

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

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

**OVIDIO IN BIANCO E NERO: L'ILLUSTRAZIONE DELLE *METAMORFOSI*
NELLE PRIME EDIZIONI A STAMPA**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Andrea Tomezzoli

Supervisore: Ch.mo Prof. Federica Toniolo

Co-Supervisore: Ch.mo Prof. Elena Francesca Ghedini; dott. Isabella Colpo

Dottorando : Giulio Pesavento

ABSTRACT

Il mio lavoro ha come oggetto lo studio e l'analisi dell'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio in Italia tra il 1497 e il 1553. La tesi è articolata in due sezioni. Nella prima le immagini dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* (Venezia 1497) vengono indagate attraverso molteplici prospettive, volte a mettere in risalto il ruolo dell'editore, l'apporto delle maestranze incaricate di eseguire le illustrazioni (disegnatori e intagliatori), e l'influsso della cultura figurativa coeva. Particolare attenzione è stata posta al rapporto testo-immagine, all'iconografia dei personaggi ovidiani e al fenomeno del riutilizzo continuo delle matrici lignee, passate per le mani di diversi stampatori. Un capitolo specifico viene inoltre dedicato all'influenza esercitata dalle illustrazioni giuntine verso e le arti pittoriche e grafiche dei primi decenni del Cinquecento, mettendo in luce alcuni casi inediti. Nella seconda sezione si esaminano le più significative edizioni illustrate delle *Metamorfosi* stampate nella prima metà del XVI secolo (Venezia 1513, Perugia 1519, Venezia 1522, Venezia 1553). Gli apparati xilografici di tali edizioni sono analizzati dal punto di vista stilistico e iconografico. Si propongono nuove attribuzioni e si riflette sul processo creativo seguito dagli artefici nell'eseguire le immagini, prestando molta attenzione alla ricezione dei modelli illustrativi precedenti, all'apporto di determinate tradizioni iconografiche e al problema dell'adattamento al testo.

INDICE

Introduzione	p. 1
SEZIONE I: <u>L'OIDIO METAMORPHOSEOS VULGARE (VENEZIA 1497)</u>	p. 3
1. Il volgarizzamento di Giovanni dei Bonsignori: caratteristiche e criteri di edizione	p. 5
1.1. Note generali sul testo.....	p. 6
1.2. Differenze tra manoscritti ed edizione a stampa.....	p. 10
1.3. Il ruolo di Giunta.....	p.12
2. Le xilografie	p. 17
2.1. Le xilografie: tra riusi e novità.....	p. 17
2.2. Disegnatori e intagliatori del ciclo xilografico.....	p. 20
2.2.1. Benedetto Bordon.....	p. 21
2.2.2. Il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo.....	p. 24
2.2.3. I disegni e la cornice ornamentale: tra prassi di bottega e problemi di attribuzione.....	p. 26
2.2.4. <i>L'Ovidio Metamorphoseos vulgare</i> e <i>l'Hypnerotomachia Poliphili</i>	p. 28
2.3. Gli intagliatori.....	p. 31
2.3.1. Jacopo da Strasburgo.....	p. 32
2.3.2. Il maestro N.....	p. 35
2.3.3. Le illustrazioni anonime e le due a "terreno nero".....	p. 37
2.4. Un caso di censura delle immagini.....	p. 39
3. Figurare le <i>Metamorfosi</i>: dal testo alle immagini	p. 45
3.1. Logiche e strategie della rappresentazione visiva del testo.....	p. 46
3.2. Il rapporto testo-immagine: l'influsso di Bonsignori.....	p. 51
3.2.1. Sequenze narrative inedite e versioni divergenti dei miti.....	p. 53
3.2.2. Dettagli ispirati al volgarizzamento.....	p. 63
3.2.3. Casi di disgiunzione tra testo e immagini: Prometeo e Orfeo.....	p. 69
4. Uno sguardo alla <i>Bible des poètes</i> e alla tradizione manoscritta	p. 77
4.1. Differenze tra <i>Bible des poètes</i> e <i>l'Ovidio Metamorphoseos vulgare</i>	p. 77
4.2. I manoscritti fiamminghi dell' <i>Ovide moralisé</i> in relazione alla <i>Bible des Poètes</i>	p. 79
4.3. I manoscritti italiani delle <i>Metamorfosi</i> e <i>l'Ovidio Metamorhseos vulgare</i>	p. 84

5. La raffigurazione di dei ed eroi tra “stile” e “iconografia”	p. 89
5.1. Alcune riflessioni attorno ai concetti panofskiani di “distacco” e “reintegrazione”	p. 89
5.2.. Il Linguaggio “all’antica” tra classico e moderno nelle xilografie ovidiane nel contesto dell’arte veneziana.....	p. 93
5.3. Attributi e iconografie dei personaggi ovidiani.....	p. 100
6. Uso e riuso delle matrici xilografiche dell’edizione di Giunta	p. 113
6.1. Il caso di Parma: la duplice edizione delle <i>Metamorfosi</i> latine del 1505.....	p. 113
6.1.1. Parma A e Parma B: problemi cronologici e di attribuzione.....	p. 113
6.1.2. La fortuna di “Parma B” in Italia e in Francia.....	p. 120
6.1.3. Le sette illustrazioni inedite di “Parma A”: stile, genesi e problemi.....	p. 123
6.2. Le ristampe di Rusconi.....	p. 133
6.2.1. L’edizione latina del 1509.....	p. 133
6.2.2. Il caso della duplice edizione latina del 1517.....	p. 134
7. La precoce fortuna delle immagini di Bonsignori	p. 143
7. 1. La pittura mitologica nel Veneto: cassoni e arredi domestici.....	p. 144
7.2. Le maioliche “istoriate”	p. 159
7. 3. Incisioni e illustrazione libraria: i bulini di Benedetto Montagna e i fregi figurati della <i>Vita di Sancti Padri</i> (Otino da Pavia, Venezia 1501).....	p. 173
7. 4. Il taccuino di Lille.....	p. 181
SEZIONE II: <u>LE EDIZIONI ILLUSTRATE DELLE METAMORFOSI NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO</u>	p. 187
8. Le <i>Metamorfosi</i> latine stampate da Giovanni Tacuino (Venezia 1513)	p. 189
8.1. Il commento umanistico di Raffaele Regio: caratteristiche e vicenda editoriale.....	p. 190
8.2. Le illustrazioni e le iniziali xilografiche: analisi stilistica e proposte attributive.....	p. 194
8.3. Il rapporto testo-immagine.....	p. 200
8.3.1. Il ritorno all’originale latino.....	p. 200
8.3.2. Il rinnovamento dei modelli giuntini.....	p. 210
8.3.3. Soggetti inediti.....	p. 216
8.3.4. Raffaele Regio: commentatore e iconografo?.....	p. 220
8.4. Copie e ristampe.....	p. 222
9. L’<i>Ovidio Metamorphoseos vulgare</i> in terza rima di Lorenzo Spirito (Perugia 1519)	p. 227
9.1. Lorenzo Spirito e la trasposizione in terza rima delle <i>Metamorfosi</i>	p. 228

9.2. Le vignette xilografiche.....	p. 232
9.2.1. Stile e caratteri.....	p. 232
9.2.3. Testo, immagini e iconografie.....	p. 235
10. Le <i>Metamorfosi</i> in ottava rima di Niccolò degli Agostini (Venezia 1522).....	p. 249
10.1. “Arme ed Amori”: l’adattamento in ottava rima delle <i>Metamorfosi</i> di Niccolò degli Agostini.....	p. 250
10.2. Le illustrazioni xilografiche.....	p. 256
10.2.1. Considerazioni stilistiche.....	p. 256
10.3. Il ciclo xilografico del 1522 tra continuità e innovazione.....	p. 259
10.3.1. La ricezione dei modelli precedenti.....	p. 259
10.3.2. Il rinnovamento dei modelli giuntini.....	p. 264
10.3.3. Soggetti inediti.....	p. 272
10.3.4. Dal testo alle immagini e dalle immagini al testo.....	p. 278
11. Le <i>Trasformazioni</i> di Lodovico Dolce (Venezia 1553).....	p. 283
11.1. Lodovico Dolce e la riscrittura del poema ovidiano.....	p. 284
11.2. Le due edizioni illustrate delle <i>Trasformazioni</i> stampate da Giolito nel 1553.....	p. 289
11.3. Giovanni Antonio Rusconi e l’aggiornamento dei modelli illustrativi.....	p. 292
11.4. Il rapporto testo-immagine.....	p. 299
11.5. Le iniziali iconografiche.....	p. 305
Conclusioni.....	p. 309
Schede.....	p. 317
Immagini.....	p. 365
Repertori bibliografici.....	p. 555
Bibliografia generale.....	p. 557

INTRODUZIONE

Lo studio esposto nelle pagine seguenti è il risultato di una ricerca triennale nata da un forte desiderio di analizzare le forme e i modi dell'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio nelle prime edizioni a stampa pubblicate in Italia tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento.

La ricerca ha preso le mosse da un'attenta ricognizione delle edizioni illustrate sulla base dei più importanti repertori bibliografici cartacei e online, attraverso la quale è stato possibile enucleare le edizioni più importanti e significative dal punto di vista testuale e illustrativo. Dopo aver ricostruito quello che spesso viene definito "albero genealogico" delle varie edizioni, ovvero quel complesso sistema di rapporti, derivazioni, filiazioni che lega tra di loro i diversi esemplari a stampa, è stata intrapresa un'approfondita ricerca per ciascuna delle edizioni individuate, dalla quale è emersa la straordinaria importanza dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* – la prima edizione illustrata apparsa in Italia stampata a Venezia nel 1497 presso i tipi di Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta – nei confronti dell'illustrazione del poema di Ovidio della prima metà del Cinquecento.

Alla luce di ciò è stato deciso di strutturare il lavoro in due sezioni.

La prima è interamente dedicata allo studio e all'analisi dell'*Ovidio* giuntino, del quale vengono messe in luce le caratteristiche testuali e iconografiche. In primo luogo sono affrontati i complessi problemi riguardanti il testo in volgare impresso nella stampa, relativo non alle *Metamorfosi* latine ma alla trasposizione in prosa volgare redatta da Giovanni dei Bonsignori tra il 1375 e il 1377, prestando particolare attenzione alle sue caratteristiche al ruolo svolto dall'editore Lucantonio Giunta nell'adattare il testo trecentesco al pubblico veneziano del tardo Quattrocento a cui l'opera era indirizzata. In secondo luogo le immagini sono analizzate dal punto di vista stilistico ed iconografico, mettendo in luce l'operato degli artefici (disegnatori e intagliatori) incaricati di eseguire le matrici e gli aspetti più propriamente iconografici, come l'influsso esercitato dal volgarizzamento di Bonsignori sulle illustrazioni e il rapporto con la traduzione figurativa coeva. Particolare attenzione viene posta ai concetti di "stile all'antica" e "iconografia" e all'influenza esercitata sulle immagini xilografiche dalla grafica mantegnesca. Nel capitolo 6 si indagano invece gli scambi e i passaggi delle matrici linee tra editori e tipografi, focalizzandosi in particolare sulle due

edizioni latine apparse a Parma nel 1505 (imprese per i tipi di Francesco Mazzali e recanti alcune immagini inedite mai prima apparse), sulle edizioni apparse a Lione e a Milano nel 1510 (recanti copie xilografiche del ciclo giuntino), e sulle ristampe di Rusconi, soprattutto sulla rara edizione latina stampata nel 1517.

Conclude la prima sezione un capitolo dedicato all'influenza esercitata dalle illustrazioni giuntine verso e le arti pittoriche e grafiche dei primi decenni del Cinquecento (dipinti, ceramiche, incisioni, disegni, xilografie), mettendo in luce alcuni casi inediti.

La seconda sezione riguarda lo studio delle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* della prima metà del Cinquecento, prestando particolare attenzione alle stampe recanti apparati illustrativi originali: l'edizione latina di Giovanni Tacuino (Venezia 1513), l'*Ovidio* in terza rima di Lorenzo Spirito (Perugia 1519), il volgarizzamento in ottava rima di Niccolò degli Agostini (Venezia 1522) e le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce (Venezia 1553). Ognuna di queste edizioni è sottoposta a un'indagine stilistica ed iconografica, non senza aver prima messo in luce le caratteristiche letterarie che denotano il testo in esse contenuto. Da una parte le xilografie sono esaminate alla luce dei cicli xilografici precedenti per valutare il grado di incidenza e ricezione di tali modelli; dall'altra si analizzano le variazioni formali e iconografiche introdotte dagli artigiani nelle nuove vignette, prestando particolare attenzione al testo di accompagnamento (sempre diverso) e alle vignette recanti soggetti inediti, mettendo in luce di volta in volta il rapporto con il testo, il legame con specifiche tradizioni iconografiche, l'influsso della moda contemporanea e i fraintendimenti riconducibili all'operato degli artefici.

Conclude la tesi un'appendice in cui, per ognuna delle principali edizioni esaminate, viene fornito un elenco delle illustrazioni accompagnato da una breve descrizione delle vignette.

SEZIONE I

L'OVIDIO METAMORPHOSEOS VULGARE (VENEZIA 1497)

CAPITOLO 1.

L'OIDIO METAMORPHOSEOS VULGARE DI GIOVANNI DEI BONSIGNORI (VENEZIA 1497): CARATTERISTICHE E CRITERI DI EDIZIONE

La prima edizione illustrata delle *Metamorfosi* apparsa in Italia è l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* pubblicato nel 1497 a Venezia dall'editore fiorentino Lucantonio Giunta e stampato da Giovanni Rosso da Vercelli, uno dei numerosi tipografi che operavano in quel tempo in laguna. L'edizione, della quale sono sopravvissuti numerosi esemplari conservati oggi in diverse biblioteche d'Italia e d'Europa¹, si presenta come un elegante volume *in folio*, caratterizzato dall'impiego di bei caratteri romani (modellati sulla *littera antiqua*) e da cinquantadue vignette rettangolari relative ai racconti delle *Metamorfosi*.

Come risulta dal titolo impresso nel frontespizio dell'edizione, non si tratta del testo latino di Ovidio, peraltro già pubblicato per conto dello stesso Giunta nel 1489 senza alcun apparato illustrativo², ma del volgarizzamento redatto da Giovanni dei Bonsignori di Città di Castello tra il 1375 e il 1377³. L'editore fiorentino quindi, non commissionò ad un colto letterato una traduzione *ad hoc* del poema ovidiano in un volgare sofisticato in linea con le più moderne tendenze umanistiche, ma si limitò a recuperare un testo che vantava già una discreta circolazione manoscritta in area toscana⁴, decretandone in questo modo la fortuna nelle decenni seguenti. L'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* fu infatti ristampato, per conto dello stesso Giunta, nel 1501 e nel 1508, mentre nel 1517 e nel 1523, sempre a Venezia, il testo fu stampato dal vivace editore Giorgio de' Rusconi. Nel 1519 e nel 1520 infine, il

¹ cfr. ISTC io00185000 per l'elenco degli esemplari.

² ISTC io00135000; Ovidio, *Opera, Edidit pleraque Bonus Accursius, recensuit Valerius Superchius*, Matteo Capacasa per Lucantonio Giunta, 31 dicembre 1489. In tale edizione, che raccoglie le opere di Ovidio, le *Metamorfosi* sono riportate nella prima parte. Sull'edizione cfr. CAMERINI 1963, pp. 60-61; GUTHMÜLLER 2008, p. 195 n. 32.

³ Le date di inizio e fine dell'opera vengono generalmente tramandate dai manoscritti e considerate attendibili dalla critica. All'inizio dell'opera si legge: "composto, volgarizzato e allegorizzato per Giovanni di Bonsignore della Città di Chastello nell'anno del Signore alla sua natività MCCCLXXV a dì XX del mese di marzo e nel dì di santo Benedetto abate", nell'epilogo: "fornito negli anni del nostro Signore Jesù Cristo anni MCCCLXXVII e di ultimo del mese di novembre nella vigilia del glorioso apostolo messer santo Andrea". Cfr. ARDISSINO 1993, p. 107 n.2, p. 131; BONSIGNORI 2001, pp. 4; ARDISSINO 2006, p. 55 n. 1; GUTHMÜLLER 2008, p. 63. La data 20 marzo 1370 riportata nell'edizione a stampa non è corretta. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 63. Per le informazioni biografiche relative a Giovanni dei Bonsignori cfr. BALLISTRERI 1970; BONSIGNORI 2001, pp. IX-XIII; GUTHMÜLLER 2008, pp. 119-124.

⁴ Cfr. nota 7.

volgarizzamento di Bonsignori fu pubblicato a Milano rispettivamente dai fratelli Legnano e da Nicolò da Gorgonzola⁵.

L'edizione di Giunta inoltre, costituì per oltre mezzo secolo il modello di riferimento per l'illustrazione del poema ovidiano in Italia e in Francia – rappresentando a tutti gli effetti il punto d'origine di un intricato albero genealogico che collega tra di loro tutte le edizioni illustrate successive – e ispirò diversi artisti e artigiani del Cinquecento nella composizione di scene mitologiche di vario genere, dai cassoni nuziali, alle tele, agli affreschi e alle maioliche istoriate⁶.

Prima di analizzare le caratteristiche delle immagini xilografiche però, verranno approfonditi alcuni aspetti sul testo e sui criteri di stampa che hanno contraddistinto l'edizione del 1497, ponendo particolare attenzione alle specificità del volgarizzamento di Bonsignori, diverso dalle *Metamorfosi* latine sotto vari punti di vista, e agli indirizzi editoriali seguiti da Giunta a Venezia, con l'obiettivo di chiarire il contesto in cui l'edizione apparve e il tipo di pubblico a cui era rivolta.

1.1. Note generali sul testo

Trasmesso da una decina di manoscritti prodotti in Toscana nel XV secolo⁷, il testo di Bonsignori offre una versione in prosa volgare delle *Metamorfosi* strutturata, come l'originale, in quindici libri, e accompagnata da interpretazioni allegoriche, evemeristiche e morali dei miti ovidiani. Preceduta da un'ampia introduzione teorica e mitografica articolata in un *Proemio* e in un ampio *Essordio*, a sua volta suddiviso in tre capitoli, l'opera si conclude con un breve capitolo in cui l'autore sintetizza le proprie opinioni interpretative sui fatti e sulle trasmutazioni narrate da Ovidio⁸. In questa versione delle *Metamorfosi* le favole del poeta di Sulmona, narrate senza soluzione di continuità nel poema latino, vengono suddivise

⁵ Cfr. ARDISSINO 1993, p. 107, GUTHMÜLLER 2008, pp. 188, 302-305.

⁶ Per una visione generale sull'influsso delle stampe sui pittori del Cinquecento cfr. CIERI VIA, 2003, pp. 17-22. Per l'approfondimento di alcune tematiche cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 275-308; GUTHMÜLLER 2008, pp. 13-14. Sulle maioliche istoriate si rimanda a RAVANELLI GUIDOTTI 1987, pp. 23-51; RAVANELLI GUIDOTTI 1995. Per ulteriori riferimenti bibliografici si rimanda al capitolo 7 (paragrafo 7.1 e 7.2) di questo lavoro.

⁷ I manoscritti che tramandano l'opera di Bonsignori sono in tutto nove: di questi, solo quattro ne contengono integralmente i contenuti (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, cod. 466 (=270); New Haven (Connecticut), Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 688; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. urb. lat. 644; Roma, Biblioteca Corsiniana, Accademia dei Lincei, Fondo Niccolò Rossi, cod. 377 (= 43, c. 1)), mentre i rimanenti testimoni si caratterizzano per l'assenza di parte del testo (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. XLIV 29; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II, I, 19 (= Magliab. VI 153); Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 1544 (= R, III, 19); Pavia, Biblioteca Universitaria, Fondo Ticinese, cod. 545; Uppsala, Universitetsbiblioteket, cod. C 806). Sui manoscritti cfr. ARDISSINO 1993, pp. 117-120, BONSIGNORI 2001, pp. XXV-XXXIII, XLI, GUTHMÜLLER 2008, pp. 291-298.

⁸ Sul capitolo finale cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 95-99.

in brevi capitoli dotati ciascuno del proprio titolo e seguite una per una dalle corrispondenti allegorie.

Come è stato notato dallo studioso Bodo Guthmüller, che per primo ha analizzato in maniera approfondita il volgarizzamento, l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* appare in forte debito nei confronti dell'opera di Giovanni del Virgilio⁹, un professore bolognese che redasse a scopo didattico due scritti sulle *Metamorfosi* destinati entrambi a costituire il modello di riferimento per il volgarizzamento di Bonsignori: la cosiddetta *Expositio*, ovvero una parafrasi latina in prosa del poema che serviva probabilmente ad accompagnare gli studenti nella lettura del testo di Ovidio, e le celebri *Allegoriae*, un commento allegorico che offriva interpretazioni di carattere evermeristico, morale e naturalistico alle favole narrate nelle *Metamorfosi*¹⁰. Da tali scritti Bonsignori sembra aver attinto ampiamente per redigere la propria versione del poema, anche se con modalità differenti a seconda della parte presa a modello. Contrariamente a quanto lo stesso Bonsignori dichiara all'inizio del *Proemio*, dove afferma di aver «dichiarato in prosa e ricolto in volgare in breve sermone»¹¹ le storie ovidiane direttamente dall'originale latino, il testo del volgarizzamento è in realtà una traduzione italiana della parafrasi esegetica – l'*Expositio* – del professore bolognese, seguita di pari passo nella narrazione dei miti¹² (ad eccezione del primo libro in cui Bonsignori sembra aver lavorato effettivamente sulle *Metamorfosi*¹³). Nelle *Allegorie* invece, unite di volta in volta alle favole tratte dall'*Expositio* diversamente da quanto avviene nella tradizione manoscritta delvirgiliana in cui i due testi sono trascritti separatamente in tutti i testimoni noti¹⁴, il riferimento al professore bolognese appare mitigato in virtù di una certa originalità, che porta il volgarizzatore a rielaborare, ampliare o modificare il contenuto delle

⁹ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 79-86. Sulla figura di Giovanni del Virgilio cfr. GHISALBERTI 1933; BLACK 2011, p. 127.

¹⁰ Gli scritti di Giovanni del Virgilio si inseriscono nella tradizione allegorica inaugurata da Arnolfo d'Orléans attorno al 1180 e proseguita dall'inglese Giovanni di Garlandia nel secolo successivo. Già Arnolfo aveva realizzato due opere distinte sulle *Metamorfosi* a scopo didattico destinate agli allievi dello Studio francese, ma il merito di Giovanni del Virgilio è stato quello di introdurre per primo, a quanto pare, tale prassi in Italia, apportando inoltre alcune innovazioni nella parte allegorica (alternando, per esempio, parti in prosa a parti in versi). Su Arnolfo d'Orléans e Giovanni di Garlandia cfr. COULSON 2011, pp. 50-65. Sulle opere di Giovanni del Virgilio cfr. GHISALBERTI 1933; BLACK 2011, pp. 127-128. Il testo delle allegorie è stato pubblicato da Fausto Ghisalberti (cfr. GHISALBERTI 1933) mentre quello dell'*Expositio* è ancora inedito ma la studiosa Gerlinde Huber-Rebenich ne sta preparando un'edizione critica (cfr. ARDISSINO 2006, pp.60-61 n. 20).

¹¹ BONSIGNORI 2001, p. 3. ARDISSINO 1993, p.131.

¹² La più completa analisi di questo problema si trova in GUTHMÜLLER 2008, pp. 79-86,. Su tali aspetti cfr. anche ARDISSINO 1993, p. 111, GUTHMÜLLER 1997, pp. 56, 71 e ARDISSINO 2006, pp.60-61.

¹³ Secondo Bodo Guthmüller la dipendenza del volgarizzamento di Bonsignori dalle *Metamorfosi* latine è individuabile fino al mito di Io (cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 79), mentre per Erminia Ardisino tale dipendenza si nota anche in alcune parti del secondo libro (cfr. ARDISSINO 1993, pp. 108-109).

¹⁴ I due testi sono tramandati in manoscritti diversi oppure trascritti uno dopo l'altro nello stesso codice. Cfr. GHISALBERTI 1933, pp. 6, 39; ARDISSINO 2006, p. 59; GUTHMÜLLER 2008, p. 101.

sue interpretazioni allegoriche, accentuandone spesso il carattere religioso e morale, e sforzandosi di caratterizzare in senso evemeristico gli avvenimenti ovidiani¹⁵. Esempificano quanto detto l'allegoria di Ico, nella quale Bonsignori rinnova il modello offerto da Giovanni del Virgilio attraverso una spiegazione naturalistica e morale dell'intera vicenda¹⁶, l'allegoria di Piramo e Tisbe, che presenta una diversa interpretazione della favola¹⁷, e l'allegoria dei giganti fulminati da Giove, paragonati in modo originale dal volgarizzatore agli angeli ribelli cacciati da Dio¹⁸.

Una conseguenza importante della ripresa dei testi delvirgiliani da parte di Bonsignori, che avrà importanti ripercussioni, come si vedrà, anche nelle illustrazioni corredanti l'incunabolo giuntino¹⁹, riguarda il contenuto di alcune *fabulae*, non sempre fedeli alle corrispondenti narrazioni di Ovidio. Comparando l'*Expositio* di Giovanni del Virgilio alle *Metamorfosi* infatti, ci si accorge innanzitutto di significative aggiunte apportate dal professore ad alcuni miti ovidiani, che mirano ad integrare quelle parti delle vicende su cui Ovidio tace o dedica pochi versi. Atinte da altre fonti letterarie, come Orazio, Stazio, Seneca e lo stesso Ovidio (in particolare i *Fasti*), queste aggiunte si trasformano talvolta in veri e propri racconti nei quali traspare l'attitudine narrativa di Giovanni del Virgilio. Guthmüller ad esempio, analizzando il mito di Marsia, dimostra come il professore bolognese introduca nella favola numerose sequenze narrative assenti nelle *Metamorfosi*, in cui la storia del satiro viene riassunta in pochissimi versi²⁰. Analoghe considerazioni riguardano le imprese di Ercole, brevemente

¹⁵ Le allegorie costituiscono la parte più originale dell'opera di Bonsignori. In essa l'autore concentra la maggior parte del suo tentativo di rinnovare il modello del virgiliano di riferimento. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 101-106.

¹⁶ Di norma le allegorie di Giovanni del Virgilio non sono molto estese e prendono spunto prevalentemente dalla metamorfosi subita dai personaggi ovidiani. Bonsignori invece tende generalmente a interpretare l'intera vicenda. Su questi aspetti cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 103. Per quanto riguarda l'allegoria di Ico, Bonsignori amplia di molto i versi del virgiliano presi a modello, offrendo una spiegazione particolareggiata che comprende tutti i personaggi e i momenti della storia (cfr. BONSIGNORI 2001, pp. 127-133). In questo caso, secondo Bodo Guthmüller, la diversità di contenuto rispetto alla corrispondente allegoria di Giovanni del Virgilio è dovuta non solo all'azione innovatrice che porta Bonsignori a rielaborare il modello, ma anche alla difficoltà da parte del volgarizzatore di comprendere i versi latini del professore. Stando a quanto riportato da un anonimo traduttore delle *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos* nel cod. Ricc. 1093 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (c. 9v), i versi relativi all'allegoria di Ico sarebbero stati già nel XIV secolo talmente corrotti da impedirne una corretta lettura. Su questo problema cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 103-104..

¹⁷ Rispetto all'allegoria di Giovanni del Virgilio, per il quale il cambiamento di colore da bianco a nero delle more di gelso rappresenta l'amore candido che può condurre alla morte (cfr. GHISALBERTI 1933, p. 55), l'interpretazione di Bonsignori riflette alcune concezioni teologiche morali secondo cui il colore bianco è segno della purezza degli innamorati, il colore rosso indica il cedimento alla lussuria, il colore nero contrassegna la definitiva caduta nel peccato (cfr. BONSIGNORI 2001, pp.).

¹⁸ Sulle differenze tra le allegorie di Giovanni del Virgilio e le allegorie di Bonsignori cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 103-106, nel quale sono citati altri esempi.

¹⁹ Si veda il capitolo 3.

²⁰ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 382-400. Il poeta di Sulmona tratteggia la vicenda focalizzandosi sui momenti principali, facendo riferimento alla contesa musicale tra Apollo e Marsia e descrivendo brevemente lo scorticamento del satiro e la metamorfosi del suo sangue in fiume. Giovanni del Virgilio invece premette alla

elencate in Ovidio e descritte una per una nell'*Expositio*²¹, o la vicenda di Fedra e Ippolito, arricchita in alcuni dettagli rispetto alla versione succinta offerta dal poeta di Sulmona²².

Questa «ambizione a narrare nuovamente tutto il narrabile»²³, peraltro indicativa di una tendenza tipicamente medievale di intervenire su un testo per amor di completezza²⁴, si ritrova puntualmente anche nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, che non solo incorpora tutte le aggiunte apportate da Giovanni del Virgilio, ma talvolta ne introduce di nuove. Ne è un esempio la storia di Medea narrata nel settimo libro, ulteriormente ampliata da Bonsignori attraverso l'inserimento di alcuni particolari che ambiscono a "completare" il racconto di Ovidio e di Giovanni del Virgilio²⁵.

Così strutturato, il volgarizzamento si configura come una sorta di raccolta antologica dei miti antichi, in cui l'esposizione dei contenuti e la divagazione narrativa delle favole acquisiscono un'importanza sicuramente maggiore rispetto alla fedeltà nei confronti dell'originale ovidiano, poco rispettato anche nelle scelte linguistiche e stilistiche adottate²⁶. Come sottolineano i maggiori studiosi dell'argomento, l'obiettivo di Bonsignori non era quello di creare una versione poetica, originale e stilisticamente ricercata del poema ovidiano, ma quello di rendere accessibile al vasto pubblico volgare i racconti di Ovidio attraverso una lingua che fosse il più possibile semplice e corrente, svelando nello stesso tempo i significati reconditi che, a suo dire, si celavano dietro le trasformazioni²⁷. Per raggiungere tale scopo gli scritti di Giovanni del Virgilio costituivano di certo un ottimo punto di riferimento per Bonsignori: vergati in un latino facile, senza troppe pretese ma vivace, «nella cui sintassi e nel cui idiomatismo traspare la lingua volgare»²⁸, essi si prestavano molto bene ad essere tradotti agevolmente.

vicenda un'ampia digressione raccontando l'antefatto della storia. Sul mito di Marsia in Giovanni del Virgilio e in Bonsignori cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 65-75.

