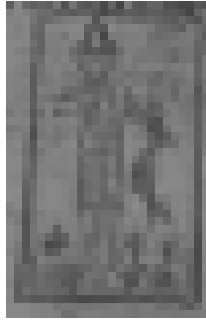


Fig. 35, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Esculapio*, c. 8r.



Fig. 36, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Esculapio*, c. 8r.



Fig. 37, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 344, *Ercole*, c. 8v.

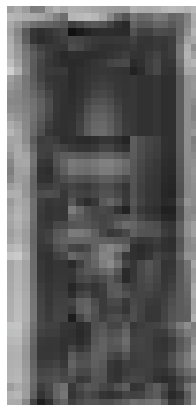


Fig. 38, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.Lat.4076, *Vigor*, c. 99r.



Fig. 39, Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Cod.Cas.132, *Saturno, Giove, Giano, Eolo*, c. 386r.



Fig. 40, Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Cod.Cas.132, *Vulcano, Nettuno, Plutone, Mercurio*, c. 386r.



Fig. 41, Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Cod.Cas.132, *Diana, Cibele, Giunone, Minerva*, c. 388r.



Fig. 42, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.Lat.1066, *Apollo*, c. 218v.

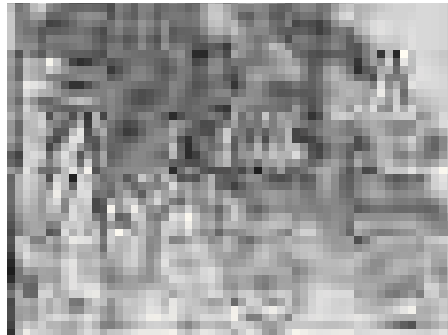


Fig. 43, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.Lat.1066, *Cibele*, c. 234v.



Fig. 44, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Saturno*, c. 5r.



Fig. 45, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Giove*, c. 28r.



Fig. 46, Parigi, Bibliothèque Nationale, français.373, *Giove*, c. 24r.



Fig. 47, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Marte*, c. 268r.

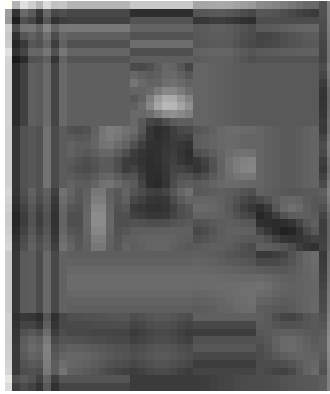


Fig. 48, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Apollo*, c. 290r.



Fig. 49, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 176, *Apollo*, 292v.

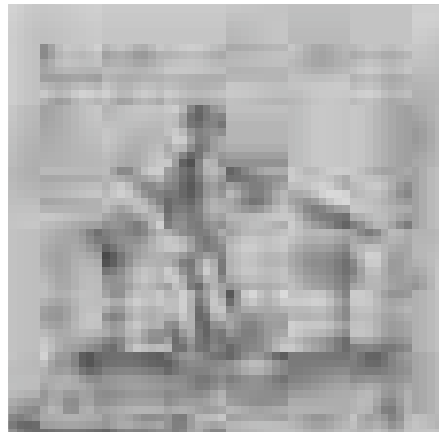


Fig. 50, Parigi, Bibliothèque Nationale, français.373, *Apollo*, c. 277v.



Fig. 51, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Apollo*, c. 7v.



Fig. 52, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 176, *Venere*, c. 220r.

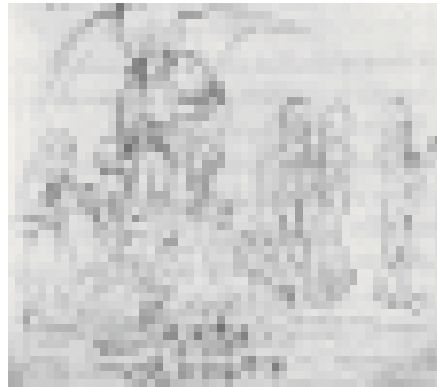


Fig. 53, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Venere*, c. 8r.



Fig. 54, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 176, *Mercurio*, c. 243r.



Fig. 55, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Mercurio*, 8v.

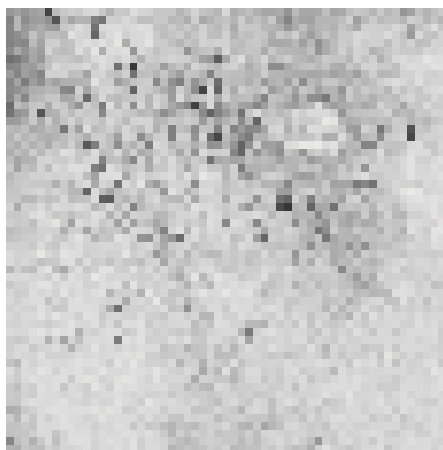


Fig. 56, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Diana*, c. 8v.

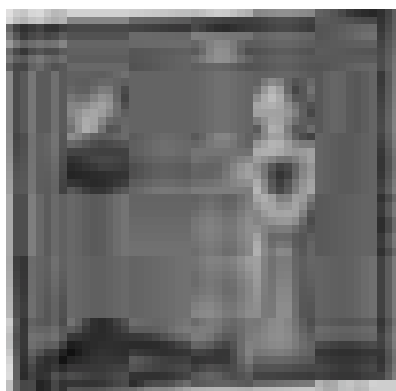


Fig. 57, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Minerva*, c. 133r.



Fig. 58, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Giunone*, c. 56r.

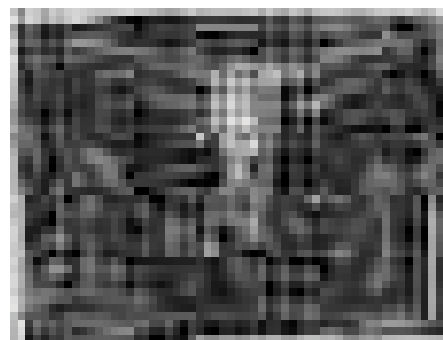


Fig. 59, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Vulcano*, c. 72v.

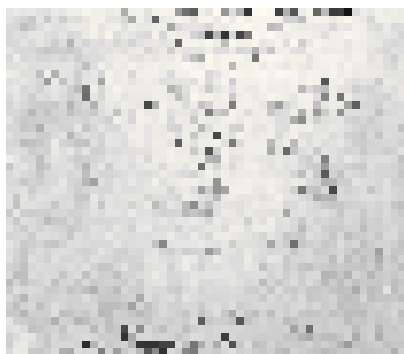


Fig. 60, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Vulcano*, c. 10v.



Fig. 61, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Nettuno*, c. 315v.



Fig. 62, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 176, *Bacco*, c. 177r.



Fig. 63, Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. 176, *Pan*, c. 355r.



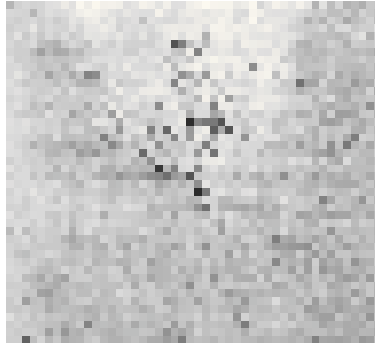


Fig. 64, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Pan*, c. 11r.



Fig. 65, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Plutone*, c. 117r.



Fig. 66, Londra, British Library, Cotton.Julius.F.VII, *Plutone*, c. 12v.

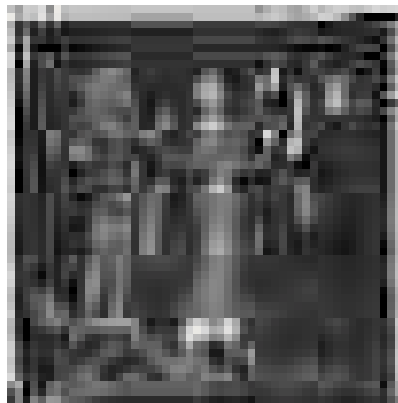


Fig. 67, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1480, *Ercole*, c. 199r.



Fig. 68, Parigi, Bibliothèque Nationale, français 137, *Ercole e Bacco*, c. 182v.



Fig. 69, Parigi, Bibliothèque Nationale, français 137, *Giove*, c. 183r.



Fig. 70, Parigi, Bibliothèque Nationale, français 137, *Marte*, c. 183r.



Fig. 71, Parigi, Bibliothèque Nationale, français 137, *Apollo*, c. 183r.



Fig. 72, Copenhagen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Giove*, c. 8r.



Fig. 73, Copenhagen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Apollo*, c. 14r.



Fig. 74, Copenhagen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Venere*, c. 18r.



Fig. 75, Copenhagen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Cibele*, c. 33r.



Fig. 76, Copenhagen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Nettuno*, c. 35r.



Fig. 77, Copenhagen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Ercole*, c. 25r.



Fig. 78, Copenaghen, Biblioteca Reale, Thott.399, *Vulcano*, c. 49r.

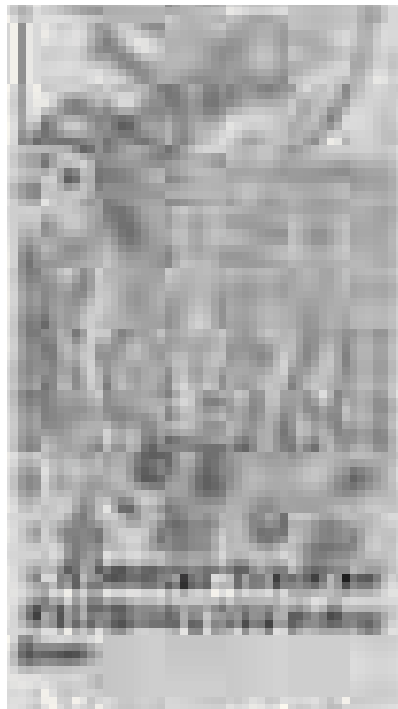


Fig. 79, *Bible des poètes*, Colard Mansion (1484), *Venere*, f.32.

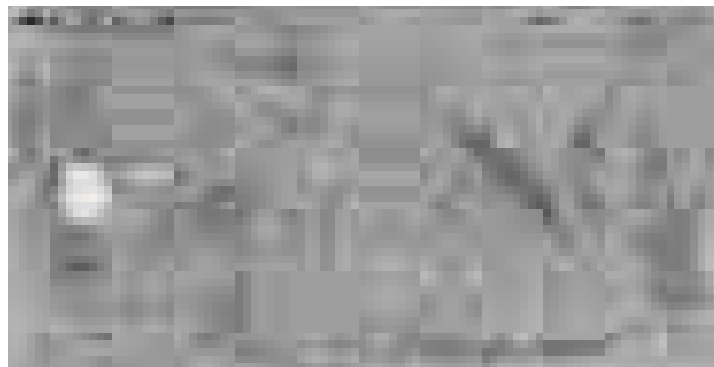


Fig. 80, Città del Vaticano, Bibbia Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1290, *Saturno*, c. 1r.

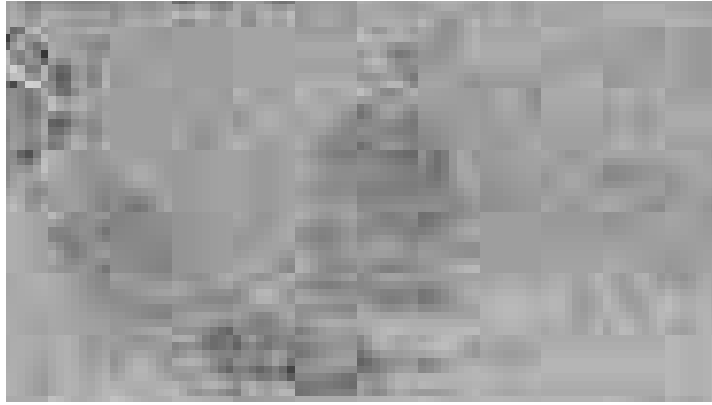


Fig. 81, Città del Vaticano, Bibbia Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1290, *Giove*, c. 1r.

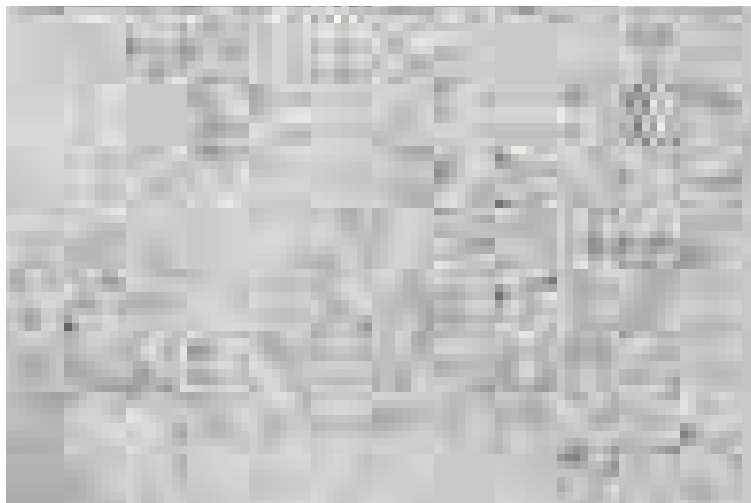


Fig. 82, Città del Vaticano, Bibbia Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1290, *Cibele*, c. 3v.



Fig. 83, Oxford, Bodleian Library, Rawlinson B.214, *Saturno*, 197v.



Fig. 84, Oxford, Bodleian Library, Rawlinson B.214, *Apollo*, c. 198r.



Fig. 85, Oxford, Bodleian Library, Rawlinson B.214, *Minerva*, 199r.



Fig. 86, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.9197, *Venere*.



Fig. 87, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.9197, *Cibele*.

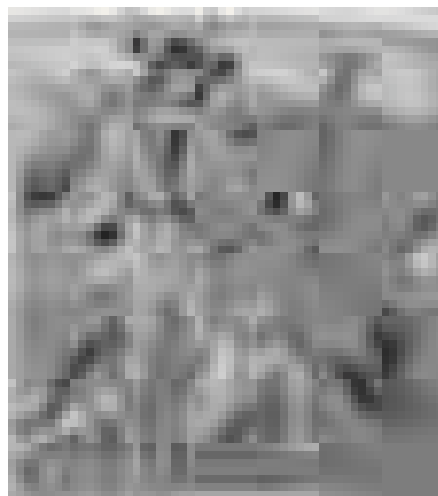


Fig. 88, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.143, *Mercurio*, c. 112v.





Fig. 89, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.143, *Marte*, c. 36r.



Fig. 90, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.143, *Giove*, c. 33r.



Fig. 91, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.143, *Nettuno*, c. 130v.



Fig. 92, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.9197, *Apollo*.

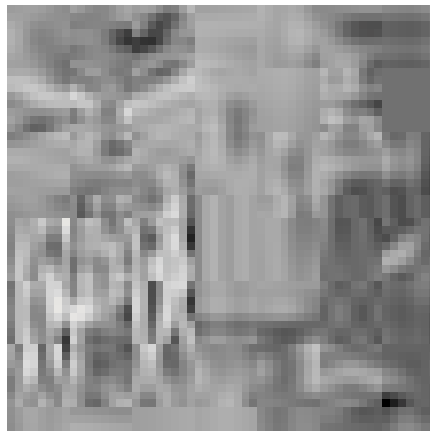


Fig. 93, Parigi, Bibliothèque Nationale, Français.143, *Apollo*, c. 36v.



Fig. 94, Rimini, Tempio Malatestiano, Terza Cappella a destra, Agostino di Duccio, *Gli dei planetari*.

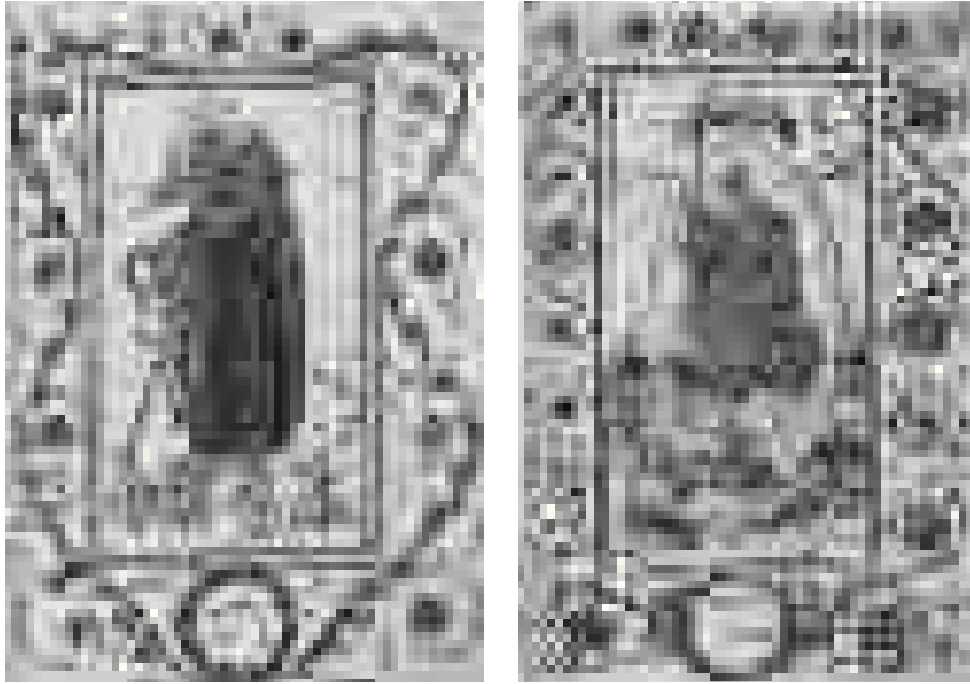


Fig. 95, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.Lat.716, *Saturno e Giove*, cc. 13r, 15r.

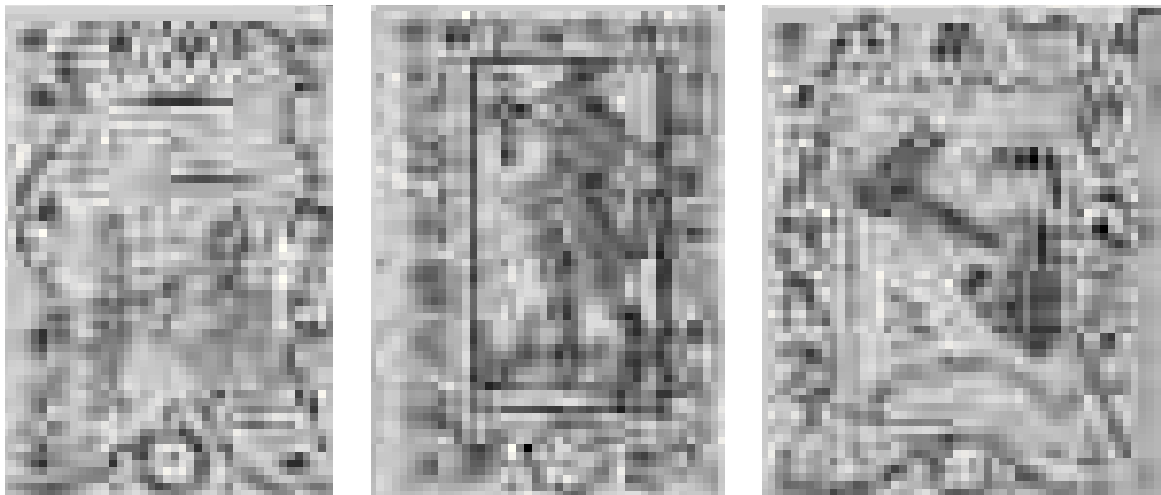


Fig. 96, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.Lat.716, *Mercurio, Venere, Giunone*, cc. 22v, 25v, 49v.



Fig. 97, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Il concilio degli dei*, c. 10v.



Fig. 98, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm.10268, *Saturno, Giove, Marte, Venere, Mercurio*, c. 85r.



Fig. 99, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm.10268, *Sole e Luna*, cc. 85v, 86r.