²¹ Ad ogni fatica viene dedicato un capitoletto a se stante nel quale ciascuna impresa viene descritta in modo più dettagliato.

²² Anche in questo caso le differenze maggiori si notano nella pria parte della vicenda: Giovanni del Virgilio introduce alcuni personaggi (come la nutrice) e alcuni dettagli narrativi (ad esempio la spada di Teseo gettata a terra). cfr. il Capitolo 3.

²³ ARDISSINO 2006, p. 61.

²⁴ ARDISSINO 2006, p. 61.

²⁵ Queste ulteriori aggiunte si possono notare in alcuni passi nei capitoli XXII-XXXV del VII libro. Cfr. ARDISSINO 2006, p. 61.

²⁶ Rispetto al modello offerto dall'*Expositio* di Giovanni del Virgilio, che già semplificava la sintassi dell'opera ovidiana, è stata notata un'ulteriore semplificazione operata da Giovanni Bonsignori che dunque non sempre traduce alla lettera la parafrasi esegetica del professore. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 82-83.

²⁷ A Bonsignori cioè, interessava trasmettere la *materia*, ovvero il contenuto della *Metamorfosi*. cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 80-81.

²⁸ GUTHMÜLLER 2008, p. 80.

1.2. Differenze tra manoscritti ed edizione a stampa

Se le caratteristiche del volgarizzamento di Bonsignori che abbiamo appena descritto informano certamente anche l'edizione a stampa del 1497, va però sottolineato che sussistono significative divergenze tra il testo pubblicato da Lucantonio Giunta e il testo tramandato dai manoscritti. Come mette in evidenza Erminia Ardisino che ha curato l'edizione critica dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, risulta impossibile collegare direttamente l'edizione giuntina a uno qualsiasi dei testimoni manoscritti che ne tramandano il testo: la stampa veneziana, nonostante la sua importanza nella ricostruzione critica del volgarizzamento di Bonsignori, deve essere considerata separatamente dai codici²⁹. Le differenze testuali fra tradizione manoscritta ed edizione a stampa riguardano principalmente due categorie: divergenze relative al contenuto e diversità relative alla forma.

Nel primo gruppo vanno segnalate innanzitutto le importanti discrepanze che coinvolgono il *Proemio* e l'*Essordio*. Queste due parti introduttive, come è stato brevemente notato in precedenza, costituiscono nei manoscritti un ampio cappello propedeutico al volgarizzamento vero e proprio, in cui l'autore affronta questioni teoriche, metodologiche e mitografiche. Nel *Proemio* ad esempio, dopo l'invocazione a Dio a cui chiede la «grazia» e l'«ingegno» necessari per «formare la presente composizione»³⁰, Bonsignori classifica le opere letterarie in quattro generi e indica le motivazioni che spingono gli autori alla scrittura³¹. Nell'*Essordio* invece, strutturato in tre capitoli, è riportato l'*Accessus* ovidiano di Giovanni del Virgilio (capitolo primo), vengono descritti il mondo infernale, le ninfe e le muse (capitolo secondo) e infine vengono presentate le principali divinità olimpiche e affrontata la questione della nascita dell'idolatria (capitolo terzo)³². Confrontando il testo riportato dai manoscritti con quello della stampa, si può osservare che nell'edizione veneziana viene mantenuta solamente la parte iniziale del *Proemio* (quella in cui Bonsignori si rivolge a Dio)

²⁹ BONSIGNORI 2001, p. XLII.

³⁰ BONSIGNORI 2001, p. 3.

³¹ Bonsignori distingue i seguenti generi letterari: *storia, leggenda, favola poetica e novella*. Le *Metamorfosi*, secondo questa classificazione, rientrano nella terza categoria. Per quanto riguarda le ragioni che portano alla scrittura, Bonsignori opera un'altra quadruplica suddivisione: secondo il volgarizzatore si scrive per *manifestare la vera dottrina*, per *edificare nostra memoria*, per *drizzare nostra vita* e per *dichiarare la vera dottrina*. L'intento di Ovidio corrisponde, per Bonsignori, alla prima categoria. Sul *Proemio* Cfr. ARDISSINO 1993, pp. 112-113, GUTHMÜLLER 1997, pp. 55-60, GUTHMÜLLER 2008, pp. 86-87, 111.

³² Sull'*Essordio* cfr. ARDISSINO 1993, pp. 113-117, GUTHMÜLLER 1997, pp. 55-60, GUTHMÜLLER 2008, pp. 110-111.

mentre dell'ampio *Essordio* non viene mantenuto nulla (esso infatti risulta completamente assente)³³.

Un'altra differenza particolarmente importante nei confronti dei manoscritti riguarda il contenuto di alcune allegorie che accompagnano le favole ovidiane nell'edizione a stampa. Se nella versione di Giunta i capitoli del volgarizzamento sono mantenuti pressoché identici a quelli presenti nei manoscritti, ad eccezione del racconto di Medea dove si possono notare alcune divergenze rispetto al testo di Bonsignori³⁴, le interpretazioni allegoriche vengono talvolta rielaborate, ampliate o sostituite da nuove. Nella terza allegoria del primo libro, ad esempio, è inserito un ulteriore commento relativo a Prometeo³⁵, mentre l'allegoria di Licaone, il cui mito viene interpretato in chiave evemeristica nei manoscritti, assume nella stampa una connotazione morale attraverso un diretto riferimento alle Sacre Scritture, grazie al quale il personaggio ovidiano intenzionato ad uccidere Giove viene paragonato al peccatore che crocifigge Cristo.³⁶

Come quest'ultimo caso dimostra, i cambiamenti apportati alle allegorie di Bonsignori tendono di norma ad accentuare il carattere edificante dei miti ovidiani mediante rinvii alla fede cristiana e alle Sacre Scritture³⁷, ma ci sono anche dei casi in cui le aggiunte consistono nell'inserimento di chiose esplicative di carattere geografico, storico o toponomastico: si vedano, a titolo di esempio, le indicazioni sulla Tessaglia aggiunte nell'allegoria che segue il racconto di Deucalione e Pirra³⁸. Tra gli autori maggiormente utilizzati come fonti per tali operazioni di rimaneggiamento, nota Erminia Ardissino, vanno annoverati Sant'Agostino, Isidoro, Ovidio e Dante, ma sono presenti altresì, anche se con minor frequenza, Solino, Plinio ed Esiodo³⁹.

Per quanto riguarda le differenze formali tra i manoscritti e l'edizione a stampa, appare manifesto in primo luogo l'adattamento linguistico all'ambiente veneto a cui viene sottoposto il testo di Bonsignori. Evidenti risultano infatti gli influssi del veneziano lungo

³³ Su questi aspetti cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 198.

³⁴ Guthmüller nota le maggiori divergenze nelle cc. LVIV-LVIIr. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 199 n. 44.

³⁵ Cfr. c. IIIv. In tale allegoria, in cui nuovamente viene citato Prometeo come creatore del primo uomo, si fa riferimento alla *Citta di Dio* di Sant'Agostino. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 199.

³⁶ Cfr. cc. IVv-Vr. Guthmüller avverte in questa allegoria l'influenza dell'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire. Su questi e altri esempi cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 199-200.

³⁷ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp.199-200. Secondo lo studioso tedesco, Bonsignori interpreta le favole narrate da Ovidio nello stesso modo in cui i teologi interpretavano le storie del Vecchio Testamento, ovvero come prefigurazioni e rinvii al Nuovo. In tale pratica lo studioso riconosce dei precisi riferimenti all'allegoresi delle *Metamorfosi* praticata nell'*Ovide moralisé* e nell'*Ovidius moralizatus*. Su tali testi cfr. PAIRET 2011, pp.

³⁸ Cfr. c. VIv.

³⁹ Il più delle volte tali fonti sono espressamente citate nel testo attraverso formule ripetitive come *dice Plinio*, *dice Issidoro*, *dice Ovidio* ecc. cfr. BONSIGNORI 2001, p. XLII.

tutto il testo del volgarizzamento, nonostante essi, afferma Guthmüller, furono progressivamente tolti nelle successive ristampe⁴⁰. Confrontando i manoscritti con l'edizione, è possibile notare come alcune parole vengono sostituite con altre mentre piuttosto frequente risulta la sostituzione delle consonanti *g* e *c* con la *z*, declinando così in senso veneto molteplici espressioni.

Infine, si possono osservare alcune differenze nelle molte abbreviazioni che coinvolgono tanto le parole dei racconti ovidiani, quanto i titoli dei capitoli, che nell'edizione a stampa vengono inoltre numerati progressivamente.

1.3. Il ruolo di Giunta

Non è da escludere a priori che Giunta, nell'approntare la sua edizione delle *Metamorfosi*, abbia seguito un perduto manoscritto di Bonsignori che contenesse già alcune delle caratteristiche che abbiamo descritto⁴¹, tuttavia sembra più probabile attribuire le differenze riscontrate rispetto alla tradizione manoscritta a precise scelte editoriali operate da Giunta stesso o da qualche suo collaboratore⁴². Questa ipotesi sembra confermata non solo dalla tipologia delle fonti utilizzate nel rimaneggiamento delle allegorie di cui si è fatto cenno, le quali sottintendono una certa familiarità con gli autori antichi propria di qualcuno che operava negli ambienti umanistici⁴³, ma anche dalla configurazione assunta dal testo alla luce dei cambiamenti effettuati e nel contesto dell'attività editoriale di Giunta⁴⁴. Eliminando quasi completamente le parti introduttive del *Proemio* e dell'*Essordio*, ovvero le parti teoriche che avvicinavano l'opera di Bonsignori a quel filone letterario di tipo scolastico e mitografico, l'opera diviene una semplice raccolta di storie avvincenti accompagnate dalla

⁴⁰ GUTHMÜLLER 2008, p. 198. Lo studioso purtroppo non fornisce gli esempi concreti in cui è possibile individuare l'influsso veneto del testo.

⁴¹ Non si hanno notizie circa le caratteristiche di un possibile antigrafo utilizzato da Giunta per preparare l'edizione, tuttavia, come dimostrano alcuni documenti relativi alla pubblicazione delle *Epistole* di Santa Caterina da parte di Aldo Manuzio (cfr. *Aldo Manuzio editore* 1975, I, p. 16, II, p. 206), era piuttosto frequente all'epoca danneggiare pesantemente i manoscritti presi a modello dagli stampatori, provocandone sovente lo smembramento e la distruzione. Le loro pagine venivano spesso divise in previsione della collocazione di queste nel foglio a stampa, il testo veniva corretto ed emendato dal curatore direttamente sull'esemplare manoscritto e gli operai della tipografia potevano sporcare d'inchiostro i fogli del codice. Su questi aspetti cfr. ZORZI 1990, p. 694.

⁴² Cfr. BONSIGNORI 2001, pp. XLI-XLII; GUTHMÜLLER 2008, pp. 198-199.

⁴³ BONSIGNORI 2001, p. XLII.

⁴⁴ Trasferitosi a Venezia nel 1477 assieme al fratello Bernardo, Lucantonio iniziò a praticare il commercio della carta e dopo qualche anno anche il commercio librario. Nel 1484 iniziò ad esercitare l'attività di editore servendosi di molti tipografi, mentre nel 1499, stando agli studi di Paolo Camerini, uscì il primo libro da lui stampato, indice dell'avviamento di una propria tipografia. Cfr. CAMERINI 1963, pp. 21-14, 97; CERESA 2001, pp. 93-94.

loro interpretazione allegorica, da leggersi anche separatamente e senza richiedere al lettore una grande concentrazione o specifiche conoscenze in campo letterario⁴⁵. Questa accentuazione del carattere antologico dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* rispecchia inoltre l'indirizzo editoriale seguito da Lucantonio Giunta nella sua attività a Venezia. Diversamente dal fratello Filippo, che da lì a poco avrebbe stampato a Firenze principalmente testi di carattere umanistico⁴⁶, Lucantonio immetteva nel mercato librario testi religiosi e liturgici ad uso del clero ma anche testi in volgare sacri e profani «di facile smercio»⁴⁷ e riccamente illustrati, intercettando attraverso di essi un tipo di pubblico laico, non accademico, appartenente a quella che possiamo definire media borghesia, composta da cittadini facoltosi ma non animati da valori umanistici paragonabili a quelli dell'*elite* culturale del periodo⁴⁸. Negli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione delle *Metamorfosi* in volgare infatti, Giunta commissionò la stampa di diverse edizioni che per molti aspetti corrispondono a quella ovidiana, a cominciare dalla celebre Bibbia stampata nel 1490 per i tipi di Giovanni Ragazzo – contenente la versione italiana delle Sacre Scritture redatta da Niccolò Malermi⁴⁹ – e dalle *Vitae SS. Patrum* stampate nel 1491 – recanti il volgarizzamento toscano di Fra Domenico Cavalca all'opera di Girolamo⁵⁰ – vicine all'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* per l'impiego di testi italiani e per l'abbondante presenza di illustrazioni xilografiche che accompagnano il lettore pagina dopo pagina. È però l'edizione giuntina delle *Deche di Tito Livio vulgare historiate* uscita nel 1493 dalla tipografia di Giovanni Rosso⁵¹, quella che maggiormente assomiglia all'*Ovidio* del 1497, non solo per il comune carattere profano, ma anche per le caratteristiche dei testi stampati. Anche in

⁴⁵ Cfr. GENTILINI 1989, pp. 6-7; GUTHMÜLLER 2008, pp. 198-199.

⁴⁶ I due fratelli si unirono in consorzio nel 1491, tuttavia l'attività di Filippo fu per molti anni subordinata a quella di Lucantonio esercitando l'attività di librario e assicurando a Firenze e altrove la vendita dei libri editi e stampati dal fratello. Solamente nel 1497 Filippo allestì una stamperia propria. Cfr. CAMERINI 1963, pp. 22-23; CERESA 2001, pp. 87-89.

⁴⁷ CAMERINI 1963, p. 23.

⁴⁸ Di norma i volgarizzamenti non erano ben visti all'interno del mondo accademico, che, in linea con i principi della cultura umanistica, preferiva lo studio dei testi classici in lingua originale e adeguatamente emendati. I testi in volgare non erano sottoposti a processi di revisione e cura filologica analoghi a quelli che caratterizzavano i testi greci e latini, indirizzati prevalentemente all'ambiente scolastico. Come sottolineano diversi studiosi, i volgarizzamenti erano concepiti perlopiù come libri divulgativi, destinati alla lettura individuale, e per questo indirizzati al "lettore anonimo" cioè al "vasto pubblico volgare". Cfr. GENTILINI 1989, pp. 6-7; GUTHMÜLLER 2008, p. 190. Sul problema dei volgarizzamenti nel mondo della stampa cfr. LOWRY 1984, pp. 45-49.

⁴⁹ *Biblia Vvlgare Istoriate*, Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, Venezia 15 ottobre 1490. ISTC ib00644000. Sull'edizione cfr. CAMERINI 1963, pp. 62-63.

⁵⁰ *Vita di Santi Padri historiate*, Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, Venezia 25 giugno 1491. ISTC ih00232000. Sull'edizione cfr. CAMERINI 1963, p. 70.

⁵¹ *Deche di Tito Livio vulgare historiate*, Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta, Venezia 11 febbraio 1493. ISTC il00255000.

questo caso si tratta di un volgarizzamento trecentesco diffuso in ambito toscano⁵², nel quale, come nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, le storie narrate dall'autore classico vengono spezzate in una serie di brevi capitoli contenenti ciascuno uno specifico episodio e accompagnati uno ad uno da brevi rubriche introduttive e da moltissime vignette xilografiche⁵³. L'unica differenza nei confronti dell'edizione ovidiana riguarda la mancata presenza di un apparato interpretativo o allegorico, che però è giustificata dal carattere più propriamente storico dell'opera di Livio.

Strettamente legato a queste ultime considerazioni appare infine un ulteriore problema sollevato da Bodo Guthmüller nei suoi studi sul volgarizzamento di Bonsignori. È noto che tale volgarizzamento non fu il solo ad essere prodotto nei quasi due secoli che precedettero l'edizione veneziana di Giunta: altri tre ne furono prodotti tra il XIV e il XV secolo. All'inizio del Trecento, probabilmente entro il 1333-1334, il notaio Arrigo Simintendi da Prato realizzò la prima traduzione in volgare del poema ovidiano apparsa in Italia⁵⁴, mentre agli inizi del secolo successivo risalgono le *Favole di Ovidi*, un compendioso volgarizzamento redatto dall'altrimenti sconosciuto Girolamo da Siena⁵⁵; alla fine del Quattrocento infine, nel piccolo ma vivace ambiente cortigiano di Perugia, Lorenzo Spirito Gualtieri tradusse in terza rima gli ultimi cinque libri del poema ovidiano⁵⁶. A differenza delle due traduzioni quattrocentesche conosciute solamente tramite un solo manoscritto (e da una sola edizione a stampa nel caso dell'opera di Lorenzo Spirito)⁵⁷, indice di una loro scarsa circolazione già all'epoca, il volgarizzamento di Simintendi è tramandato da una ventina di codici in gran parte prodotti, come quelli di Bonsignori, a Firenze e in Toscana⁵⁸. Sembra dunque difficile immaginare che Giunta non conoscesse questa versione, peraltro caratterizzata da una grande fedeltà all'originale latino nei contenuti e nella struttura, e da un grande rispetto nei confronti della complessità linguistico-stilistica del testo classico preso a modello⁵⁹. Perché dunque l'editore

⁵² Rispetto all'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, il testo in volgare di Livio conobbe una tradizione filologica e manoscritta molto più intricata, in quanto per ogni Deca sono stati individuati autonomi filoni di volgarizzazione. Le Deche in volgare inoltre, furono stampate per la prima volta a Roma nel 1476. Cfr. GENTILINI 1989, p. 6.

⁵³ Per una descrizione delle caratteristiche principali dell'edizione cfr. CAMERINI 1963, pp. 70-72; GENTILINI 1989, pp. 6-7.

⁵⁴ GUTHMÜLLER 2008, p. 62.

⁵⁵ Questo volgarizzamento è in realtà una parafrasi semplificata dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 140-146.

⁵⁶ Su questa versione si veda il capitolo 9, paragrafo 9.1.

⁵⁷ GUTHMÜLLER 2008, pp. 141, 158.

⁵⁸ Per la descrizione dei codici si vedano le schede realizzate da Guthmüller in GUTHMÜLLER 2008, pp. 281-190.

⁵⁹ Simintendi adotta un criterio di assoluta fedeltà nei confronti del testo ovidiano secondo una modalità tipica dei primi volgarizzatori italiani: traduce parola per parola, riproduce le strutture latine e si serve di un lessico fortemente latineggiante. Secondo Guthmüller "con Simintendi, [...], si ha l'impressione che il traduttore

non fece stampare tale testo? Secondo Guthmüller le ragioni di questa scelta vanno ricercate principalmente negli interessi commerciali di cui si è fatto un breve cenno: il linguaggio semplice, descrittivo e senza pretese adottato da Bonsignori, la suddivisione dell'opera ovidiana in brevi capitoli e le interpretazioni allegoriche che accompagnano le *fabulae* interpretandole in senso edificante (caratteristiche queste completamente assenti nell'opera di Simintendi), dovevano apparire molto opportune a Giunta nei confronti del pubblico a cui il testo era indirizzato⁶⁰. In altre parole, se l'editore fiorentino scelse «l'Ovidio commentato ed edificante, preferendolo all'Ovidio stilisticamente più complesso, fu sicuramente perché nel primo vedeva la possibilità di maggiori proventi»⁶¹. La traduzione di Simintendi, complice senz'altro il grande successo riscontrato dall'edizione di Bonsignori del 1497 e delle sue successive ristampe, rimase per molto tempo poco conosciuta e malgrado il giudizio positivo espresso nei suoi confronti da alcuni umanisti e cultori della lingua italiana come Lionardo Salviati, conobbe una prima pubblicazione a stampa soltanto nell'Ottocento⁶².

comprenda e ammiri l'arte di Ovidio: il volgarizzatore si piega al modello latino e lo segue attentamente pieno di rispetto" (GUTHMÜLLER 2008, p. 114). Sul volgarizzamento si veda anche ARDISSINO 2006, pp. 55, 58.

⁶⁰ GUTHMÜLLER 2008, pp. 189-190.

⁶¹ GUTHMÜLLER 2008, p. 190.

⁶² Il primo libro della traduzione di Simintendi uscì a Faenza nel 1846 a cura di Francesco Zambrini (ZAMBRINI 1846). L'intera opera fu poi pubblicata tra il 1846 e il 1850 da Casimiro Basi e Cesare Guasti, membri dell'Accademia della Crusca (BASI, GUASTI 1846, 1846, 1850.). Tali pubblicazioni costituiscono ad oggi le uniche disponibili del volgarizzamento di Simintendi che non vanta perciò di una moderna edizione. Sulla fortuna critica del volgarizzamento cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 192-194.

CAPITOLO 2.

LE XILOGRAFIE

2.1. Le xilografie: fra riusi e novità

Senza dubbio anche la presentazione estetica dell'edizione contribuì al suo successo commerciale: Lucantonio Giunta, al quale, come editore, va attribuito il sostenimento delle spese necessarie all'apparato decorativo e illustrativo dell'incunabolo, volle conferire all'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* un aspetto curato ed elegante, stampando la sua edizione in piccoli volumi *in folio* e arricchendola di vignette e decorazioni xilografiche di vario genere. Oltre alle cinquantadue illustrazioni relative alle *fabulae* ovidiane disposte con regolarità lungo tutto il testo di Bonsignori¹, nell'*Ovidio* giuntino si trova una ricca cornice decorativa "all'antica" posta in corrispondenza dell'inizio del testo (alla c. lr) e numerosissime iniziali xilografiche su fondo nero che aprono ogni libro, capitolo e allegoria nei quali il volgarizzamento, come sopra si è detto, è suddiviso.

Diversamente dalle vignette, le quali, come si vedrà in modo più specifico nelle pagine seguenti, furono realizzate *ex novo* da maestranze specializzate, la cornice ornamentale e la maggior parte delle iniziali risultano dei reimpieghi, le cui matrici cioè furono precedentemente utilizzate da Giunta o da altri editori per decorare differenti edizioni. Caratterizzata da motivi "all'antica", quali candelabre, bucrani, volute vegetali, putti alati e divinità marine nel fregio inferiore (fig. 2.1), la cornice ornamentale fu utilizzata per la prima volta nel 1493 dal trinese Guglielmo Anima Mia per decorare l'antiporta dell'edizione in volgare della Bibbia da lui stampata in quell'anno² (fig. 2.2), mentre molte delle piccole iniziali xilografiche che introducono i capitoli e le allegorie si ritrovano, identiche, non solo nell'edizione liviana delle *Historie Romanae decades* edita dallo stesso Giunta nel 1495³ ma anche nelle *Epistole et Evangelia* stampata da Guglielmo nel 1494⁴. Si vedano ad esempio, tra le altre, la lettera I, decorata ai lati da due riccioli vegetali simmetrici, la C, arricchita dalla presenza di un piccolo uccello al suo interno, o la P, caratterizzata dalla figura scattante di un quadrupede (fig. 2.3, fig. 2.4, fig. 2.5), presenti in tutte e tre le edizioni citate. Giunta quindi, seguendo in questo caso una prassi piuttosto diffusa tra i tipografi del suo tempo che,

¹ Cfr. Scheda 1. Cfr. anche la descrizione dei soggetti presente in ESSLING 223 e in BLUM 1927.

² ITC ib00646000; ESSLING 135; SANDER 992

³ ITC il00247000; ESSLING 34; SANDER 3998. Per una descrizione dell'edizione e delle vignette cfr. CAMERINI 1969, p. 84.

⁴ ITC ie00093500; ESSLING 187; SANDER 2567

qualora possibile, preferivano risparmiare e riutilizzare le xilografie esistenti al posto di commissionarne di nuove⁵, ottenne tali legni dal trinese Anima Mia il quale, stando alle date offerte dalle ultime edizioni a stampa che gli vengono attribuite dagli studiosi, avrebbe cessato la sua attività di tipografo attorno al 1495, giustificando in questo modo la cessione delle matrici lignee in suo possesso⁶. I capilettera dei quindici libri invece, di dimensioni maggiori, furono probabilmente eseguiti per l'occasione, dato che, fino ad ora, non sono stati rintracciati esempi di un loro precedente impiego (fig. 2.6). Lettere e cornice richiamano inoltre le più frequenti tipologie ornamentali impiegate nei coevi manoscritti (o incunaboli miniati) che, come noto, fornirono i principali modelli di riferimento per l'illustrazione xilografica del libro a stampa⁷. Se i fregi utilizzati in apertura del testo rimandano senza dubbio ai frontespizi dipinti in molti codici e incunaboli prodotti a Venezia in quegli anni, come rivela il confronto con la cornice dipinta alla c. 233r del Canzoniere di Antonio Grifo della Biblioteca Marciana di Venezia (ms. It. Z. 64 = 4824) (fig. 2.7) o con quella del frontespizio dell'esemplare membranaceo del *De origine urbis Venetiarum* di Bernardo Giustinian conservato al Museo Correr (Inc. E 344)⁸ (fig. 2.8), i capilettera ripropongono nella loro formulazione la cosiddetta *littera mantiniana*, caratterizzata dall'impiego di lettere prismatiche, vergate in capitale romana, e animate spesso dalla presenza di piccole figure umane e animali o da eleganti motivi ornamentali, simili a quelli che compaiono, ad esempio, nel codice contenente il *De officiis* di Cicerone della biblioteca di Eton (ms. 149), copiato dal noto calligrafo Bartolomeo Sanvito (fig. 2.9)⁹.

Per quanto riguarda le illustrazioni xilografiche, bisogna innanzitutto sottolineare come esse, di forma rettangolare e delimitate da un semplice inquadramento a doppia linea, siano di dimensioni piuttosto grandi (circa 92 x 144 mm tranne la prima di circa. 100 x 130 mm) e occupino in larghezza lo stesso spazio riempito dal testo disposto in due colonne, rivelando in questo modo la grande attenzione posta da Giunta e dai suoi collaboratori nel curare

⁵ Sul problema del reimpiego dei legni cfr. GENTILINI 1989, p. 6; ARMSTRONG 2008(c), p. 47.

⁶ La questione meriterebbe di essere ulteriormente approfondita dato che, allo stato attuale delle ricerche, non sono noti luogo e data di morte di Guglielmo né sono stati rinvenuti documenti di prestito, vendita o cessione dei legni tra gli stampatori. Seguendo il profilo biografico e la ricostruzione della carriera di Anima Mia tracciata dagli studiosi si evince che, come detto, le ultime edizioni uscite dalla sua stamperia non andrebbero oltre il 1495 (anche se il Mattaire nel 1741 attribuisce a Guglielmo l'edizione *Theoricae novae planetarum* di Georg von Peurbach uscita nel 1499; cfr. MATTAIRE 1741, p. 89), il che farebbe intendere una precoce scomparsa del tipografo oppure una brusca chiusura della sua attività per motivi non noti. Cfr. PLEBANI 2003, pp. 41-42.

⁷ Sui rapporti tra manoscritti e incunaboli cfr. ZORZI 1990, pp. 694-694; ZORZI 2009, pp. 171-173.

⁸ Ulteriori approfondimenti e indicazioni bibliografiche sulla cornice dell'Ovidio di Giunta in relazione a manoscritti e incunaboli illustrati verranno offerti nel paragrafo 2.2.1. di questa tesi.

⁹ Sull'affermazione della *littera mantiniana* nella decorazione manoscritta del Rinascimento veneto cfr. MARIANI CANOVA 1969, pp. 12, 18 e ss; ARMSTRONG 1981, pp. 9, 50; MARIANI CANOVA 2009, pp. 335-337. Sul codice di Eton cfr. NUVOLONI 2016, pp. 326-327.

l'impaginazione (fig. 2.10). Inserite di norma prima o dopo il titolo del capitolo d'apertura della storia che illustrano (ma non mancano eccezioni) tali vignette, al pari della cornice ornamentale e dei capitelli xilografati sopra descritti, si mostrano figlie della cultura artistica del loro tempo, ostentando chiari riferimenti alla scultura del Lombardo, in particolare nelle nobili proporzioni e nelle pose in contrapposto, talvolta monumentali, che denotano le figure, e alla tradizione pittorica di Giovanni Bellini, Andrea Mantegna e Cima da Conegliano, percepibile soprattutto nell'eleganza compositiva e nei tratti puliti e arrotondati che definiscono i personaggi ovidiani e i paesaggi campestri in cui spesso sono ambientate le scene delle *Metamorfosi*¹⁰. Il linguaggio di Mantegna in particolare, sembra aver giocato un ruolo determinante nella formazione delle maestranze che realizzarono il ciclo di immagini dato che, come si avrà modo di vedere, si possono rilevare nelle illustrazioni diversi rimandi all'arte del maestro, non solo nella costruzione anatomica delle figure ma anche nella scelta di particolari soluzioni formali e iconografiche. La grazia, l'armonia e la nitidezza di segno che contraddistinguono le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, hanno spesso portato gli studiosi a considerarle uno dei più alti raggiungimenti dello stile cosiddetto "classico"¹¹, uno dei due indirizzi stilistici in cui, a partire dal celebre studio di Arthur M. Hind del 1935, si è soliti suddividere le illustrazioni xilografiche veneziane dell'ultimo decennio del Quattrocento¹². Le stesse caratteristiche hanno indotto, inoltre, a paragonare le incisioni giuntine alle splendide immagini che corredano la celeberrima *Hyperotomachia Poliphili* stampata da Aldo Manuzio nel 1499¹³ (fig. 2.11), ritenuta a ragione la punta di diamante dello "stile classico", e alle illustrazioni di altri incunaboli appartenenti al medesimo "stile", come ad esempio le cinque raffigurazioni di stelle aggiunte nell'edizione aldina degli *Scriptores Astronomici veteres* del 1499¹⁴ (fig. 2.12). Come per la maggior parte delle

¹⁰ I rapporti tra la xilografia veneziana e le arti maggiori sono stati indagati a più riprese e hanno riguardato diverse sfaccettature. Per una visione generale sul tema cfr. HIND 1935, pp. 464-485, ZORZI 1990, pp. 698-699; SZÈPE 2016, p. 146. Ulteriori riferimenti al problema verranno offerti nel cap. 00 di questa tesi.