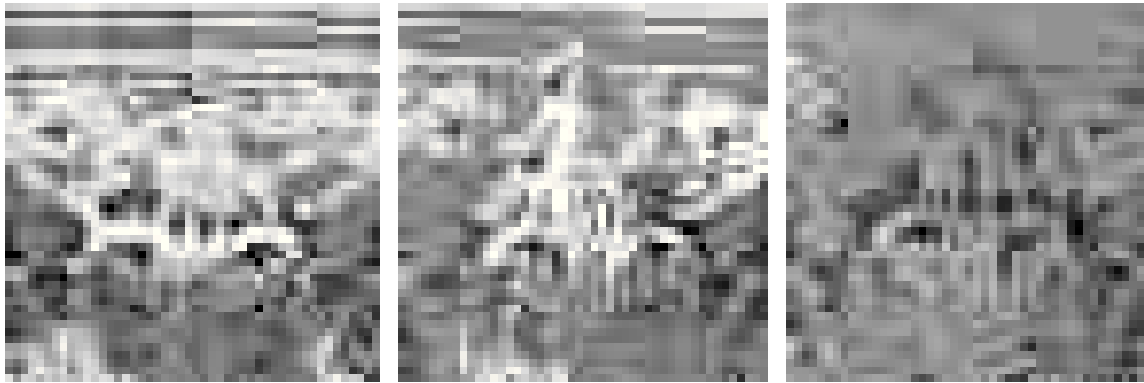


Fig. 100, Venezia, Palazzo Ducale, *Saturno, Giove, Marte*.

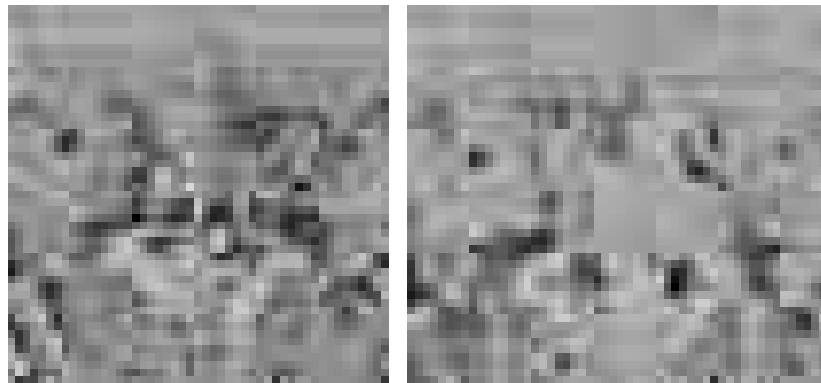


Fig. 101, Venezia, Palazzo Ducale, *Sole, Venere*.

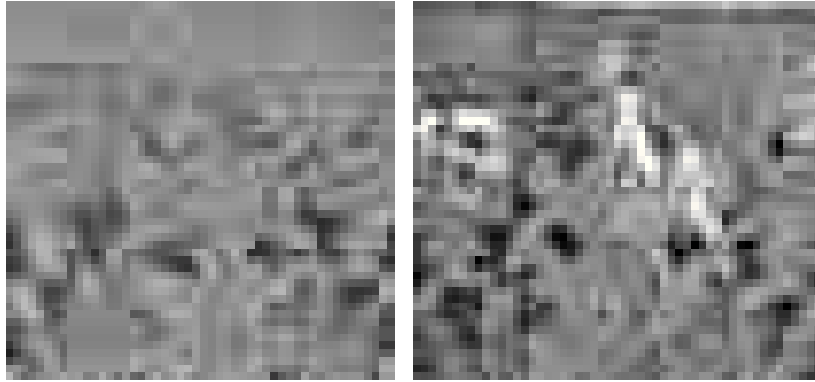


Fig. 102, Venezia, Palazzo Ducale, *Mercurio, Luna*.



Fig. 103, Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, Andrea di Bonaiuto, *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* (particolare).

## IMMAGINI CAPITOLO 5



Fig. 1, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Deucalione e Pirra*, c. 9r.



Fig. 2, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449, *Deucalione e Pirra*, c. 1r.

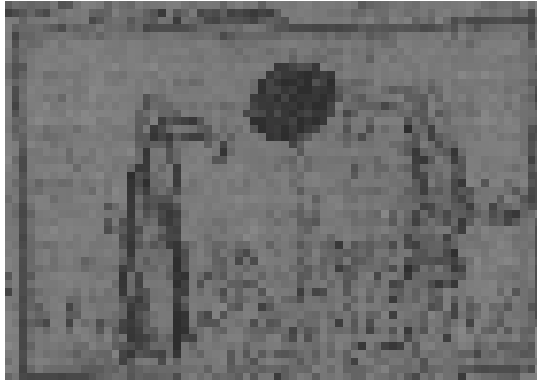


Fig. 3, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Deucalione e Pirra*, c. 8v.



Fig. 4, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Pitone*; *Cupido trafigge Apollo e Dafne*, c. 9r.





Fig. 5, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Dafne*, c. 9v.



Fig. 6, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Apollo e Dafne*, c. 10r.



Fig. 7, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Dafne mutata in alloro*, c. 9v.

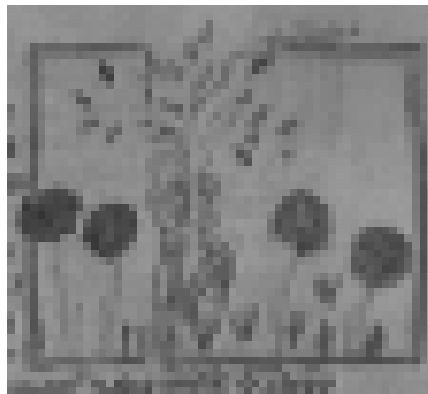


Fig. 8, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Dafne mutata in alloro*, c. 11r.



Fig. 9, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Gigantomachia*, c. 10r.



Fig. 10, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Gigantomachia*, c. 11r.

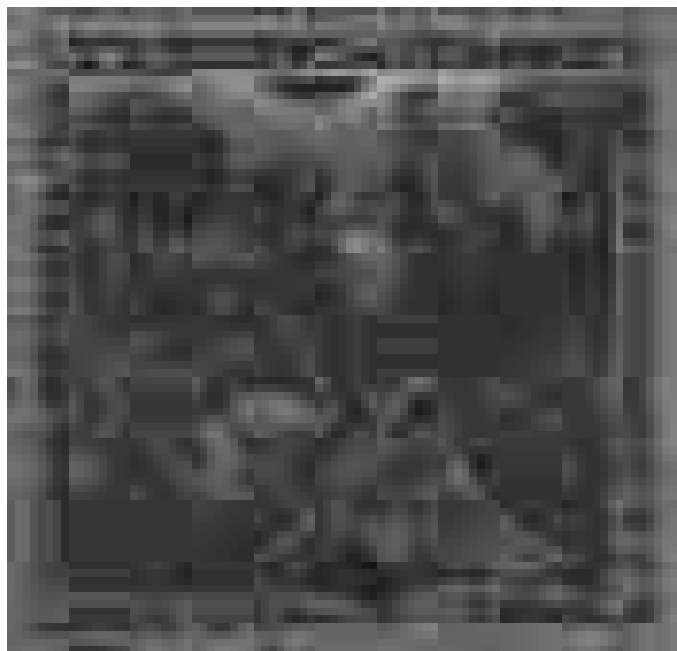


Fig. 11, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Gli uomini nati dal sangue dei Giganti*, c. 10r.



Fig. 12, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Gli uomini nati dal sangue dei Giganti*, c. 12r.

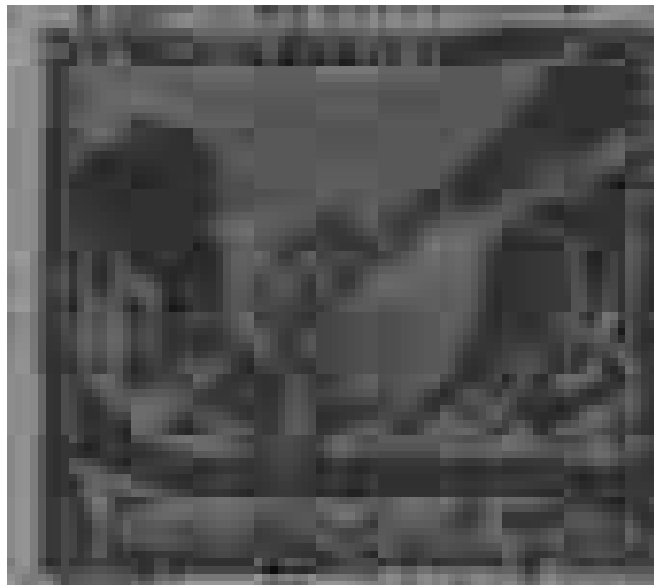


Fig. 13, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Io*, c. 11r.



Fig. 14, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Giove e Io*, c. 14r.



Fig. 15, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Giove trasforma lo in una giovenca*, c. 11r.



Fig. 16, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *lo vede la sua immagine riflessa*, c. 11r.

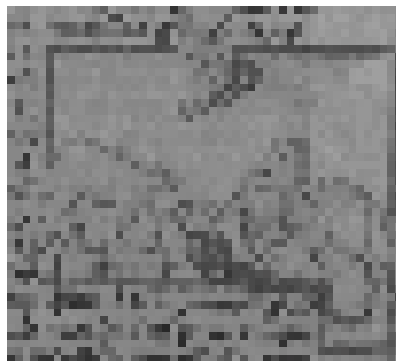


Fig. 17, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *lo vede la sua immagine riflessa*, c. 14v.

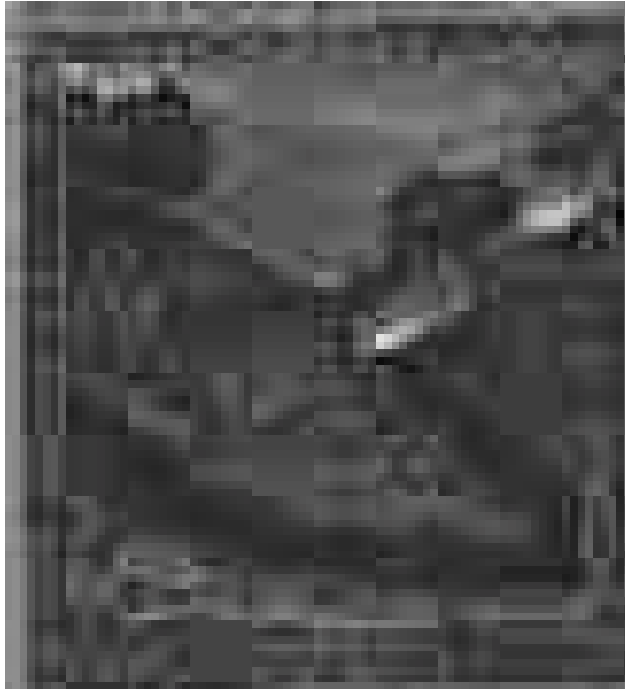


Fig. 18, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Inaco riconosce Io*, c. 11r.

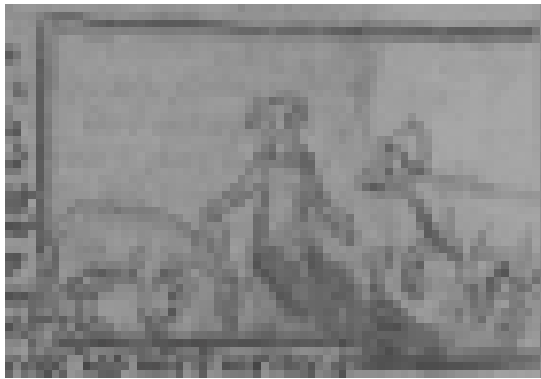


Fig. 19, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Inaco riconosce Io*, c. 15r.

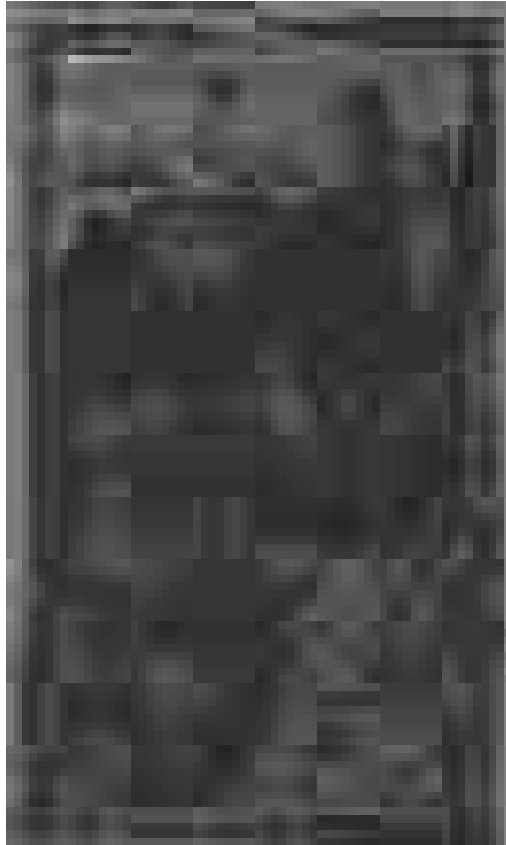


Fig. 20, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Uccisione di Argo e liberazione di Io*, c. 11v.

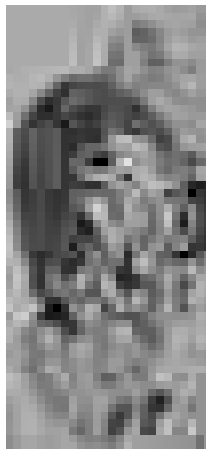


Fig. 21, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.1596, *Uccisione di Argo*, c. 10r.

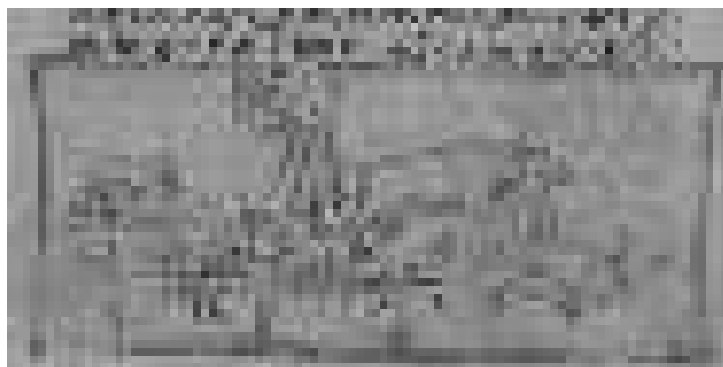


Fig. 22, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Uccisione di Argo e fuga di Io*, c. 15r.

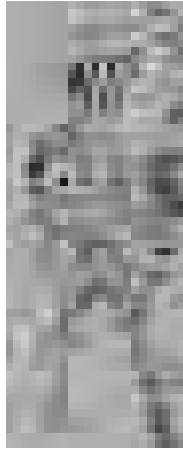


Fig. 23, Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.F.3, *Argo panoptes*, c. 16r.



Fig. 24, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Io implora Giove di mutare il suo aspetto*, c. 12r.



Fig. 25, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Io implora Giove di mutare il suo aspetto*, c. 16r.





Fig. 26, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Apoteosi di Io*, c. 12r.

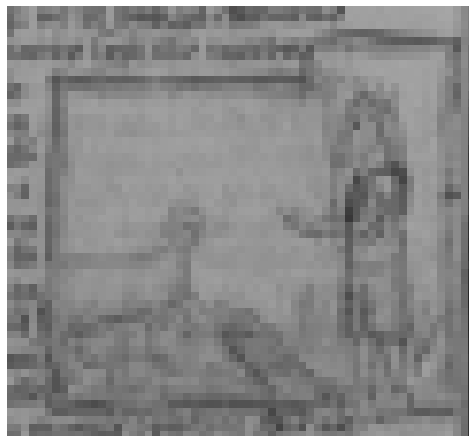


Fig. 27, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Io implora Giove di mutare il suo aspetto (apoteosi di Io)*, c. 16v.



Fig. 28, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Pan e Syrinx*, c. 17r.



Fig. 29, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Pan e Syrinx*, c. 12r.

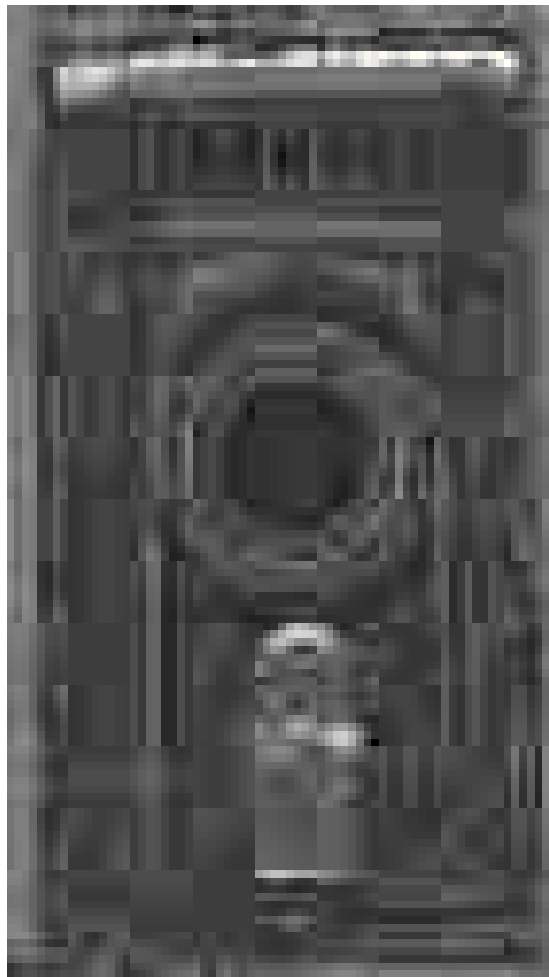


Fig. 30, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Reggia del Sole*, c. 12v.

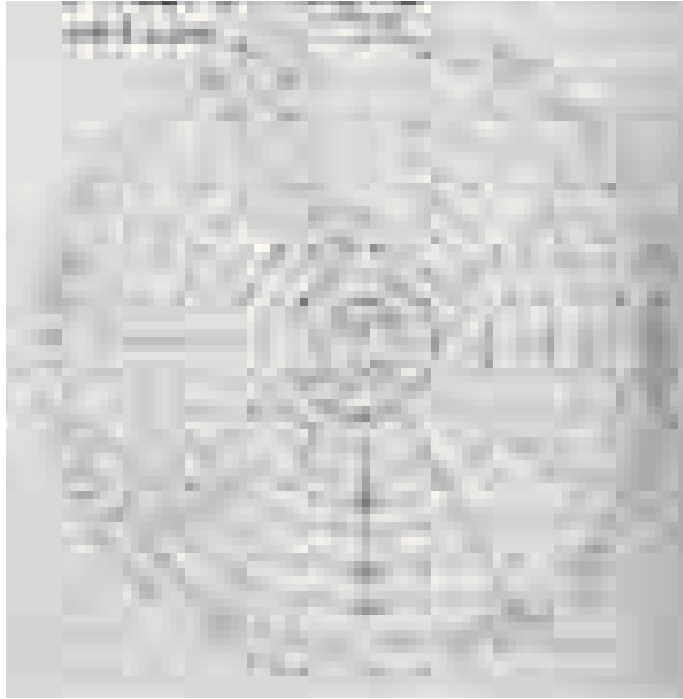


Fig. 31, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.6370, *Schema dell'Universo tolemaico*, c. 61v.



Fig. 32, Cologne, Fondazione Martin Bodmer, Cod. Bodmer 111, *Schema dell'Universo tolemaico*, c. 14r.

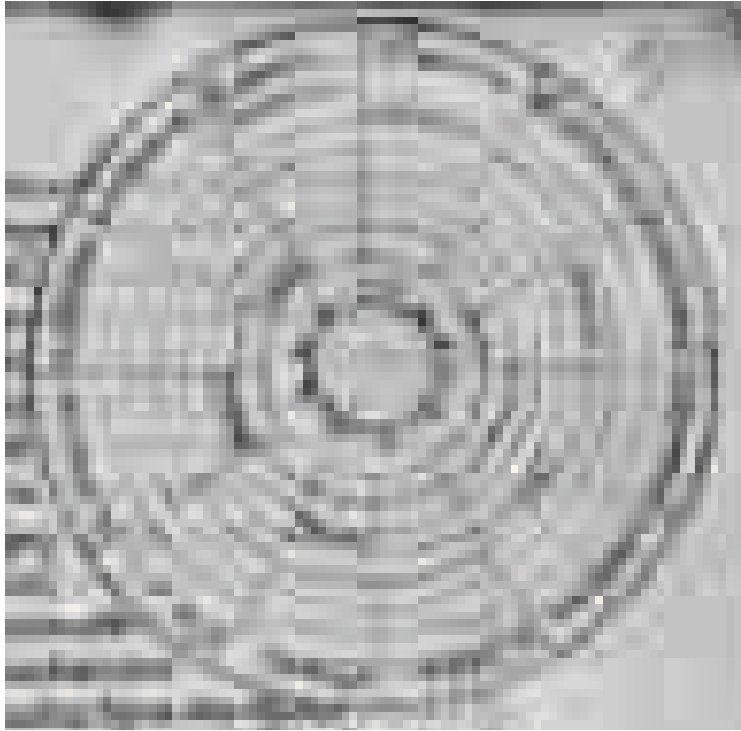


Fig. 33, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.11123, *Schema dell'Universo tolemaico*, c. 47r.