¹¹ HIND 1935, p. 464.

¹² L'altro stile è quello "popolare", caratterizzato da uno stile narrativo sciolto, vivace e da xilografie lineari ma tendenti ad una certa angolosità di disegno. Tale stile sembra dominare l'illustrazione xilografica veneziana fino al 1493 quando fu sostituito progressivamente dallo "stile classico". La bibliografia su questi argomenti è molto vasta, si segnalano perciò i contributi principali: HIND 1935, pp. 464-485; ZORZI 1990, pp. 698-699; ZORZI 2009, pp. 173-174; ARMSTRONG 2008(a), pp. 189-190.

¹³ ISTC ic00767000; ESSLING 1198; SANDER 2056. Ulteriori indicazioni bibliografiche saranno fornite in seguito.

¹⁴ ISTC if00191000; ESSLING 1186; SANDER 2781. L'edizione aldina contiene trentotto raffigurazioni xilografiche relative alle costellazioni e ai pianeti descritti nei *Phaenomena* di Arato, il cui testo, assieme agli scritti astronomici di Materno, Manilio e Proclo, è contenuto nell'incunabolo. La maggior parte delle xilografie sono di reimpiego e corrispondono a quelle utilizzate undici anni prima da Antonio de Strata (Avieno, *Arati Phaenomena*, Venezia 25 ottobre 1488) e da Tommaso de Blavis (Igino, *Poetica Astronomica*, Venezia 7 giugno 1488), mentre le raffigurazioni di Draco, Boote, Triangolo, Pleiadi e Oceano, risultano create ex novo e

illustrazioni librarie dell'epoca, neppure per le immagini dell'Ovidio si sono tramandati i nomi degli artigiani che realizzarono il ciclo xilografico¹⁵, ma l'analisi stilistica delle vignette e i monogrammi che compaiono in alcune di esse – *ia* ed *N* – suggeriscono l'operato di più artefici.

2.2. Disegnatori e intagliatori del ciclo xilografico

Risalire all'identità degli artefici dell'apparato illustrativo dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* non è per nulla cosa semplice ma, al contrario, risulta un'autentica sfida, non solo per la mancanza di un'adeguata documentazione d'archivio che di certo costituirebbe un valido supporto nell'attribuzione delle immagini a determinati maestri, ma anche per le peculiarità tecniche della pratica xilografica. Le xilografie infatti, come aveva già intuito Friedrich Lippmann nell'ormai lontano 1888¹⁶, soprattutto quando erano create per illustrare un'edizione, erano il risultato di un procedimento complesso e dispendioso che prevedeva l'intervento di uno o più disegnatori e di uno o più intagliatori: i primi, responsabili delle scelte compositive e iconografiche delle illustrazioni, si limitavano a riportare il disegno da loro concepito sulla superficie lignea; i secondi, artigiani specializzati nella lavorazione del legno, avevano il compito di intagliare la matrice seguendo il disegno tracciato su di essa¹⁷. La difficoltà a risalire all'identità precisa degli artisti coinvolti nella realizzazione delle illustrazioni risiede proprio in questo aspetto: se lo stile di un determinato maestro può essere riconosciuto sulla base di determinate caratteristiche da lui adottate nel definire, ad esempio, alcuni dettagli delle figure o del paesaggio, l'intervento di un mediocre intagliatore può occultare gran parte di queste caratteristiche, distorcendo il disegno tracciato sulla matrice¹⁸. Va però sottolineato che gli intagliatori, a differenza dei disegnatori, potevano firmare le loro incisioni mediante monogrammi (posti di norma nelle zone periferiche dell'immagine), fornendo così un indizio utile per risalire alla loro identità. Nel caso dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, come è stato visto, la presenza di due diversi tipi

impiegate per la prima volta in questa edizione. Tali immagini, a differenza delle altre, sono in "stile classico". Cfr. SzÈPE 1992, pp. 155-157.

¹⁵ Da questo punto di vista la situazione italiana contrasta notevolmente con quella tedesca coeva, dove talvolta i libri illustrati tramandano i nomi degli artigiani. Un esempio interessante è offerto dal *Liber Chronicarum* stampato nel 1493, nel quale, oltre all'autore del testo, vengono citati i disegnatori e incisori che trasferirono i disegni nel volume. Cfr. FÜSSEL 2001, pp. 7-37 e SzÈPE 2016. p. 139.

¹⁶ LIPPMANN 1888, p. 120.

¹⁷ Sulla tecnica xilografica cfr. PARMA ARMANI 1973, pp.263-272.

¹⁸ Cfr. LANDAU 2016, pp. 107-108.

di monogramma, ovvero *ia* ed *N*, fornisce di per sé la prova dell'operato di almeno due intagliatori, ma l'assenza di motivi firma nella maggior parte delle illustrazioni non consente di escludere a priori l'eventuale presenza di altri maestri. Per quanto riguarda invece il disegno, le figure e lo stile di molte xilografie risultano vicinissimi alle miniature attribuite al miniatore padovano Benedetto Bordon e a quelle del cosiddetto Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, aprendo la strada all'ipotesi che uno o entrambi i maestri abbiano partecipato attivamente alla creazione delle immagini ovidiane¹⁹. La forte vicinanza stilistica tra i due miniatori però (che ha portato a ritenere l'anonimo maestro un brillante allievo del Bordon), rende particolarmente complicata la questione attributiva delle xilografie, lasciando aperti dei dubbi che potrebbero essere risolti in modo definitivo solamente grazie all'appoggio di qualche documento.

Sulla base di queste osservazioni preliminari verranno ora proposte delle considerazioni stilistiche scaturite dall'analisi compiuta sulle illustrazioni, le quali, inserendosi nel quadro di una prolifica tradizione di studi, si concentreranno inizialmente sul problema del disegnatore, prestando particolare attenzione alla figura di Bordon e a quella del Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, e successivamente sull'operato degli intagliatori.

2.2.1. Benedetto Bordon

Da molto tempo ormai è nota la familiarità del miniatore padovano Benedetto Bordon con il mondo della stampa e della xilografia²⁰. Non solo le prime prove documentate della sua carriera di miniatore riguardano l'illustrazione di alcuni incunaboli pubblicati da Nicolaus Jenson alla fine degli anni Settanta del Quattrocento, facenti parte di un gruppo di opere miniate da diversi maestri per il commerciante di libri Peter Ugelheimer²¹, ma alcuni

¹⁹ Il possibile coinvolgimento di Bordon e del Secondo Maestro del Canzoniere Grifo nel campo dell'illustrazione xilografica è stato studiato in particolare in relazione all'*Hypnerotomachia Poliphili*. Nonostante le illustrazioni dell'Ovidio risultino simili a quelle del *Poliphilo*, e quindi spesso citate negli studi su quest'ultimo, non esistono studi specificamente dedicati al problema stilistico dell'edizione di Giunta.

²⁰ Per un profilo biografico del miniatore e per una visione generale della sua attività nel campo dell'illustrazione libraria si veda BILLANOVICH 1968, MARIANI CANOVA 1968-1969, ARMSTRONG 2003, II, pp. 593-296, MARCON 2003 e la scheda di MARCON 2004.

²¹ La serie dell'Ugelheimer comprende quattro incunaboli giuridici conservati ora alla Landesbibliothek di Gotha, datati tra il 1477 e il 1481, tre incunaboli a tematica filosofica custoditi alla Koninklijke Bibliotheek de L'Aia, stampati dal 1481 al 1483, e un Aristotele in due volumi oggi alla Pierpont Morgan Library di New York, edito nel 1483. La mano di Bordon è stata riconosciuta dalla critica nei due frontespizi del *Digestum Novum* di Giustiniano e delle *Decretales* di Gregorio IX, entrambi a Gotha (Mon. Typ. 1477. 2°, 13; Mon. Typ. 1479, 2°. 4) e firmati "Benedictus patavinus". Per la serie di incunaboli e per la discussione dei maestri che parteciparono alla loro decorazione cfr. *La miniatura a Padova* 1999, pp. 495-511, nn. 145-151; MARIANI CANOVA 2009, pp. 352-356.

documenti pubblicati per la prima volta da Rinaldo Fulin nel 1882 e discussi in seguito da Miriam Billanovich e Giordana Mariani Canova²², dimostrano in modo inequivocabile che Bordon, trasferitosi da Padova a Venezia dopo il 1492 (dove peraltro sembra abbia gestito una bottega situata a San Zulian²³), accanto all'attività di miniatore si dedicò con una certa frequenza alla preparazione di disegni per xilografie. Particolarmente importanti in tal senso risultano alcuni privilegi di stampa richiesti dal Bordon alla Serenissima, tra cui il privilegio decennale ricevuto nel 1504 per un «Trumpho di Cesaro», nel quale appare chiaro che Bordon realizzò i disegni e un intagliatore tradusse le immagini sulle matrici²⁴, il documento del 1508, in cui il miniatore chiese il privilegio per la stampa di una xilografia con la carta «di tutta la provincia de Italia» e una carta con «lo Apamondo», specificando di aver disegnato personalmente le tavole facendole successivamente «tagliar nel legname»²⁵, e infine il privilegio richiesto nel 1526 per la pubblicazione di un libro geografico corredato da molteplici incisioni²⁶, che fu stampato da Niccolò Zoppino due anni dopo e che oggi è noto con il nome di *Isolario*²⁷. A questi documenti va aggiunta l'affermazione contenuta nei distici finali di un'edizione latina delle opere di Luciano uscita nel 1494 per i tipi di Simone Bevilaqua²⁸, nella quale Bordon dichiara di aver curato l'edizione facendola stampare a sue spese e per la quale, si ritiene, disegnò la bellissima cornice xilografica su fondo nero che appare nel frontespizio²⁹ (fig. 2.13), e una xilografia su foglio singolo con la *Madonna in*

²² Cfr. BILLANOVICH 1968, pp. 195-204 ; MARIANI CANOVA 1969, pp. 122- 130. La Billanovich in particolare pubblicò altri documenti utili a ricostruire la famiglia d'origine del maestro collocandola nel contesto della società padovana del tempo.

²³ La notizia, oggi purtroppo irreperibile, viene riferita dal Cicogna in alcune sue note al manoscritto del Michiel conservato al Museo Correr di Venezia (Libri Postillati E. 15, p. 195). Egli scrive che in certe *Rime di* diversi spettanti alla libreria Contarini e poi alla Marciana si poteva leggere: «Super apothecam M[agistri] Benedicti miniatoris S. Iuliani: Errare et errantes non prohibere idem est» (cfr. BRATTI 1901, I, p. 75). Per una discussione sulla testimonianza del Cicogna cfr. MARIANI CANOVA 1969, p. 123.

²⁴ FULIN 1882, pp. 154-155, n. 141. Le xilografie del *Trionfo di Cesare* erano credute perse prima che Jean-Michel Massing collegò il privilegio di stampa del 1504 alla serie di dodici tavole ultimate dall'intagliatore Jacopo da Strasburgo a Venezia il 13 febbraio 1504. Cfr. MASSING 1977, pp. 44-45; MASSING 1990, p. 4; per ulteriori riferimenti bibliografici cfr nota 00.

²⁵ FULIN 1882, p. 168, n. 168. Purtroppo questo progetto di Bordon è andato perduto, ma l'importanza delle carte disegnate dal miniatore nel contesto delle rappresentazioni geografiche coeve è stata discussa da Lilian Armstrong in ARMSTRONG 2003, II, pp. 605-618.

²⁶ FULIN 1882, p. 206, n. 251.

²⁷ *Libro di Benedetto Bordone, nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo con li lor nomi antichi & moderni, historie, fauole, & modi del loro uiuere, & in qual parte del mare stanno, & in qual parallelo & clima giacciono*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1528. Edit 16 CNCE 7062. Cfr. ARMSTRONG 2003, pp. 620-624, in particolare p. 620 n. 88.

²⁸ ISTC il00329000; ESSLING 747; SANDER 4037.

²⁹ L'ipotesi di riconoscere nella cornice la mano di Bordon, avanzata per la prima volta da Miriam Billanovich nel 1968, è ritenuta attendibile dalla maggior parte degli studiosi sulla base delle caratteristiche stilistiche e sulle analogie ornamentali che la accomunano alle opere di pennello del maestro. Cfr. BILLANOVICH 1968, pp. 202-204; ARMSTRONG 2008, p. 211. Cfr. anche p. 00 e n. 0 di questo lavoro per ulteriori indicazioni.

trono tra i Santi Rocco e Sebastiano (conservata al British Museum), nella quale compaiono in eleganti *tabulae ansate* le firme «BENEDICTVS PINXIT» e «JACOBVS FECIT» (fig. 2.14), facenti riferimento, molto probabilmente, a Benedetto Bordon e all'intagliatore alsaziano Jacobus Argentoriatensis (o Jacopo da Strasburgo)³⁰. Sulla base di tali evidenze documentarie, gli studiosi hanno indagato a più riprese il ruolo svolto dal maestro nell'illustrazione xilografica veneziana, riconoscendogli un ruolo di primaria importanza nello sviluppo dello "stile classico". È ormai opinione diffusa che Bordon abbia realizzato i disegni di alcune xilografie in tale stile, anche se, nonostante gli importanti studi intrapresi da Lilian Armstrong³¹, non si è ancora giunti alla ricostruzione di un catalogo di tutti i suoi possibili interventi in quest'ambito.

La questione attributiva dei disegni delle vignette dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* a Bordon, o comunque alla sua bottega, non potendosi dunque appoggiare ad alcun documento, si trova ad essere discussa attraverso una prospettiva squisitamente stilistica, mediante il confronto con alcune prove attribuite da tempo al maestro. Tra queste merita particolare attenzione una copia dell'*Opera* di Luciano stampata su pergamena (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27) e miniata da Bordon per un membro della famiglia Mocenigo, come dimostra lo stemma dipinto nel margine inferiore della c.2r³². L'apparato decorativo dell'incunabolo comprende, oltre un'elegante cornice con motivi "all'antica" posta in corrispondenza della prima pagina del testo (che sostituisce il bordo xilografico presente nelle copie cartacee³³), sedici miniature che illustrano i personaggi mitologici del *De veris narrationibus* e del *Dialoghi*, molto vicine alle immagini dell'*Ovidio* nel formato rettangolare delle vignette, nella solennità delle figure campite entro composizioni pausate e poco affollate, e negli ariosi paesaggi campestri arricchiti dalla presenza di montagne e città fortificate sullo sfondo. Si veda ad esempio il confronto tra la miniatura alla c. 55r e l'illustrazione relativa alla storia di Teseo e Arianna: analogo è il modo di distribuire i personaggi nello spazio attraverso l'inserimento di figure ora frontali, ora di profilo, ora di

³⁰ La figura della Vergine e le scene della Passione di Cristo rappresentate nell'architrave e nel basamento del trono sono basate su una stampa di Martin Scongauer. Sulla xilografia cfr. MASSING 1977, pp. 43-44; LANDAU 2016 p. 117.

³¹ La studiosa ha indagato il possibile coinvolgimento di Bordon nell'esecuzione dei disegni di alcune xilografie che corredano i libri da coro pubblicati da Lucantonio Giunta tra il 1499 e il 1501 e altri volumi di autori classici stampati a Venezia nei decenni a cavallo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Cfr. ARMSTRONG 2003, II, pp. 683-731; ARMSTRONG 2008(c).

³² La bibliografia sul Luciano di Vienna è vasta. Tra i contributi più significativi si segnalano: HERMANN 1931, pp. 220-225 n. 1490; MARIANI CANOVA 1968-1969, pp. 104-108; MARIANI CANOVA 1969, pp. 74, 123-124, 167, ARMSTRONG 1994, pp. 207-208 n. 104; SZÉPE 1999, p. 404 n. 171; MARIANI CANOVA 2009, pp. 362-363; TONIOLO 2016, pp. 98-101.

³³ Cfr, nota 90.

spalle, così come simile è l'abbigliamento "all'antica" e le pose in contrapposto che denotano le figure principali (fig. 2.15, fig. 2.16). Precise corrispondenze si possono notare anche nella rappresentazione di alcuni personaggi – si vedano le rispettive raffigurazioni di Ercole o di Mercurio (fig. 2.17, fig. 2.18, fig. 2.19, fig. 2.20, fig. 2.21) – e nella definizione anatomica dei corpi maschili e femminili, come dimostra il paragone tra le figure rappresentate in prossimità della barca di Caronte nell'immagine alla c. 57v del Luciano e gli uomini e le donne generati da Deucalione e Pirra nella corrispondente xilografia ovidiana (fig. 2.22, fig. 2,23), o ancora il confronto tra il Mercurio e la Venere miniati alla c. 87r e le figure di Perseo e Andromeda (fig.2. 24,, fig. 2. 25), caratterizzate da una medesima maniera di strutturare il corpo umano sia nelle proporzioni generali sia nei particolari. A tal proposito va segnalato come alcuni studiosi, tra cui Ulrike Bauer-Eberhardt, hanno enucleato alcune caratteristiche disegnative strettamente personali, anche se di schietta derivazione mantegnesca, utilizzate da Bordon nella definizione delle anatomie, come il particolare modo di tratteggiare le costole, le spalle, o le linee della regione epigastrica³⁴, che si ritrovano non solo negli esempi che abbiamo citato, ma anche nelle numerose figure che scandiscono il ciclo di dodici tavole relative al *Trionfo di Cesare*³⁵, i cui disegni sono sicuramente attribuibili al Bordon sulla base del già ricordato privilegio di stampa del 1504. Nonostante tali xilografie si differenzino da quelle dell'*Ovidio* per il fitto tratteggio a linee parallele che definisce il volume delle figure e per la qualità decisamente superiore dell'intaglio, alcune analogie possono comunque essere osservate, in particolare confrontando, ad esempio, le posture di alcuni personaggi, il trattamento dei panneggi e ovviamente le anatomie disegnate sulle corazze dei soldati (fig. 2.26, fig. 2.27, fig. 2.28, fig. 2.29).

2.2.2. Il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo

Un'altra figura importante da tenere in considerazione nel tentativo di riconoscere la mano di qualche miniatore dietro i disegni delle xilografie ovidiane è sicuramente quella dell'anonimo Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, così denominato perché l'illustrazione di sua mano – la prima a lui effettivamente attribuita – appare per seconda nel manoscritto

³⁴ BAUER-EBERHARDT 1994, pp. 110-112.

³⁵ La serie è conosciuta in tre diverse redazioni che differiscono l'una dall'altra dalla presenza o meno di iscrizioni che accompagnano le immagini. Una descrizione di queste tre redazioni è offerta da ARMSTRONG 2008(b), pp. 56-57.

contenete le *Rime* del poeta veneziano Antonio Grifo, conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia (cod. It. Z. 64 = 4824)³⁶ (fig. 2.30). In tale miniatura, datata comunemente agli anni Novanta del Quattrocento³⁷, entro un raffinato fregio a candelabre in bronzo dorato su fondo blu disposto sui quattro lati del foglio, è raffigurata una scena allegorica dal forte sapore neoplatonico, nota comunemente come *Trionfo di Venere*, nella quale la dea è rappresentata nuda e in equilibrio su una sfera di cristallo, mentre sorregge il figlio Cupido con il braccio destro e indica il cielo con la mano sinistra. Accanto a Venere campeggiano altri personaggi identificabili, da sinistra a destra, in Mercurio, Tolomeo, Marte e Adone³⁸. Stilisticamente affine al linguaggio arioso espresso da Bordon nel Luciano di Vienna, come dimostrano i colori limpidi e la delicata luminosità che pervade le figure e il paesaggio, risultanti da un comune aggiornamento sul cromatismo e sulle delicatezze atmosferiche di Cima da Conegliano³⁹, la miniatura rivela interessanti assonanze con le xilografie dell'Ovidio giuntino, tali da non precludere l'intervento dell'anonimo maestro nella realizzazione dei disegni per almeno alcune incisioni⁴⁰. Non solo Venere (fig. 2.31) corrisponde ai carnosi nudi femminili che appaiono in molte immagini delle *Metamorfosi* in volgare, caratterizzati da forme arrotondate e da una evidente linea disegnata tra il pube e il basso ventre (fig. 2.32; fig. 2.33), ma anche le pose e i costumi degli altri personaggi permettono serrati confronti con le illustrazioni xilografiche. Si veda ad esempio la figura di Adone (fig. 2.34) il cui atteggiamento leggiadro corrisponde, tra gli altri casi, a quello di Apollo rappresentato al centro della xilografia alla c. XLIXv (fig. 2.35) o a quello dello stesso dio mostrato accanto a

³⁶ Il ricco Canzoniere del poeta veneziano Antonio Grifo, vissuto tra la metà del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento prestando servizio presso importanti corti milanesi e venete, raccoglie più di novecento componimenti di marcato gusto petrarchesco, scritti dall'autore in tempi diversi e suddivisi, nel codice, in due sezioni aperte entrambe da una miniatura. La prima, alla c. ir, è attribuita al Primo Maestro del Canzoniere Grifo (alias Maestro delle Ore Landriani) e rappresenta il *Trionfo di Eros* mostrando, dal punto di vista formale, riferimenti stilistici all'ambiente lombardo. La seconda miniatura è attribuita al Secondo Maestro del Canzoniere Grifo. Sulla distinzione dei due maestri cfr. MARIANI CANOVA 1990, pp. 190-197. Per un approfondimento sul Maestro delle Ore Landriani, che studi recenti identificano col miniatore milanese Percivalle de' Negri, si veda QUATTRINI 1995, pp. 14-27; QUATTRINI 2014, pp. 188-190; MULAS 2015, p. 371-372. Sulla figura di Antonio Grifo e sui suoi componimenti nel Canzoniere marciano cfr. FRASSO 1990, pp. 40-57.

³⁷ Sulla miniatura cfr. PUPPI 1960, p. 284; MARIANI CANOVA 1990, pp. 191-193, 195-197; SZÈPE 1992, pp. 80-83; MARCON 1994, p. 120; GUEST 2008, p. 111; TONIOLO 2016, p. 98.

³⁸ Secondo Giordana Mariani Canova la raffigurazione rappresenterebbe il trionfo di Venere genitrice e il significato iconologico dei personaggi avrebbe forti valenze neoplatoniche: Venere sarebbe perciò esaltata come virtù soterica (bellezza e fecondità insieme) e indica il cielo perché esso è il luogo da cui essa proviene e perché ad esso tende ogni bellezza e armonia. I personaggi attorno alla dea rappresenterebbero la vita attiva (Mercurio), contemplativa (Tolomeo), bellicosa (Marte) e istintiva (Adone) che tendono alla bellezza e perciò alla perfezione (rappresentata dalla sfera di cristallo). Cfr. MARIANI CANOVA 1990, pp. 191-192.

³⁹ Un'attenta lettura della componente luministica e cromatica di Cima da Conegliano nelle miniature del Luciano e del Canzoniere Marciano è offerta in MARIANI CANOVA 1968-1969, pp. 104-108.

⁴⁰ Tra i primi a notare una somiglianza tra la miniatura marciana e le illustrazioni delle *Metamorfosi* del 1497 è stato Lionello Puppi, che però attribuiva al maestro anche un dipinto con la raffigurazione del matrimonio tra Peleo e Teti oggi al Louvre. Cfr. PUPPI 1960, p. 285-287.

Nettuno sullo sfondo dell'immagine alla c. CVIIIr (fig. 2.36). Al Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, il cui catalogo è stato ampliato man mano nel tempo, viene attribuita anche una miniatura dipinta a grisaille che decora una copia della silloge di Virgilio conservata alla Princeton University Library (VRG 2945. 1472q), raffigurante l'incontro tra Titiro e Melibeo, e datata da Emma T.K. Guest al nono o all'ultimo decennio del Quattrocento⁴¹ (fig. 2.37). Anche in questo caso le figure che animano l'illustrazione non sono distanti da quelle che campeggiano nelle vignette ovidiane, come dimostra il confronto con la xilografia di Apollo e Marsia, particolarmente vicina alla miniatura del Virgilio nelle posture aggraziate dei personaggi, nel paesaggio bucolico in cui è ambientata la scena, scandito qua e là da ciuffi d'erba, e nei corpi cilindrici dagli arti affusolati che contraddistinguono le figure (fig. 2.38).

2.2.3. I disegni e la cornice ornamentale: tra prassi di bottega e problemi di attribuzione

La forte vicinanza stilistica tra Bordon e il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, unitamente alla prassi del tempo, per la quale, come si è visto, i disegni tracciati sulle matrici lignee venivano intagliati da altri artigiani (spesso di diversa bravura), rende praticamente impossibile stabilire con certezza quale dei due maestri fu l'autore delle immagini ovidiane, o se entrambi i miniatori parteciparono all'impresa. Un'attenta osservazione delle xilografie dell'incunabolo tuttavia, consente di notare alcune differenze qualitative nell'impostazione delle scene e nella raffigurazione dei personaggi, che potrebbe alludere alla presenza di più mani (o riferirsi quantomeno all'esecuzione più o meno accurata da parte di uno stesso artefice). Accanto a immagini recanti soluzioni ardite (nonostante l'intaglio poco accurato) come la posizione assunta da Fetonte nell'atto di precipitare dal carro (fig. 2.39), o la studiata posa di Polifemo raffigurato in torsione mentre si prepara a scagliare un gigantesco masso contro Aci in fuga (fig. 2.40), si trovano illustrazioni nelle quali la resa delle proporzioni e la costruzione prospettica di oggetti e persone non è molto attenta, come dimostra il letto su cui Venere e Marte giacciono avvinghiati dalla magica rete preparata da Vulcano per intrappolarli, decisamente fuori scala rispetto alle figure retrostanti degli dei e male inserito nello spazio della scena (fig. 2.41), o i felini rappresentati sullo sfondo

⁴¹ GUEST 2008, p. 115. L'incunabolo presenta al suo interno altre miniature attribuite da Guest al Secondo Maestro del Canzoniere Grifo.

dell'illustrazione relativa alla vicenda di Ippomene e Atalanta, per nulla proporzionati alle dimensioni delle altre figure (fig. 2.42).

Che si tratti però di un ciclo di immagini omogeneo e concepito nell'ambito di una medesima bottega (se non da un'unica *mens*), lo dimostra il carattere comune delle illustrazioni, che reiterano lo stesso tipo di figure e soluzioni compositive in tutte le vignette. Inoltre, analizzando le xilografie ovidiane, ci si accorge della presenza di schemi continuamente ripetuti nella serie di immagini che potrebbero riflettere la pratica dei disegni di bottega creati dal maestro principale e utilizzati secondo necessità per dar forma ai personaggi delle *Metamorfosi*⁴²: tra gli esempi più significativi ricordiamo la figura maschile inclinata, utilizzata per rappresentare l'uomo creato da Prometeo e Ippolito in fin di vita (fig. 2.43; fig. 2.44), l'uomo accovacciato al suolo, che ricorre spesso nelle scene di battaglia per indicare un morente, come si può osservare nella scena di Fedra e Ippolito, nella strage dei niobidi e nella caccia al cinghiale Calidonio (fig. 2.45; fig. 2.46; fig. 2.47)), la figura volante con copricapo e calzari alati, utilizzata in modo speculare per rappresentare il dio Mercurio nell'immagine con la vicenda di Erse e Aglauro (fig. 2.48), e Perseo in volo sopra Andromeda (fig. 2.49), l'uomo di spalle con la gamba sinistra leggermente alzata (fig. 2.50; fig. 2.51)), la figura del re a cavallo impiegata in forme quasi identiche per raffigurare Minosse davanti a Megara assediata (fig. 2.52) e Numa in viaggio verso Crotone (fig. 2.53), e infine la particolare posizione assunta da Cinira nell'atto di colpire Mirra (sulla quale si tornerà a breve) che si ritrova nell'illustrazione del sacrificio di Polissena, dove viene applicata alla figura di Neottolemo, o ancora nell'illustrazione di Pico e Circe (fig. 2.54; fig. 2.55; fig. 2.56).

Per quanto riguarda invece la cornice decorativa con cui si apre il testo del volgarizzamento (fig. 2.57), non si può escludere che Benedetto Bordon o il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo ne siano stati gli autori, nonostante essa, come abbiamo visto, sia stata utilizzata per la prima volta nel 1493 in una Bibbia stampata da Guglielmo Anima Mia, risultando quindi precedente alle illustrazioni ovidiane di qualche anno. Gli elementi che costituiscono la cornice però, composta da palmette, volute vegetali, bucrani, mascheroni, candelabre, putti e divinità marine nel fregio inferiore, corrispondono a quelli sovente impiegati dai suddetti maestri in alcuni frontespizi di codici e incunaboli prodotti a Venezia negli anni Novanta. In particolare si veda l'elegante fregio su fondo nero che corre da le copie cartacee del Luciano del 1494 (attribuito da tempo a Bordon) (fig. 2.58), quello miniato nel Luciano di Vienna (fig. 2.59), la cornice dipinta dal Secondo Maestro del Grifo nel

⁴² Sul problema dei disegni di bottega cfr. ALEXANDER 1988 e ALEXANDER 2003, pp. 121-149.

ms. It. Z. 64 della Biblioteca Marciana (fig. 2.60), nel cui margine inferiore compaiono ninfe e centauri entro paesaggio lacustre non distanti dalle divinità marine rappresentate nella cornice ovidiana (fig. 2.61; fig. 2.62), e anche il raffinato fregio xilografico che compare in un'edizione di Erodoto stampata nel 1494 (fig. 2.63) il cui disegno è ritenuto opera di Bordon⁴³. Stilisticamente coerente agli esempi citati, la cornice ovidiana, anche se realizzata quattro anni prima delle vignette, potrebbe dunque essere aggiunta al catalogo del miniatore padovano o a quello del Secondo Maestro del Canzoniere Grifo per quanto riguarda la loro attività di disegnatori di xilografie. A livello cronologico infatti, essa è compatibile con l'inizio dell'attività di Bordon a Venezia e con le opere attribuite al Secondo Maestro del Grifo. Interessante è notare che la cornice in questione non fu più utilizzata da Giunta nelle successive ristampe dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Bonsignori. Essa infatti, come ha dimostrato un'attenta analisi, passò nelle mani di Giovanni Tacuino, che la impresse nella pagina d'apertura della sua edizione delle *Heroides* pubblicata a Venezia nel 1501⁴⁴.

2.2.4. L'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* e l'*Hypnerotomachia Poliphili*

Benedetto Bordon e il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo risultano pienamente coinvolti nella problematica attributiva che caratterizza le superbe illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, le quali senza dubbio mostrano i legami più stringenti con le raffigurazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Attribuite in passato a qualche celebre pittore come Giovanni Bellini, Tiziano o Palma il Vecchio⁴⁵, le immagini del *Poliphilo* sono state accostate, per quanto riguarda il disegno, alla mano di Benedetto Bordon e a quella del Secondo Maestro del Canzoniere Grifo in particolare negli studi di Helena K. Szèpe e Lilian Armstrong⁴⁶ ma,

⁴³ La cornice dell'Erodoto reca motivi ornamentali molto simili a quelli della cornice xilografica del Luciano, e le figure mitologiche che campeggiano nel margine superiore e inferiore ricordano molto le figure dipinte da Bordon nel Luciano di Vienna. Secondo alcuni studiosi, come Susy Marcon, la cornice sarebbe da attribuire al Secondo Maestro del Canzoniere Grifo. Per una discussione più approfondita sul problema attributivo di tale cornice si rimanda a: MARCON 1994, pp. 124-125; URBINI 1998, pp. 62-67; ARMSTRONG 2008(a), pp. 212-214.

⁴⁴ Sull'edizione delle *Heroides* e sulle sue illustrazioni si ritornerà più avanti nel corso di questo lavoro. Cfr. Capitolo 8, paragrafo 8.2.

⁴⁵ La storia attributiva dell'*Hypnerotomachia Poliphili* è estremamente lunga e complessa. Una perfetta sintesi delle attribuzioni che si sono susseguite nel tempo, a partire dagli studi tardo ottocenteschi, è offerta da Helena K. Szèpe in alcuni suoi contributi. Cfr. SZÈPE 1992, p. 7 n. 9, e SZÈPE 1997, p. 39.

⁴⁶ In modo particolare cfr. SZÈPE 1992, pp. 53-97; BAUER-EBERHARDT 1994; SZÈPE 1997; ARMSTRONG 2003, II, pp. 651-652; SZÈPE 2016. Il primo a suggerire il nome di Benedetto Bordon in relazione alle xilografie polifilesche è stato Giuseppe Biadego all'inizio del Novecento (BIADEGO 1900-1991), tuttavia le motivazioni che lo spinsero a proporre tale attribuzione non si basavano su confronti stilistici bensì sulla presenza di una b posta a firma di

nonostante tali proposte abbiano trovato ampio riscontro da parte della critica⁴⁷, il livello qualitativo estremamente alto delle xilografie porta ancora alcuni studiosi ad accettare la suddetta attribuzione con qualche riserva⁴⁸. Il legame stilistico con le vignette dell'*Ovidio* di Giunta appare però evidente, al punto da considerare le xilografie di entrambe le edizioni frutto dell'intervento di artigiani provenienti da un medesimo atelier⁴⁹. Oltre a costituire gli esiti più elevati dello "stile classico" in virtù dell'eleganza lineare e dello spirito classicheggiante che pervade le figure di entrambe le edizioni, le immagini dei due incunaboli presentano significativi punti di contatto percepibili nel modo di disegnare il corpo umano, nelle strategie compositive di alcune illustrazioni e nell'adozione di un medesimo vocabolario di pose, gesti e particolari di vario genere. Le similitudini più stringenti si possono cogliere paragonando le vignette ovidiane alle immagini che illustrano i rilievi dei carri trionfali osservati e descritti da Poliphilo durante il suo viaggio onirico narrato nel testo: esse mostrano, il più delle volte, non solo un formato rettangolare molto simile a quello presente in tutte le immagini dell'edizione ovidiana, ma raffigurano delle scene mitologiche che condividono con quelle delle *Metamorfosi*, oltre la tematica di fondo, un analogo modo di strutturare gli eventi principali mediante la giustapposizione dei momenti principali della vicenda illustrata. Si vedano ad esempio le immagini poliflesche alla c. k8v, relative alla storia di Danae e a quella del figlio Perseo che decapita Medusa (fig. 2.64; fig. 2.65), particolarmente vicine alle illustrazioni ovidiane nella concezione spaziale della scena,

due illustrazioni, indice a suo dire, della partecipazione del miniatore all'impresa. In realtà, come gli studi successivi hanno dimostrato, le lettere si riferiscono agli intagliatori e non ai disegnatori.

⁴⁷ Cfr. MARCON 1998, pp. 38-39; URBINI, 1998, pp. 50-51; MARCON 2004, p. 123. Resta comunque un mistero distinguere le mani dei due miniatori, aprendo alla possibilità che per la realizzazione delle immagini dell'*Hypnerotomachia Poliphili* Bordon e il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo abbiano collaborato (cfr. SZÈPE 1997, pp. 44-48). Secondo Giordana Mariani Canova invece «il linguaggio delle mitiche incisioni è senz'altro molto consonante a quello di Bordon, anche se [...] può essere lecita ancora qualche riserva all'identificazione in ragione della qualità estremamente alta delle illustrazioni del *Poliphilo* e della forza del loro eccezionale potenziale lirico e fantastico, quali non sembra che Bordon attinga nelle sue opere più facilmente riconoscibili. Un tale livello di stile mostra invece la superba pagina con *Venere e Amore, Marte, Adone, Saturno (o Tolomeo), Mercurio in paesaggio*, recata dal Canzoniere del poeta veneziano Antonio Grifo (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824)» (MARIANI CANOVA 2009, p. 363).

⁴⁸ A tal proposito si esprime David Landau per il quale «le illustrazioni sono state ascritte, in maniera convincente e a più riprese, a Benedetto Bordon, confrontandole con opere sicuramente sue» ma «rimane tuttavia l'ombra del dubbio, visto che le immagini del libro sono spesso di tale bellezza, sofisticatezza, eleganza e raffinatezza, oltre che di gusto non veneziano, da far pensare a un artista di prima caratura, mentre il nostro Bordon, prima e dopo quella data, riuscì solo di rado a raggiungere certe vette» (LANDAU 2016, p. 113). Va però ricordato che secondo molti studiosi, alla luce del sensazionale rapporto testo-immagine che caratterizza l'apparato xilografico dell'edizione, è probabile che le illustrazioni del *Poliphilo* seguano nei loro tratti principali i disegni che dovevano accompagnare il testo nel manoscritto originale di Francesco Colonna (l'autore del testo), utilizzato dall'editore per preparare la stampa. Cfr. SZÈPE 1992, pp. 23-25.

⁴⁹ La somiglianza stilistica tra le xilografie dei due incunaboli è stata notata già dai primi studi che sono stati fatti sul libro illustrato veneziano. La storia attributiva delle immagini ovidiane ha spesso coinciso con quella del *Poliphilo*, perciò si rimanda alle indicazioni offerte alla nota 42.

nel modo di rappresentare le figure (si noti ad esempio la maniera di definire i muscoli dell'addome o le ginocchia), e nella resa del paesaggio costellato di pietre e piccoli solchi (fig. 2.66, fig. 2.67).

Alla c. l3v del *Poliphilo* (fig. 2.68), in corrispondenza della descrizione dei rilievi del carro di Semele, una xilografia rappresenta la trasformazione di sette ninfe in altrettanti alberi mostrando una resa della metamorfosi *in fieri* assolutamente paragonabile a quella adottata dagli illustratori dell'Ovidio nell'immagine di Dafne trasformata in alloro (fig. 2.69) o in quella di Loti mutata nell'omonimo albero (fig. 2.70).

Ancora, precise corrispondenze si possono trovare nell'adozione di particolari elementi architettonici o nella resa degli interni, come dimostrano gli archi poggianti su colonne tagliati dalla cornice della vignetta presenti nell'immagine alla c. n8r dell'*Hypnerotomachia* (fig. 2.71) o il pavimento definito mediante una semplice quadrettatura prospettica rappresentato nelle cc. C5r e C5v (fig. 2.72), che si ritrovano, identici, nell'illustrazione ovidiana relativa alla morte di Achille (fig. 2.73).

Infine, ulteriori legami tra le xilografie del *Poliphilo* e quelle dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* sono individuabili nella ripetizione di alcune figure che potrebbero tradire l'impiego di modelli attinti da un comune repertorio di disegni di bottega, rafforzando l'ipotesi della partecipazione delle stesse maestranze nell'esecuzione dei due apparati illustrativi. Lilian Armstrong è stata la prima ad aver notato l'utilizzo ripetitivo di veri e propri schemi in talune raffigurazioni miniate e xilografiche di testi classici stampati tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento⁵⁰, tuttavia la serie di illustrazioni ovidiane è stata finora poco considerata sotto questa prospettiva. Partendo dalle analisi condotte dalla studiosa, sono stati individuati alcuni casi che ci sembrano particolarmente interessanti. L'esempio più significativo riguarda uno schema utilizzato di frequente nell'ambito di scene concitate e d'attacco, come dimostra il confronto tra la figura di Cinira nell'illustrazione ovidiana relativa alla vicenda di Mirra e Adone (fig. 2.74)⁵¹, e le due sacerdotesse di Diana raffigurate in un'immagine dell'*Hypnerotomachia* mentre cacciano Poliphilo e Polia dal tempio (fig. 2.75). Anche se nel primo caso la figura in questione è maschile, brandisce una spada anziché un bastone, e indossa abiti diversi, è evidente come la posizione delle gambe e del braccio destro alzato che contraddistingue le figure sia la stessa. Il fatto che lo stesso schema si trovi anche in una divertente miniatura che raffigura Giovenale nell'atto di scagliare un libro alle

⁵⁰ ARMSTRONG 2008(c), pp. 54-58.

⁵¹ Come sopra segnalato, tale schema informa anche la raffigurazione di Neottolema (c. CXv) e di Pico nella selva (c. CXXIIv).

personificazioni dei vizi dipinta nell'antiporta di un'edizione stampata da Aldo Manuzio nel 1501 e attribuita a Benedetto Bordon⁵²(fig. 2.76), contribuisce a sostenere l'ipotesi che dietro le illustrazioni ovidiane e poliflesche ci sia stato effettivamente il maestro padovano o qualcuno a lui molto vicino. Va segnalato, inoltre, che la prima attestazione dell'utilizzo di tale schema sembra risalire alla xilografia raffigurante il miracolo di Sant'Alò, finora poco indagata, che decora il *Libro de la natura di cavalli* stampato a Venezia da Piero Bergamascho nel 1492-1493 circa⁵³, la quale, mostrandosi stilisticamente affine alle immagini in "stile classico" in virtù delle linee nitide e della volumetria arrotondata delle figure, potrebbe forse costituire una delle prime prove dell'attività svolta da Bordon in Laguna come disegnatore di xilografie (fig. 2.77).

Altri esempi che potrebbero alludere alla pratica dei disegni di bottega si possono notare nella figura dell'uomo visto di spalle che ricorre spesso nelle illustrazioni di entrambe le edizioni – come si può osservare confrontando la figura di Enea alla c. CXIIr dell'*Ovidio* giuntino con quella del soldato alla c. k8v del *Poliphilo* (fig. fig. 2.78, fig. 2.79) –, nel Pegaso rappresentato in secondo piano nelle immagini relative alla decapitazione di Medusa da parte di Perseo (fig. 2.80, fig. 2.81), nel toro accasciato su cui sta per salire Europa (fig. 2.82), che ricorda molto da vicino l'animale scarificato a Priapo circondato da fanciulle nell'immagine alla c. m6r dell'*Hypnerotomachia* (fig. 2.83), e nello schema utilizzato per raffigurare l'incoronazione di Numa nell'ultima illustrazione delle *Metamorfosi* in volgare (fig. 2.84) che corrisponde alla figura della sacerdotessa incoronata e affiancata da due ninfe presente nella xilografia alla c. C4r dell'edizione aldina (fig. 2.85).

2. 3. Gli intagliatori

Così come le immagini dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, anche quelle dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* sono state intagliate da diversi maestri dotati di un differente livello qualitativo. Come abbiamo precedentemente notato, nelle illustrazioni ovidiane compaiono talvolta delle firme, ovvero i monogrammi *ia* ed *N*, che indicano senza dubbio la presenza di due distinti maestri attivi in qualità di intagliatori nel ciclo xilografico ovidiano, ma l'assenza di questi motivi nella maggior parte delle immagini, non consente di escludere

⁵² Cfr. ARMSTRONG 2008(c), p. 54. La studiosa riconosce l'impiego dello stesso schema d'attacco anche nella figura di un satiro in una xilografia che correda un'edizione di Giovenale stampata nel 1503. Su entrambe le immagini cfr. SZÉPE 1995, pp. 86-88.

⁵³ ISTC ir00350000; ESSLING 698; SANDER 6621.

a priori, come si vedrà, l'intervento di altri intagliatori. È inoltre fondamentale ricordare che non sempre gli artigiani usavano siglare le matrici di tutte le illustrazioni da loro eseguite – l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ad esempio, su oltre centosettanta immagini presenta solo due casi di firma – quindi, nel caso dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, il reale apporto degli intagliatori *ia* ed *N* non deve considerarsi limitato alle sole illustrazioni da loro firmate.

2.3.1. Jacopo da Strasburgo

La sigla *ia*, che contrassegna diciassette xilografie, è stata riconosciuta dagli studiosi come l'abbreviazione di *Ja[cobus] o J[acobus] A[rgentoratensis]*, ovvero Jacopo da Strasburgo⁵⁴, un intagliatore di origine alsaziana noto per aver collaborato con Benedetto Bordon all'esecuzione del *Trionfo di Cesare* nel 1504 (fig. 2.26. Fig. 2.28), come dimostra un'iscrizione impressa su un foglio della serie conservato oggi a Parigi⁵⁵, e per aver inciso la tavola con la *Vergine in trono tra i santi Rocco e Sebastiano* conservata al British Museum⁵⁶ (fig. 2.14). A Jacopo va inoltre ricondotta l'esecuzione di una serie di quattordici medaglioni con le scene della Passione di Cristo⁵⁷ (uno dei quali firmato in alto a sinistra; fig. 2.86; fig. 2.87) e una tavola conosciuta con il nome di *Istoria Romana*, firmata *Opus Iacobi*, che riprende la composizione di un sarcofago antico con la storia di Fedra e Ippolito⁵⁸ (fig. 2.88).

⁵⁴ Già Hind aveva ipotizzato che il monogramma potesse alludere a Jacopo da Strasburgo, in virtù del fatto che le due lettere non sono separate da alcun punto. Cfr. HIND 1935, pp. 433, 469. Inizialmente la sigla *ia* era confusa con il monogramma *za*, che però si riferisce a Zoan Andrea, un altro incisore. Cfr. HIND 1935, pp. 431-432; SAMEK LUDOVICI 1974, pp. 158-160.

⁵⁵ Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Rés.-Ea19. L'iscrizione recita: *Manibus propriis hoc Preclarum Opus in lucem prodire fecit, Iacobus Argentoratensis / Germanus Archetipus solertissimus. Anno virginei partus M. D. III. Idibus februa / riis: sub hemisphaerio Veneto finem imposti*. Per molto tempo tale foglio, relativo al primo stadio d'impressione della serie xilografica, è stato ritenuto perso, e l'iscrizione che lo caratterizzava era nota solamente attraverso la trascrizione

⁵⁶ Sulla tavola cfr. sopra.

⁵⁷ Della serie, realizzata probabilmente negli stessi anni della *Madonna in trono con bambino e Santi* come dimostrano le analogie stilistiche e la comune influenza di Martin Schongauer, si conservano diverse stampe custodite presso diversi musei (Londra, British Museum, Berlino, Staaliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kuperstichkabinett, New York, Metropolitan Museum). I quattordici medaglioni sono numerati progressivamente mediante l'inserimento di piccole lettere (dalla *a* alla *o*) intagliate direttamente sulla superficie delle matrici e osservabili di norma nella parte bassa delle stampe (per la sequenza delle scene cfr. MASSING 1977, p. 42). Interessante è anche l'esempio offerto dagli stalli del coro della chiesa di Santa Chiara a San Damiano presso Assisi, nei quali le tavole di Jacopo sono incollate, dimostrando l'uso decorativo delle stampe. Cfr. MASSING 1977, pp. 42-43.

⁵⁸ La tavola, vicina alle immagini del *Trionfo di Cesare* e al linguaggio di Mantegna, fu probabilmente realizzata nel primo decennio del Cinquecento. Cfr. MASSING 1977, pp. 49-50. Come dimostra un documento pubblicato da Rinaldo Fulin, il 25 luglio del 1515 Jacopo («Giacomo di Argentina») chiese alla Serenissima un privilegio di stampa decennale per l'edizione di una veduta di Venezia («se ha imaginato de intagliar questa inclyta cita de Venetia, per atampare quel'la»). Cfr. FULIN 1882, p. 183, n. 198.

La sua partecipazione in qualità di intagliatore nelle immagini dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* rappresenta la prima prova nota della sua attività nel campo dell'illustrazione libraria a Venezia, ma la firma *ia* compare in molte altre xilografie stampate in Laguna nei mesi e negli anni immediatamente successivi all'edizione di Giunta: la si può trovare, ad esempio, nelle bellissime immagini in "stile lineare" dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* stampato da Johannes Hamman per Ottaviano Scotto nell'ottobre del 1497⁵⁹ (fig. 2.89; fig. 2.90), e nelle illustrazioni in "stile ombreggiato" di un *Breviarium romanum* pubblicato da Bernardo Stagnino il 31 agosto del 1498⁶⁰ (fig. 2.91; fig. 2.92). Il fatto che tali xilografie siano state messe in relazione a Benedetto Bordon per quanto riguarda il disegno⁶¹, e che Jacopo da Strasburgo collaborò con lo stesso Bordon per il *Trionfo di Cesare* e per la tavola con la *Vergine in trono*, aggiunge un ulteriore indizio circa l'effettivo coinvolgimento del miniatore nell'apparato xilografico dell'*Ovidio* del 1497, il quale avrebbe perciò rappresentato il primo passo di un sodalizio tra i due maestri destinato a protrarsi nel tempo⁶².

Tornando a considerare le illustrazioni ovidiane, senza dubbio si può affermare che quelle recanti la firma *ia* siano quelle meglio eseguite. Esse infatti mostrano un uso sapiente degli strumenti d'intaglio, che si riflette nella capacità di modulare lo spessore delle parti destinate a rimanere in rilievo (quelle che poi, una volta inchiostrate, risulteranno nere sul foglio) e nella conseguente precisione nella resa dei dettagli, come le pieghe delle vesti, i particolari del volto, le mani, gli oggetti e il paesaggio. Osservando l'illustrazione alla c. XXXIv, relativa alla storia di Ino e Atamante (fig. 2.93), si nota come l'intagliatore sia stato in grado di seguire fedelmente il disegno tracciato sulla matrice, delineando con sufficiente nitidezza le espressioni allarmate sui volti dei protagonisti, le pieghe delle vesti, i serpenti sulla chioma delle Furie, le asperità del terreno e le onde del mare. Degno di nota è anche il sottile tratteggio che scandisce le parti in ombra dello scoglio, espediente utilizzato dal maestro negli elementi naturali di altre illustrazioni: si veda ad esempio l'ombreggiatura della grotta infernale nell'immagine alla c. XXXIv (fig. 2.94), o il chiaroscuro dell'albero in cui Mirra si è trasformata alla c. LXXXIXr (fig. 2.95). Ancora, nella silografia con la contesa musicale tra Apollo e Pan alla c. LXXXIIIr, l'intagliatore segue con precisione le linee dello

⁵⁹ ISTC ih00389500; ESSLING 462; SANDER 5064

⁶⁰ ISTC ib01114800; ESSLING 919. Un elenco delle edizioni illustrate in cui compare la firma *ia* (costituito dalle edizioni da noi citate nel testo e delle loro ristampe) è presente in ESSLING 1914, p. 245. Sulla presenza del monogramma nelle illustrazioni librerie veneziane cfr. ARMSTRONG 2008(b), p. 67, LANDAU 2016, p. 112.

⁶¹ Cfr. ARMSTRONG 2003, II, pp. 715-717 ; ARMSTRONG 2008(b), p. 67.

⁶² Sui rapporti e le possibili collaborazioni tra i due maestri in alcuni libri illustrati cfr. ARMSTRONG 2003, II, pp. 709-717.

svolazzante panneggio del dio, definisce una per una le dita delle mani dei personaggi e delinea con estrema cura i particolari della viola di Apollo e del flauto di Pan, dei quali vengono resi nel dettaglio le corde e i fori per l'aria (fig. 2.96). Un'altra immagine che consente di apprezzare l'attento operato di Jacopo da Strasburgo è quella relativa alla morte di Achille alla c. CVIIIr (fig. 2.73), nella quale l'intagliatore, oltre a definire in modo preciso le vesti e le anatomie delle figure poste in primo e secondo piano, mostra una pregevole abilità nello scandire gli elementi decorativi "all'antica" che denotano l'elaborato piedistallo su cui si erge la statua di Apollo nell'estremità destra della vignetta.

A Jacopo da Strasburgo potrebbe inoltre essere attribuito l'intaglio dell'immagine alla c. CXIIr, raffigurante lo sbarco di Enea a Delo e l'incontro del troiano con il re Anio (fig. 2.97), la quale, nonostante la mancanza della sigla *ia*, reca alcune caratteristiche che sembrano coerenti con la maniera del maestro alsaziano. Si noti, in particolare, l'accuratezza con la quale vengono delineati i particolari dell'imbarcazione ormeggiata sulla sinistra (dalle funi alle assi dello scafo), e la precisione nella definizione degli abiti e dei copricapi dei personaggi in primo piano. Anche il trattamento del terreno confinante con le acque del mare, caratterizzato da una sponda frastagliata e mossa e da sporadici sassi accompagnati da brevi tratteggi orizzontali, si avvicina per la cura dell'intaglio ai paesaggi presenti nelle illustrazioni firmate da Jacopo, come dimostra il confronto con il paesaggio della vignetta relativa all'incantesimo compiuto da Medea per ringiovanire Esone, firmata *ia*.

Un caso particolare è offerto dall'illustrazione non firmata con la vicenda di Diana e Atteone alla c. XXIr (fig. 2.98), nella quale, a nostro avviso, l'intervento di Jacopo da Strasburgo sembra essere riconoscibile solamente nella metà destra della vignetta. Lo scoprimento della dea della caccia da parte dell'ingenuo cacciatore, raffigurato a sinistra, non mostra, infatti, nella definizione degli alberi e dei personaggi, una qualità d'intaglio paragonabile a quella presente nella scena dello sbranamento di Atteone tramutato in cervo, rappresentata a destra. In essa i particolari dei volti dei due cacciatori sono definiti in modo più nitido e preciso rispetto a quelli di Diana e delle sue ninfe, così come gli animali in primo piano e gli edifici sullo sfondo presentano una cura maggiore nel trattamento dei dettagli. Se quindi le specificità rilevabili nella parte destra dell'immagine sembrano ricondurre alla mano di Jacopo, la minore accuratezza che denota la parte sinistra lascia aperto qualche dubbio sull'attribuzione, aprendo alla possibilità che l'intagliatore di Strasburgo sia stato in questo caso affiancato da qualche altro artigiano, magari dall'anonimo maestro N di cui a breve si parlerà.

2.3.2. Il maestro N

La sigla N, che firma cinque illustrazioni (quasi sempre mostrando la lettera al contrario), non è stata finora ricondotta all'identità di nessun maestro, nonostante essa compaia in numerosi libri illustrati stampati a Venezia nell'ultimo decennio del Quattrocento. Apparsa per la prima volta in alcune xilografie della celebre Bibbia in volgare del 1493⁶³, considerare peraltro tra i primi esempi dello "stile classico"⁶⁴ (fig. 2.99; fig. 2.100), la lettera compare successivamente nell'illustrazione incipitaria dell'*Astrolabium planum* stampato da Johannes Emericus de Spira per Lucantonio Giunta nel 1494⁶⁵ (fig. 2.101), nella xilografia in "stile popolare" di un *Processionarium* pubblicato dagli stessi editori nel medesimo anno⁶⁶ (fig. 2.102), e in alcune immagini in "stile ombreggiato" delle *Meditationes* di San Bonaventura stampate nell'aprile del 1500⁶⁷ (fig. 2.103). Come dimostra questa rapida carrellata, il maestro N fu molto versatile nel mettersi al servizio di svariati tipografi traducendo sulle matrici lignee disegni realizzati da maestri stilisticamente molto diversi tra di loro, tuttavia la qualità delle sue prove d'intaglio non è da considerarsi molto elevata⁶⁸. Paragonando le illustrazioni ovidiane firmate da Jacopo da Strasburgo a quelle siglate dall'anonimo N, emerge un netto distacco, percepibile nei tratti più grossolani e meno accurati che caratterizzano le xilografie di quest'ultimo. Nell'immagine con la vicenda di Orfeo ed Euridice, ad esempio (fig. 2.104), le figure sono caratterizzate da un segno di contorno piuttosto marcato (si vedano le spalle squadrate dei personaggi all'interno della loggia a sinistra) mentre la definizione dei panneggi e delle parti anatomiche, come occhi, mani e capelli, è più sbrigativa rispetto alla resa degli stessi particolari osservabile nelle immagini firmate *ia*. Anche il tratteggio obliquo con cui il maestro N ombreggia le colonne del loggiato e le case sullo sfondo è meno curato se paragonato a quello di Jacopo. Nell'immagine di Ippomene e Atalanta invece (fig. 2.42), il carattere più sbrigativo del maestro N può essere colto nella rigidità con cui viene reso il corpo nudo di Venere rappresentata in primo piano, il cui contorno spezzato e incerto tradisce una minore capacità

⁶³ Per i riferimenti ai repertori cfr. nota 2.

⁶⁴ HIND 1935, p. 464.

⁶⁵ ISTD ia00712000; ESSLING 433; SANDER 384;

⁶⁶ ISTD ip00998000; ESSLING 751; SANDER 5903;

⁶⁷ ISTD ib00914000; Essling 415; Sander 1188; per l'elenco delle illustrazioni firmate N cfr. ESSLING 1914, p. 250.

⁶⁸ Diversamente Hind lo considerava un maestro di buona qualità. Cfr. HIND 1935, p. 467.

nel vincere la “naturale durezza del legno”, e nella definizione poco precisa dei volti dei personaggi. Inoltre, il dettaglio della zampa posteriore del leone raffigurato sullo sfondo, che non poggia su nessun punto del terreno, dimostra la minore attenzione del maestro a seguire il disegno tracciato sulla matrice. Ancora, nella raffigurazione di Romolo e Remo (fig. 2.105), il trattamento del paesaggio in cui sono illustrate le fasi della storia dei due gemelli è molto semplice e non mostra una grande attenzione nella definizione delle asperità del terreno e degli elementi naturali come il fiume, i fiori e i ciuffi d'erba.

L'intervento del Maestro N è inoltre riconoscibile, a nostro avviso, nella maggior parte delle illustrazioni non firmate. Esse infatti, ad eccezione dei casi sopra esaminati riconducibili a Jacopo da Strasburgo, e di altre poche immagini a “terreno nero” che verranno a breve considerate, non presentano una qualità d'intaglio molto alta e mostrano nei loro caratteri generali alcune specificità che possono essere ricondotte all'operato di N, che si dimostra così l'intagliatore più attivo dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Alcuni esempi saranno validi per tutti, rimandando in nota l'elenco delle illustrazioni che proponiamo di ricondurre al maestro⁶⁹. Nella xilografia con la storia di Callisto, alla c. XIIv (fig. 2.106), le figure appaiono rigide e caratterizzate da un segno di contorno piuttosto marcato, coerente con quello che informa le immagini firmate N. Come in tali illustrazioni, le pieghe dei panneggi sono pesanti e seguono con impaccio le forme sottostanti, mentre le anatomie delle figure nude e i particolari dei volti dei personaggi sono incisi in modo sbrigativo. Nell'illustrazione relativa allo scoprimento dell'unione adulterina tra Venere e Marte (fig. 2.41), i modi più veloci e meno attenti del maestro N possono essere notati non solo nelle linee più spesse e grossolane con cui sono definite le figure degli dei, ma anche nella trascuratezza con cui vengono incisi certi dettagli, la quale tradisce una certa difficoltà nel comprendere e seguire il disegno sottostante. Si osservino, ad esempio, le fiamme della fucina di Vulcano, più simili a ciuffi d'erba che a lingue di fuoco, il ceppo sotto l'incudine, scarsamente definito nelle sue parti, e il tridente di Nettuno, che non è sorretto dalla mano del dio. Ancora, nell'immagine raffigurante il combattimento tra Ercole e Acheloo alla c. LXXIv (fig. 2.107), i dettagli

⁶⁹ Sulla base dei caratteri che presentano le xilografie recanti la sua firma, all'operato del maestro N possono essere attribuite le seguenti illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*: Creazione (c. Ir), Diluvio universale (c. IIIv), Deucalione e Pirra (c. VIr), Apollo e Dafne (c. VIIr), Fetonte (c. XIr), Callisto (c. XIIv), scoprimento dell'adulterio di Venere da parte di Vulcano (c. XXVIIIr), Perseo e Andromeda (c. XXXIIIv), Linco (c. XLIIIr), Niobe (c. XLVIIv), Androgeo (c. LVIIIv), Scilla e Minosse (c. LXIIv), Erisittone e la Fame (c. LXVIIIv), Ercole contro Acheloo (c. LXXIv), battaglia di Ercole contro le amazzoni (c. LXXIVv), morte di Ercole (c. LXXVIr), nascita di Ercole (c. LXXVIIv), Orfeo ed Euridice (c. LXXXIIIv), Orfeo incanta le fiere (c. c. LXXXVr), Apollo e Cipariso (c. LXXXVv), morte di Orfeo (c. LXXXIV), i greci in Aulide (c. LXXXVIIIr), contesa delle armi di Achille (c. CIIIIv), sacrificio di Polissena (c. CXv), Aci, Polifemo e Galatea (c. CXVv).

anatomici dell'addome di Ercole, la cui figura è ripetuta più volte nella vignetta, sono definiti in modo sommario, così come i particolari del suo viso, a volte non chiaramente distinguibili da quelli della leontè. Osservando la figura dell'eroe sollevata da Acheloo raffigurata nella parte sinistra dell'illustrazione, si può infatti notare come l'intagliatore non abbia tradotto in modo preciso i tratti del volto dell'eroe, restituendo all'osservatore un ammasso piuttosto confuso di linee e solchi. Infine, nella xilografia con Orfeo tra le fiere alla c. LXXXVr (fig. 108), sia il cantore che gli animali disposti attorno a lui sono definiti da tratti veloci e poco accurati, i quali non rendono conto in maniera adeguata dei dettagli delle figure. Paragonando lo strumento tenuto in mano da Orfeo con quello impugnato da Apollo nell'immagine alla c. LXXXIIIr (firmata *ia*) (fig. 2.96), si percepisce immediatamente la distanza qualitativa tra gli intagliatori: nel caso di Orfeo infatti non si distinguono nitidamente le corde del violino (una delle quali sembra fuoriuscire in diagonale dal manico per collegarsi al bordo esterno della paletta), così come non risultano chiare le dita della mano che stringe l'impugnatura.