Fig. 34, Padova, Battistero del Duomo, Giusto de Menabuoi, *Creazione*.

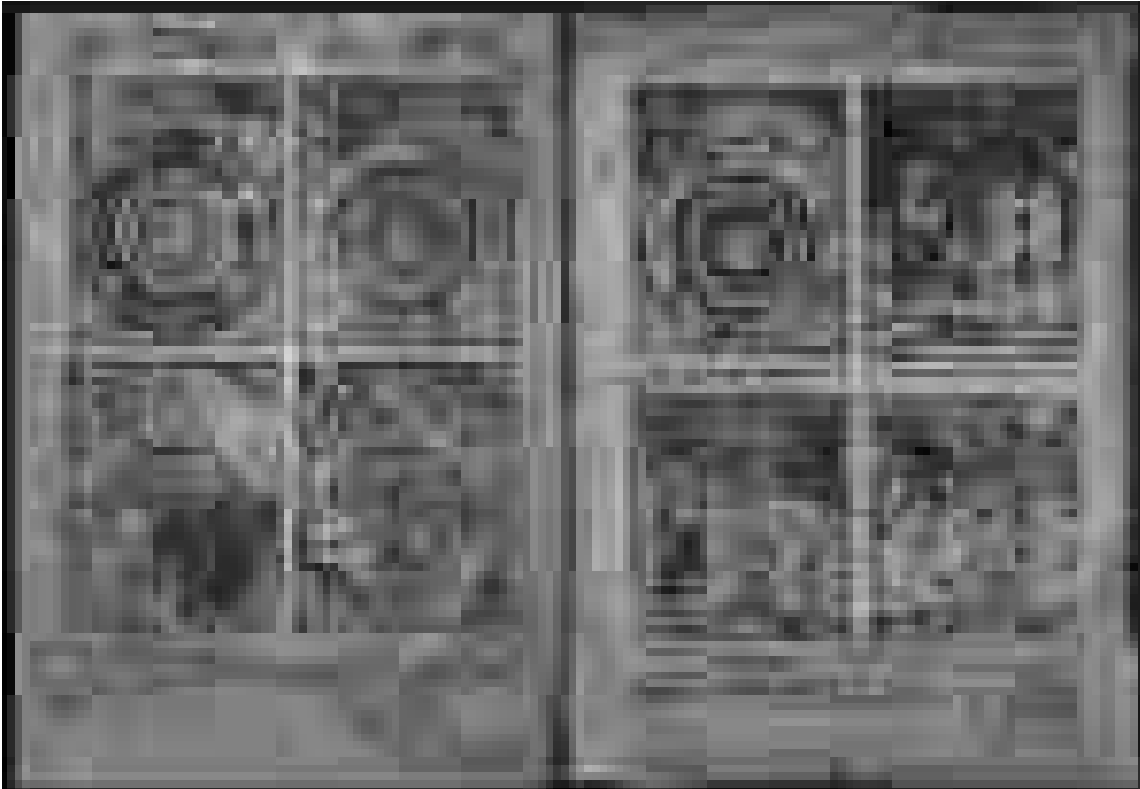


Fig. 35, Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Ms. 212, *Storie della Genesi*, cc. 1v-2r.



Fig. 36, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Reggia del Sole*, c. 17v.



Fig. 37, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Proteo*, c. 12v.



Fig. 38, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Proteo*, c. 18r.



Fig. 39, *Calco di gemma gnostica con grillo tricefalo* (da Baltrušaitis, Calvesi, Coen, Porzio 1998).



Fig. 40, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.238, *Psalterium ad usum ecclesiae Trecensis*, Giano-Gennaio, c. 1r.



Fig. 41, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-1186, *Salterio di San Luigi e di Bianca di Castiglia*, Giano-Gennaio, c. 2r.



Fig. 42, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.1.98, *Fetonte chiede il carro del Sole*, c. 13r.

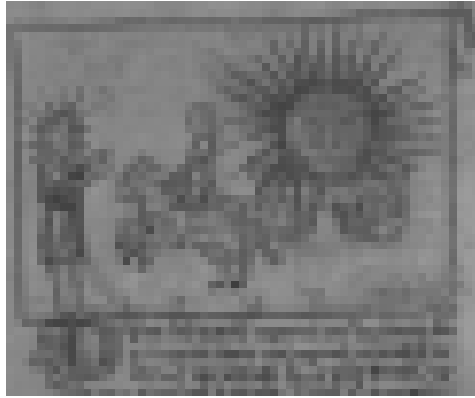


Fig. 43, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Fetonte chiede il carro del Sole*, c. 18v.



Fig. 44, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.36.8, *Fetonte*, c. 14r.



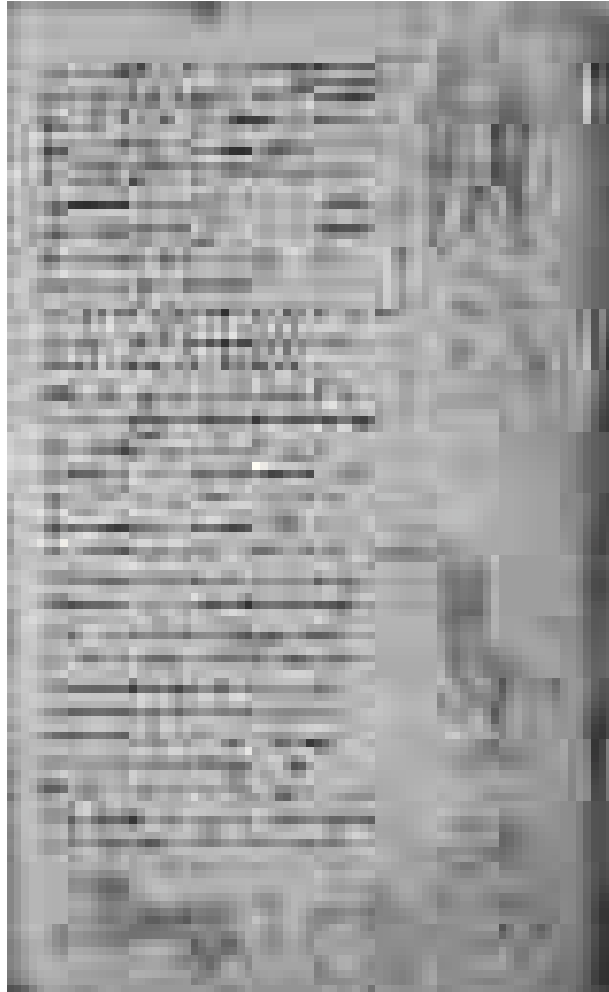


Fig. 45, Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.F.3, *Costellazioni*, c. 20r.



Fig. 46, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449 (1634), *Fetonte sul carro del Sole*, c. 10v.

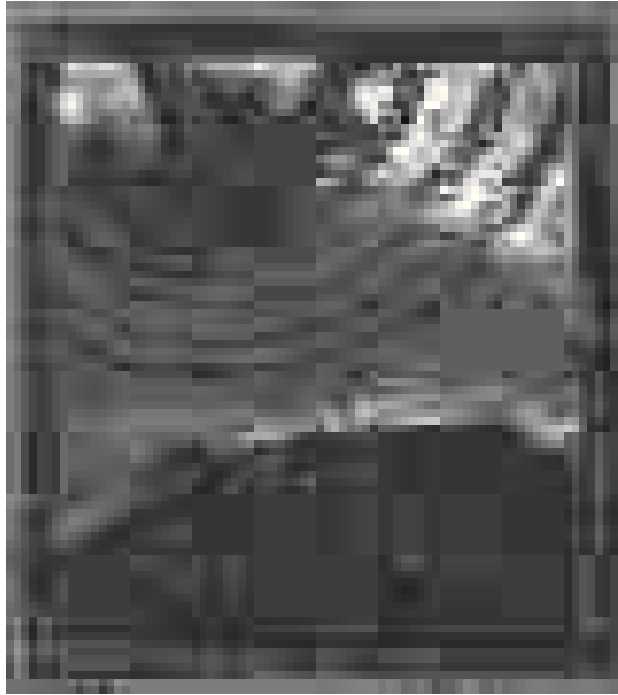


Fig. 47, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Il volo di Fetonte*, c. 13r.



Fig. 48, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Il volo di Fetonte*, c. 19r.



Fig. 49, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *La caduta di Fetonte*, c. 13r.

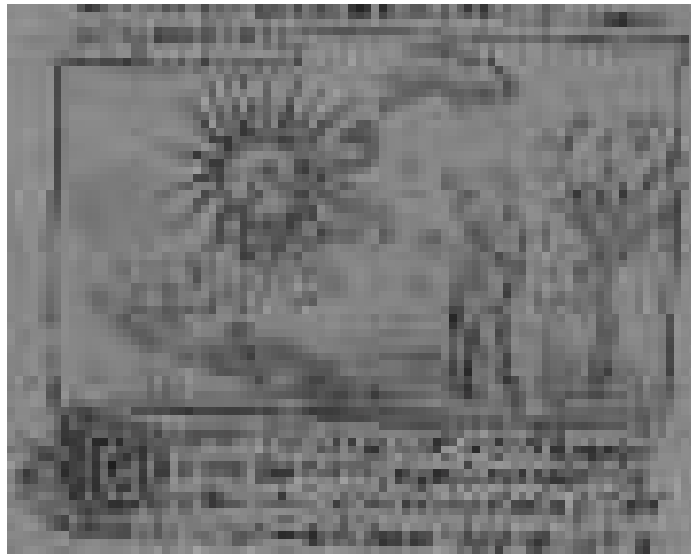


Fig. 50, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *La caduta di Fetonte*, c. 19v.



Fig. 51, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Atlante*, c. 13v.



Fig. 52, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Atlante*, c. 20v.



Fig. 53, Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin.4104 A.



Fig. 54, Weimar, Thüringische Landsbibliothek, ms. Fol. Max 10, c. 4v.



Fig. 55, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 160.



Fig. 56, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Iliadi*, c. 13v.



Fig. 57, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Iliadi*, c. 14r.

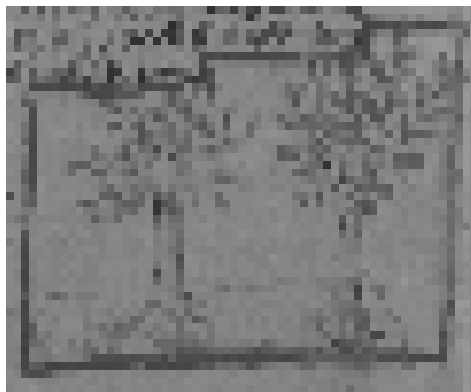


Fig. 58, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Iliadi*, c. 20v.

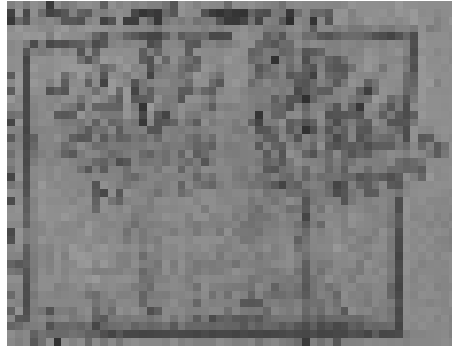


Fig. 59, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Eliadi*, c. 21r.



Fig. 60, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cicno*, 14r.

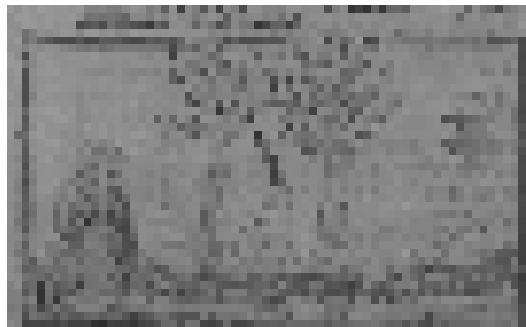


Fig. 61, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cicno*, c. 21v.



Fig. 62, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Callisto*, c. 14r.

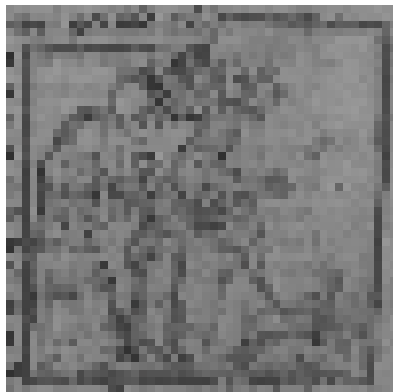


Fig. 63, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Giove e Callisto*, c. 22r.





Fig. 64, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giunone muta Callisto in orsa*, c. 14v.

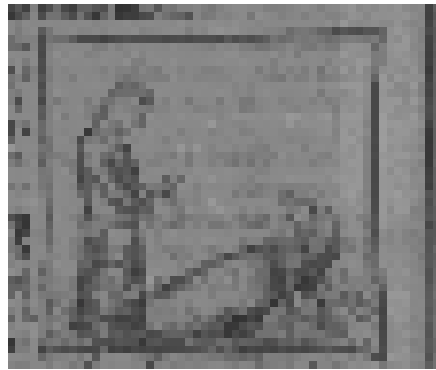


Fig. 65, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Giunone muta Callisto in orsa*, c. 22v.



Fig. 66, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Callisto dorme davanti casa*, c. 14v.

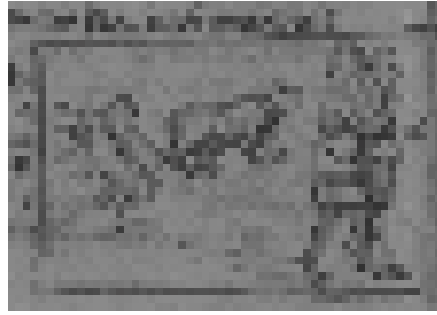


Fig. 67, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Callisto terrorizza i passanti*, c. 22v.



Fig. 68, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Arcade e Callisto*, c. 14v.



Fig. 69, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Arcade e Callisto*, c. 23r.

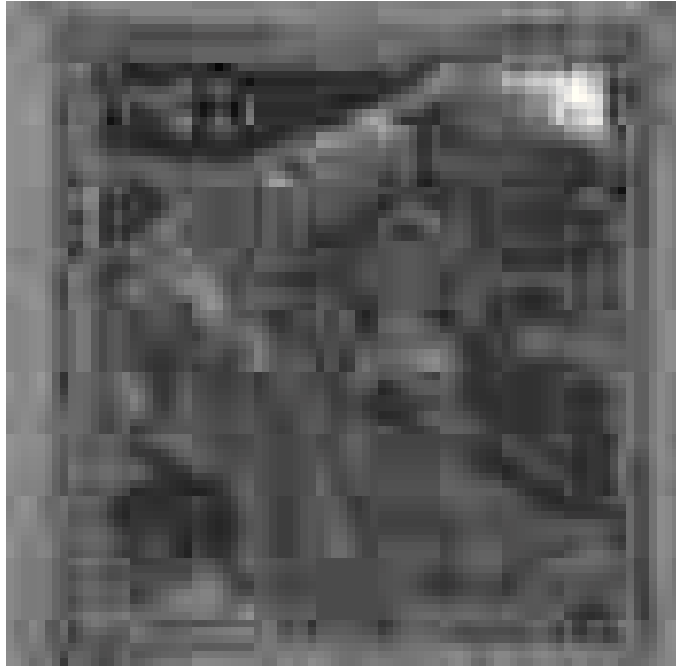


Fig. 70, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Arcade e Callisto mutati in costellazioni*, c. 15r.

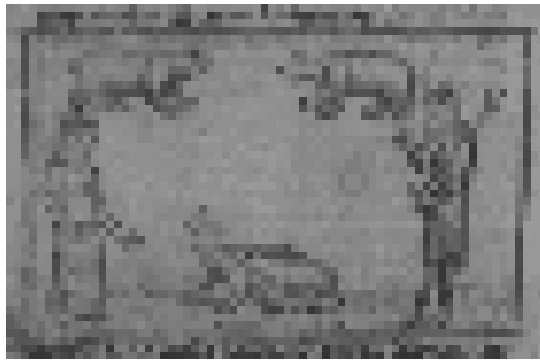


Fig. 71, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Arcade e Callisto mutati in costellazioni*, c. 23v.

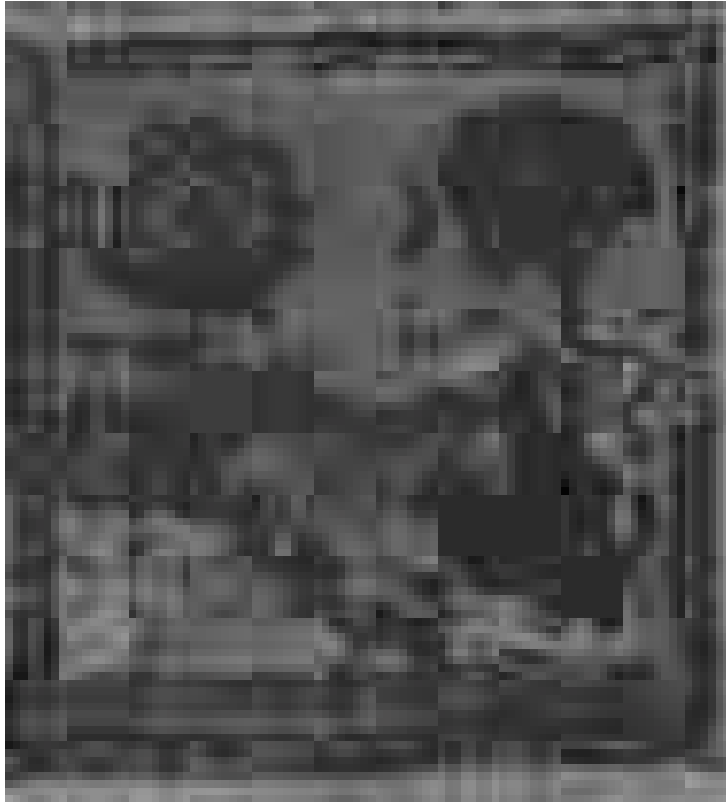


Fig. 72, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Il lupo e i figli orsi*, c. 15r.

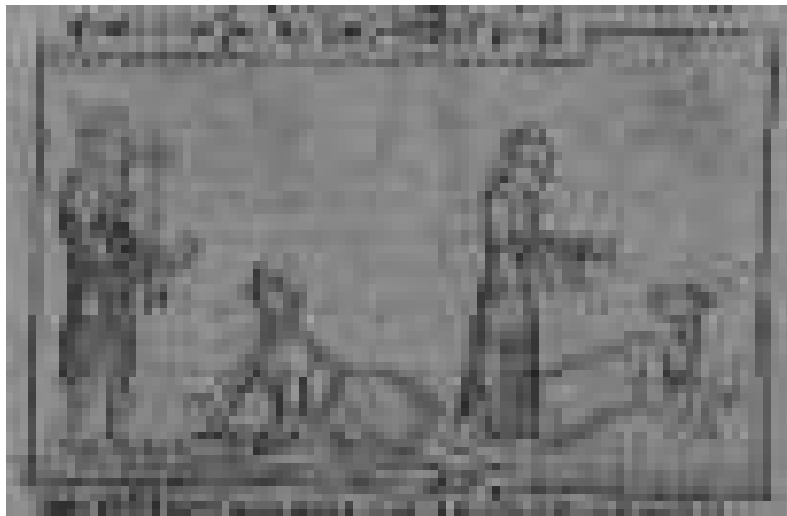


Fig. 73, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Licaone e Callisto*, c. 24r.

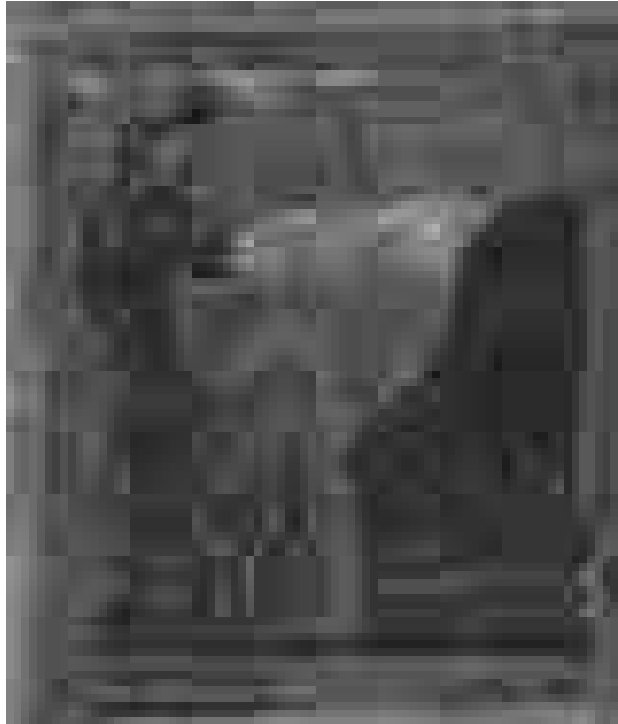


Fig. 74, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Coronide*, c. 15r.

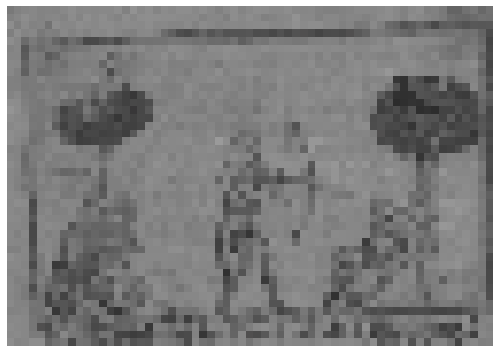


Fig. 75, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Apollo e Coronide*, c. 24v.



Fig. 76, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cornix*, c. 15v.

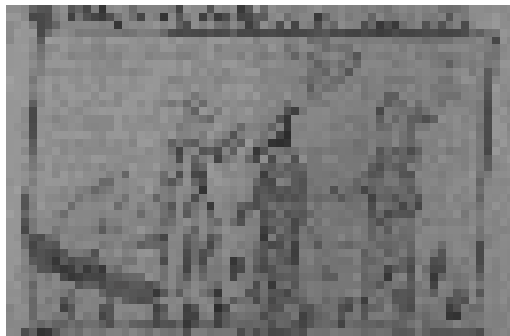


Fig. 77, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cornix*, c. 25r.



Fig. 78, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Minerva e Cornix*, c. 15v.



Fig. 79, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Minerva e Cornix*, c. 25v.

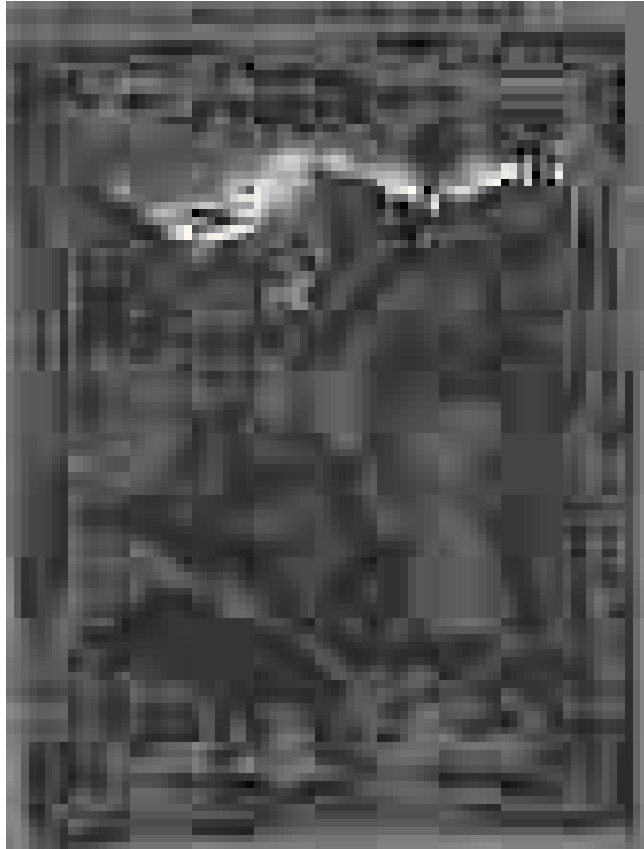


Fig. 80, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Ociroe*, c. 16r.



Fig. 81, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Ociroe*, c. 27r.



Fig. 82, Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.F.3, *Ociroe*, c. 80v.





Fig. 83, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Chirone*, c. 16r.



Fig. 84, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Chirone*, c. 27v.



Fig. 85, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 210, *Sagittario vestito*, c. 119v.



Fig. 86, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 7330, *Sagittario vestito*, c. 26r.



Fig. 87, Berlino, Kupferstichkabinett, ms. 78D12, *Sagittario vestito*, c. 28v.



Fig. 88, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat.1324, *Sagittario bipede*, c. 31r.



Fig. 89, Madrid, Biblioteca Nazionale di Spagna, ms. 3307, *Sagittario-satiro*, c. 60r.

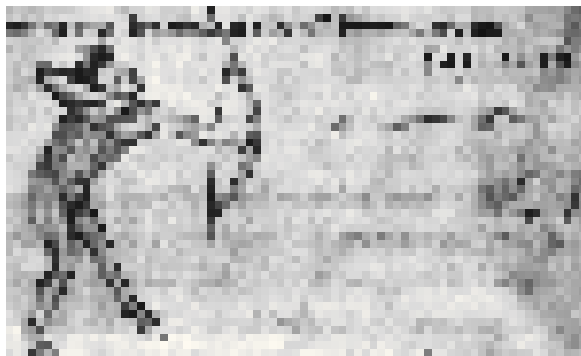


Fig. 90, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm.560, *Sagittario-satiro*, c. 112r.

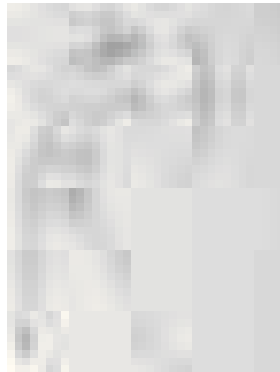


Fig. 91, Londra, British Library, Harley 2506, *Sagittario-satiro*, c. 39v.



Fig. 92, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Graec.1087, *Sagittario-satiro*, c. 306r.

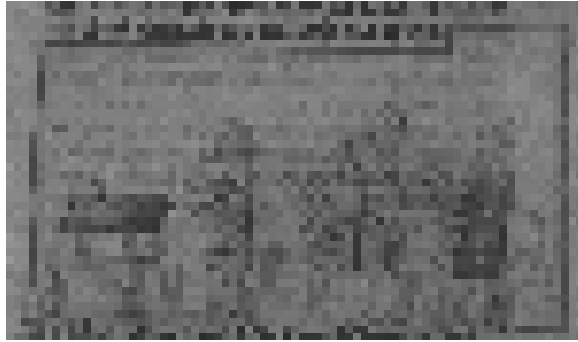


Fig. 93, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Mercurio e Batto*, c. 28r.



Fig. 94, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Mercurio e Batto*, c. 16v.



Fig. 95, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.1596, *Mercurio e Batto*, c. 19v.



Fig. 96, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *L'Invidia*, c. 16v.

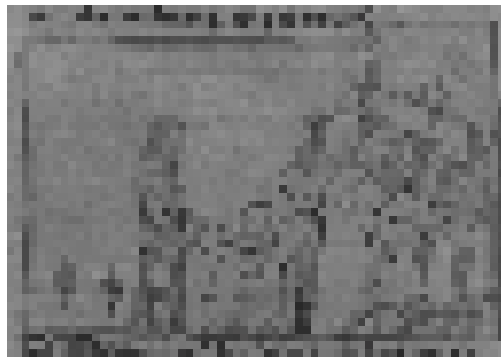


Fig. 97, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *L'Invidia*, c. 28v.



Fig. 98, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.1596, *L'Invidia*, c. 20v.



Fig. 99, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2780, *La casa dell'Invidia*, c. 22r.



Fig. 100, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Europa*, c. 16v.



Fig. 101, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Europa*, c. 17r.

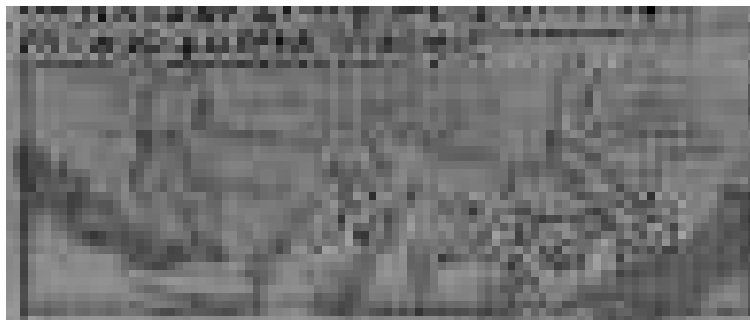


Fig. 102, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Giove e Europa*, c. 29r.



Fig. 103, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2780, *Giove e Europa*, c. 23v.



Fig. 104, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2782, *Giove e Europa*, c. 36r.

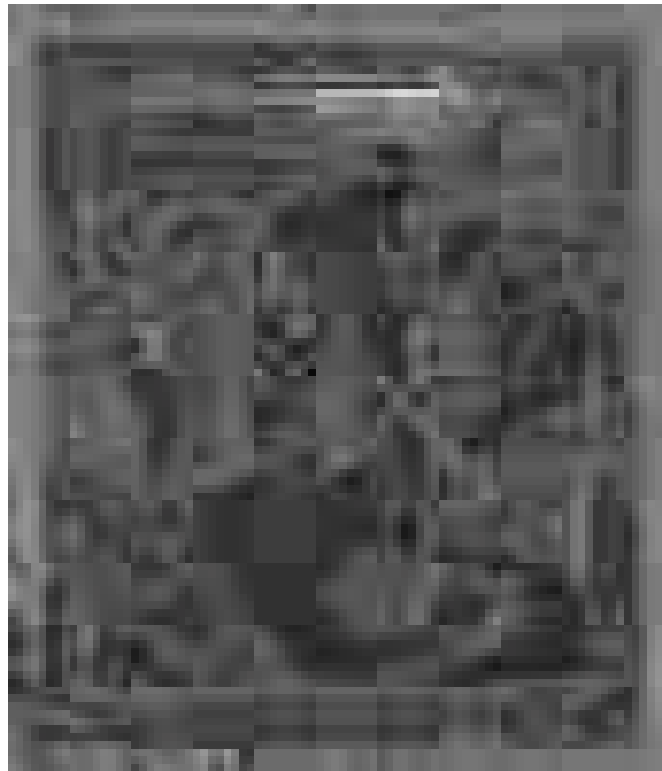


Fig. 105, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cadmo parte alla ricerca di Europa*, c. 17r.

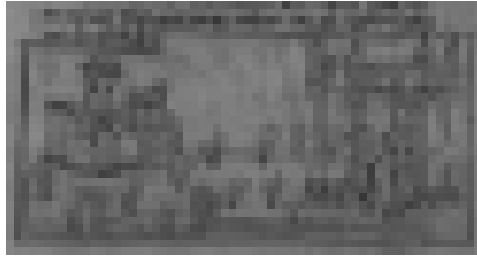


Fig. 106, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cadmo consulta l'oracolo di Febo*, c. 30r.

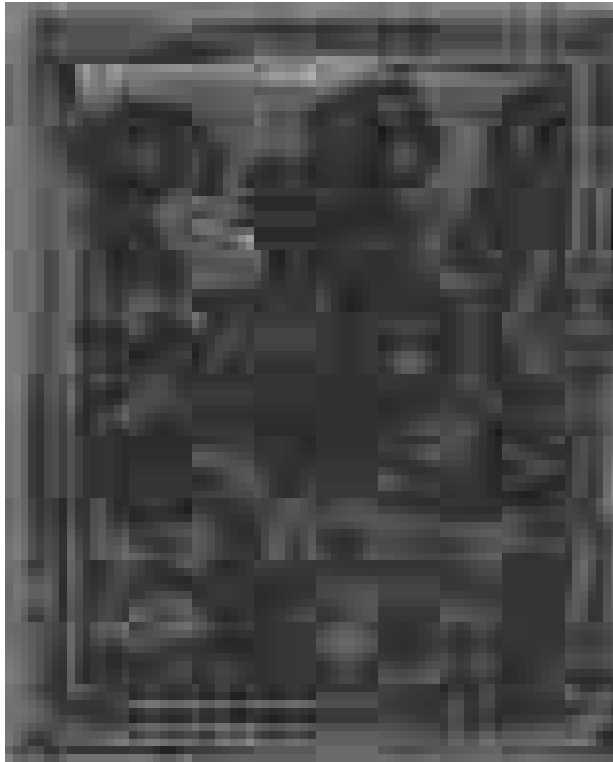


Fig. 107, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cadmo e il serpente di Marte*, c. 17v.

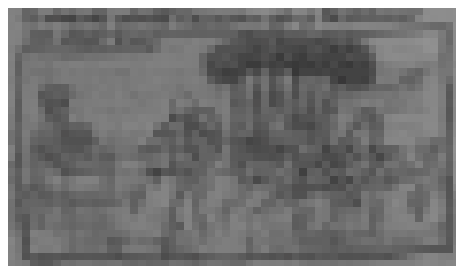


Fig. 108, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cadmo e il serpente di Marte*, c. 30v.





Fig. 109, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2780, *Cadmo uccide il serpente*, c. 24r.



Fig. 110, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm.10268, *Costellazione di Ercole*, c. 80v.

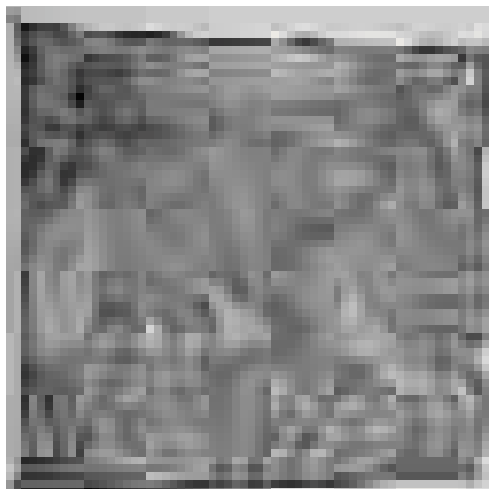


Fig. 111, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449 (1634), *Cadmo uccide il serpente*, c. 21v.



Fig. 112, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cadmo semina i denti del serpente*, c. 17v.

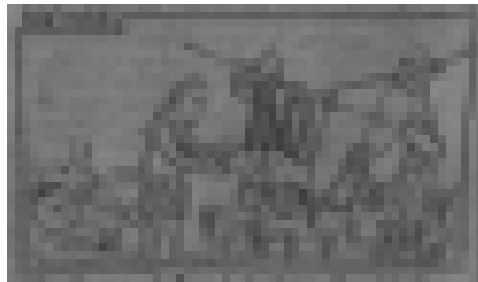


Fig. 113, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cadmo semina i denti del serpente*, c. 31v.

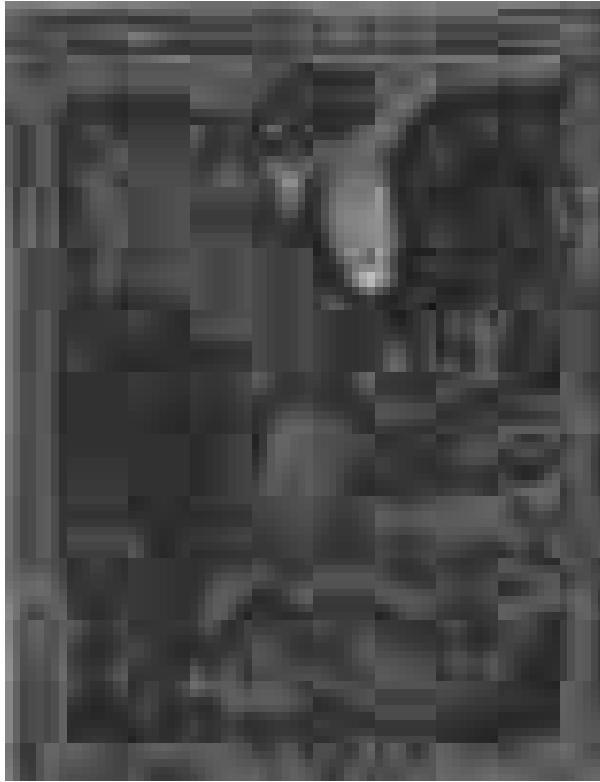


Fig. 114, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Diana e Atteone*, c. 18r.

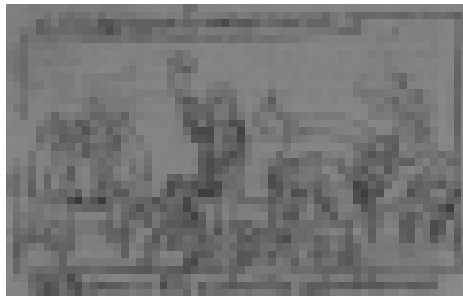


Fig. 115, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Diana e Atteone*, c. 32v.



Fig. 116, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Atteone sbranato dai cani*, c. 18r.

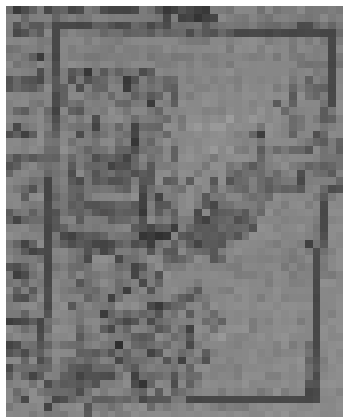


Fig. 117, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Atteone sbranato dai cani*, c. 33v.

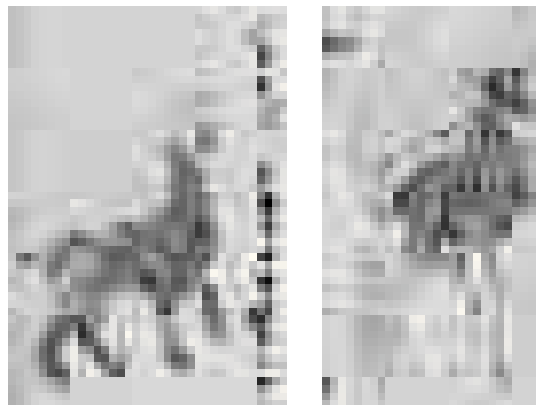


Fig. 118, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.1596, *Atteone mutato in cervo e sbranato dai cani*, cc. 24v-25r.

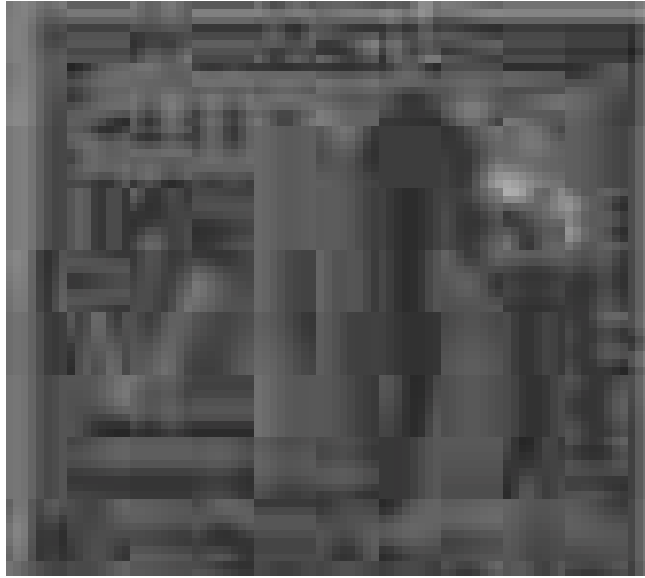


Fig. 119, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove, Semele e Beroe*, c. 18v.