2.3.3. Le illustrazioni a "terreno nero"

Tra le immagini non firmate, due presentano tratti stilistici molto diversi da tutte le altre e per questo appaiono degne di un maggiore approfondimento. Si tratta delle vignette raffiguranti il Ratto di Proserpina (fig. 2.109) e l'incontro tra Glauco e Circe (fig. 2.110). In esse i protagonisti della vicenda ovidiana si stagliano contro uno sfondo scuro, realizzato intagliando l'area interessata con una serie di linee parallele e di punti che contribuiscono a generare un effetto vibrante e pittorico. Questa maniera di rendere lo sfondo (paesaggio o pavimento d'interno), presuppone una diversa concezione estetica dell'immagine, basata non più, o non solo, sull'eleganza della linea, ma sulla contrapposizione "pittorica" di aree scure e chiare, la quale è tipica dell'illustrazione fiorentina coeva⁷⁰. Si confronti ad esempio l'illustrazione del ratto di Proserpina con una xilografia delle *Epistolae et Evangelia* pubblicata da Lorenzo Morgiani e Johannes Petri per Pietro Pacini a Firenze nel 1495⁷¹ (fig. 2.111). In entrambe le immagini, che presentano un medesimo trattamento del paesaggio, ad una sporgenza rocciosa più scura viene contrapposto un elemento bianco, i cavalli di Plutone in un caso e una veduta di città nell'altro, atto a bilanciare visivamente il

⁷⁰ Cfr. HIND 1935, pp. 527 e ss; GOLDSCHMIDT 1974, pp. 53-54; SAMEK LUDOVICI 1974, p. 114; TURELLI 1985, p. 31.

⁷¹ ISTC ie00094000; KRISTELLER 135B; SANDER 2568.

cromatismo d'insieme. Disegnate sicuramente dagli stessi maestri delle altre immagini, come dimostrano le figure e le strategie rappresentative adottate, le due immagini ovidiane a "terreno nero" pongono interessanti interrogativi sulle maestranze attive nel ciclo xilografico delle *Metamorfosi*: data la difficoltà a riconoscere in esse, per quanto riguarda l'intaglio, l'intervento di Jacopo da Strasburgo o quello del maestro N, i quali, stando alle xilografie da loro firmate, non adottarono mai un simile trattamento della matrice, si potrebbe ipotizzare la presenza di un altro intagliatore nel ciclo xilografico delle *Metamorfosi*, proveniente (perché no?) da Firenze o sorprendentemente aggiornato sulle tecniche xilografiche toscane. Altri dettagli delle immagini ovidiane sembrano supportare questa ipotesi: la ruota del carro su cui Plutone rapisce Proserpina e le briglie dei cavalli, lasciate in rilievo sulla matrice ma solcate da una serie di punti bianchi disposti l'uno accanto all'altro, mostrano una particolare resa del dettaglio che si ritrova, ad esempio, in alcune xilografie che corredano l'edizione del *Morgante Maggiore*, edita a Firenze nel 1500⁷² (fig. 2.112). Ancora, nell'illustrazione con Glauco e Circe, si osserva nella parte destra un cassone che presenta dei motivi decorativi geometrici che sovente appaiono nei mobili d'arredo raffigurati in molte illustrazioni fiorentine. Si veda ad esempio l'ornato del mobilio che caratterizza lo studiolo in cui è raffigurato Girolamo Savonarola in un'edizione delle sue *Epistole* datata 1495 circa⁷³ (fig. 2.113).

Non dobbiamo dimenticare che Lucantonio Giunta era strettamente legato alla sua città natale e che il sodalizio commerciale con il fratello Filippo, inizialmente incaricato di esercitare l'attività di libraio assicurando a Firenze e altrove la vendita dei libri editi e stampati da Lucantonio a Venezia⁷⁴, potrebbe aver spinto l'editore dell'Ovidio ad arricchire l'apparato illustrativo con alcune immagini più vicine al gusto imperante in Toscana, servendosi dell'operato di un intagliatore fiorentino (magari giunto in Laguna al suo seguito, attratto dalle maggiori opportunità di lavoro che la città veneta offriva) o comunque di un maestro formatosi in tale ambiente.

Un'altra immagine che potrebbe essere ricondotta all'operato di questo anonimo intagliatore è quella relativa al mito di Teseo e Arianna (fig. 2.16), nella quale, nonostante il terreno non sia trattato alla maniera fiorentina, compaiono alcuni particolari che sembrano tradire un gusto estetico diverso, più simile a quello che informa le due illustrazioni a terreno nero rispetto a quello delle altre xilografie. Nello specifico, le scarpe di alcune figure

⁷² ITC ip01125050; KRISTELLER 347a; SANDER 6028.

⁷³ ITC is00183000; KRISTELLER 380b; SANDER 6772.

⁷⁴ Cfr. CAMERINI 1963, pp. 22-23; CERESA 2001, p. 87.

appaiono nere, così come il cappello di Teseo sulla destra, le armi tenute in mano dai personaggi e la nave rappresentata sullo sfondo. I mattoni del labirinto, inoltre, sono caratterizzati da linee nere piuttosto marcate, che non trovano confronti con altre illustrazioni (si vedano ad esempio i mattoni che costituiscono le mura di Troia nell'immagine alla c. CIIIIv, o quelli che denotano la città di Crotone nella xilografia con l'incoronazione di Numa alla c. CXXXv, molto più sottili) (fig. 2.84). Dal momento che in nessuna delle immagini attribuite a Jacopo da Strasburgo e al maestro N compaiono oggetti o elementi neri, lasciati quindi in rilievo sulla matrice, sembra dunque difficile attribuire la preparazione della matrice di tale vignetta a questi maestri. Il *modus operandi* dell'intagliatore di questa immagine sembra infatti maggiormente compatibile con quello che informa le due xilografie a terreno nero sopra esaminate, le uniche, per l'appunto, a presentare dei particolari neri (dal tridente impugnato da Plutone nell'immagine con il ratto di Proserpina ai dettagli degli animali rappresentati nella scena dell'incontro tra Glauco e Circe).

2.4. Un caso di censura delle immagini

Prima di procedere con l'analisi della figurazione e del rapporto testo-immagine è opportuno considerare una curiosa vicenda di censura preventiva che investì le illustrazioni ovidiane a ridosso della loro pubblicazione nell'aprile del 1497.

Esaminando le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* negli esemplari che ci sono giunti, ci si accorge che le pudenda delle figure ignude sono state tutte coperte da uno strato di colore bruno steso ad acquerello, il quale però, forse a causa del naturale effetto di scoloritura provocato dal tempo, in alcuni casi lascia intravedere le forme anatomiche sottostanti. Questi ritocchi si possono cogliere già nella seconda illustrazione inserita nella stampa, in particolare nella figura dell'uomo creato da Prometeo rappresentato nella parte sinistra delle vignette (fig. 2.114), ma coinvolgono pienamente anche i nudi inseriti nelle immagini relative ai miti di Deucalione e Pirra (nelle figure nude degli esseri umani creati dalle pietre, fig. 2.115), Vulcano, Marte e Venere (ad essere coperte sono le pudenda di Nettuno, fig. 2.41), Giunone agli inferi (in particolare Tifone, fig. 2.94), Ino e Atamante (Venere e Nettuno sullo sfondo, fig. 2.93), Perseo e Andromeda (Andromeda legata allo scoglio, fig. 2.25), Apollo e Marsia (il satiro scorticato sulla destra, fig. 2.38), Medea (fig. 2.116), la Fame (fig. 2.117), Priapo e Loti (la ninfa dormiente a sinistra, fig. 2.118), Ippomene

e Atalanta (Venere sulle spalle di Atalanta, fig. 2.42), Peleo e Teti (la ninfa stesa sullo scoglio) (fig. 2.119).

Tali particolarità potrebbero essere interpretate, a prima vista, come l'intervento di qualche pudico lettore che trovava la raffigurazione di questi dettagli poco ortodossa, ma la presenza dei suddetti tratti ad acquerello in tutte (o quasi) le copie note dell'edizione veneziana ha indotto gli studiosi a cercare una spiegazione diversa del fenomeno⁷⁵ (fig. 2.220).

Lamberto Donati, analizzando unicamente gli esemplari conservati alla Biblioteca Casanatense di Roma, suppose che le macchie di colore presenti nelle immagini rappresentassero una sorta di segno guida che doveva indicare all'intagliatore le parti da modificare in vista della futura ristampa dell'edizione. Lo studioso infatti fu il primo a notare che le parti coperte dai segni di colore scuro nelle illustrazioni del 1497 furono effettivamente rimosse nell'edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1501 (che riutilizzava le stesse matrici dell'*editio princeps*), attraverso degli interventi applicati direttamente sulle matrici lignee e tesi a cancellare i genitali delle figure⁷⁶. Il paragone tra le rispettive illustrazioni del mito di Deucalione e Pirra chiarisce l'operazione effettuata: le parti pubiche della figura maschile in primo piano sulla destra, così come quelle delle due figure un poco più arretrate, intatte nell'edizione del 1497, sono state raschiate nella ristampa del 1501 (fig. 2.221), ma analoghe considerazioni possono essere fatte per tutte le altre illustrazioni dapprima indicate (si vedano, per esempio, le illustrazioni relative alla vicenda di Perseo e Andromeda (fig. 2.222), o quelle riferite alla storia di Apollo e Marsia (fig. 2.223)). Se da un lato, in relazione a tali considerazioni, è innegabile affermare che un intervento di censura sulle xilografie ovidiane è stato compiuto, dall'altro la motivazione proposta da Donati per giustificare tale fenomeno non sembra convincente. Lo studioso attribuiva allo stesso Lucantonio Giunta la volontà di censurare le xilografie da lui stampate, sulla base di un senso di pudore che, a suo avviso, proveniva all'editore dall'influenza della contemporanea propaganda religiosa di Girolamo Savonarola⁷⁷, il quale da Firenze pronunciava feroci invettive contro la "materia" trattata da Ovidio e dagli altri antichi poeti

⁷⁵ Così negli esemplari italiani e francesi (cfr. ISTC io00185000 per l'elenco delle copie conservate). Guthmüller nota che solo nell'esemplare della British Library non compaiono tali segni, ma le tracce di gomma che sono state osservate in alcune pagine sembrano indicare la rimozione dei tratti scuri. Cfr. GUTHMÜLLER 1997, p. 247 n. 26.

⁷⁶ Cfr. GUTHMÜLLER 1997, p. 248.

⁷⁷ Secondo lo studioso inoltre, la propaganda di Savonarola avrebbe anche influito sulla tipologia delle opere edite a Venezia da Lucantonio Giunta, in gran parte religiose. Cfr. DONATI 1959, pp.111-112.

nelle loro opere⁷⁸. Tali diatribe, tuttavia, non sembrano sufficienti per spiegare le modifiche operate nelle immagini: se davvero a Giunta i particolari anatomici delle figure nude davano fastidio, li avrebbe fatti cancellare prima di stampare le illustrazioni, o avrebbe richiesto agli artigiani incaricati di eseguire le xilografie di non rappresentare i personaggi ovidiani senza vestiti.

Una risposta più convincente a questo curioso problema è stata offerta da Bodo Guthmüller in un saggio del 1997⁷⁹, nel quale egli mise in relazione le macchie brune presenti nelle illustrazioni del 1497 con un documento conservato in un manoscritto della Biblioteca del Seminario di Venezia, relativo a un decreto emanato dal Patriarca Tommaso Donà il 21 febbraio 1497⁸⁰. Nel documento, indirizzato esplicitamente dal Patriarca a Lucantonio Giunta e allo stampatore Giovanni Rosso, l'editore e il tipografo vengono minacciati di scomunica qualora avessero osato immettere sul mercato, nella forma annunciata (ovvero con le illustrazioni), l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Nel testo del decreto le immagini vengono accusate di immoralità e definite più volte *inhonestis*, facendo riferimento in modo particolare alle figure femminili nude e a quella di Priapo, nominata espressamente (*figure [...] mulierum nudarum, priapum*) ma la condanna riguarda anche le rimanenti figure nude (*et aliarum inhonestarum*), con le quali si intendono probabilmente i nudi maschili. Il Patriarca, inoltre, vieta con il suo provvedimento a Giunta e a Giovanni Rosso di vendere e diffondere, per intero o in parte, i libri da loro prodotti senza le opportune modifiche alle xilografie incriminate⁸¹. Alla luce di questo decreto, secondo Bodo Guthmüller, le macchie d'inchiostro bruno presenti nelle immagini di Giunta sono da interpretare come un tentativo meno estremo operato dall'editore per aggirare la minaccia rivoltagli dalla Chiesa, e per non distruggere le xilografie che aveva commissionato *ad hoc* per la sua edizione ovidiana, sicuramente già in stampa. Secondo tale interpretazione, una volta stampati i volumi dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* e prima di destinarli alla vendita, Lucantonio avrebbe fatto coprire con l'inchiostro le pudenda delle figure per non incorrere in ulteriori

⁷⁸ Savonarola si scagliava contro gli antichi poeti e la prassi adottata da certi sacerdoti di incorporare nelle loro omelie citazioni classiche interpretate in senso cristiano. Ad essere colpito in modo particolare era proprio Ovidio, definito in una predica del 15 agosto 1496 "fabuloso" e "pazo". Al poeta di Sulmona, secondo il monaco, non poteva essere attribuito nessun significato positivo alla luce della storia della Salvezza. Sulla presenza di Ovidio nelle prediche medievali cfr. WENZEL 2011; su Savonarola cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 40-43; GUTHMÜLLER 2008, pp. 200-202.

⁷⁹ GUTHMÜLLER 1997, p. 237-241. Cfr. anche GUTHMÜLLER 2008, pp. 196-197.

⁸⁰ C. 376r. Il documento è stato pubblicato in NIERO 1960, pp. 450-452.

⁸¹ *Et sub dicta pena [la scomunica] nec non sub indignatione et exterminatione Divine Protestatis non debeant, vel aliquis eorum debeat, dictum opus in totum vel in partem alicui vendere aut dare modo aliquo vel ingenio cum dictis figuris inhonestis*. Cfr. NIERO 1960, p. 450.

ripercussioni, riservandosi però di applicare modifiche più decise alle matrici in vista della ristampa del 1501⁸². Nonostante la spiegazione proposta da Guthmüller risulti senza dubbio efficace, il problema della censura delle illustrazioni di Giunta non rimane privo di interrogativi. Innanzitutto, come lo stesso studioso sottolinea, nel testo del decreto non sono fornite molte spiegazioni sul perché al Patriarca i nudi rappresentati davano così tanto fastidio, visto che, come noto, nei dipinti veneziani contemporanei la nudità non era di certo evitata. Curioso è anche il fatto che nel documento non viene preso di mira il testo di Bonsignori, dove i fatti rappresentati (assieme a tanti altri) vengono raccontati, ma solamente le immagini⁸³. Secondo Guthmüller la spiegazione del problema andrebbe ricercata nella preoccupazione della Chiesa per la quale la rappresentazione pittorica della nudità, associata alla lussuria, avrebbe provocato «un rilassamento dei costumi»⁸⁴, soprattutto in un caso come questo in cui le immagini erano contenute in un'opera in lingua volgare rivolta a un pubblico di lettori molto più ampio e variegato rispetto a quello intercettato dalle opere in latino, indirizzate perlopiù all'élite umanistica⁸⁵. A ben guardare però, la maggior parte delle figure nude raffigurate nelle immagini non sono effigiate in atteggiamenti ambigui o palesemente lascivi. Si osservi ad esempio l'immagine della Fame: la figura, colta nella vignetta nell'atto di instillare in Erisittone un appetito insaziabile, viene rappresentata con la pelle raggrinzita dall'eccessiva magrezza la quale, aderendo al corpo, lascia trasparire le costole e le ossa del bacino (fig. 2.117). Ancora, nell'illustrazione con la vicenda di Ino e Atamante, la furia rappresentata sulla soglia dell'abitazione dei protagonisti, caratterizzata da una folta chioma anguicrinata e da un serpente avvolto attorno ai fianchi, non lascia intravedere molto delle sue pudenda, così come le figure di Venere e Nettuno raffigurate nude sullo sfondo (fig. 2.93). Le uniche due illustrazioni a presentare una scena il cui contenuto erotico è rappresentato in modo piuttosto esplicito, sono quelle relative allo scoprimento dell'unione adulterina tra Marte e Venere, e alla vicenda di Priapo e Loti, le quali però, stranamente, non subiscono rilevanti interventi censori. Nella prima immagine, infatti, sono censurate solamente le pudenda di Nettuno, mentre il particolare del letto in

⁸² GUTHMÜLLER 1997, pp. 247-248.

⁸³ Questo probabilmente era dovuto al fatto che, mentre il testo era corredato dalle interpretazioni allegoriche dei miti le quali, come abbiamo visto, offrivano una lettura edificante delle favole ovidiane colmando il divario tra *epos* antico e fede cristiana, le immagini offrivano una raffigurazione immediata di corpi nudi raffigurando gli episodi del mito indipendentemente dalla loro lettura allegorica. Sulla componente narrativa delle immagini cfr. Capitolo 3; sulla cultura figurativa che informa le figure cfr. Capitolo 5.

⁸⁴ GUTHMÜLLER 1997, p. 246.

⁸⁵ Un'interessante lettura sul fenomeno dei volgarizzamenti a stampa e sul "lettore comune" a cui erano rivolti è affrontata da LOWRY 1984, pp. 46-49 e ss.

cui sono intrappolati i due amanti che si abbracciano intensamente viene lasciato intatto (fig. 2.41). Nella xilografia con Priapo invece, nonostante la sua figura, come si è visto, sia espressamente citata dal Patriarca nel suo decreto, vengono coperte (e in seguito raschiate) solo le vergogne di Loti, mantenendo inalterato l'enorme fallo che caratterizza tradizionalmente il personaggio di Priapo⁸⁶ (fig. 2.224, fig. 2.225). È pur vero però, che tale dettaglio risulta quasi completamente coperto dalla veste della figura, pertanto un intervento di censura in quel punto non avrebbe nascosto più di quanto già occultato dall'abito⁸⁷. A proposito di Priapo inoltre, non può non essere ricordato che solamente due anni dopo la pubblicazione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* Aldo Manuzio stampò l'*Hypnerotomachia Poliphili* nella quale compare un'illustrazione con Priapo notevolmente più esplicita di quella ovidiana (fig. 2.83): l'immagine, che raffigura lo svolgimento di un sacrificio in onore di Priapo a cui Poliphilo e Polia assistono durante il loro viaggio raccontato da Francesco Colonna nelle pagine del suo romanzo, presenta il leggendario personaggio effigiato frontalmente al centro esatto della vignetta, con il suo caratteristico attributo impudicamente esibito. Confrontando tale illustrazione con quella stampata da Giunta, sorprende l'accanimento manifestato dal Patriarca nei confronti di quest'ultima, tra le due quella meno scabrosa, e stupisce ancora di più il fatto che la stampa aldina non sia stata bersaglio di minacce e provvedimenti analoghi a quelli dell'edizione ovidiana. Ricollegandoci a quanto detto precedentemente sulla diffusione dei volgarizzamenti presso il vasto pubblico, possiamo supporre che nel caso dell'*Hypnerotomachia Poliphili* la preoccupazione della Chiesa era minore poiché, anche se recava un testo in volgare come l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, l'edizione di Aldo era rivolta ad un pubblico di gran lunga più elitario rispetto a quello a cui era indirizzata l'opera di Bonsignori. Scritto in un volgare sofisticato e arricchito da complicati grecismi e latinismi di non sempre facile comprensione, il *Poliphilo*, come è stato giustamente dimostrato da numerosi studi letterari e filologici, si presentava come un romanzo allegorico che poteva essere letto e apprezzato fino in fondo solamente da coloro che possedevano un alto livello di erudizione⁸⁸. Ciò nonostante, è doveroso sottolineare che una certa preoccupazione dovette comunque colpire Manuzio

⁸⁶ Oltre a non essere coperto da inchiostro bruno nell'illustrazione del 1497, l'attributo di Priapo non subì alcun ritocco in vista della ristampa del 1501.

⁸⁷ L'esemplare dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* (1497) della Bibliothèque Nationale de France (Parigi) reca, in corrispondenza della piccola porzione del membro di Priapo che fuoriesce dalla veste, tracce d'inchiostro bruno tese a nascondere i dettagli analoghe a quelle applicate sulle pudenda di Loti, tuttavia nella maggior parte delle copie note dell'edizione il particolare anatomico di Priapo non viene coperto.

⁸⁸ Cfr. LOWRY 1984, pp. 159-167, in particolare n.29 con alcune indicazioni bibliografiche fondamentali.

durante le fasi di stampa della sua più celebre edizione. Helena K. Szépe ha infatti notato come in alcune copie dell'aldina sia presente un ricorso sistematico alla censura dei genitali del personaggio, a suo avviso imputabile allo stesso Aldo al fine di non attirare su di sé le ire delle autorità religiose veneziane⁸⁹.

Tornando alle xilografie di Giunta, è possibile affermare senza troppe incertezze che gli interventi provvisori con l'inchiostro marrone fatti applicare dall'editore fiorentino alle illustrazioni delle *Metamorfosi* di Bonsignori siano stati accettati dal Patriarca, visto che, fortunatamente, l'opera è stata stampata in numerosi esemplari e le immagini originali, seppure ritoccate, sono state conservate dall'editore e riproposte nelle successive ristampe dell'opera.

Per concludere, merita infine di essere evidenziato un altro punto importante del decreto di Tommaso Donà. Minacciando direttamente l'editore e citando con precisione alcune immagini del ciclo illustrativo, il Patriarca dichiara implicitamente di avere avuto la possibilità di osservare le xilografie in anteprima, ponendo così interessanti quesiti circa l'esistenza di una qualche forma di controllo preventivo esercitato dalla Chiesa sul prolifico e difficilmente governabile mondo della stampa. In questa direzione sembra portare in effetti il testo di un altro decreto, questa volta firmato da Antonio Contarini nel 1510⁹⁰, nel quale il Patriarca si lamenta con i presidenti dell'Arte della stampa sul fatto che erano stati pubblicati a sua insaputa dei libri con immagini "immorali" (*inhonestates tam mulierum quam aliter*) e li minaccia di prendere a riguardo gli opportuni provvedimenti.

⁸⁹ Cfr. SZÉPE 1996, p. 375, SZÉPE 2016, p. 138.

⁹⁰ Per il testo del decreto cfr. NIERO 1960, p. 451-452.

CAPITOLO 3.

FIGURARE LE *METAMORFOSI*: DAL TESTO ALLE IMMAGINI.

I racconti delle *Metamorfosi* sono generalmente sviluppati attorno una logica dell'intreccio che si basa sulla dialettica di infrazione-punizione o di disgrazia-liberazione, nella quale cioè i protagonisti si muovono da una situazione di partenza (costituita spesso da uno stato di infrazione o di disgrazia) ad un'altra (rappresentata da una punizione o da una liberazione, coincidenti sempre con una metamorfosi) mediante eventi progressivi concatenati gli uni agli altri secondo i principi temporali del prima e del dopo e secondo la legge causa-effetto¹. Nel racconto di Apollo e Cipariso ad esempio, la situazione iniziale è rappresentata da uno stato di disgrazia (il giovane uccide incidentalmente il cervo da lui amato), il quale provoca un forte stato di dolore e struggimento (Cipariso piange l'animale e riversa il suo dolore su Apollo) risolto mediante una richiesta di liberazione (rivolta dal giovane ad Apollo) che porta il protagonista a subire una metamorfosi.

Nel rappresentare visivamente tali dinamiche, essendo le immagini per natura "statiche" – dovendo, per meglio dire, cristallizzare in uno spazio definito una successione temporale degli eventi – gli illustratori del poema ovidiano sono costretti da un lato ad adottare degli stratagemmi che consentano all'osservatore di percepire lo svolgersi della storia, dall'altro a selezionare dei momenti del racconto particolarmente significativi². Come ricorda Giovanni Pozzi però, la compresenza di racconto scritto e immagine nel libro illustrato, porta le maestranze ad adottare un atteggiamento contraddittorio in relazione al testo che devono tradurre in immagine³: da un lato infatti gli illustratori possono omettere senza pericolo alcuni passaggi narrativi perché, avendo sott'occhio il testo, il lettore non ha difficoltà a comprendere il contenuto delle immagini e a colmare mentalmente le lacune nella raffigurazione, dall'altro gli illustratori manifestano una «servitù singolare»⁴ con il testo, in relazione alla quale ritraggono con assoluta fedeltà dei dettagli che senza ricorso allo scritto non si potrebbero interpretare.

Alla luce di questa sintetica premessa, saranno ora analizzate dapprima le modalità adottate nella raffigurazione delle storie, prestando particolare attenzione alla

¹ Pozzi 1981, pp. 78-79.

² Sui modi di narrare e di rappresentare gli eventi cfr. GHEDINI 2011, in particolare p. 183 e ss.

³ Pozzi 1981, pp. 79-87.

⁴ Pozzi 1981, p. 79.

strutturazione narrativa delle vignette e agli accorgimenti utilizzati per guidare l'osservatore nella lettura delle scene, e in seguito al problema del rapporto testo-immagine attraverso una prospettiva atta a mettere in evidenza il grado di influenza esercitato dallo scritto di Bonsignori sulle scelte figurative degli illustratori.

3.1. Logiche e strategie della rappresentazione visiva del testo.

Dal punto di vista della costruzione narrativa⁵, è possibile osservare come le scene delle *Metamorfosi* si concentrino il più delle volte sulla vicenda di un unico protagonista, le cui imprese vengono rappresentate sinteticamente tramite la raffigurazione dei momenti salienti del mito, distribuiti in diversi punti della vignetta. L'illustrazione alla c. VIIr, una delle prime xilografie che compaiono dell'edizione di Giunta, manifesta chiaramente questa tendenza. In essa sono rappresentati tre momenti delle vicende di Apollo raccontate nel I libro: l'uccisione del serpente Pitone, raffigurato come un drago nella parte sinistra dell'immagine, la discussione con Cupido, illustrata in secondo piano nella parte centrale del riquadro, e l'inseguimento di Dafne che chiude la composizione nella parte destra, mostrando peraltro una dinamica resa della trasformazione *in fieri* subita dalla ninfa per sfuggire alle pretese del dio (fig. 3.1).

Se in tale esempio, come nella maggior parte delle vignette, sono associati momenti appartenenti alla stessa vicenda, in altri casi le illustrazioni sintetizzano in modo sommario le vicende narrate da Bonsignori in molti capitoli, concentrando in un'unica immagine sequenze e personaggi appartenenti a storie diverse, rendendo piuttosto difficile interpretare e collegare i fatti rappresentati senza leggere attentamente il testo. Nella xilografia alla c. IIr, ad esempio, è illustrata nella parte sinistra la creazione dell'uomo da parte di Prometeo, mentre nella parte destra della vignetta si trova una sintetica raffigurazione delle quattro età del mondo (aurea, argentea, del bronzo e del ferro) descritte da Bonsignori nei capitoli successivi, delle quali però vengono selezionati solamente alcuni momenti che trovano riscontro nella descrizione dell'età argentea (l'aratura del terreno e la costruzione delle case) e dell'età del ferro (lo scontro tra uomini e l'imbarcazione sullo sfondo) trascurando completamente l'età dell'oro e l'età del bronzo (fig. 3.2).

⁵ Sulle caratteristiche narrative e compositive delle illustrazioni cfr. BLATTNER 1998, pp. 132-137. Una sintetica analisi è inoltre presente in HUBER-REBENICH 1992, pp. 125-126 ed in FRANZOLIN 2009, p. 478.

La selezione degli episodi narrati nel testo porta in molti casi alla raffigurazione degli avvenimenti iniziali e centrali di una vicenda, tralasciando completamente la sua conclusione. Questa tendenza si può osservare nell'immagine relativa al mito di Callisto, della cui lunga vicenda vengono selezionati solamente tre momenti: l'unione con Giove che si presenta alla ninfa sotto mentite spoglie (a sinistra), la scoperta della gravidanza da parte di Diana (al centro) e la nascita di Arcade (a destra), omettendo completamente il momento in cui Callisto, mutata in orsa, sta per essere uccisa dal figlio durante una battuta di caccia e la conseguente metamorfosi dei due nelle costellazioni dell'Orsa Maggiore e Minore (fig. 3.3). Analogamente, nella xilografia con la *fabula* di Orfeo ed Euridice (fig. 3.4) gli avvenimenti conclusivi della loro tragica vicenda sono stati omessi, in favore della rappresentazione delle nozze, a sinistra, della morte della fanciulla, a destra, e del tentativo di Orfeo di raggiungere l'oltretomba, visibile sullo sfondo. La supplica rivolta dal cantore alle divinità dell'Ade per la restituzione dell'anima di Euridice, che costituisce a tutti gli effetti la parte più drammatica del mito, non trova spazio nell'immagine.