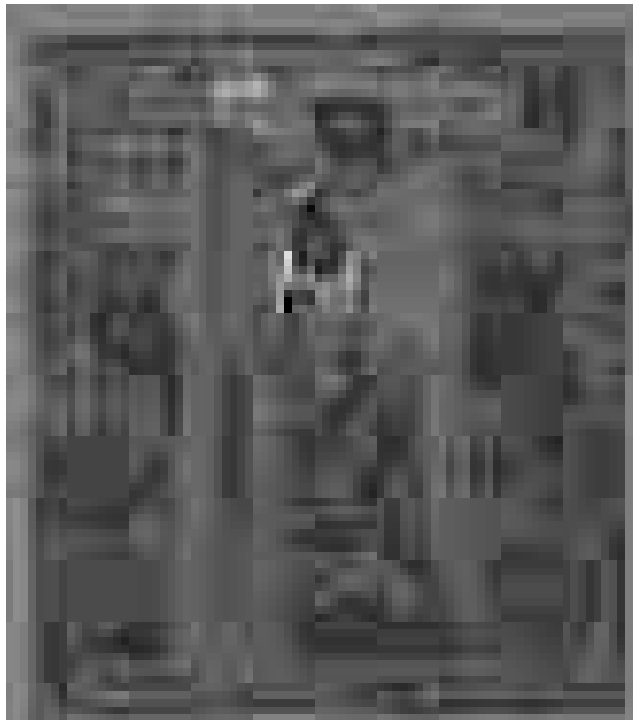


Fig. 120, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove fulmina Semele*, c. 18v.

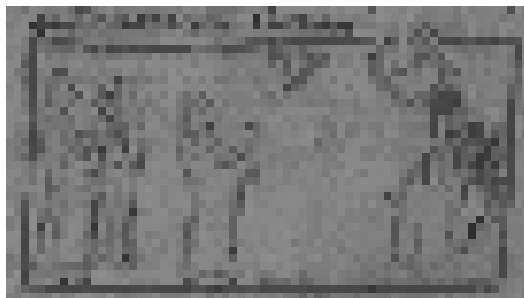


Fig. 121, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Semele*, c. 34r.



Fig. 122, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2780, *Beroe e Semele*, c. 27r.

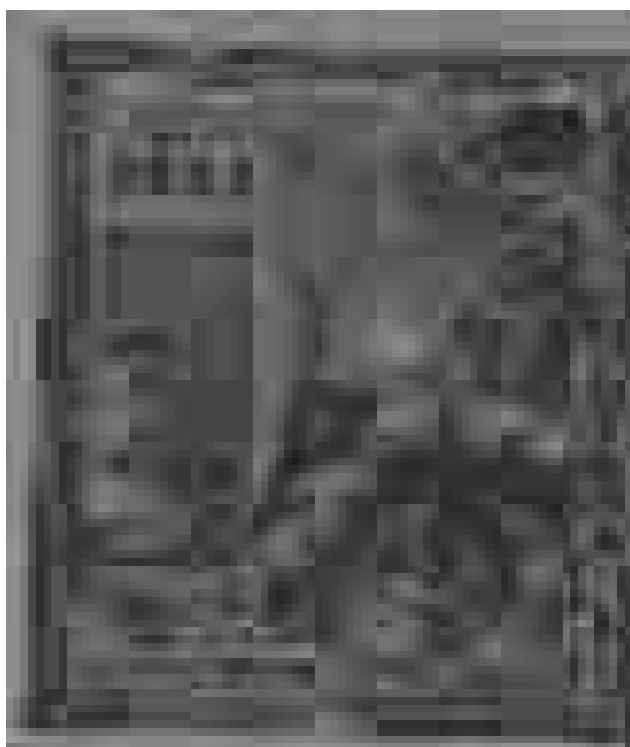


Fig. 123, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *La nascita di Dioniso*, c. 19r.

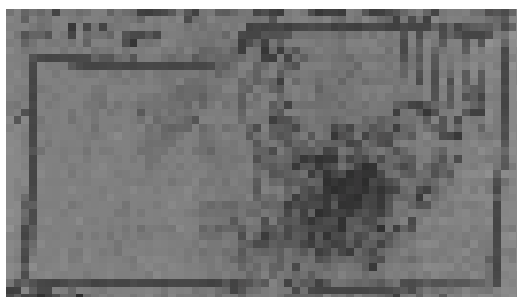


Fig. 124, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Nascita di Bacco*, c. 35r.

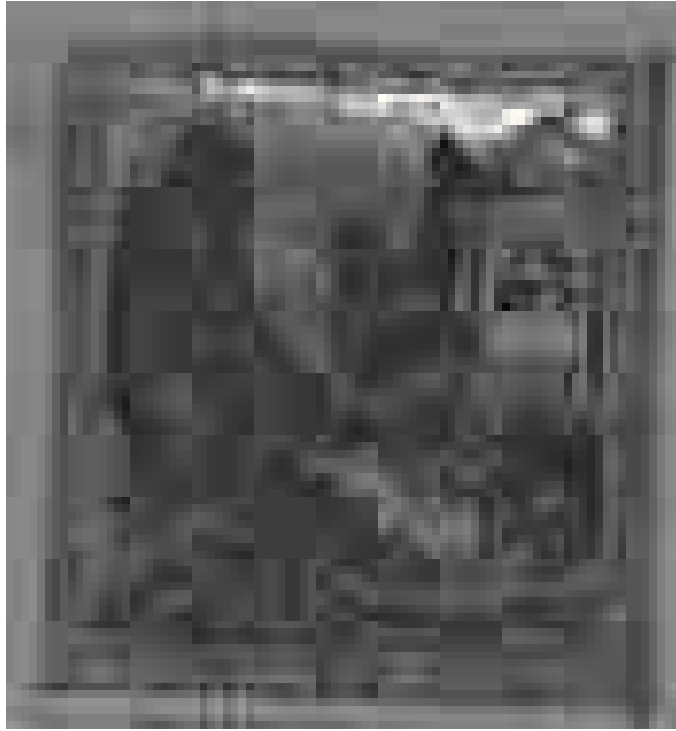


Fig. 125, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.1.98, *Bacco fonda il tempio di Ammon*, c. 19r.



Fig. 126, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Bacco fonda il tempio di Ammon*, c. 35v.



Fig. 127, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Bacco e i pirati tirreni*, c. 19r.

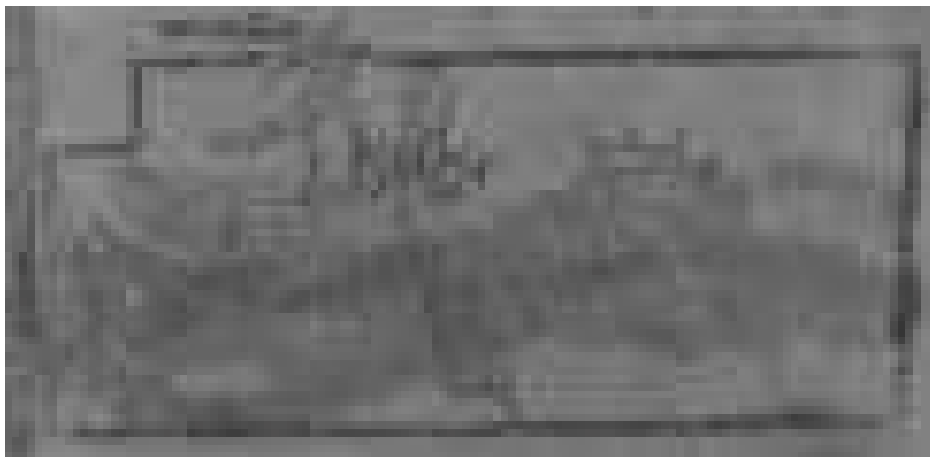


Fig. 128, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Bacco e i pirati tirreni*, c. 36r.





Fig. 129, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.l.98, *Penteo e le Miniadi*, c. 119v.

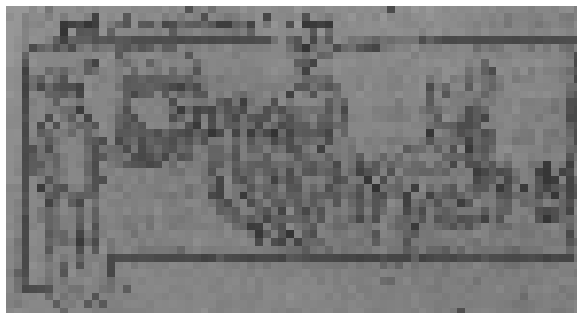


Fig. 130, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Penteo e le Miniadi*, c. 37r.

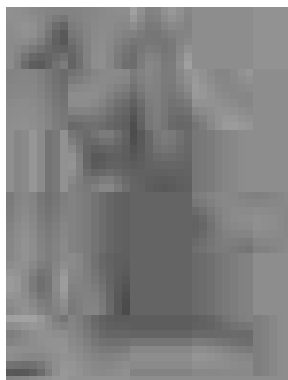


Fig. 131, Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.l.5, *Alcitoe*, c. 31r.

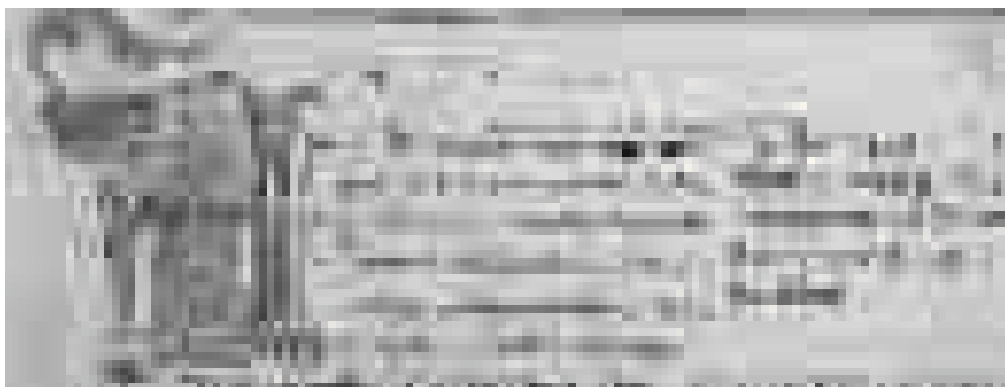


Fig. 132, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.36.8, *Alcitor*, c. 41r.

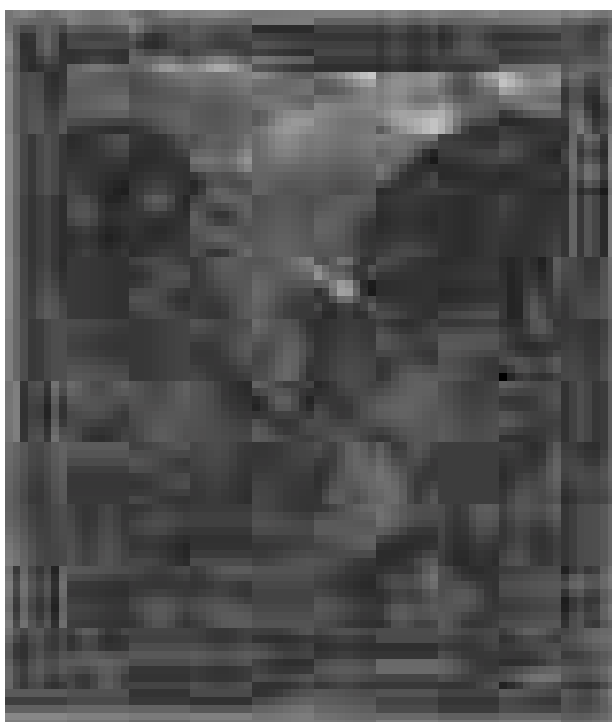


Fig. 133, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.1.98, *Tiresia e i due serpenti*, c. 20r.



Fig. 134, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Tiresia e i due serpenti*, c. 38r.



Fig. 135, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.2780, *Tiresia e i due serpenti*, c. 27v.



Fig. 136, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Tiresia*, c. 20r.

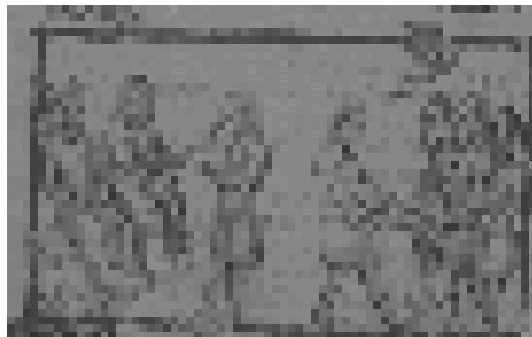


Fig. 137, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Tiresia*, c. 38v.



Fig. 138, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Narciso*, c. 20v.

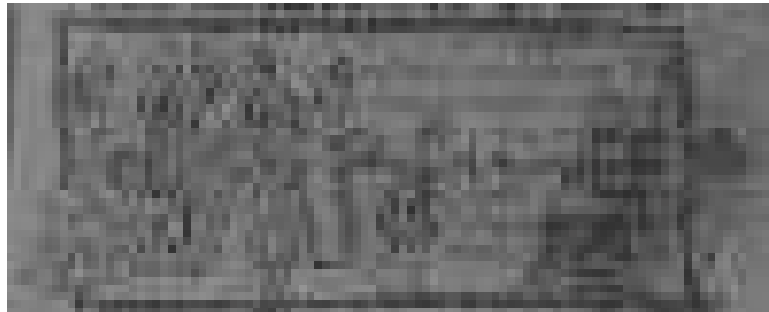


Fig. 139, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Narciso*, c. 39r.

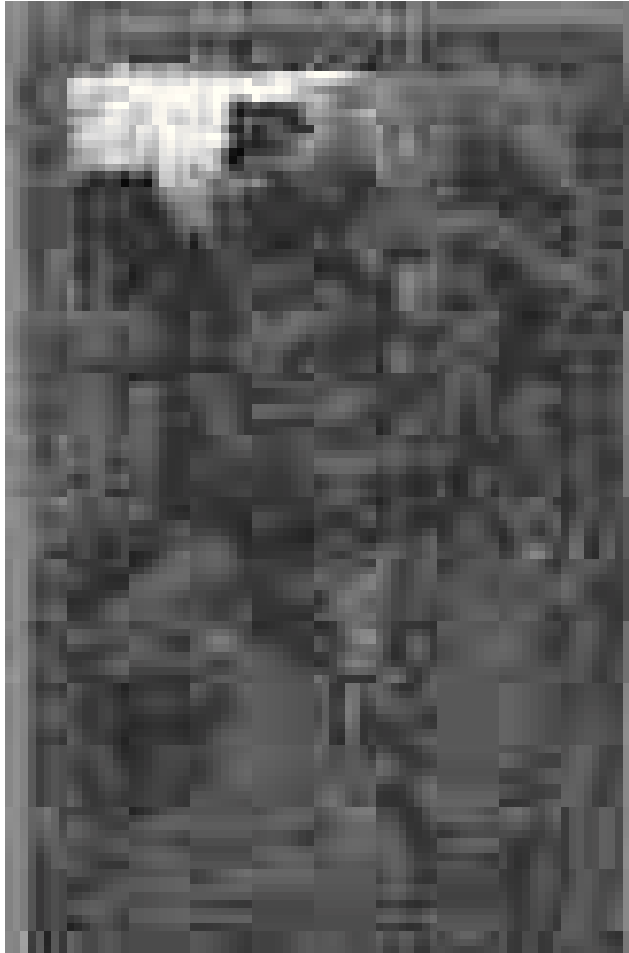


Fig. 140, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Eco*, c. 20v.

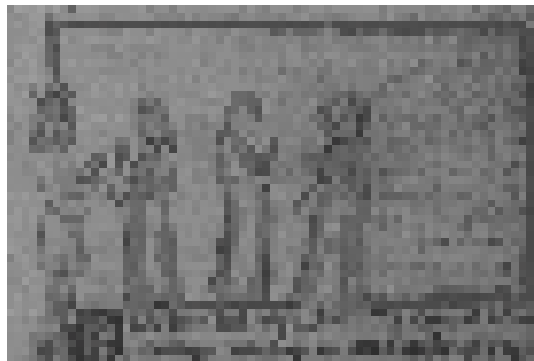


Fig. 141, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Eco*, c. 40r.

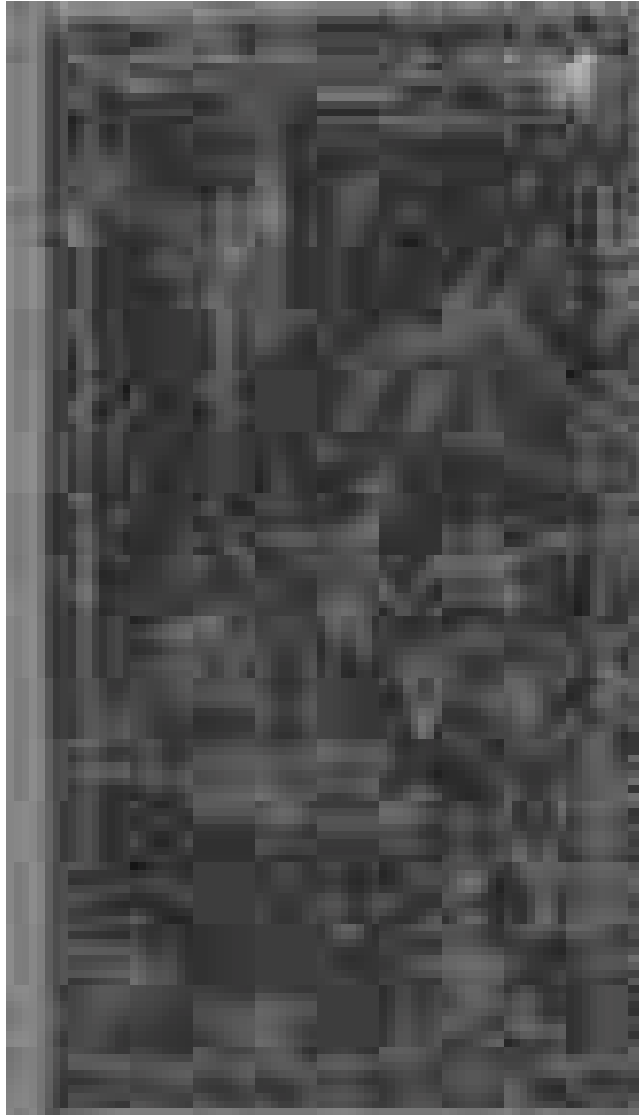


Fig. 142, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Piramo e Tisbe*, c. 21r.

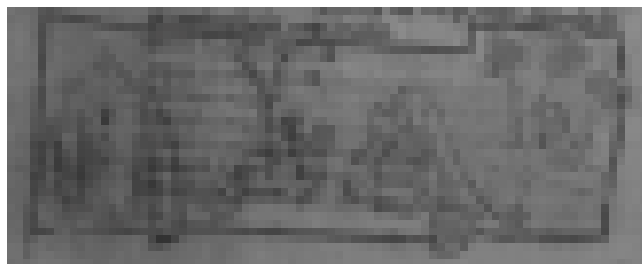


Fig. 143, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Piramo e Tisbe*, c. 40v.

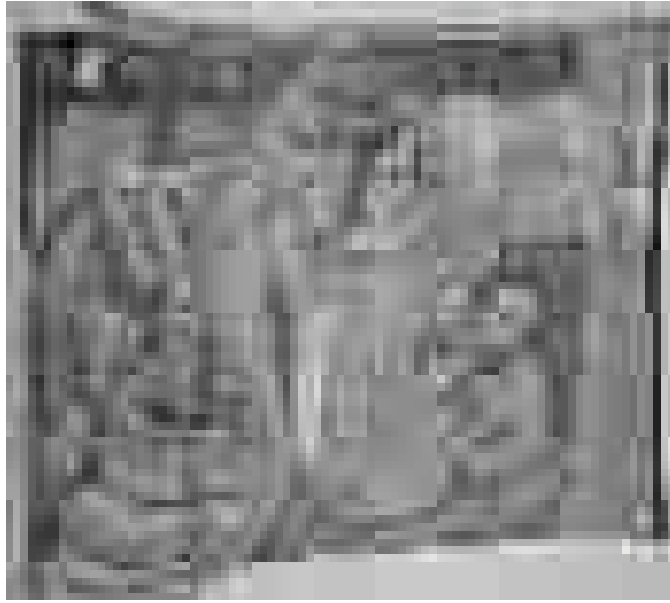


Fig. 144, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449 (1634), *Piramo e Tisbe*, c. 31r.

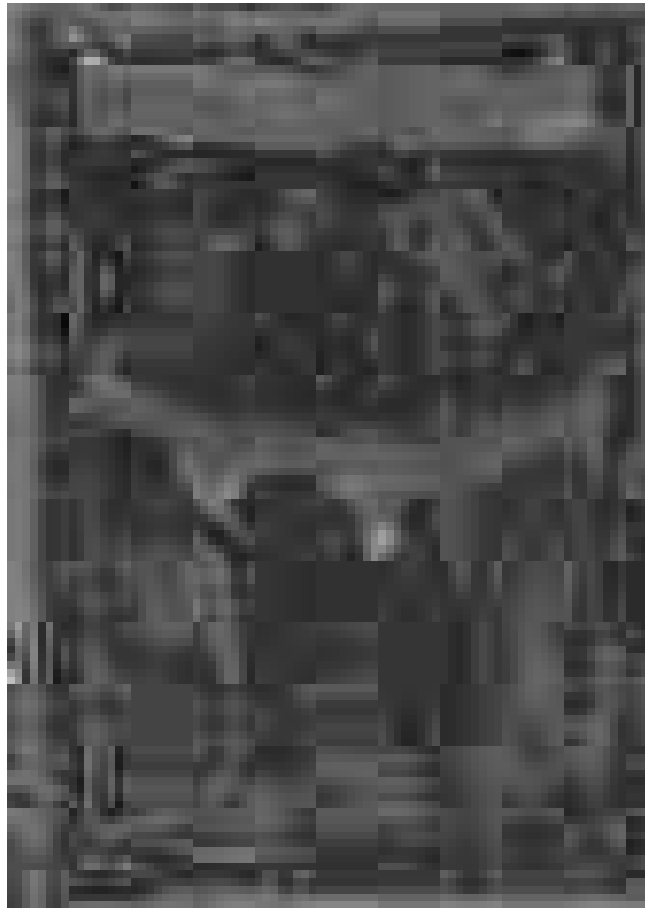


Fig. 145, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *La nascita di Minerva e Vulcano*, c. 21r.

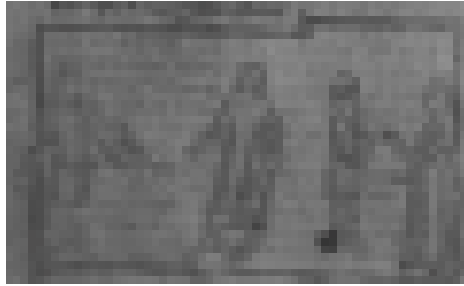


Fig. 146, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *La nascita di Minerva e Vulcano*, c. 41v.



Fig. 147, Parigi, Louvre, Exaleiptron attica (CA616), *Nascita di Atena* (570-565 a.C.).



Fig. 148, Ostia, Museo Ostiense, inv. n. 148, *Fregio con la nascita di Minerva e Vulcano*.





Fig. 149, Ostia, Museo Ostiense, inv. n. 148, *particolare della nascita di Minerva*.



Fig. 150, Berlino, Musei di Berlino, inv. n. SK 912 (da Ostia), *Fregio con la caduta di Vulcano*.



Fig. 151, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Vulcano scopre l'adulterio di Venere*, c. 21v.



Fig. 152, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta, 10 aprile 1497, *Vulcano scopre l'adulterio di Venere*, c. XXVIIIr.

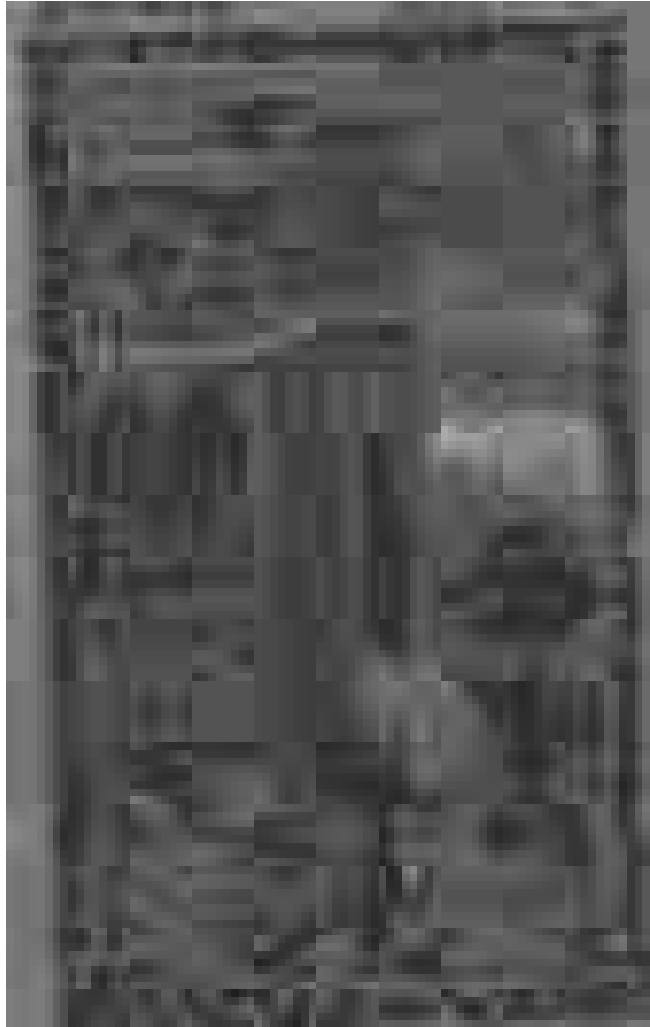


Fig. 153, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Leucotoe*, c. 22r.



Fig. 154, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Apollo e Leucotoe*, c. 44r.

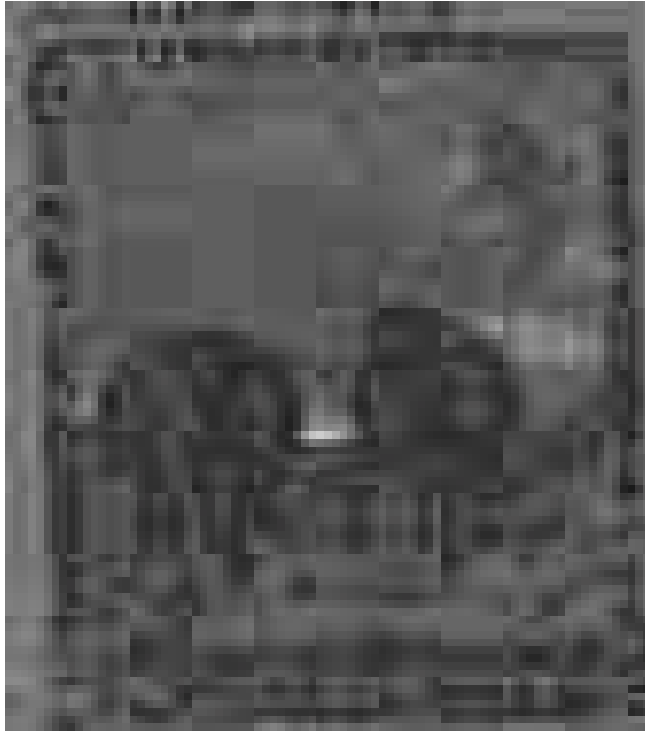


Fig. 155, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Clizia*, c. 22r.

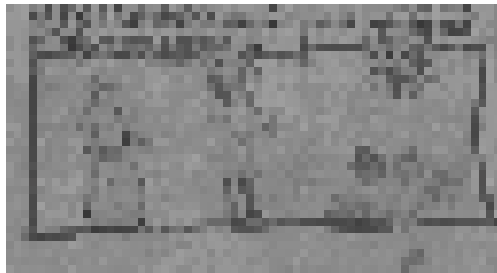


Fig. 156, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Apollo e Clizia*, c. 44v.



Fig. 157, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Sitone*, c. 22v.

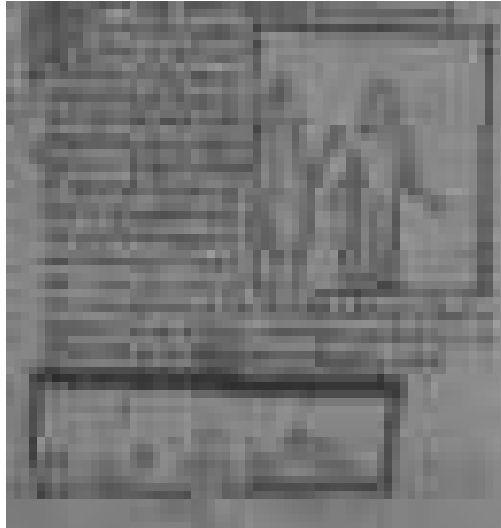


Fig. 158, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Sitone e i Cureti*, c. 45v.



Fig. 159, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cureti*, c. 22v.

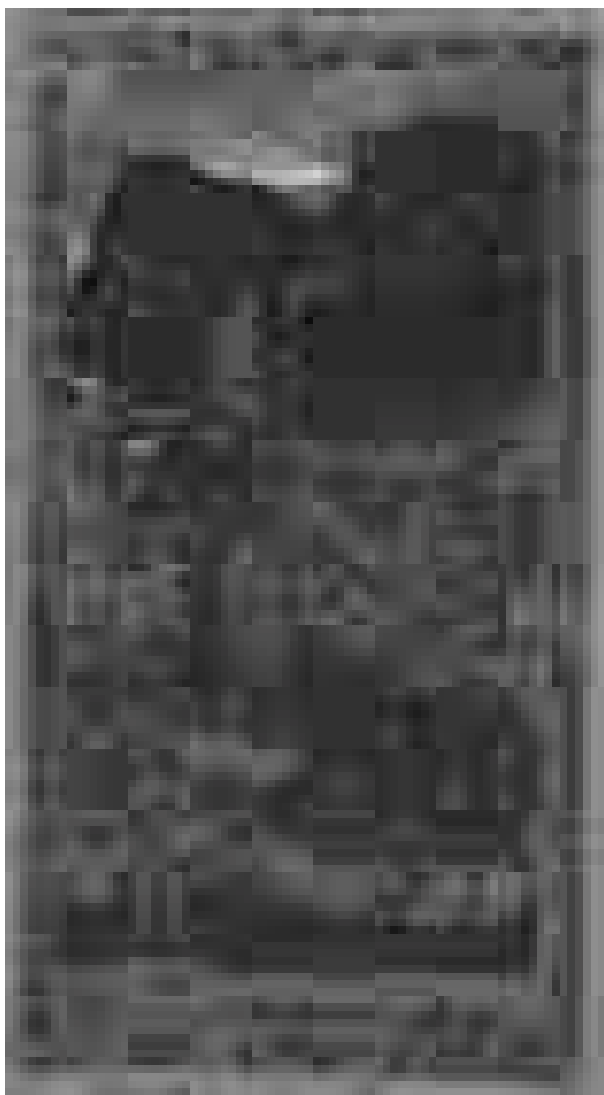


Fig. 160, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.1.98, *Ermafrodito e Salmaci*, c. 22v.



Fig. 161, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Ermafrodito e Salmaci*, c. 46r.



Fig. 162, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Danae*, c. 23r.

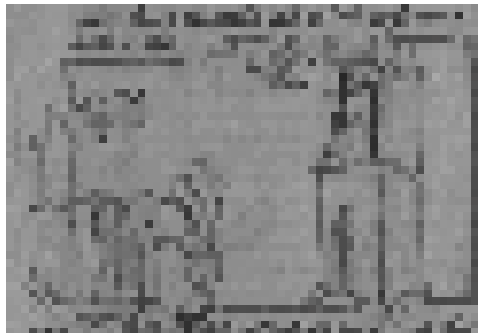


Fig. 163, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Danae*, c. 47r.



Fig. 164, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Perseo e le Gorgoni*, c. 23r.



Fig. 165, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Perseo uccide Medusa*, c. 23v.

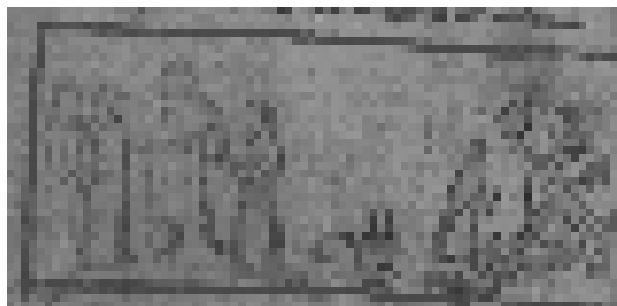


Fig. 166, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Perseo e le Gorgoni*, c. 47v.





Fig. 167, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Medusa*, c. 23v.

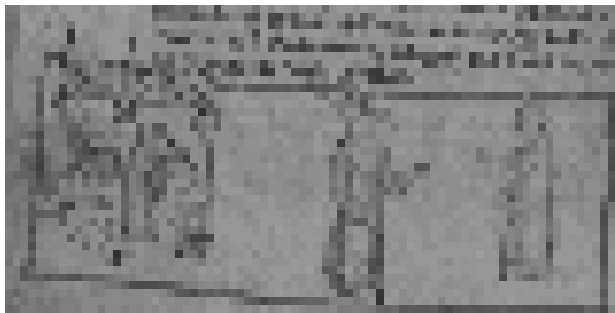


Fig. 168, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Medusa*, c. 48v.

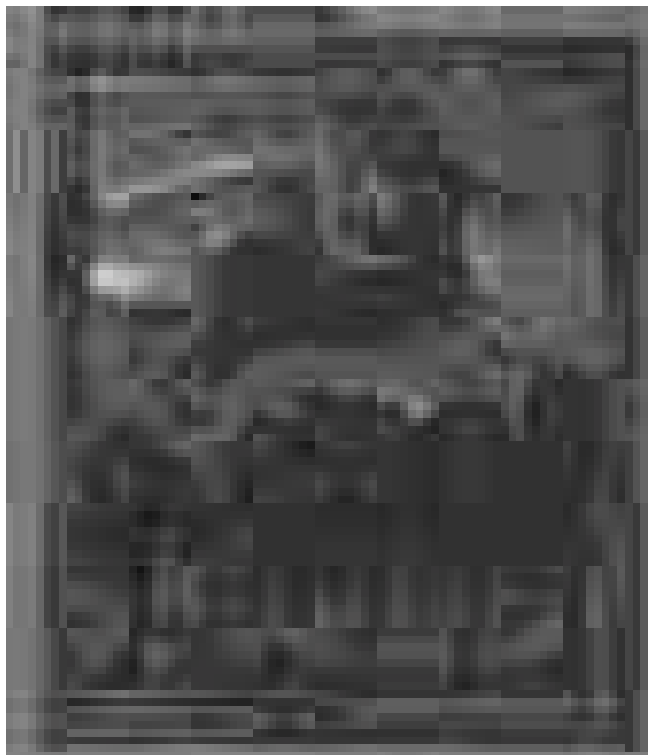


Fig. 169, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Perseo sorvola il deserto Libico*, c. 23v.

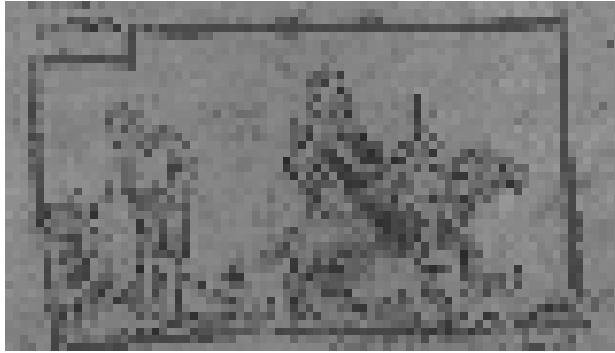


Fig. 170, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Perseo sorvola il deserto Libico*, c. 49r.

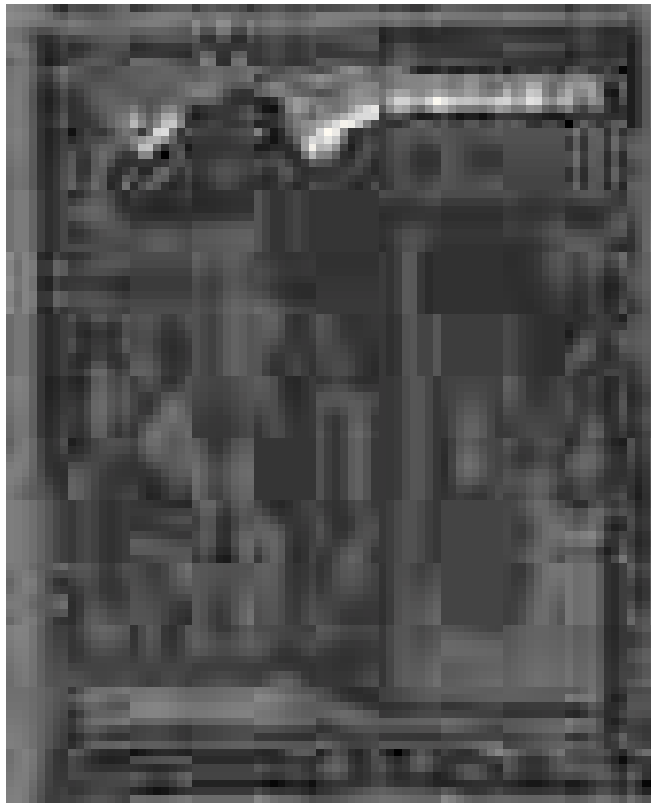


Fig. 171, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Perseo e Atlante*, c. 24r.

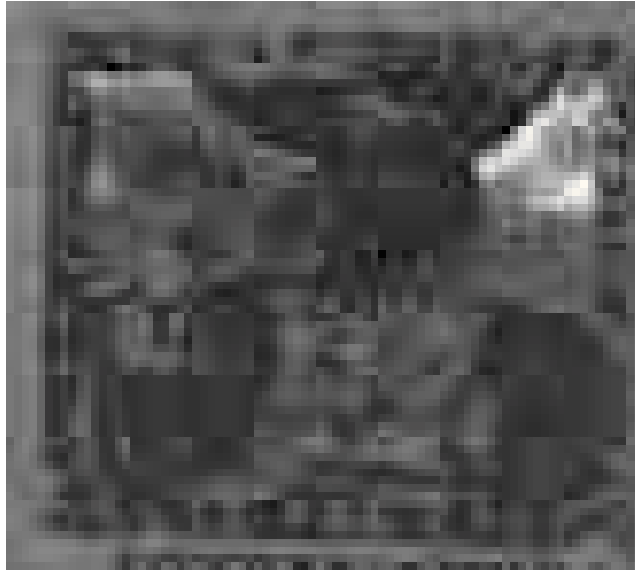


Fig. 172, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Metamorfosi di Atlante*, c. 24r.

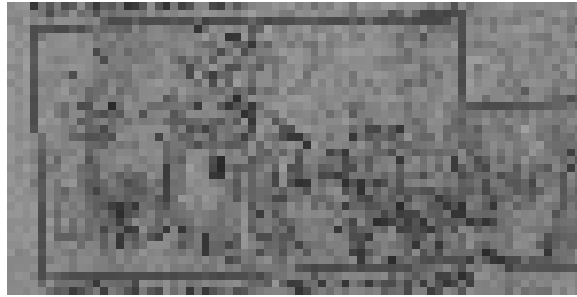


Fig. 173, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Perseo e Atlante*, c. 50r.



Fig. 174, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Perseo e Andromeda*, c. 24v.



Fig. 175, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Perseo e Andromeda*, c. 51r.

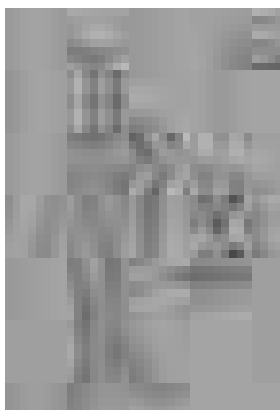


Fig. 176. Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.I.5, *Andromeda incatenata*, c. 33v.



Fig. 177. Oxford, Bodleian Library, Digby 83, *Andromeda legata senza pali o rocce 1*, c. 47v.