Un altro caso in cui manca la raffigurazione del finale è costituito dalla xilografia con la vicenda di Peleo e Teti, nella quale sono tradotti in immagine solamente i momenti iniziali e intermedi: l'innamoramento di Peleo alla vista della dea (a sinistra), le trasformazioni tentate da Teti per sfuggire alle pretese dell'eroe (a destra) e la richiesta di aiuto rivolta da Peleo al dio marino Proteo (sullo sfondo) (fig. 3.5). La cattura della donna amata e l'unione tra i due protagonisti, che porterà alla nascita di Achille, non viene illustrata. Nell'illustrazione con il mito di Ceice e Alcione invece (fig. 3.6), oltre a non essere rappresentato il finale della storia che coincide con la metamorfosi dei due protagonisti in uccelli, anche le parti centrali della vicenda sono tralasciate completamente. I momenti rappresentati nella vignetta sono infatti due e corrispondono, da sinistra a destra, alla partenza di Ceice, raffigurato mentre saluta la moglie in riva al mare, e alla disperazione di Alcione per la vista del corpo morto del marito, sospinto dalle onde verso la riva in seguito al naufragio della sua imbarcazione (visibile sullo sfondo). La parte centrale del racconto, in cui la messaggera Iris si reca nella dimora del dio del sonno pregandolo di inviare un messaggio onirico ad Alcione affinché fosse avvertita del naufragio del marito, non è illustrata.

Altre immagini prediligono la raffigurazione di un solo momento della vicenda, di norma il più drammatico o il più rilevante ai fini della storia. Nella xilografia con la morte di Orfeo, ad esempio, l'intera composizione è dominata dalla figura centrale del cantore che sta soccombendo ai colpi mortali delle menadi (fig. 3.7), così come nell'illustrazione della caccia

calidonia è il pericoloso cinghiale braccato da Meleagro, Atalanta e dagli altri protagonisti dell'impresa a occupare l'intero spazio della vignetta (fig. 3.8). A questo gruppo di immagini, che dunque cristallizzano un solo "fotogramma" della storia, va aggiunta sicuramente anche l'incisione con cui si apre il testo dell'incunabolo, raffigurante la creazione (fig. 3.9) – dove la figura del Creatore, stante e al centro della vignetta, è circondata dagli effetti del suo operato (il sole, la luna, le stelle, i venti, il mare, gli animali, gli alberi e così via) –, l'illustrazione relativa alla battaglia di Ercole contro le amazzoni (fig. 3.10), e la vignetta con l'incontro tra Glauco e Circe (fig. 3.11).

Interessante risulta anche il modo con cui viene strutturato l'ordine di lettura delle scene, il quale, lasciando da parte ovviamente quelle illustrazioni che raffigurano un solo momento del mito, vede l'impiego di due formule principali: da una parte si trovano immagini che mostrano una semplice lettura da sinistra a destra attraverso una raffigurazione paratattica dei personaggi e degli avvenimenti, dall'altra sono presenti illustrazioni che prevedono una lettura più dinamica della favola, giocando con l'ambientazione e sfruttando i diversi piani di profondità per rappresentare i fatti principali del mito prescelto, raggiungendo in alcuni casi una strutturazione ellittica. Nella prima categoria fa parte, tra le altre, l'immagine di Teseo e Arianna (fig. 3.12), nella quale l'incontro tra i due protagonisti, rappresentato nella parte sinistra della vignetta dinnanzi a una nave che allude allo sbarco dell'eroe a Creta, è giustapposto al momento successivo che raffigura, a destra, Teseo all'ingresso del celebre labirinto mentre riceve da Dedalo un'arma speciale. Nella seconda categoria invece sono comprese immagini come quella di Giove ed Europa (fig. 3.13), in cui l'inizio e la fine della vicenda sono relegati in punti opposti sullo sfondo mentre gli avvenimenti centrali della storia sono raffigurati in primo piano. Osservando l'illustrazione ci si accorge infatti che una corretta lettura degli episodi deve partire dalla raffigurazione di Giove che ordina a Mercurio di condurre gli armenti di Agenore in riva al mare, posta sullo sfondo in alto a sinistra, per poi proseguire con l'immagine di Europa che sale sul toro in cui si è tramutato Giove in primo piano, e spostarsi infine nuovamente sullo sfondo, questa volta in alto a destra, in cui è rappresentata la fanciulla sul dorso dell'animale mentre attraversa il mare per giungere a Creta. Se la strutturazione ellittica delle scene coinvolge anche altre illustrazioni – si vedano le immagini con Apollo e Marsia (fig. 3.14), Romolo e Remo (fig. 3.15) e Ippomene e Atalanta (fig. 3.16) (nella quale peraltro va segnalato un fraintendimento da parte dell'illustratore che antepone all'incontro tra i due protagonisti la richiesta di aiuto mossa da Ippomene a Venere che nella narrazione ovidiana viene dopo) – va però notato che nella maggior parte delle

xilografie di questa tipologia è adottata un'organizzazione narrativa un po' più semplice, in cui i momenti rappresentati sullo sfondo alludono solamente all'inizio o alla conclusione della vicenda. Ne costituisce un esempio l'illustrazione di Deucalione e Pirra in cui la preghiera rivolta dai due superstiti a Temi è raffigurata alla sommità sinistra della vignetta, mentre la nuova generazione di uomini nata dalle pietre da loro scagliate occupa il primo piano (fig. 3.17).

Non mancano casi in cui la narrazione procede all'inverso, da destra a sinistra, o casi in cui la lettura delle sequenze inizia dal centro. Nell'immagine con la vicenda di Erisittone (fig. 3.18), narrata alla fine dell'VIII libro, la lettura della storia inizia con la raffigurazione dell'abbattimento della quercia sacra a Cerere, inserita nella parte destra dell'illustrazione, per poi proseguire alla sommità con l'immagine delle ninfe che chiedono a Cerere di punire Erisittone, e concludersi nella parte sinistra con il dialogo tra una ninfa e la Fame e con la rappresentazione di quest'ultima che instilla in Erisittone un appetito insaziabile. Nella vignetta con la morte di Ercole invece (fig. 3.19), la distribuzione delle sequenze narrative parte dal centro, con la raffigurazione di Ercole che scova Lica in una grotta, prosegue a sinistra, mediante l'illustrazione dell'eroe che si prepara a scaraventare l'innocente messaggero in mare, e si conclude a destra con il dialogo tra Ercole e Filottete, sopra ai quali è rappresentata la pira funeraria in cui è deposto il corpo del semidio.

Come è possibile intuire da questi ultimi esempi, un aspetto importante che coinvolge le illustrazioni ovidiane è il ruolo assunto dal paesaggio, il quale, secondo una logica ormai giorgionesca e belliniana, non è più concepito come mero fondale ma acquisisce un'importanza fondamentale nell'impostazione e nella distribuzione delle scene, la maggior parte delle quali è per l'appunto ambientata all'esterno⁶. Le asperità, le collinette, i piccoli monti o le distese rappresentate nelle illustrazioni sono sfruttate per collocare in diversi punti gli episodi del mito raffigurato. Molte volte gli elementi naturali facenti parte del racconto ovidiano diventano veri e propri espedienti scenografici da cui dipende la strutturazione della vignetta: nella xilografia con il mito di Atteone (fig. 3.20), ad esempio, il bosco in cui è ambientato lo scoprimento di Diana nuda da parte del cacciatore, giustificato dal testo, separa visivamente la metà sinistra dell'illustrazione da quella destra, in cui è rappresentato il drammatico sbranamento di Atteone per opera dei suoi stessi cani. Ancora, nell'immagine con la morte di Ercole (fig. 3.19), la grotta raffigurata al centro, che allude

⁶ Sul paesaggio nelle illustrazioni cfr. BLATTNER 1998, pp. 132-133; FRANZOLIN 2009, p. 478. Sull'importanza del paesaggio nell'arte veneziana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento cfr. LUCCO 1983.

all'antro in cui Lica si nascose per sfuggire all'ira del semidio, diviene l'elemento divisorio che scandisce i diversi momenti della vicenda. In altri casi la presenza di elementi naturali trascende completamente il testo, motivandosi solamente dall'esigenza di separare i principali nuclei narrativi, com'è dimostrato dalla vignetta con il mito di Apollo e Pan – nella quale un albero, inserito nella parte centrale della composizione, divide le due sequenze della storia senza trovare una reale corrispondenza con il testo (fig. 3.21) – o dall'immagine con la morte di Androgeo – dove un fiume, non citato da Bonsignori, separa gli avvenimenti rappresentati a sinistra, relativi all'uccisione del fanciullo, da quelli raffigurati in secondo piano, riferiti all'arrivo di Minosse ad Atene – (fig. 3.22).

Solamente due illustrazioni presentano un'ambientazione interna. Esse sono le immagini della nascita di Ercole (fig. 3.23) e dell'incontro tra Glauco e Circe (fig. 3.11), entrambe ambientate in una stanza da letto, mentre in molti casi si preferisce adottare una formula mista che prevede l'associazione di interni ed esterni. Questa tipologia appare evidente, tra i molti esempi, nell'illustrazione di Fedra e Ippolito in cui, accanto a una sintetica raffigurazione della casa di Fedra all'estremità sinistra della vignetta, viene posto un ampio paesaggio marino in cui ha luogo la fuga, il ferimento e la rianimazione di Ippolito (fig. 3.24), o ancora nell'immagine con la vicenda Orfeo ed Euridice (fig. 3.4), nella quale il matrimonio tra i due amanti si svolge all'interno di una loggia nella parte sinistra della composizione mentre la morte di Euridice è rappresentata in un paesaggio nella parte destra. Le architetture rappresentate in tali xilografie hanno una funzione analoga a quella degli elementi naturali sopra descritti, ovvero contribuiscono a separare i nuclei narrativi del mito raffigurato guidando l'osservatore ad una lettura più chiara degli eventi. Anche in questo caso le architetture inserite nelle vignette trovano quasi sempre giustificazione nel testo – si veda, oltre agli esempi appena riportati, anche la reggia del Sole nell'immagine relativa al mito di Fetonte (fig. 3.25), o la città fortificata nell'illustrazione con l'assedio di Megara (fig. 3.26) – mentre la presenza di torri, mura o piccoli conglomerati urbani sullo sfondo di molte altre raffigurazioni sembra rispondere ad un'esigenza più scenografica che narrativa, come si può vedere nella xilografia con Apollo e Danfe (fig. 3.1), in quella di Atteone (fig. 3.20), in quella di Perseo e Andromeda (fig. 3.27) e in numerosi altri casi.

Infine va notato uno scarso utilizzo delle iscrizioni, che costruirebbero senza dubbio degli utili espedienti per facilitare l'osservatore nella lettura delle scene e nell'interpretazione delle figure. Rarissime sono infatti le scritte che compaiono nelle vignette. È interessante notare che esse, tranne che per un caso, non vengono usate per l'identificazione dei

personaggi, ma compaiono sovente in prossimità di edifici o complessi architettonici di vario genere. Così, nell'illustrazione di Mercurio ed Erse, la prima che presenta iscrizioni, dei caratteri romani intagliati direttamente sulla matrice identificano la cinta muraria sulla sinistra come Atene (fig. 3.28), mentre una piccola iscrizione sul basamento della statua venerata dalle fanciulle inginocchiate all'interno delle mura allude alla dea Pallade. Nell'immagine di Teseo e Arianna invece (fig. 3.12), è il famoso labirinto ad essere accompagnato da una tabella con una scritta in volgare, così come nella raffigurazione di Ippomene e Atalanta è il tempio di Cibele ad essere identificato mediante un'iscrizione latina (fig. 36). Ancora, nella xilografia raffigurante le vicende di Ecuba e Polissena (fig. 3.29), il sepolcro di Achille, davanti al quale Polissena sta per essere sacrificata, è reso riconoscibile tramite un'iscrizione posta nel fregio superiore della costruzione. Infine, l'illustrazione con la contesa delle armi di Achille mostra l'unico esempio di scritta abbinata ad un personaggio (fig. 3.30): si tratta di Aiace, rappresentato circa al centro della composizione nell'atto di trafiggersi con la propria spada.

A margine di questa rassegna possiamo dunque constatare che gli illustratori adottarono diverse modalità nella rappresentazione figurativa delle vicende ovidiane, senza sentirsi vincolati troppo a una particolare strutturazione compositiva o ad un'univoca modalità di lettura. La selezione sommaria degli eventi rappresentati, talvolta riferiti a storie diverse o relativi solo ad alcuni momenti di una vicenda, così come la distribuzione delle sequenze narrative in diversi punti della vignetta, legate l'una all'altra non sempre attraverso una disposizione lineare da destra a sinistra, rendono le immagini fortemente vincolate al testo di riferimento, senza il quale, per l'appunto, il lettore difficilmente riuscirebbe a comprenderle.

3.2. Il rapporto testo-immagine: l'influsso di Bonsignori

Nella prima e unica monografia apparsa sulle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497, una tesi del 1926 redatta da Erich Krause⁷, l'autore analizza una per una le immagini che compaiono nell'edizione cercando di mettere in evidenza, di volta in volta, il legame con il testo e la presenza di possibili relazioni iconografiche con le immagini di

⁷ KRAUSE 1926.

manoscritti ed edizioni a stampa precedenti⁸. Questo studio però, è ormai ritenuto superato non solo per la maggiore documentazione di cui oggi disponiamo e per gli importanti studi sull'illustrazione libraria che sono stati compiuti nel corso del tempo, ma anche, soprattutto, per il presupposto errato da cui parte Krause nell'affrontare la sua indagine. Egli infatti ritiene che il testo latino delle *Metamorfosi* sia servito da fonte letteraria per la creazione delle xilografie ovidiane e attribuisce le eventuali divergenze tra testo e immagini alla libertà artistica degli artefici⁹. In realtà, come ha potuto dimostrare Gerlinde Huber-Rebenich mediante alcuni fondamentali esempi, le illustrazioni dell'Ovidio giuntino nutrono un profondo legame con il testo del volgarizzamento di Giovanni dei Bonsignori nel quale, per l'appunto, le xilografie compaiono per la prima volta¹⁰. Come è stato precedentemente chiarito, nella versione in volgare di Bonsignori i miti ovidiani non sempre coincidono esattamente, a livello di contenuto, con quelli narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi* latine, poiché Bonsignori non traduce l'originale ovidiano ma la parafrasi latina in prosa compilata da Giovanni del Virgilio, che in alcuni casi riporta eventi o dettagli differenti delle favole¹¹. Queste diversità, che costituiscono senza dubbio uno degli aspetti più interessanti dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, sono destinate inevitabilmente a riflettersi anche nelle immagini. Enucleando quindi le differenze tra volgarizzamento e opera latina (mediante un serrato confronto tra le due opere¹²), e paragonando i due testi con le immagini, è stato possibile individuare quattro categorie di relazioni nelle quali suddividere le illustrazioni. Nel primo gruppo vanno inserite quelle immagini che illustrano degli episodi il cui contenuto narrativo risulta uguale sia in Ovidio che in Bonsignori, nelle quali perciò non sono presenti scene o figure che riflettano le differenze testuali che contraddistinguono il volgarizzamento; distinguono il volgarizzamento dalla versione latina; nel secondo gruppo fanno parte quelle immagini che prevedono la raffigurazione di sequenze narrative assenti nelle *Metamorfosi* latine o che presentano una versione differente del mito, e per questo comprensibili solo sulla base del volgarizzamento; nel terzo rientrano quei casi in cui le illustrazioni presentano

⁸ Krause ad esempio, considera come fonti iconografiche per le illustrazioni ovidiane alcuni disegni che corredano la cosiddetta Cronaca figurata fiorentina di Maso Finiguerra (conservata al British Museum), le immagini della Cronaca di Besozzo (Milano), i Trionfi del Petrarca (per Apollo e Dafne), un'edizione della Divina Commedia del 1482, alcune Bibbie illustrate e dei cassoni nuziali. Cfr. KRAUSE 1926, pp. 7, 8, 11, 16, 20, 24, 30, 37, 43, 46, 50, 61, 71.

⁹ KRAUSE 1926, p. 5. A titolo di esempio si veda anche l'analisi del rapporto testo-immagine offerta dallo studioso in relazione all'illustrazione con Priapo e Loti nelle pp. 57-59.

¹⁰ Cfr. HUBER-REBENICH 1992; HUBER-REBENICH 1995; HUBER-REBENICH 2009, pp. 177-183.

¹¹ Cfr. Capitolo 1.

¹² L'edizione delle *Metamorfosi* utilizzata per questo confronto (dalla quale sono tratte le citazioni nelle pagine seguenti) è: OVIDIO, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. ROSATI, traduzione di G. F. VILLA, note di R. CORTI, Milano 2010. Per il volgarizzamento è stato utilizzato il testo che compone l'edizione del 1497.

dei dettagli, delle figure o dei particolari iconografici apparentemente poco significativi, ma che in realtà tradiscono una profonda aderenza al testo in volgare; nel quarto infine si possono inserire quelle raffigurazioni che non si spiegano del tutto né facendo riferimento al testo di Ovidio né a quello di Bonsignori.

Tralasciando le illustrazioni della prima categoria, che costituiscono gli esempi meno interessanti da approfondire nel tentativo di misurare il grado di ricezione delle varianti del testo in volgare nelle immagini¹³, ci si concentrerà nelle pagine seguenti sulle raffigurazioni degli altri gruppi, analizzando dapprima tutti quei casi in cui le figure riflettono le differenze testuali caratterizzanti il volgarizzamento, e successivamente le immagini che mostrano delle particolarità difficilmente comprensibili sulla base del solo testo.

3.2.1. Sequenze narrative inedite e versioni divergenti dei miti

La prima immagine della serie xilografica che contiene la raffigurazione di alcune sequenze narrative inedite rispetto alla versione offerta da Ovidio è l'illustrazione di Fedra e Ippolito alla c. XVv (fig. 3.24), la cui vicenda, collocata nelle *Metamorfosi* nel XV libro¹⁴, è narrata da Bonsignori nel secondo¹⁵. Nella parte destra della vignetta è rappresentato il momento in cui Fedra cerca invano di indurre il figliastro ad unirsi amorosamente a lei e il conseguente allontanamento del giovane. Nelle *Metamorfosi* latine, Ippolito, dopo aver rifiutato l'immorale proposta della matrigna che per ripicca lo accusò di averla voluta possedere, viene costretto dal padre Teseo a lasciare la città¹⁶. Nel volgarizzamento invece, dopo aver respinto i desideri libidinosi di Fedra, Ippolito estrae una spada per uccidere la donna ma di fronte all'ostinazione della matrigna, che piuttosto di non possederlo avrebbe preferito morire, il giovane getta a terra l'arma e fugge via, per essere infine inseguito da Teseo che

¹³ Nella prima categoria rientrano le seguenti immagini: la Creazione (c.Ir), il diluvio universale (c. IIIV), Deucalione e Pirra (c. VIr), Fetonte (c. XIr), Mercurio, Erse e Aglauro (c. XVIIIv), Diana e Atteone (c. XXIv), Ino e Atamante (c. XXXIIv), Trittolemo e Linco (c. XLIIIr), Minosse e Scilla (c. LXIIv), la caccia al cinghiale Calidonio (c. LXVIv), Erisittone e la Fame (c. LXVIIIv), morte di Ercole (c. LXXVIr), Orfeo incanta le fiere (c. LXXXVr), Apollo e Cipariso (c. LXXXVv), Mirra e Adone (c. LXXXIXr), Morte di Orfeo (c. LXXXIV), Ceice e Alcione (c. LXXXVIv), i greci in Aulide (c. LXXXVIIIr), la guerra di Troia (c. Cr), il sacrificio di Polissena (c. CXv), Aci, Polifemo e Galatea (c. CXVv), Glauco e Circe (c. CXVIIv), Pico e Circe (c. CXXIIv), Ifi e Anassarete (c. CXXVIIv).

¹⁴ Ov. *Met.*, XV, vv. 497-546.

¹⁵ BONSIGNORI 1497, cc. XVv-XVIr, cap. XVIII-XXX.

¹⁶ Ov. *Met.*, XV, v. 504: «La figlia di Pasifae un tempo cercò di indurmi a violare il letto di mio padre, ma non le riuscì: allora, rigettando su di me la colpa, mi accusò di essere stato io a pretendere quello che invece era stata lei a volere (non so se per paura che io la denunciassi o piuttosto per il rancore di essere stata respinta). Il padre cacciò via dalla città me del tutto innocente)».

interpreta la spada abbandonata del figlio come una prova della sua colpevolezza¹⁷. Solamente alla luce di tale versione si spiegano, nella vignetta, l'atteggiamento di Ippolito nell'atto di scappare attraversando la porta, la spada gettata a terra e la figura di Teseo che insegue il giovane con l'arma in mano. La restante parte della vignetta, nella quale è illustrata la fuga di Ippolito sul carro, la sua morte e la sua resurrezione per mano di Esculapio assistito da Diana, rappresenta degli eventi che sono narrati senza grandi differenze da Ovidio e da Bonsignori¹⁸.

Nell'illustrazione alla c. XXVIIIr (fig. 3.31) si trova un altro interessante esempio nel quale la versione offerta da Bonsignori risulta determinante per comprendere appieno l'immagine. In essa è rappresentata l'unione adulterina tra Venere e Marte, raccontata sia da Ovidio che da Bonsignori nel IV libro. Ovidio racconta che Apollo, una volta scoperta l'unione clandestina tra la dea Citerea e Marte, riferì a Vulcano che la moglie lo tradiva e questi, deciso a vendicarsi, colse gli amanti in flagrante immobilizzandoli sul letto con una speciale rete metallica da lui stesso preparata e li fece deridere chiamando a raccolta tutti gli dei affinché li vedessero in quello stato¹⁹. Bonsignori invece, sull'esempio di Giovanni del Virgilio, aggiunge al resoconto ovidiano, seguito piuttosto fedelmente nelle parti generali, un ulteriore passaggio narrativo: dopo aver descritto la derisione della coppia di amanti da parte degli dei olimpici, il volgarizzatore narra che il dio Nettuno, mosso da compassione nei loro confronti, parlò con Vulcano e lo convinse a liberarli dalla trappola²⁰. Solamente alla

¹⁷ BONSIGNORI 1497, c. XVv: «Esendo uno di Phedra a uno certo e occulto luochò parlò a Hippolito, si gli disse con dolce sermone: si come amore gli havea di lui constreto. Et dopo molte parole si se gitò al collo. Quando Hippolito vide questo trasse fuore la spada e voleala uccidere [...] Alhora vedendo Hippolito così la donna ostinata gitò la spada in terra e si se fuggì via. Phedra ciò vedendo cominciò a cridare dicendo che Hippolito l'havea voluta sforciare. Teseo vedendo questo sene andò a lei per saper come era stato. La donna nongli lo voleva dire, ma Teseo guardò in terra e vide la spada nel cui pomolo era scolpito uno scudo dove era l'arma di Teseo. Alhora cognobe che era la spada de Hippolito. Et incominciò alhora Teseo a seguirar Hippolito».

¹⁸ Ov. *Met.*, XV, vv. 507-546; BONSIGNORI 1497, c. XVIr.

¹⁹ Ov. *Met.* IV, vv. 169-189: «Si pensa che sia stato lui [il Sole] per primo a scoprire la tresca di Venere e di Marte [...]. 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, delle reti e dei cappi che non si potevano nemmeno scorgere perché erano più tenui dei fragili fili di una tela e delle ragnatele tese tra le travi di un tetto. Ottenne che rispondessero al più lieve tocco, al minimo movimento e le dispose con molta cura intorno al letto. Non appena sua moglie e l'adultero si coricarono su di esso, furono sorpresi e bloccati nel bel 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 [...] Tutti risero e il fatto divenne per lungo tempo una favola sulla bocca di tutti gli abitanti del cielo».

²⁰ BONSIGNORI 1497, c. XXVIIIr: «E Stando cusì costoro [Venere e Marte] sopravvenne Neptuno e si pregò a Vulcano che li lassase dapoi che li erano così svergognati. Alhora costoro per li preghi de Neptuno sono sciolti e liberati».

luce di questo particolare del racconto, si può capire la raffigurazione delle due divinità in piedi al centro della vignetta nell'atto di conversare tra di loro.

Nell'immagine che raffigura la vicenda di Perseo e Andromeda alla c. XXXIIIv invece (fig. 3.27), non sono tanto gli episodi raffigurati a discostarsi dal dettato di Ovidio (ripreso, a livello di contenuto, piuttosto fedelmente da Giovani del Virgilio e quindi da Bonsignori), quanto l'ordine cronologico con il quale essi vengono presentati all'osservatore. Nelle *Metamorfosi* latine, la vicenda della decapitazione di Medusa è narrata dallo stesso Perseo solamente dopo aver sconfitto il mostro marino e aver liberato Andromeda dalle catene²¹, mentre Bonsignori descrive l'uccisione della Gorgone prima dell'incontro di Perseo con Andromeda²². Osservando la vignetta è facile notare come l'illustratore abbia disposto gli eventi seguendo l'ordine del volgarizzamento, raffigurando a sinistra la decapitazione di Medusa e a destra la lotta dell'eroe con il mostro. In un altro particolare l'immagine si dimostra molto fedele al racconto di Bonsignori. Nella parte sinistra della xilografia, accanto alla figura di Perseo con in mano la testa della Gorgone, è raffigurato il corpo senza vita di Medusa dal cui sangue nasce un cavallo alato. Nelle sue *Metamorfosi* Ovidio narra che dal collo tagliato di Medusa nacquero due creature, Pegaso e suo fratello Crisaore²³, mentre nel testo di Bonsignori, diversamente, è citato solamente Pegaso²⁴. La presenza del solo cavallo alato nell'illustrazione tradisce quindi un preciso riferimento al volgarizzamento.

Anche nell'illustrazione relativa alla contesa musicale tra Apollo e Marsia (c. XLIXv) si trovano molti dettagli e sequenze narrative comprensibili solo sulla base del testo in volgare (fig. 3.14). L'episodio trova nelle *Metamorfosi* poco spazio (esso è infatti narrato in poco meno di venti versi nel VI libro²⁵), mentre nel volgarizzamento vengono aggiunti molti dettagli che ampliano notevolmente il succinto racconto di Ovidio. Se in quest'ultimo si insiste prevalentemente sulla scena dello scorticamento del satiro e sul cordoglio delle ninfe e dei fauni le cui lacrime vengono trasformate in un fiume, Bonsignori offre al lettore un resoconto dettagliato degli antefatti della vicenda²⁶. Così, seguendo gli spunti narrativi

²¹ Ov. *Met.*, IV, vv. 772-786.

²² BONSIGNORI 1497, c. XXXIIIIV.

²³ Ov. *Met.*, IV, vv. 785-786: «Dal suo sangue [di Medusa] erano nati due figli: Pegaso, destriero veloce e alato, e suo fratello».

²⁴ BONSIGNORI 1497, c. XXXIIIIV: «Alhora la terra si bagno molto di quello sangue. De la qual molatura ne naque uno cavallo con lale: el qual comincio a volare fine che fo al monte di pernaso el qual si puose a seder sopra elicon, cioè sopra una de le parte di quel monte la qual parte e cussì nominata. El cavallo como fo in quel luoco comincio a cavare con l'ongie e tanto cavò che li aparve una bella fonte la qual fonte è dedicata a nove muse cioè a viiii scientie».

²⁵ Ov. *Met.*, VI, vv. 382-400.

²⁶ BONSIGNORI 1497, cc. XLIXv-Lr.

presenti nell'*Expositio* di Giovanni del Virgilio, Bonsignori descrive il momento in cui Pallade, convocata da Giove, suona la ciaramella al convito degli dei e il momento successivo in cui, dopo aver suscitato sonore risate tra gli ascoltatori per via del gonfiore alle guance causato dallo sforzo di suonare, la dea si specchia in uno stagno per verificare di persona le cause di tale ilarità²⁷. Inoltre, dopo una breve narrazione della contesa musicale tra Apollo e Marsia, Bonsignori racconta di come il dio, una volta scorticato il suo rivale, appese la pelle di Marsia nella parte alta di un tempio («ad alto nel tempio»)²⁸. Seguendo con molta attenzione gli eventi narrati nel volgarizzamento, l'illustratore ha dunque raffigurato nella parte sinistra della vignetta gli antefatti riguardanti Minerva – Minerva che suona al banchetto degli olimpici e Minerva sulla sponda di uno stagno – mentre nella parte destra, sullo sfondo, ha inserito il crudo dettaglio della pelle del satiro affissa nel tempio. Infine, anche la figura di Apollo al centro dell'immagine tradisce un profondo legame con il testo in volgare: nella descrizione della contesa musicale infatti, a differenza di Ovidio per il quale il dio sfidò Marsia suonando un flauto²⁹, Bonsignori racconta che Apollo recava con sé una «chitarra»³⁰, giustificando perciò lo strumento a corde simile a una viola tenuto in mano dal personaggio. L'immagine della vicenda di Teseo e Arianna (c. LXIIIv) presenta altre significative sequenze che rendono conto degli ampliamenti inseriti nel testo di Bonsignori rispetto a quello di Ovidio (fig. 3.12). Nelle *Metamorfosi* latine l'impresa compiuta da Teseo a Creta è brevemente descritta in una decina di versi nei quali l'accento viene posto sul filo dipanato da Arianna per permettere all'eroe di uscire dal labirinto e sul conseguente abbandono della fanciulla sull'isola di Dia³¹. Poco (o nulla) dell'illustrazione sarebbe comprensibile senza la versione dell'episodio fornita da Bonsignori, nella quale diversi dettagli ispirati alla prosa di

²⁷ BONSIGNORI 1497, c. XLIXv: «love uno di convitò tutti gli dei a mangiare. La dea Pallas per compiacere al padre tolse la zaramella e cominciò a sonar. E così suonando gli si gonfiaron le guanze oltra modo e tanto le si arrossavano gli occhi che tutti gli dei cominciono a ridere [...] Alhora Pallas si vergognò e partisse e discese dal cielo e venne sopra la palude de Tritone e riguardando nell'acqua cominciò a sonar e alhora vide che le guanze gli se sgonfiavano e pensò che gli dei haveano per questo riso. Per la qual cosa gittò via quella zaramella e non volse più suonare».