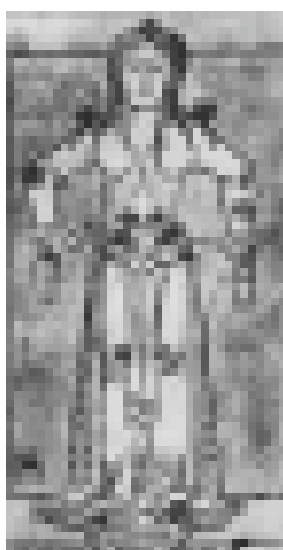


Fig. 178. Oxford, Bodleian Library, Bodley 614, *Andromeda legata senza pali o rocce 2*, c. 26v.



Fig. 179. Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.I.5, *Perseo e il ketos*, c. 34r.

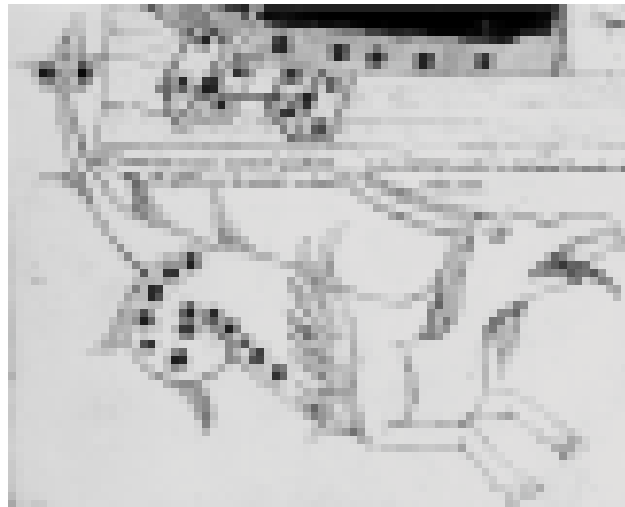


Fig. 180. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.643, *Ketos*, c. 93v.



Fig. 181. London, British Library, Arundel 339, *Ketos*, c. 83r.



Fig. 182, Firenze, Biblioteca Laurenziana Medicea, Plut.36.8, *Perseo con il Gorgoneion*, c. 54r.

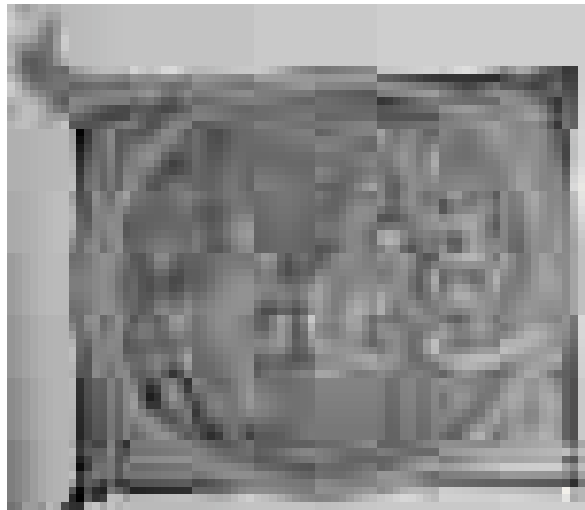


Fig. 183, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.449 (1634), *Perseo contro i soldati di Fineo*, c. 41r.

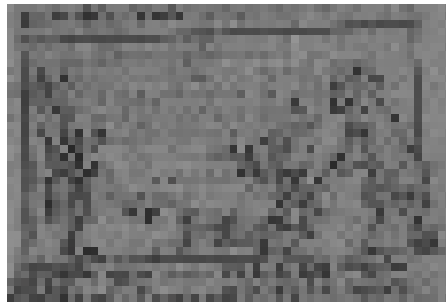


Fig. 184, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Metamorfosi dei coralli*, c. 52r.



Fig. 185, Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.I.5, *Ninfa con corallo*, c. 33v.



Fig. 186. Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.I.5, *Le nozze di Perseo e Andromeda*, c. 34r.



Fig. 187. Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Cadmo e Armonia*, c. 25r.

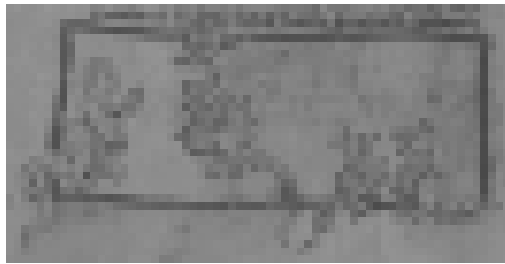


Fig. 188. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Cadmo e Armonia*, c. 52v.



Fig. 189. Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.F.3, *Cadmo*, c. 54r.

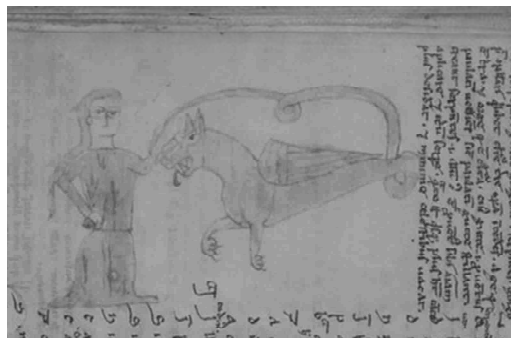


Fig. 190. Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.I.5, *Cadmo e Armonia*, c. 32v.





Fig. 191, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Ino e Atamante*, c. 25r.

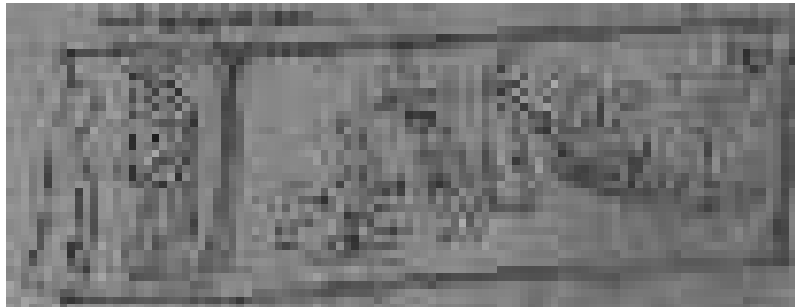


Fig. 192, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Ino e Atamante*, c. 53r.

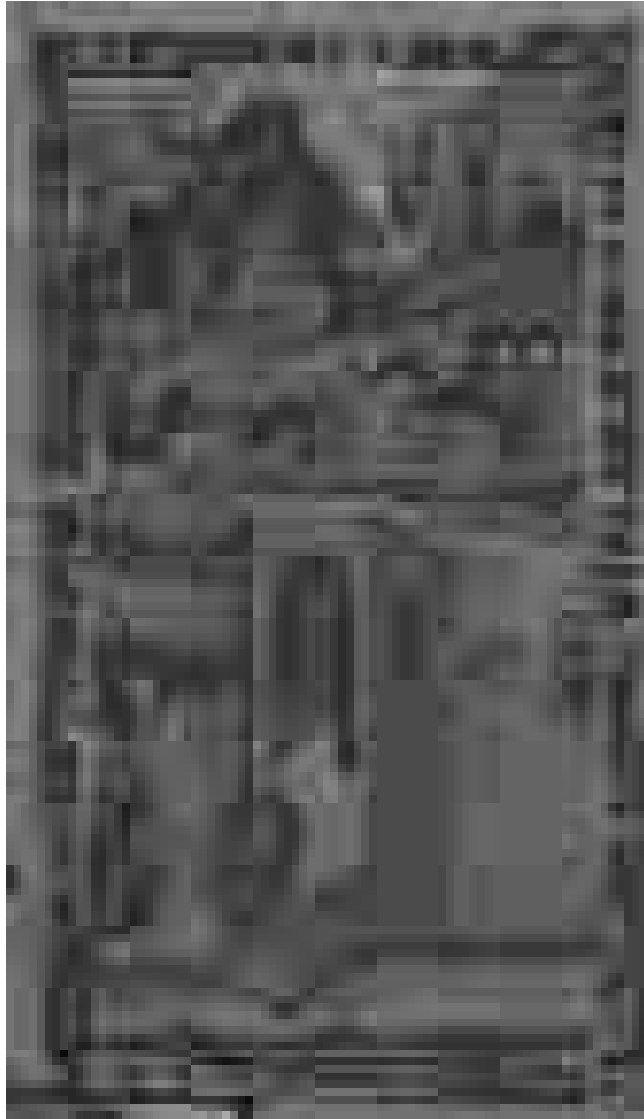


Fig. 193, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Pireneo e le Muse*, c. 25v.

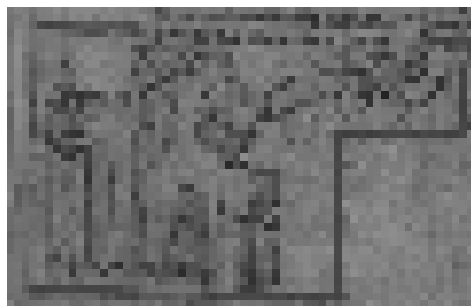


Fig. 194, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Pireneo e le Muse*, c. 53v.



Fig. 195, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Ratto di Proserpina*, c. 25v.

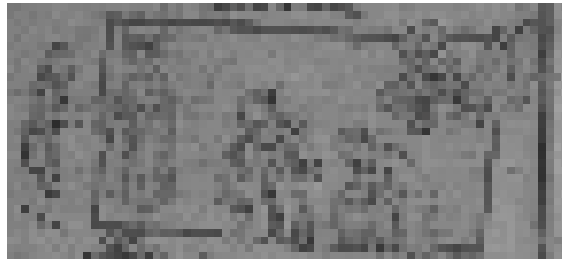


Fig. 196, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Ratto di Proserpina*, c. 54v.

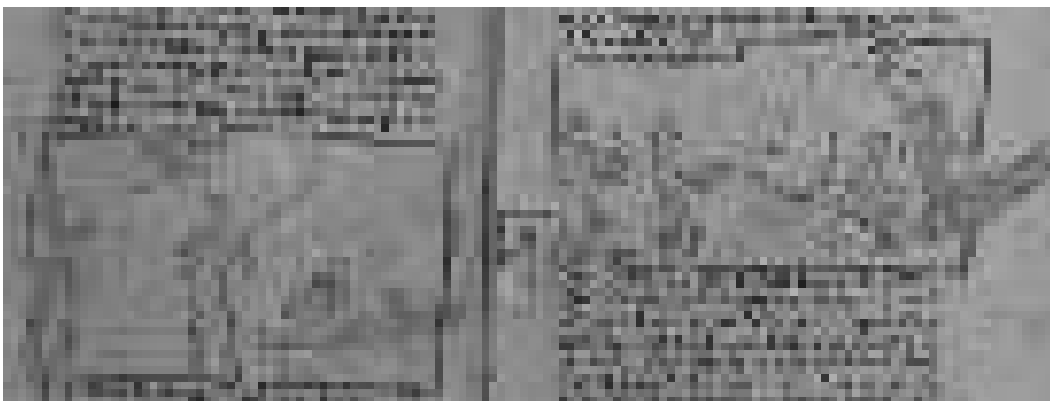


Fig. 197, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Palici*, cc. 60v-61r.



Fig. 198, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Palici*, c. 28r.

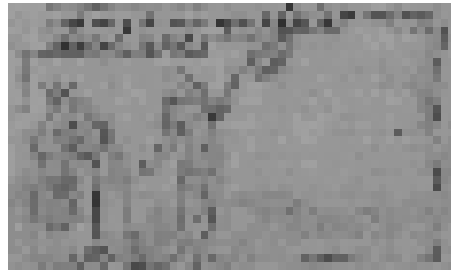


Fig. 199, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Giove e Fulio*, c. 64v.



Fig. 200, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Fulio*, c. 29v.



Fig. 201, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.1.98, *Nettuno e Ifimedia*, c. 30r.

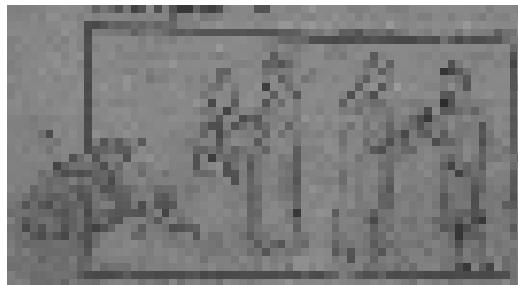


Fig. 202, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Absirto*, c. 73v.

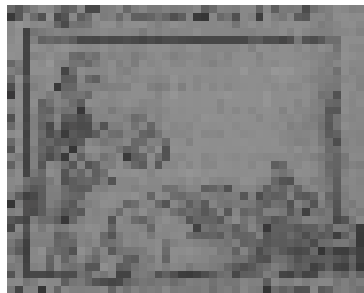


Fig. 203, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Il serpente di Lesbo*, 76v.



Fig. 204, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Ercole e Meera; Elena salvata dall'aquila*, c. 77v.



Fig. 205, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Ercole e Meera; Elena salvata dall'aquila*, c. 125v.

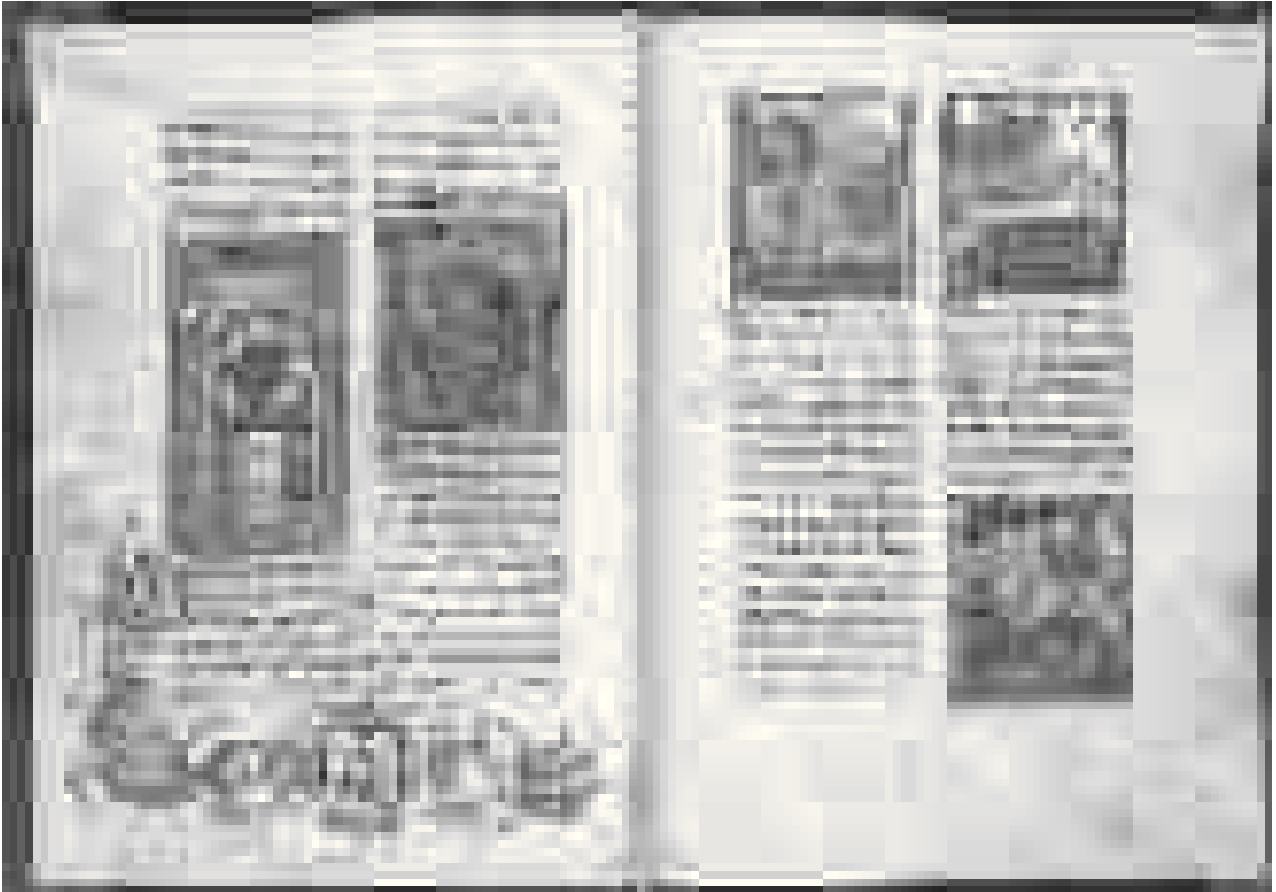


Fig. 206, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Storie di Fetonte*, cc. 12v-13r.



Fig. 207, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf.3.4, *Storie di Fetonte*, cc. 17v-18r.

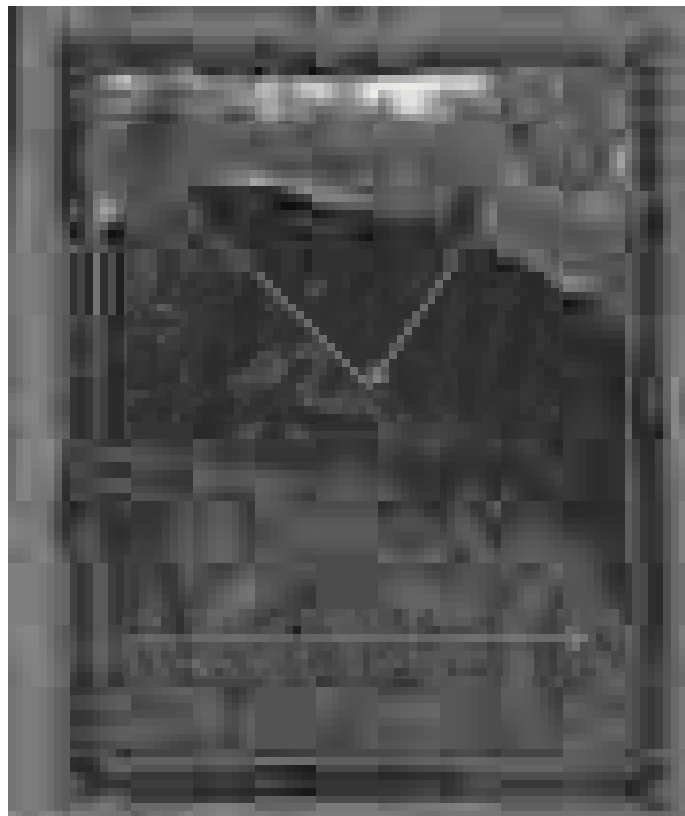


Fig. 208, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Apollo e Pitone; Cupido trafigge Apollo e Dafne*, c. 9r.



Fig. 209, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Piramo e Tisbe*, c. 21r.



Fig. 210, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Licaone*, c. 10v.





Fig. 211, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Il concilio degli dei*, c. 10v.



## IMMAGINI CAPITOLO 6



Fig. 1, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Licaone*, c. 10v.

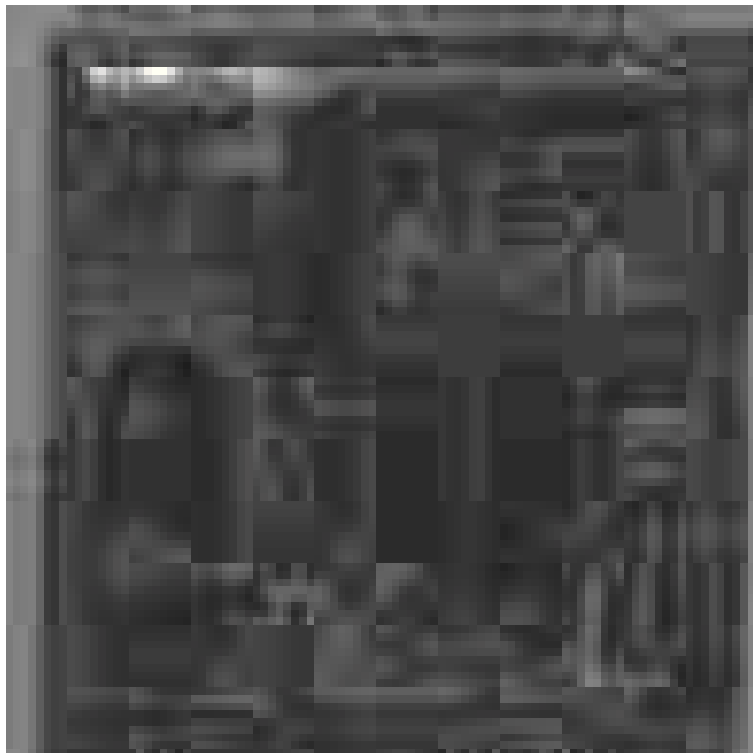


Fig. 2, Gotha, Forschungsbibliothek, Membr.I.98, *Giove e Licaone*, c. 10v.