²⁸ BONSIGNORI 1497, c. Lr: «Da poi che Apollo ebbe scorticato Marsio empì el cuoio ed appicòlo ad alto nel tempio, acciò che fosse essempla, a chi lo veda, che niuna persona mai se potesse per nuina cagione contra li dei».

²⁹ Ov. *Met.* VI, vv. 382-385: «[...]un altro si sovvenne della vicenda del satiro che il figlio di Latona aveva punito, dopo averlo vinto in una gara disputata col flauto, sacro alla dea Tritonia».

³⁰ BONSIGNORI 1497, c. XLIXv

³¹ Ov. *Met.*, VIII, vv. 169-176: «Lì [nel labirinto] fu rinchiuso il mostro mezzo toro e mezzo ragazzo, che per ben due volte si nutria del sangue di giovani Ateniesi. Il sorteggio delle vittime ricorreva ogni nove anni, ma quando si verificò la terza volta, fu fatale al Minotauro. Infatti l'entrata del labirinto, così difficile a individuarsi e mai da nessuno varcata due volte, fu ritrovata dal figlio di Egeo, che raccolse il filo prima dipanato, grazie all'aiuto della vergine Arianna. L'eroe subito fuggì per mare, portando con sé la figlia di Minosse, verso l'isola di Dia; ma giunto su quel lido, crudelmente vi abbandonò la sua compagna».

Giovanni del Virgilio arricchiscono la storia. In primo luogo nel volgarizzamento si parla un patto stipulato tra Teseo, Arianna e sua sorella Fedra, grazie al quale il giovane avrebbe ricevuto l'aiuto necessario per sopravvivere al minotauro in cambio di concedere se stesso e il figlio alle due pretendenti³². In secondo luogo Bonsignori narra che Dedalo, per agevolare il successo di Teseo, gli fece dono di una speciale mazza a tre nodi con la quale avrebbe potuto uccidere il mostro nel labirinto³³. Ecco che, nell'immagine, si trova un immediato riflesso di questa versione della storia: a sinistra infatti è rappresentato il dialogo tra Teseo, Arianna e Fedra sullo sfondo di una nave che allude allo sbarco del giovane a Creta, mentre a destra, sulla soglia del labirinto, Dedalo è raffigurato nell'atto di donare all'eroe l'arma suddetta per fronteggiare il minotauro.

L'illustrazione alla c. LXXIIIv, con la battaglia tra Ercole e le amazzoni (fig. 3.10), si rivela essere, proprio per il soggetto raffigurato, strettamente dipendente al testo di Bonsignori: essa si riferisce a una delle numerose imprese evocate da Ercole sul punto di morte, tuttavia, rispetto alle *Metamorfosi* nelle quali ad essa si allude in maniera piuttosto vaga accennando in due versi al recupero del balteo dorato di Ippolita (tralasciando completamente qualsiasi riferimento ad una battaglia)³⁴, nel volgarizzamento all'impresa viene riservato un intero capitoletto, in cui si spiegano i motivi e i fatti principali concernenti tale battaglia³⁵. Bonsignori infatti amplia notevolmente il resoconto ovidiano, introducendo delle digressioni sul popolo delle amazzoni, sulle loro regine, sulle vicende di Ippolito e Teseo e infine sulla battaglia compiuta da Ercole con l'aiuto di Piritoo e Ippolito contro le amazzoni. Nonostante nell'immagine non siano raffigurati tutti gli eventi narrati da Bonsignori, in essa è facilmente riconoscibile Ercole (rappresentato in alto a destra con la tradizionale leontè) mentre combatte le fanciulle assieme ad altri guerrieri.

La vicenda di Priapo e della ninfa Loti, illustrata alla c. LXXVIIIv (fig. 3.32), presenta anch'essa delle curiose particolarità che possono essere spiegate solamente leggendo il testo di Bonsignori. Anche in questo caso si tratta di una vicenda alla quale Ovidio dedica poche

³² BONSIGNORI 1497, c. XLIXv: «Siccome Ariadna vide Theseo fu subito di lui innamorata, chiamò una sua sorella chiamata Phedra e dissegli: io volentiera apriria quello giovane che gli campasse perché io ho udito che ello ha uno bello figliolo, e sel volesse tore nui una per lo figliolo e l'altra per lui, io gli insegneria modo che gli campirà. Disse Phedra questo saria grande bene. Alhora andarono quella sera e si gli parlaro: e Teseo promise di fare ciò che le voleano».

³³ BONSIGNORI 1497, c. XLIXv: «Alhora Dedalo ordì una mazza con tre nodi e tre balote e si li diete a Theseo e disse: quando tu sarai in lo labyrintho come tu giongi al minotauro fa che tu le getti queste balote in boca. E fatto questo si li darai con questa mazza».

³⁴ Ov. *Met.*, IX, vv. 188-189: «[...] per opera vostra furono recuperati il balteo d'oro cesellato del Termodonte e i pomi custiditi dal drago indisonne».

³⁵ BONSIGNORI 1497, cc. LXXIIIv-LXXVr.

parole, limitandosi a dire in una manciata di versi che Loti era stata trasformata in un loto acquatico per sfuggire alle pretese libidinose del focoso Priapo³⁶. Sulla base di questo sintetico resoconto troverebbe spiegazione unicamente il gruppo raffigurato nella parte destra della vignetta, costituito da Priapo e dalla figura della ninfa mentre sta subendo la trasformazione. Bonsignori, ancora una volta ampliando il racconto ovidiano sulla base della parafrasi esegetica di Giovanni del Virgilio, fornisce i particolari necessari per identificare le altre figure e il loro agire. Egli infatti racconta che Priapo, mentre la sua amata fanciulla dormiva assieme alle sue compagne, si avvicinò e le alzò la veste per poterla possedere, ma poco prima che potesse soddisfare il suo desiderio, il pastore Argisto (personaggio d'invenzione assente in Ovidio), legò ad un albero un asino il quale, tagliando, svegliò Loti di soprassalto permettendole di fuggire e di essere in seguito trasformata³⁷. I personaggi e le sequenze raffigurate nella vignetta riflettono dunque fedelmente la versione del mito narrata nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*.

Anche nella xilografia raffigurante la contesa musicale tra Apollo e Pan alla c. LXXXIIIr (fig. 3.21), si tiene conto delle varianti del mito presenti nel volgarizzamento. Ovidio racconta che Mida, dopo essere stato liberato dalla capacità di tramutare tutto ciò che toccava in oro, si ritirò nelle selve dove Pan era solito vagare e rifugiarsi nelle caverne. In questi luoghi, dice Ovidio, Pan si vantava con le ninfe della propria perizia canora finché un giorno osò affermare di essere più bravo di Apollo, provocando una gara con il dio della quale fu giudice il monte Tmolo e alla quale Mida assistette casualmente trovandosi per caso tra l'auditorio³⁸. Bonsignori invece narra che Mida andò ad abitare assieme a Pan e che accompagnava sempre il dio dei pastori nel suo vagabondare, trovando diletto nell'ascoltare il sileno mentre cantava e suonava la zampogna. Nella versione di Bonsignori inoltre, è con Mida, e non con le ninfe, che Pan si vanta delle sue abilità musicali osando dire di superare in

³⁶ *Ov. Met.*, IX, vv. 346-348: «Il fatto era, come poi, ma troppo tardi, ci riferirono dei contadini, che in quell'albero si era trasformata Loti, per sfuggire l'aggressiva libidine di Priapo, mutando l'aspetto ma conservando il proprio nome».

³⁷ BONSIGNORI 1497, cc. LXXVIIIv-LXXVIIIr: «Facendose nocte le nimphe e le alter donne se pose a dormire, e Priapo andò quietamente per cavlcare la ninpha Lotos. Et quando fo gointo a lei havea presi li panni per scoprirla et ecco misser Argesto venne su i uno suo asinello e si legò l'asinello ad uno arbore. Alhora lo asenello i cominciò a ragiare si forte che tutte e donne se risvegliarono. Lotos si cominciò a fuggire e Priapo con la smisurata natura la seguitava. Ma intanto per misericordia divina Lotos fo convertita in arbore chiamato Lotos».

³⁸ *Ov. Met.* XII, vv. 146-163: «Mida dal canto suo, avendo concepito ribrezzo per la ricchezza, aveva scelto di vivere nelle selve e nelle campagne ed era devoto a Pan che abita sempre nelle grotte dei monti [...] In quei luoghi una volta Pan vantava la sua perizia canora in cospetto di giovani ninfe e ne dava modesti esempi accompagnandosi con la zampogna: arrivò perfino a dire che i canti di Apollo non valevano niente in confronto ai suoi e provocò un'impari gara, della quale fu arbitro il Tmolo. Il vecchio giudice [...] Rivolto al dio delle greggi disse "Il giudice è a vostra disposizione". Quello cominciò a soffiare dentro alla sua zampogna agreste e il suo rozzo canto mandò in estasi Mida, che si trovava per caso tra l'uditorio».

bravura Apollo, il quale, nel volgarizzamento, appare immediatamente per proporre a Pan una sfida, presieduta ugualmente dal monte Tmolo³⁹. È in relazione a questo resoconto che si spiegano le figure di Mida e Pan raffigurati seduti nella parte sinistra della vignetta mentre vengono sorpresi da Apollo che appare all'improvviso alle loro spalle. Anche la raffigurazione degli strumenti musicali tenuti in mano dai due contendenti riflette nel dettaglio il testo in volgare. Ovidio parla di una zampogna per quanto riguarda Pan, e di una cetra per quanto riguarda Apollo⁴⁰, mentre in Bonsignori Pan suona una zampogna a sette canne⁴¹ e Apollo «si aconciò la cithera al braccio manco e con la man dricta sonava dolcemente e cantava»⁴². Se la descrizione di Apollo e del suo strumento coincide perfettamente con la figura rappresentata nella parte destra dell'illustrazione, la zampogna di Pan è sostituita nell'immagine con un flauto, il quale tuttavia è composto da sette canne coerentemente al testo.

Nell'illustrazione alla c. CVIIIr, relativa alla morte di Achille (fig. 3.33), si assiste invece alla raffigurazione di una vicenda della quale, nel testo, sono fornite due differenti versioni. In un primo momento infatti, seguendo fedelmente la descrizione ovidiana⁴³, Bonsignori racconta di come Achille, in seguito alla decisione presa da Nettuno e Apollo desiderosi di punire l'eroe, fu ucciso da Paride nel campo di battaglia⁴⁴, mentre in punto successivo del testo il volgarizzatore riporta la variante secondo cui Achille, caduto vittima dell'inganno di Ecuba che promise all'eroe di concedergli la mano di Polissena, si recò nel tempio di Apollo dove fu

³⁹ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIr: «Distribuito che lo re Mida hebe ogni cosa: se partì de sue contrade e andò ad abitare neli monti con Pan dio dei villani; el quale Pan cantava solennemente con la zampogna: la qual havea vii canoni [...] in quele contrade andava lo dio Pan a cantar, Mida havendo sua amista per passar tempo andava sempre con lui; e vedendo Pan che Mida se delectava del suo canto: si fuo uno di ardito de dir a Mida: che cantava e sonava meglio de Apollo e dito questo Apollo aparve li e disse: Tu dici che soni e canti meglio di me ma facciamo cussi, togliemo uno el quale ci ascolti e iudica di noi chi è nel arte più sufficiente e foron acordati che in ciò fusse iudice Imolo».

⁴⁰ Ov. *Met.* XI, vv. 165-168: «il dio aveva il biondo capo incoronato d'alloro del Parnaso e trascinava in terra un mantello di porpora Tiria, tenendo nella mano sinistra una cetra tempestata di gemme e ornata d'avorio e nella destra il plettro».

⁴¹ Cfr. nota precedente.

⁴² BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIv.

⁴³ Ov. *Met.* XII, vv. 580-619.

⁴⁴ BONSIGNORI 1497, cc. CIIIv-CIIIIr: «Essendo costoro a dormire, Neptuno dio del mare dolendosi di la morte di Cigno suo figliolo, el quale era convertito in uccello come di sopra dito, si odiava molto forte Achille più che la morte. E essendo consumati li vii anni di lo exercito di Troia, Neptuno convocò el suo nepote Apollo e disse: "O grandissimo a me infra gli altri figlioli di mio fratello, el quale meco insieme componisti le mure di Troia, e come sostieni che Troia sia distruta, e tanti ne siano morti per ferro e come hai tu sostenuto che Hector sia morto, sostieni anchora che quello pessimo Achille anchora viva; ma se gli fuosse in la mia potestate cioè in mare io so ben ciò li farà. Ma puoi che gli è in terra e gli è in tua potestà va con le tue saete e sì lo uccidi". Vedendo questo Apollo si mosse e andò nel oste di Troia coperto de una nuvola e come Apollo fuo in Troia, solamente si dimostrò a Paris e dissegli: "Perché perdi le tue saete a uccidere la gente minuta. Se tu hai cura di la morte di tuoi fratelli, va e uccidi Achille, vedilo tu, egli è qui", e mostrandoli si drizzò lo arco verso di lui. Alhora Paris essendo condotto da Apollo ne l'oste saetò e uccise Achille».

ucciso da Paride⁴⁵. Confrontando le due versioni dell'episodio con l'immagine, si può osservare come l'illustratore le abbia seguite entrambe, unendo l'antefatto della vicenda raccontato nella prima versione all'epilogo narrato nella seconda. Se quindi le figure di Apollo e Nettuno, rappresentate in secondo piano nella parte sinistra della vignetta, alludono al complotto ordito dagli dei per vendicare la caduta di Troia descritto nella prima versione, l'immagine di Achille nel tempio, inginocchiato davanti al simulacro di Apollo mentre sta per essere colpito da Paride che tende l'arco alle sue spalle, riflette la variante della storia aggiunta da Bonsignori. Interessante è anche notare che la xilografia in questione non è collocata nel punto esatto del testo: la morte di Achille infatti è narrata alla fine del XII libro (sia da Ovidio che da Bonsignori) mentre l'illustrazione è situata nel XIII, in corrispondenza dell'episodio di Achille a Sciro narrato da Ulisse durante la contesa con Aiace per rivendicare il possesso delle armi dell'eroe.

L'immagine relativa allo sbarco di Enea a Delo, alla c. CXIIr (fig. 3.34), apparentemente priva di particolari inediti rispetto al racconto ovidiano, mostra invece sullo sfondo la raffigurazione di un evento che trova giustificazione solamente nel testo di Bonsignori. Ovidio narra che Enea, assieme al padre Anchise e al figlio Ascanio, sbarcò a Delo e lì fu accolto da Anio, governatore del luogo e sacerdote di Apollo, assieme al quale visitò la città, i santuari, i due alberi sacri a Latona e compì un rito nel tempio⁴⁶. Tutto nell'illustrazione sarebbe comprensibile alla luce di tale resoconto, tranne il particolare sullo sfondo raffigurante una figura immersa per metà in una fonte cinta da alberi e un'altra figura stante che si protende verso di essa. Secondo Bonsignori, durante la visita alla città, l'eroe fu portato da Anio «a la fonte a lavare», attorno alla quale, sempre secondo il volgarizzatore, c'erano «li sterpi di Phebo e di Diana»⁴⁷. All'illustratore quindi, non è sfuggito tale dettaglio,

⁴⁵ BONSIGNORI 1497, c. CIIIIv: «Vedendo Achille che Ecuba gli atendea li promesse che se la gli dava Polissena per moglie che faria che l'oste se partiria da Troia, e vedendo questo Ecuba mandò per Deiphebo e per Paris e disse: 'Voi potete se volete pigliare vendetta di vostri fratelli. Perciò che Achille m'ha mandato a dir s' io gli voglio dare Polissena per moglie che farà partire l'oste. Onde io mandarò a dire che mi venga a parlare nel tempio e voi state lì provveduti e sì lo saettate' e così fuo fatto. E pertanto dice Ovidio che Apollo stese lo arco, ma li poeti dicono che gli fuo morte in battaglia per fare la morte sua più onesta».

⁴⁶ Ov. *Met.*, XIII, vv. 623-639. «L'eroe figlio di Citerea riuscì a porsi in salvo, portando sulle spalle le immagini sacre degli dei e un'altra cosa sacra, il venerabile peso del padre: insieme a suo figlio Ascanio fu quella, fra tante ricchezze, la parte che egli scelse di salvare. In fuga con la flotta attraverso i mari [...] approdò insieme ai compagni alla città di Apollo. Qui li accolse nella sua casa e nel tempio Anio, che reggeva il popolo ed era anche sacerdote di Febo: fece loro visitare la città e i famosi santuari e mostrò loro i due alberi a cui si era afferrata Latona al tempo in cui doveva partorire. Compirono un rito, spargendo incenso sulla fiamma e versandovi sopra vino, e cremando le viscere delle giovenche uccise».

⁴⁷ BONSIGNORI 1497, c. CXIIv: «Eneas se partì e andò in lo regno dello re Anio el quale era spirituale e temporale. El quale vedendo Eneas con lo padre e con lo figliolo si li riceve sonoramente proferse a loro la città e li templi e poi li menò a la fonte a lavare. Da ogni lato di questa fonte era li sterpi di Phebo e Diana e sacrificando Eneas agli dei uccise buoi e vitelli sì come era usanza e divotamente fecero loro sacrifici».

che si differenzia dalla versione ovidiana non solo per l'aggiunta del bagno di Enea, ma anche per l'imprecisato numero di alberi sacri che nelle *Metamorfosi* latine sono solo due.

Altre tre immagini meritano infine di essere analizzate per completare il quadro di questa prima rassegna di esempi in cui l'influsso di Bonsignori si palesa in modo evidente. Nell'illustrazione con l'accecamento di Polifemo, alla c. CXXr (fig. 3.35), la raffigurazione di tale momento, nella parte sinistra dell'immagine, risente della versione degli eventi riportata nel volgarizzamento. Ovidio allude all'accecamento del Ciclope in modo indiretto, senza descrivere nei dettagli il noto episodio omerico⁴⁸. Bonsignori, al contrario, amplia notevolmente il racconto e fornisce al lettore i dettagli necessari per identificare correttamente le figure. Egli racconta che Ulisse, muovendosi di soppiatto, approfittò del sonno di Polifemo per conficcargli una lancia appuntita nell'occhio, potendo così fuggire dalla prigionia del gigante assieme ai suoi compagni⁴⁹. Anche il particolare del Ciclope che squarta i corpi degli sventurati, raffigurato a destra, si avvicina maggiormente al testo di Bonsignori rispetto a quello di Ovidio. Nelle *Metamorfosi* latine il Ciclope è descritto mentre sbatte a terra i corpi dei malcapitati per poi sedersi sopra e divorarne le membra⁵⁰. Nel volgarizzamento invece, è detto espressamente che Polifemo, adirato per l'agguato di Ulisse, stendendo le braccia per la selva «squartava tutti quelli greci» che aveva catturato⁵¹.

Nell'immagine relativa alla nascita di Romolo e Remo e alla costruzione di Roma (c. CXXVIIIv), compaiono altre numerose sequenze narrative presenti soltanto nel racconto di Bonsignori (fig. 3.15). Contrariamente alle *Metamorfosi*, dove si allude brevemente alla fondazione delle mura di Roma e alla guerra con i Sabini alla fine del XIV libro⁵², nel volgarizzamento è dato molto spazio alla vicenda dei gemelli: viene infatti narrato che Rea Silvia, la madre di Romolo e Remo, era stata rinchiusa in un convento dal padre Numitore ma, recandosi un giorno a prendere l'acqua alla fonte, si addormentò sul prato e il dio Marte approfittò del suo sonno per ingravidarla. Così, una volta messi al mondo i gemelli, non potendo tenerli con sé nel monastero in quanto avrebbe rischiato di essere lapidata, li affidò a un servitore

⁴⁸ Ov. *Met.*, XIV, vv. 187-190: «Il Ciclope si mise a camminare su e giù per tutto l'Etna urlando e gemendo: allungava le mani per rendersi conto, tastando, dove fossero gli alberi e nella sua cecità andava a cozzare contro le rupi».

⁴⁹ BONSIGNORI 1497, cc. CXXr-CXXv: «Sapendo Ulisse siccome Poliphemo ce havia presi, si venne in quello luogo e vide Poliphemo che giacea e pensò di fare vendetta sopra di lui. Ma vedendo che egli non la potea fare si tolse una lancia acutissima e si ce la pose per meglio lo occhio cioè per quello solo occhio che egli havia».

⁵⁰ Ov. *Met.*, XIV, vv. 205-208: «[...]e avevo fissa in mente la scena di quel giorno in cui l'avevo visto sbattere a terra tre o quattro volte due dei miei compagni e poi acquattarsi sopra di loro come un leone dall'irsuta criniera e riempirsi avidamente la pancia delle loro viscere [...]».

⁵¹ BONSIGNORI 1497, c. CXXv.

⁵² Ov. *Met.*, XIV, vv. 774-775: «[...] e durante I giorni dedicati alle feste di Pale furono fondate le mura di Roma».

affinché li gettasse nelle acque del Tevere, ma questi, mosso da pietà, attraversò il fiume e coricò i neonati tra i cespugli. Poco dopo una lupa li trovò e decise di allattarli⁵³. Ecco dunque che nella parte sinistra dell'immagine, in piena sintonia con il testo, sono raffigurati i momenti principali di tale racconto: l'unione tra Marte e Rea Silvia (vicino a un edificio circolare nella parte alta dell'immagine), la fuga del servitore con i due neonati lungo il Tevere, e l'allattamento dei gemelli da parte delle lupa. Gli eventi illustrati nella metà destra della vignetta invece, si riferiscono alla costruzione delle mura di Roma (in secondo piano) e alla guerra tra romani e sabini, narrati sia da Ovidio che da Bonsignori.

Infine, nel legno con la vicenda di Numa (fig. 3. 36), siamo di fronte ad un caso simile a quello di Perseo e Andromeda sopra esaminato. Anche questa volta è l'ordine cronologico degli eventi rappresentati ad avvicinarsi maggiormente alla prosa di Bonsignori. Nelle *Metamorfosi* latine, all'inizio del XV libro, Ovidio racconta che la fama indicò Numa Pompilio quale illustre successore di Romolo, tuttavia il nuovo sovrano, prima di accettare ufficialmente la corona, decise di compiere un viaggio a Crotona⁵⁴. Nel volgarizzamento di Bonsignori, diversamente, Numa viene incoronato prima di partire per tale viaggio⁵⁵. Osservando la xilografia alla luce dei due testi, si può notare che l'artecife ha seguito fedelmente la traduzione di Bonsignori, raffigurando a sinistra l'incoronazione del sovrano e a destra il suo arrivo a Crotona.

⁵³ BONSIGNORI 1497, cc. CXXVIIIv-CXXVIIIr: «Onde essendo dita Ilia nel monasterio e nella cella fuo chiamata e mandata al fonte per l'aqua. Et essendo presso all'aqua sopra l'erba se assise e subito fuo addormentata. Lo io Marte la trovò che la dormia, e si li sali addosso, perché se ingravedò de duoi figlioli maschi cioè Romolo e Remo. Quando venne el tampo la donna parturì duoi belli figlioli ma vedendo come la dovia esser lapidata si li fasciò e dieli a uno dei ministri e fanti di casa e disse: 'va e geta questi nel tevero'. El fante si mosse con quelli figlioli, puoi fuo mosso di loro a pietà non volendoli gettare ne l'aqua. Andò da l'altra parte del fiume e si li colicò pianamente fra li sterpi e fra le frasche. Onde diceano li romani con fabula che una lupa li trovò la quale havendo di loro misericordia si li cominciò a licarli e a nutricarli con lo suo late».

⁵⁴ Ov. *Met.*, XV, vv. 1-481: «Si cercava intanto qualcuno che fosse in grado di reggere un peso di quelle proporzioni, e succedere a un sovrano tanto grande [Romolo]. La Fama lungimirante indicò Numa l'uomo destinato al comando. Costui non si accontentava di conoscere a fondo gli usi e costumi della gente Sabina, ma il suo siritto era aperto a concezioni più gandi e indagava i segreti della natura. L'entusiasmo per questa ricerca fece sì che egli lasciasse Curi, sua patria, per recarsi alla città di colui che aveva orpitato Ercole [Crotona][...] Si narra che Numa, dopo essersi stampati nella mente tali insegnamenti e altri ancora, ritornò in patria e accettò la richiesta di prendere in mano le redini del popolo Latino».

⁵⁵ BONSIGNORI 1497, c. CXXXv: «La fama pur volava a Numa pompilio el quale fuo sabino. E tanto volò inanci che li romani il consentiro loro re, & ciò fecero per due principale cagione. La prima era perché gli era costumato, ardito e savio. La seconda perché egli non si delectava di costumi sabini. Questo Numa Pompilio si come egli fuo fatto re, si partì subito da Roma & andò alla città de Cortona».

3.2.2. Dettagli ispirati al volgarizzamento

Se dunque in queste ultime immagini l'influsso di Bonsignori risulta facilmente osservabile, in altre raffigurazioni, come preannunciato, l'incidenza del volgarizzamento può essere colta in alcuni dettagli a prima vista poco significativi ma che alla luce di un attento confronto testo-immagine permettono di rilevare una sorprendente aderenza al dettato di Bonsignori. Nell'illustrazione alla c. VIr ad esempio, in cui, come precedentemente è stato visto, sono illustrati tre momenti delle vicende di Apollo raccontate nel I libro (fig. 3.1), nella parte centrale è rappresentato il momento in cui Febo, dopo aver sconfitto Pitone, si vanta delle sue capacità con Cupido. L'episodio ovidiano, che costituisce l'antefatto della vicenda di Apollo e Dafne, non presenta significative differenze rispetto al volgarizzamento, se non in un piccolo ma importante particolare: Ovidio non specifica dove ha luogo l'incontro tra Apollo e Cupido⁵⁶, mentre Bonsignori dice espressamente che il dio «andando per lo aria vide Cupido figliolo di Venere»⁵⁷. L'illustratore, raffigurando le due divinità nell'atto di conversare sospese a mezz'aria su una nuvoletta, dimostra dunque aver recepito il contenuto del volgarizzamento.

In maniera simile, nell'illustrazione relativa alla storia di Callisto alla c. XIIv (fig. 3.3), l'esecutore dimostra di aver seguito attentamente il volgarizzamento nella raffigurazione di Giunone che maltratta Callisto nella parte destra della vignetta. Ovidio racconta che, dopo aver scoperto il tradimento del marito con la ninfa, Giunone prese Callisto per una ciocca di capelli e la costrinse a piegarsi verso terra in posizione prona⁵⁸; Bonsignori invece, aggiunge alla descrizione ovidiana il particolare secondo cui la moglie di Giove, adirata, percosse la ninfa più volte⁵⁹. L'atteggiamento della dea raffigurata con il braccio destro sollevato pronta per colpire Callisto appare dunque giustificato solamente in relazione a Bonsignori.

Anche l'illustrazione con il ratto di Europa alla c. XVIIIv (fig. 3.13) mostra un particolare interessante. Nella parte centrale della vignetta è raffigurato il momento in cui Europa, dopo aver posto una ghirlanda di fiori sulle corna del toro in cui Giove si è tramutato per rapirla, si appresta a salire in groppa all'animale. Nella versione offerta da Ovidio, alla fine del II libro,

⁵⁶ Ov. *Met.*, I, vv. 454-455: «Poco prima dell'incontro con la fanciulla [Dafne], il dio di Delo, fiero del suo trionfo sul serpente, aveva scorto Cupido, intento a tirare la corda del suo arco per piegarlo».

⁵⁷ BONSIGNORI 1497, c. VIv.

⁵⁸ Ov. *Met.* II, vv. 476-477: «Così dicendo si parò dinanzi a lei, le afferrò un ciuffo di capelli sulla fronte e la costrinse a piegarsi verso terra».

⁵⁹ BONSIGNORI 1497, c. XIIIr: «Iunone [...] scese a terra e presi per gli capelli forte la percosse».

la figlia di Agenore è descritta sola quando, in riva al mare, viene attratta dall'animale⁶⁰, mentre nella versione di Bonsignori la fanciulla è accompagnata dalle sue ancelle⁶¹. La presenza delle figure femminili nell'illustrazione, raffigurate mentre assistono Europa a salire sul toro, sembra quindi riflettere ancora una volta gli spunti offerti dal volgarizzamento.

Nel legno relativo alla discesa di Giunone agli inferi alla c. XXXI^r (fig. 3.37), si può invece osservare un curioso dettaglio sullo sfondo. Quando la dea varca la porta dell'Ade, dopo essere stata accolta da Cerbero e dalle Furie, vede moltissime anime costrette a subire crudeli pene l'eterità, tra cui Tifone, Sisifo, Issione e le figlie di Danao. Se a livello generale la descrizione di Ovidio combacia piuttosto bene con quella di Bonsignori, i due testi si differenziano in un piccolo particolare in relazione alla figura di Issione, condannato a girare perennemente su una ruota. Mentre Ovidio si limita a dire che egli «gira con la sua ruota, sempre fuggendo e inseguendo se stesso»⁶², Bonsignori specifica che la ruota era girata da «uno demonio»⁶³. Raffigurando un diavolo nell'atto di azionare lo strumento di tortura, l'illustratore dimostra quindi di aver prestato molta attenzione al testo del volgarizzamento.

La vignetta con il ratto di Proserpina alla c. LX^v (fig. 3.38) presenta un dettaglio d'ambientazione di cui si fa esplicito riferimento nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* ma non nelle *Metamorfosi* latine. La sporgenza rocciosa situata nella parte sinistra dell'immagine, presso la quale sono raffigurate Proserpina con le compagne mentre colgono fiori e, in primo piano, Plutone che rapisce la fanciulla sollevandola da terra, trova riscontro soltanto nel testo di Bonsignori. In esso infatti, l'episodio del rapimento avviene proprio nelle vicinanze di un monte⁶⁴, mentre in Ovidio lo stesso episodio è ambientato all'interno di un bosco che circonda il lago Pergo⁶⁵. Nell'immagine però, di alberi e di acque – eccezion

⁶⁰ Ov. *Met.* II, vv. 858-875: «la figlia di Agenore [...] 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 [...] 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».