Fig. 3, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Diana e Callisto*, c. 52r.



Fig. 4, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Allegoria di Callisto*, c. 53r.



Fig. 5, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Atteone sbranato dai cani*, c. 75r.

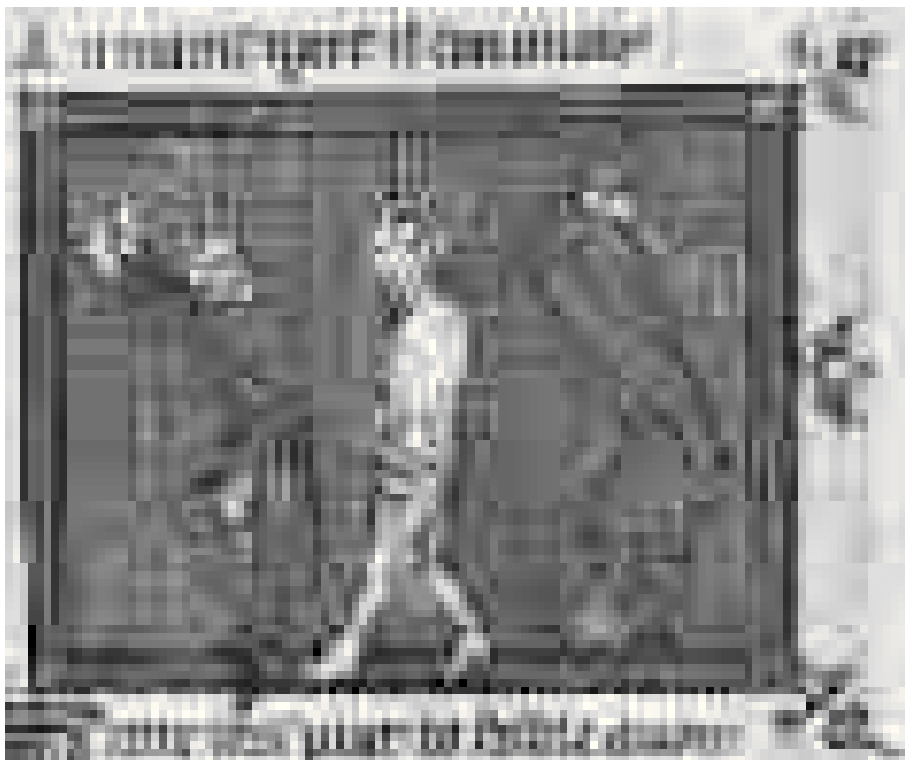


Fig. 6, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Allegoria di Atteone*, c. 76r.



Fig. 7, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Tiresia*, c. 78v.



Fig. 8, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Allegoria di Tiresia*, c. 79r.



Fig. 9, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Danae*, c. 121v.



Fig. 10, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Allegoria di Danae*, c. 122r.



Fig. 11, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Orfeo e Euridice*, c. 247r.



Fig. 12, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Allegoria di Orfeo*, c. 249r.





Fig. 13, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Orfeo e le Baccanti*, c. 271r.



Fig. 14, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. O.4, *Allegoria di Orfeo*, c. 272r.



Fig. 15, Lione, Bibliothèque municipale, Ms. 742, *La creazione*, c. 4r.



Fig. 16, Lione, Bibliothèque municipale, Ms. 742, *La Torre di Babele*, c. 10r.



Fig. 17, Lione, Bibliothèque municipale, Ms. 742, *Giove e Europa*, c. 40r.



Fig. 18, Lione, Bibliothèque municipale, Ms. 742, *Pallade e Aracne*, c. 97v.

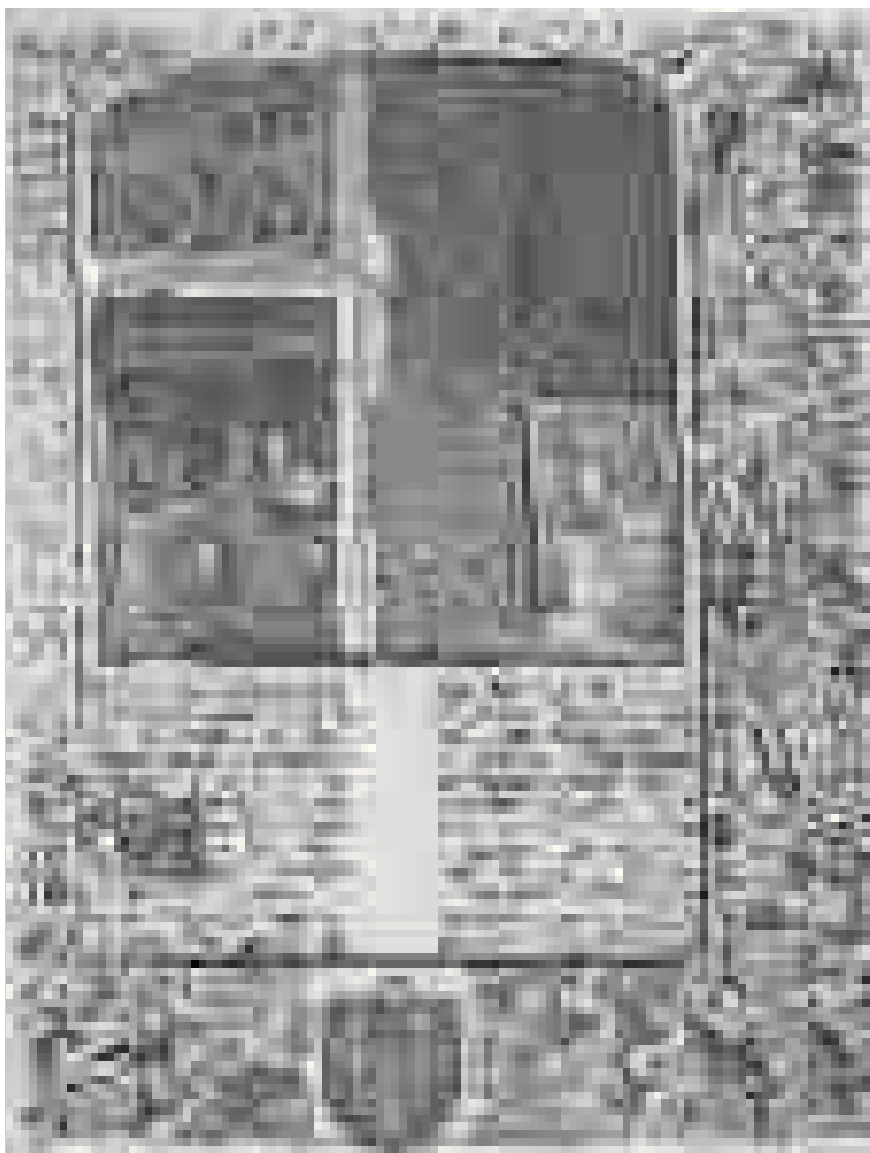


Fig. 19, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Creazione*, c. 1r.

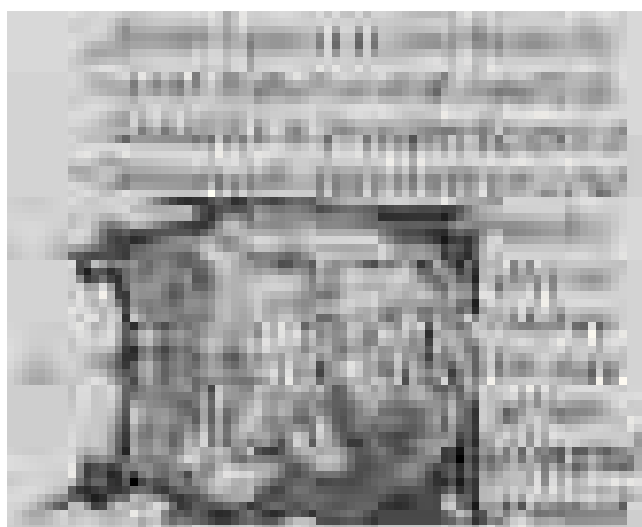


Fig. 20, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Adorazione dei Magi*, c. 235r.



Fig. 21, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Bacco e le Miniadi*, c. 42v.

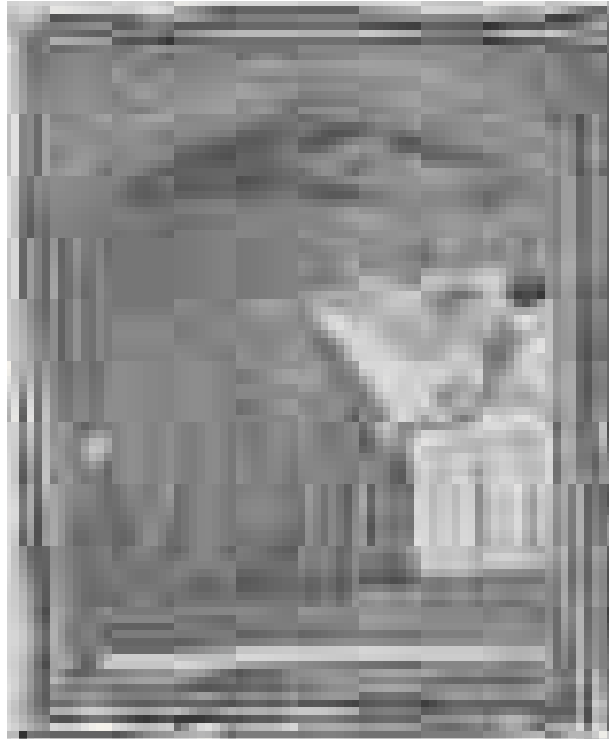


Fig. 22, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Giove e Danae*, c. 58r.



Fig. 23, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Apollo e Nettuno costruiscono le mura di Troia*, c. 150r.



Fig. 24, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Ratto di Proserpina*, c. 68v.

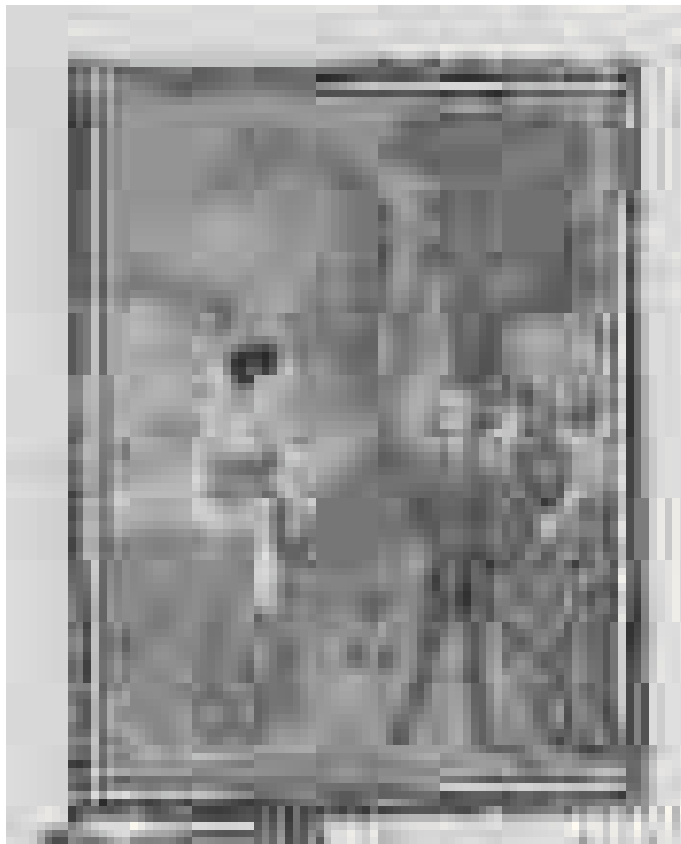


Fig. 25, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Giunone agli Inferi*, c. 53v.

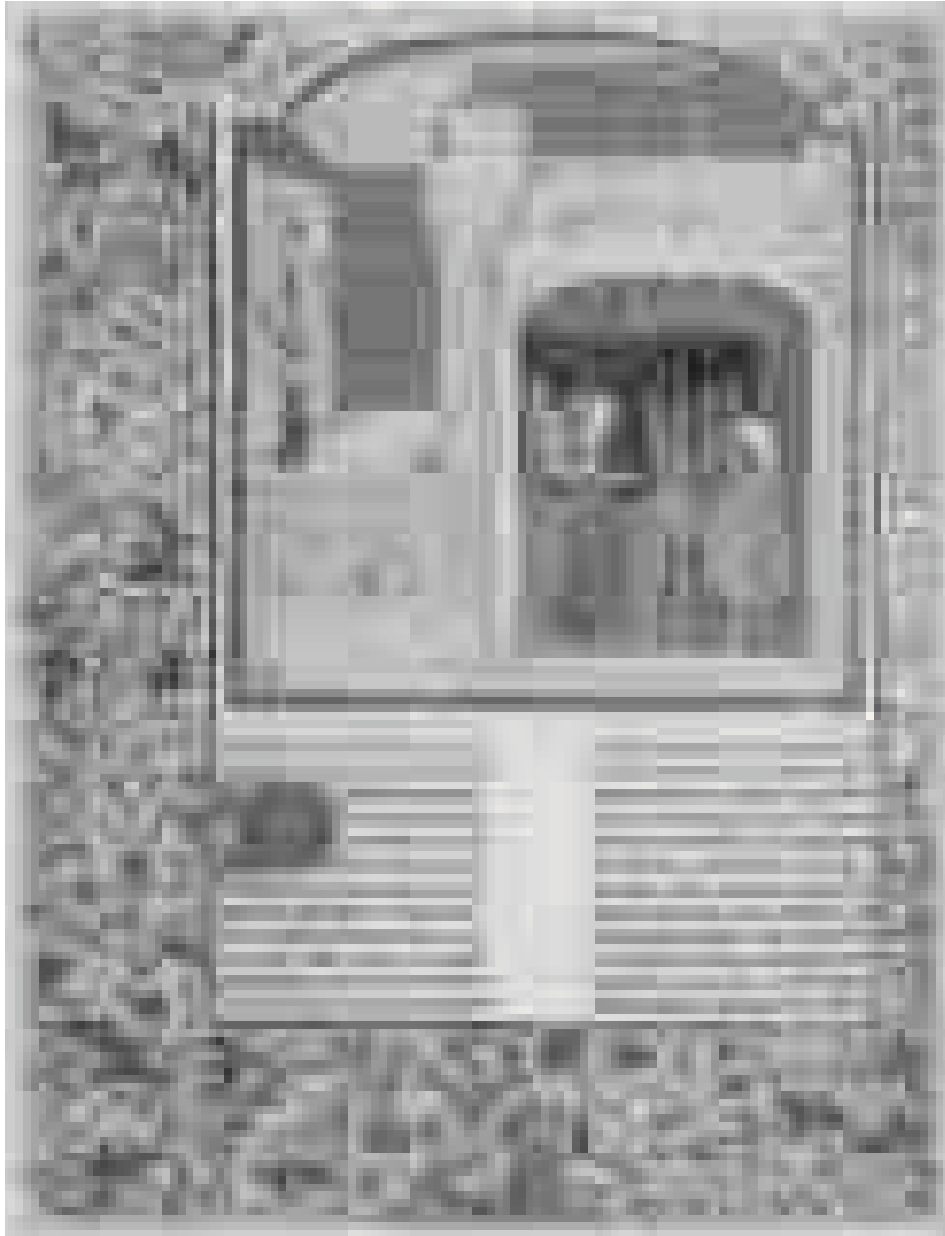


Fig. 26, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Pallade e Aracne*, c. 73v.



Fig. 27, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Pallade e Aracne*, c. 75v.





Fig. 28, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Giove e Licaone*, c. 5v.



Fig. 29, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Cadmo e Armonia*, c. 57r.



Fig. 30, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Giove e Europa*, c. 27v.



Fig. 31, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Marte e Venere scoperti da Vulcano*, c. 46v.



Fig. 32, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Nascita di Giove*, c. 3v.

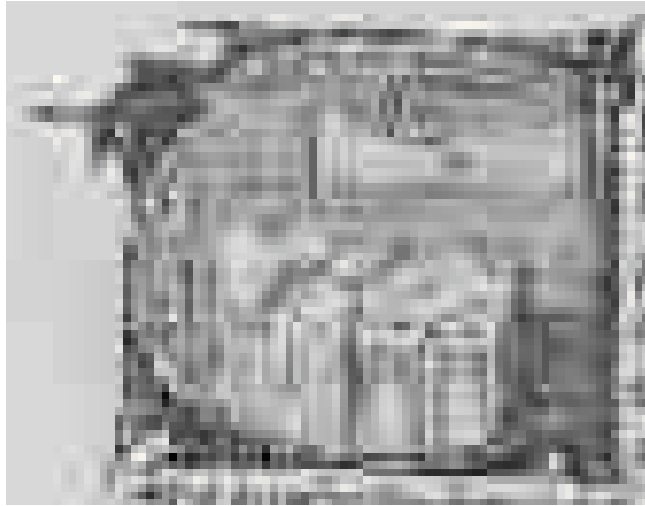


Fig. 33, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Sogno di Alcione*, c. 162v.



Fig. 34, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Diana e Atteone*, c. 31r.



Fig. 35, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Alfeo e Aretusa*, c. 71v.

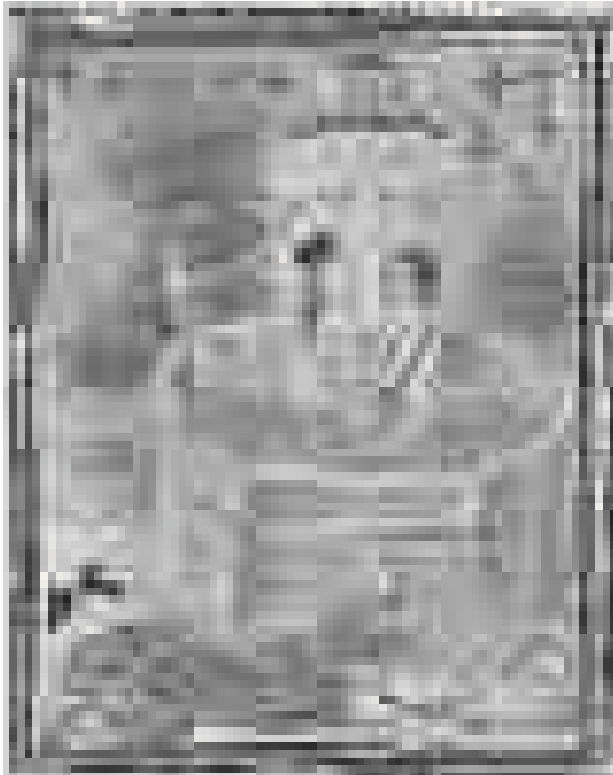


Fig. 36, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Ermafrodito e Salmaci*, c. 49r.



Fig. 37, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Giove e Callisto*, c. 16v.

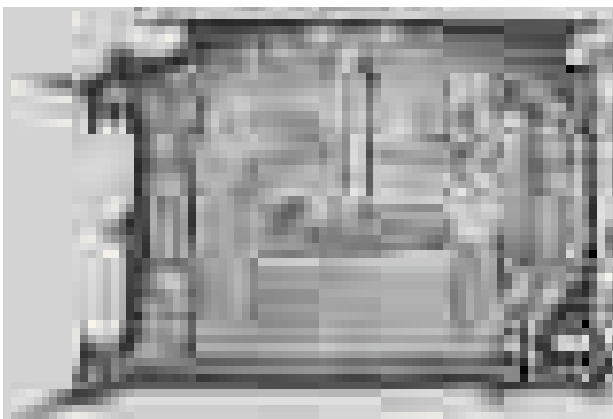


Fig. 38, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Narciso*, c. 37v.



Fig. 39, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Penteo*, c. 41r.



Fig. 40, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Ino e Atamante*, c. 53r bis.



Fig. 41, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Scilla e Niso*, c. 100v.



Fig. 42, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr.137, *Uccisione di Cesare*, c. 234r.