⁶¹ BONSIGNORI 1497, c. XVIII^{iv}: «E posta che gli ebbe una ghirlanda in capo, si li cavalcò addosso. Alhora il toro si drizzò su e si la portava. E ridendo chiamava le sue compagne e quando ella fu bene sopra el toro cominciò love e intrare in mare e si la portava. La donna cominciò a tenirse con una mano alle corna e con l'altra sulla groppa, e chiamava le sue compagne che la aiutassero ma non poteva alcuna andare a lei per lo mare».

⁶² Ov. *Met.*, IV, v. 461.

⁶³ BONSIGNORI 1497, c. XXX^{iv}.

⁶⁴ BONSIGNORI 1497, c. XL^r: «Ma appresso a quello monte è uno luoco nominato Progusa molto bello nel quale habitano molte nimphe con le quale Proserpina figliola de madonna Ceres e andavano pigliando fiori».

⁶⁵ Ov. *Met.* V, vv. 385-394: «C'è, non lontano dalle mura di Enna, un lago dall'acqua profonda il cui nome è Pergo. [...]Un bosco lo cinge da tutte le parti come una corona e con le sue fronde, a guisa di velo, attutisce la

fatta per la fonte da cui emerge la ninfa Ciane, raffigurata in basso a destra, per rimproverare Plutone del suo atto (coerentemente al racconto ovidiano ripreso in tal caso fedelmente da Bonsignori)⁶⁶ – non vi è traccia. Anche il tridente brandito da Plutone al centro dell'immagine trova una giustificazione maggiore nel volgarizzamento. Dopo aver raccontato di come Plutone si innamorò perdutamente di Proserpina e di come la prese con la forza caricandola sul suo carro, Ovidio descrive il dio degli inferi scagliare uno scettro regale sul fondo del lago Pergo al fine di aprire una voragine verso gli inferi⁶⁷, mentre Bonsignori parla proprio di un tridente utilizzato da Plutone per colpire la terra⁶⁸.

Nell'immagine con la strage dei niobidi invece (c. XLVIIv), è il popolo di Tebe raffigurato davanti a Niobe nella parte sinistra della vignetta a riflettere nel dettaglio il testo in volgare (fig. 3.39): nelle *Metamorfosi* latine sono le donne di Tebe ad essere rimproverate dalla sovrana per voler partecipare ai riti in onore di Latona⁶⁹, mentre in Bonsignori Niobe si rivolge a «tutti li thebani»⁷⁰, non solo alla popolazione femminile. Nell'illustrazione infatti, curiosamente, non compaiono donne nella folla di persone raccolte davanti alla regina, ma soltanto figure maschili.

Ancora, nella vignetta dedicata ai riti compiuti da Medea per ringiovanire Esone (c. LIIIv), la maga è raffigurata, in basso a sinistra, nuda e inginocchiata mentre invoca il potere delle stelle (fig. 3.40). La nudità e l'atteggiamento della figura, anche in questo caso, denunciano una grande attenzione rivolta al testo di Bonsignori nel quale, a differenza delle *Metamorfosi* in cui Medea è descritta con addosso «abiti fluttuanti»⁷¹, la sposa di Giasone è detta nuda

forza dei raggi di Febo. [...] 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».

⁶⁶ Ov. *Met.* V, vv

⁶⁷ Ov. *Met.* V, vv. 420-424: «Il figlio di Saturno [...] fece roteare fortemente col braccio lo scettro regale e lo lanciò giù verso il fondo del lago. Al colpo la terra si schiuse, aprendo un varco verso il Tartaro, e i cavalli si precipitarono a capofitto nel cratere che li accolse».

⁶⁸ BONSIGNORI 1497, c. XLv: «Alhora Pluto adirato confortò i cavalli velocemente e percosse la terra con lo suo tridente e fece una cava grandissima»

⁶⁹ Ov. *Met.* VI, vv.157-164: «Accadde che la figlia di Tiresia, Manto, che conosceva il futuro,[...] fosse andata vaticinando da una via all'altra : 'Donne dell'Ismeno, andate in folla a offrire con devozione a Latona e ai suoi due figli preghiere e incense, ingrecciando del lauro ai capelli [...]. L'esortazione fu accolta e tutte le donne di Tebe si incoronarono di fronde d'alloro».

⁷⁰ BONSIGNORI 1497, cc. XLVIIr-XLVIIv: «Manto figliola di Tiresia, cominciò a denunciar la festa per la città di Thebe, e dicea che la gente se apparecchiasse a sacrificar alla dea Lathona e agli suoi figlioli, cioè Apollo e Diana. [...] Tutti li thebani apparecchiavano per sacrificar a Latona, e andando al sacrificio scontrono Niobe».

⁷¹ Ov. *Met.*, VII, vv. 182-188: «ecco Medea uscire di casa con gli abiti fluttuanti, i piedi nudi, i capelli, privi di ornamenti, sciolti sulle spalle, e sola muovere passi incerti nella notte silenziosa [...] C'era solo un bagliore: quello delle stelle. E ad esse Medea tese le braccia».

ribadendo, più di una volta, che essa si inginocchiò per rivolgersi alle stelle⁷². Nell'illustrazione è inoltre presente un elemento che sembra indicare un malinteso, ovvero un'errata comprensione del testo da parte dell'esecutore dell'immagine. Coerentemente al testo di Bonsignori nel quale, come in Ovidio, vengono descritte puntualmente le fasi che scandiscono il rituale, a destra sono raffigurati i due altari che Medea costruisce per compiere l'incantesimo: nel primo di questi altari compare una scritta in volgare che recita «ALTAR DE PLUTO», facendo riferimento evidentemente a Plutone. Nel testo però, Medea edifica un altare in onore di Proserpina e uno in onore della dea «Iuventa» (la Giovinezza) mentre Plutone è solamente invocato durante il rito⁷³.

L'illustrazione raffigurante la morte di Androgeo, posta alla c. LVIIv (fig. 3.22), rivela, proprio per la conformazione assunta da questo specifico episodio sulla metà sinistra della vignetta, una forte vicinanza al testo di Bonsignori. Nelle *Metamorfosi* latine infatti, la morte del giovane viene solo evocata per spiegare l'ira e la pericolosità del padre Minosse, desideroso di guerra per vendicare il figlio, ma nessun riferimento viene fatto alle cause e alle dinamiche di questa morte⁷⁴. Nel volgarizzamento invece, è spiegato che il giovane fu assassinato ad Atene dai compagni di scuola perché invidiosi della sua intelligenza e della sua superiore capacità d'apprendimento⁷⁵. La raffigurazione degli assalitori di Androgeo nella parte sinistra dell'immagine, in abiti scolastici tardo quattrocenteschi, conferma perciò la ricezione del testo in volgare.

Nella xilografia alla c. LXXIv, in cui è illustrato il combattimento tra Ercole e Acheloo per il possesso di Deianira (fig. 3.41), è presente un particolare iconografico che, per quanto coerente con il testo di Bonsignori, ha dato luogo nel tempo a errate interpretazioni delle figure. In primo piano sono raffigurate le tre fasi principali della lotta tra i due contendenti, che corrispondono alle altrettante forme assunte dal dio fluviale per fronteggiare Ercole: uomo, serpente e toro. Nella parte centrale, in cui Acheloo è rappresentato in forma umana, Ercole viene sollevato in aria dal dio fluviale, seguendo fedelmente il volgarizzamento

⁷² BONSIGNORI 1497, c. LIIIIv: «Medea se spogliò e scalzò nella mezza nocte [...], Alhora tutte le stelle se meravigliò vedendo Medea nuda: alle quali stelle se voltò Medea e inzonochiose tre volte in terra».

⁷³ BONSIGNORI 1497, c. LVr: «[Medea] construsse duo altari: l'uno ad honore de Proserpina, l'altro ad honore de la dea Iuventa [...] Poi chiamo Pluto e Proserpina sua moglie».

⁷⁴ Ov. *Met.* VIII, vv. 456-458: «Costui [Minosse] aveva un notevole apparato bellico sia in terra sia in mare, ma soprattutto era pericoloso per l'ira che nutriva come padre, animato dal giusto desiderio di vendicare con le armi la morte del figlio Androgeo».

⁷⁵ BONSIGNORI 1497, c. LVIIv: «Androgeo figliolo de lo re Minos de l'isola de Creta, fuo morto ad Athene per li scolari per invidia per ciò che gli imparava oltra gli altri suoi compagni».

secondo cui, appunto, «io [Achelloo] lo abbracciai e levolo in alto»⁷⁶. Tale dettaglio, assente nelle *Metamorfosi* latine in cui i due combattenti si assaliscono scontrandosi con il petto⁷⁷, ha spesso portato gli studiosi a interpretare il gruppo raffigurato come Ercole che solleva da terra il gigante Anteo⁷⁸, scambiando perciò le figure riferite alla lotta per il possesso di Deianira come un'allusione alla nota impresa di Ercole menzionata dall'eroe sul punto di morte in un punto successivo del testo. Che si tratti davvero del semidio sollevato da Achelloo lo conferma inoltre il particolare della leontè allacciata alla vita visibile nella figura. Ugualmente fedele alla descrizione offerta da Bonsignori è anche l'atteggiamento con cui la dea Lucina è rappresentata nell'illustrazione relativa alla nascita di Ercole alla c. LXXIIv (fig. 3.23). Nelle *Metamorfosi* la dea del parto, per impedire la nascita di Ercole, si siede sopra l'altare presente nella casa di Alcmena e «accavallando la gamba destra sulla sinistra e intrecciando le dita a mo' di pettine»⁷⁹ arresta il travaglio. In Bonsignori, diversamente, la dea si siede «a lato dell'altare» e «tenivase la mano sotto la coscia e le dita tenìa ala natura la quale tagnìa chiusa e stretta»⁸⁰. Confrontando le due descrizioni con l'illustrazione, appare evidente come l'artefice dell'immagine, volendo raffigurare Lucina nei pressi dell'altare nella particolare posizione assunta per bloccare il parto, abbia seguito da vicino il volgarizzamento.

Un altro esempio si può osservare nella figura di Venere nell'illustrazione con la vicenda di Ippomene e Atalanta alla c. LXXXIXv (fig. 3.16). Nella parte centrale della vignetta, dov'è raffigurata la corsa in cui i due protagonisti si sfidano, la dea è mostrata nell'atto di spingere Atalanta a raccogliere la mela dorata gettata a terra da Ippomene per rallentare la corsa della fanciulla ma tale atteggiamento, non trovando giustificazione in Ovidio secondo il quale Venere si limitò a rendere più pesante il pomo da raccogliere⁸¹, è spiegato dalle parole di Bonsignori secondo cui la dea si «pose sopra le spale [di Atalanta] per fina che ella el prese [il pomo]»⁸².

⁷⁶ BONSIGNORI 1497, c. LXXIIr.

⁷⁷ Ov. *Met.*, IX, vv. 50-54: «Per ben tre volte tentò l'Alcide di respingere da sé il mio petto che premeva contro il suo, ma senza successo; alla quarta riuscì a liberarsi dalla mia stretta, sciogliendo le braccia che lo serravano, e con la mano mi diede una spinta [...] costringendomi di colpo a girare su me stesso».

⁷⁸ Si veda ad esempio la descrizione delle illustrazioni in ESSLING 1907, p. 223 (lo studioso interpreta le figure legate alla raffigurazione delle tre fasi della lotta tra Ercole e Achelloo come Ercole contro l'idra di Lerna, Ercole contro Achelloo tramutato in toro ed Ercole che solleva il gigante Anteo);

⁷⁹ Ov. *Met.*, IX, vv. 297-301.

⁸⁰ BONSIGNORI 1497, c. LXXVIIIr.

⁸¹ Ov. *Met.*, X, vv. 676-678: «Ma io [Venere] resi più pesante il pomo da lei raccolto, in modo che al ritardo causato dalla fermata si aggiunse quello dovuto alla fatica di portare il peso».

⁸² BONSIGNORI 1497, c. LXXXVv.

Nella xilografia con la vicenda di Peleo e Teti alla c. LXXXXIVv (fig. 3.5) è presente un altro dettaglio interessante. In tale immagine, al momento in cui Peleo si innamora di Teti rappresentata nuda e distesa su uno scoglio nella parte sinistra della vignetta, viene affiancato il momento nel quale la dea marina, accortasi del desiderio del giovane eroe di possederla, assume svariate forme per sfuggire alle sue pretese. In Ovidio, Teti si trasforma dapprima in un uccello, poi in un albero e infine in una «belva dal manto maculato», una tigre⁸³. In Bonsignori invece, la dea assume la forma di un uccello, di un albero e di una serpe⁸⁴. Alla luce di questo confronto, la figura del piccolo drago rappresentato accanto a Peleo spaventato nella parte destra dell'immagine, che non trova un valido riscontro in Ovidio, trova spiegazione in Bonsignori, mostrando per l'ennesima volta una forte ricettività ai dettagli nei quali il volgarizzamento si differenzia dalle *Metamorfosi* latine.

Infine, come ultimo esempio, merita di essere preso in considerazione un particolare dell'illustrazione relativa alla contesa della armi di Achille alla c. CIIIIv (fig. 3.30). Nella parte sinistra dell'illustrazione è rappresentato Aiace, stante, nell'atto di rivolgersi al concilio dei duci argivi riunito da Agamennone per stabilire se assegnare le mitiche armi di Achille a Ulisse o ad Aiace. Mentre Ovidio è piuttosto sintetico nel descrivere l'arrivo dei capi argivi all'accampamento e il loro disporsi sugli stalli⁸⁵, Bonsignori descrive con più minuzia tale momento, e racconta di come i membri del concilio si sedettero in «forma de una corona; cioè che li più nobili sedeano più alto e li mezani più basso e li minor nel infimo loco: e cussì de grado i grado erano posti intorno come corona che è tonda»⁸⁶. Il testo in volgare fornisce perciò una giustificazione alla rappresentazione circolare del concilio nella vignetta, nella quale probabilmente, mediante l'adozione di un punto di vista rialzato, si vuole restituire altresì l'idea della disposizione per grado (dall'alto in basso) dei personaggi.

⁸³ Ov. *Met.*, 242-245: «Tu [Teti] ti tramutavi in Uccello: e quello [Peleo] teneva prigioniero l'uccello; prendevi l'aspetto di un grande albero: e Peleo si aggrappava all'albero; Ma la terza metamorfosi fu in tigre: finalmente atterrito dalla belva dal mantello maculato, il figlio di Eaco staccò le braccia dal tuo corpo».

⁸⁴ BONSIGNORI 1497, c. LXXXXVr: «Alhora Peleo gli pouse le braccia al collo. Theti ciò vedendo fu subito convertita in uccello. Peleo la tenia per lo collo alhora lo uccello se convertì in arbore e ancor Peleo tenìa l'arbore. Alhora la donna se convertì in serpe, per la qual cosa Peleo molto temette e sbigottito subito per terra la lasciò».

⁸⁵ Ov. *Met.* XIII. V. 1: «I capi si assisero, circondati dal popolo in piedi».

⁸⁶ BONSIGNORI 1497, c. CVr.

3.2.3. Casi di disgiunzione tra testo e immagini: Prometeo e Orfeo

Alla luce degli esempi considerati, che dimostrano in modo inequivocabile le ricadute figurative dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* nelle illustrazioni e, allo stesso tempo, l'alto grado di incidenza che le varianti di tale testo hanno avuto nella rappresentazione delle favole ovidiane, può sorprendere che sussistano dei casi in cui il volgarizzamento non sia sufficiente a spiegare le scelte illustrative adottate dagli artefici. Dall'analisi compiuta sulle raffigurazioni xilografiche sono emersi infatti due casi in cui il testo di Bonsignori, se rapportato all'immagine di riferimento, non rende conto di tutte le figure o di tutte le fasi della vicenda illustrata.

Partiamo a considerare il primo esempio, costituito dall'immagine di Prometeo e delle età del mondo alla c. Ilr (fig. 3.2). In tale vignetta, come precedentemente è stato visto, vengono associati in un'unica immagine diversi momenti narrati da Bonsignori in molti capitoli del suo volgarizzamento, relativi alla creazione del primo uomo ad opera di Prometeo, raffigurata a sinistra, e ad alcune vicende che hanno contraddistinto l'età argentea e l'età del ferro, rappresentate a destra. Se però queste ultime scene possono essere facilmente comprese alla luce del testo di Bonsignori, altrettanto non si può dire per l'immagine della creazione, nella quale Prometeo è raffigurato nell'atto di protendere una torcia infuocata verso il corpo nudo dell'uomo da lui creato e, nella parte alta, mentre sorregge una fiaccola seminascosto dalle nubi, in compagnia di un'altra figura. Il testo del volgarizzamento a tale proposito non dice nulla: Bonsignori, alla pari di Ovidio⁸⁷, riporta solamente l'episodio della nascita del primo essere umano, plasmato da Prometeo a immagine degli dei mescolando all'acqua piovana la terra composta da «divina semenza», ovvero quella terra che, da poco separata dall'etere celeste, conservava ancora in sé il seme divino⁸⁸. Neppure l'interpretazione allegorica che nell'edizione a stampa segue il resoconto del mito ovidiano, consente di dare una spiegazione alle figure rappresentate nell'illustrazione: in essa infatti, Prometeo viene paragonato al vero Dio, (secondo il volgarizzatore Prometeo, cioè *Pro-me-theos*, non significa altro che «Provisione di mente divina»), il quale «con la sua infinita sapientia»

⁸⁷ *Ov. Met.* l. vv. 78-83: "Nacque allora l'uomo. Forse il sommo artefice, volendo dar vita a un mondo migliore, lo creò direttamente da un seme divino; forse la giovane terra, da poco separata dall'alto etere, conservava in sé il seme del celeste partente: allora il figlio di Giapeto prese un po' di questa terra, la mescolò all'acqua piovana e la plasmò a immagine degli dei che tutto governano".

⁸⁸ BONSIGNORI 1497, c. Ilv: "El quale uomo quello fattore di queste cose overo chi le componesse de divina semente overo che una fresca terra tolta e arechata dal cielo fu formata con aqua in forma di uomo per mano del idio Prometheo e formòlo ala imagine sua".

generò l'uomo dalla «sua bontà infinita»⁸⁹, ma non vengono aggiunti ulteriori dettagli narrativi. I particolari iconografici dell'immagine trovano spiegazione se considerati alla luce di una diversa versione del mito, riportata da altre fonti, nella quale si allude alla vicenda del furto del fuoco divino e dell'infusione di esso nell'uomo. Se nelle fonti letterarie greche, in particolare in Esiodo, Eschilo e Platone, il furto del fuoco agli dei operato da Prometeo appare vincolato ad una concezione del Titano come benefattore (o malfattore), dell'umanità, alla quale per l'appunto il fuoco celeste, fonte di civilizzazione (o di distruzione), viene donato⁹⁰, nella tarda antichità, quando il mito venne interpretato per la prima volta in chiave evemeristica e allegorica, si elaborarono delle versioni inedite dell'episodio destinate a riscontrare grande fortuna nel Medioevo, risultando fondamentali per comprendere appieno l'illustrazione ovidiana. Servio, ad esempio, nei commentari alle poesie di Virgilio, narra che Prometeo, dopo aver modellato l'uomo con l'argilla, salì in cielo dove, con l'aiuto di Minerva, rubò il fuoco dalle ruote del carro del Sole per poi donarlo all'umanità⁹¹, mentre Fulgenzio associò a tale vicenda un'interpretazione allegorica secondo la quale il tentativo operato dal Titano di rubare il fuoco celeste per animare l'uomo da lui creato è in realtà un'immagine della Divina Provvidenza che infonde l'anima nell'uomo con la Grazia di Dio⁹². Queste varianti del mito, combinate assieme, furono poi tramandate nei secoli successivi non solo dai cosiddetti mitografi vaticani⁹³, ma anche dall'*Ovide moralisé* francese⁹⁴ e soprattutto dalla *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio⁹⁵, che rappresentò senza dubbio una delle fonti letterarie più dettagliate di tale episodio (nella quale peraltro Servio e Fulgenzio vengono citati espressamente) costituendo altresì un importante punto di raccordo con la concezione che si ebbe di Prometeo (e non solo) nell'Umanesimo. Alla luce di tali considerazioni appare evidente che le figure rappresentate nell'illustrazione ovidiana si ricolleghino a questa particolare versione del mito, mostrando nella parte alta Prometeo che sale in cielo per rubare il fuoco divino e nella parte bassa il Titano che infonde tale fuoco

⁸⁹ BONSIGNORI 1497, cc. IIv, IIIv.

⁹⁰ Per una discussione più approfondita sulle fonti letterarie greche si rimanda a RAGGIO 1958, pp. 44-45; GISLER 1994, pp. 531-532.

⁹¹ *Servii Grammatici qui feruntur in Virgilio carmina commentari*, Ad Vergilius, Eclogae, VI, 42: *Prometheus Iapeti et Clymenae filius post factos a se homines dicitur auxilio Minervae coelum ascendesse et adhita facula ad rotam Solis, ignem furatus quem hominibus indicavit, ob quam causam irati dii duo mala immiserunt terris, febres et morbos, sicut et Sappho et Hesiodus memorant.*

⁹² *Mitologiarum libri III*, Liber II, VI. *Fabula Promethei.*

⁹³ *Mythographus Vaticanus I* (ed. G. H. BODE, Hildesheim, 1968), I; *Mythographus Vaticanus II* (ed. G. H. BODE, Hildesheim, 1968), 81; 82; 83; *Mythographus Vaticanus III* (ed. G. H. BODE, HILDESHEIM, 1968), X, 9.

⁹⁴ *Ovide moralisé*, (ed. DE BOER, Amsterdam 1920) I, vv. 311-340; 407-453.

⁹⁵ Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, (ed. a cura di ROMANO V., Laterza, Bari 1951) Lib. I; Lib. IV cap. XLIV, *De Prometheo Iapeti filio, qui fecit Pandoram et genuit Ysydem et Deucalionem*

all'uomo modellato dall'argilla. La figura che accompagna Prometeo nel suo viaggio verso il cielo, nonostante sia quasi totalmente occultata dalle nubi e non riporti specifici attributi iconografici atti a facilitare il suo riconoscimento, potrebbe essere identificata con la dea Minerva la quale, come si è visto, nelle principali fonti mitografiche post classiche aiuta il Titano nella sua impresa. Curioso è inoltre notare come nelle *Allegorie* di Giovanni del Virgilio, che costituiscono la fonte principale delle allegorie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, il furto del fuoco dalle ruote del carro del sole venga citato in alcuni versi⁹⁶, ma questo dettaglio non è stato successivamente ripreso da Bonsignori nella compilazione del suo volgarizzamento. La rappresentazione di Prometeo in cielo e dell'infusione del fuoco celeste nell'uomo presente nell'illustrazione xilografica però, presuppone la conoscenza da parte degli esecutori dell'immagine, o di chi ha ideato il programma iconografico dell'edizione, di una fonte letteraria o figurativa in cui gli episodi in questione siano riportati. Dal punto di vista letterario è importante ricordare che alla fine del Quattrocento la vicenda di Prometeo e del furto del fuoco divino era riportata non solo nelle numerose copie della *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio stampate ben cinque volte tra il 1473 e il 1497 (tre delle quali a Venezia)⁹⁷, ma costituiva parte integrante del commento umanistico alle *Metamorfosi* latine elaborato dal professore universitario Raffaele Regio e stampato per la prima volta a Venezia nel 1493⁹⁸. Se, come è stato precedentemente supposto, Giunta si è servito di un dotto collaboratore nell'approntare le modifiche e le integrazioni al testo manoscritto di Bonsignori in vista della sua *editio princeps*, non si deve affatto escludere che questo anonimo curatore sia stato il veicolo della trasmissione di determinate versioni dei miti ovidiani, tra cui per l'appunto quella relativa a Prometeo. Inoltre non bisogna dimenticare che lo stesso Benedetto Bordon, precedentemente indicato come un probabile autore dei disegni delle xilografie, coltivava profondi interessi letterari, come confermano i libri di carattere filosofico e astrologico da lui posseduti e citati nel testamento del 1529⁹⁹, per cui non si può nemmeno escludere che egli conoscesse una fonte mitologica in cui era tramandato l'episodio in questione.

⁹⁶ *Prometheus hominem limo plasmasse refertur/Nam primum dixit est homo factus humo/De rota solis animam traxisse putatur/De celis ortam philosopharus eam.* Le *Allegorie* di Giovanni del Virgilio sono state pubblicate in GHISALBERTI 1933.

⁹⁷ Cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 38 n. 5, 51.

⁹⁸ Sul commento di Regio alle *Metamorfosi* si veda il capitolo 8, paragrafo 8.1.

⁹⁹ Recita il testamento: *Item dimitto Iulio filio nostro peramabili omnes libros meos, videlicet astronomie et philosophie.* Per il testo del documento cfr. BILLANOVICH 1968, pp. 250-251.

Dal punto di vista figurativo non si conservano molte testimonianze che illustrano il furto del fuoco e l'animazione dell'uomo, tuttavia, tralasciando le attestazioni classiche nelle quali tali episodi, quando presenti, sono rappresentati in forme molto diverse¹⁰⁰, vanno ricordate due miniature trecentesche dell'*Ovide moralisé* e due pannelli di cassone dipinti da Piero di Cosimo. Nelle miniature, dipinte rispettivamente nel ms. 742 della Bibliothèque Municipal di Lione (c. 4r) e nel ms. Fr. 871 della Bibliothèque National di Parigi (c. 1r)¹⁰¹, è raffigurato solamente il momento in cui Prometeo avvicina la fiaccola infuocata all'uomo da lui creato per animarlo (fig. 3.42, fig. 3.43), ma lo schema iconografico con cui tale momento è tradotto in immagine si avvicina molto a quello presente nell'illustrazione xilografica, aprendo qualche interrogativo sulla trasmissione e circolazione di modelli: tutte e tre le immagini, infatti, mostrano il Titano stante, con addosso una lunga veste, mentre protende la fiamma verso l'individuo inanimato, raffigurato nudo e disteso obliquamente sul terreno. Non potendo considerare le due miniature le fonti iconografiche dirette per la xilografia, in quanto lontane geograficamente e cronologicamente dall'area e dal periodo in cui fu realizzata l'incisione, dobbiamo però chiederci se sia esistito qualche modello intermedio, al momento non noto, che abbia trasmesso, assieme al testo, tale iconografia.

Nei dipinti di Piero di Cosimo, conservati uno a Monaco (Alte Pinakothek) e l'altro a Strasburgo (Musée des Beaux Arts), nonostante essi siano più tardi della stampa di almeno una dozzina d'anni¹⁰², i due momenti della vicenda di Prometeo qui considerati, relativi al furto del fuoco agli dei e all'animazione dell'uomo, sono rappresentati separatamente, il primo in una tavola e il secondo nell'altra. Anche se la datazione cinquecentesca dei dipinti non consente di considerarli un precedente iconografico della xilografia dell'*Ovidio metamorphoseos vulgare* (casamai è da ritenere il contrario), un confronto tra le tavole e l'illustrazione è ugualmente interessante poiché permette di comprendere al meglio la raffigurazione di Prometeo in quest'ultima e di confermare ulteriormente l'identificazione proposta per le figure avvolte dalle nuvole raffigurate nella parte alta dell'immagine xilografica. Il pannello di Monaco (fig. 3.44) mostra sulla destra il Titano nell'atto di indicare

¹⁰⁰ Nelle testimonianze artistiche classiche, a partire dal I secolo d.C., l'animazione dell'uomo creato da Prometeo è affidata perlopiù a Minerva, rappresentata vicino al Titano mentre infonde il soffio vitale all'uomo sotto forma di farfalla, simbolo dell'anima. Cfr. TASSINARI 1992, p. 79; SEBASTIANI 2012, p. 178. Il furto del fuoco non è attestato nel repertorio antico, anche se una probabile allusione a questo episodio è stata vista nella raffigurazione della fucina di Vulcano sul fianco sinistro di un sarcofago con il mito di Prometeo del III secolo d.C. conservato ai Musei Capitolini. Sul sarcofago cfr. RAGGIO 1958, pp. 47-48; TURCAN 1999, p. 140.

¹⁰¹ Entrambi i codici sono datati alla fine del Trecento (ultimo decennio). Cfr. JUNG 1996, pp. 96-97. Sulle miniature cfr. RAGGIO 1958, p. 49; CLIER-COLOMBANI 2001, pp. 68-73

¹⁰² I due dipinti sono generalmente datati tra il 1510 e il 1515 in base ad osservazioni di tipo formale. Cfr. FORLANI TEMPESTI, CAPRETTI 1996, pp. 138-139, nn. 46a-46b.

la propria creazione (l'uomo modellato dalla terra posto come una statua al centro) a Minerva la quale, coerentemente con la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio (da molti studiosi ritenuta una delle principali fonti del dipinto)¹⁰³, riconosce l'alto valore dell'opera e decide di condurre il Titano in cielo per sottrarre ad Apollo il fuoco necessario per infondere in essa la vita. Le figure raffigurate in alto, al di sopra del paesaggio campestre nel quale è ambientata la scena, alludono proprio a questo momento e presentano alcune analogie con la xilografia, come la torcia tenuta in mano da Prometeo e la posizione dei volti accostati¹⁰⁴. Nel pannello di Strasburgo invece (fig. 3.45), ugualmente ispirato alla *Genealogia* di Boccaccio, sono raffigurati i momenti successivi della vicenda tra cui il furto del fuoco dalle ruote del carro del Sole, visibile in lontananza al centro dell'immagine, e l'animazione dell'uomo da parte di Prometeo, rappresentato mentre protende la torcia infuocata verso la statua d'argilla da lui precedentemente creata¹⁰⁵, ma gli schemi iconografici con cui questi episodi sono rappresentati non consentono un raffronto con l'illustrazione ovidiana.

Il secondo caso in cui appaiono delle differenze tra testo e immagini è rappresentato dall'illustrazione con la vicenda di Orfeo ed Euridice alla c. LXXXIIIv (fig. 3.4). In questo caso la vignetta illustra solamente la prima parte della storia dei due innamorati, raffigurando le nozze (all'interno di una loggia nella parte sinistra), la morte di Euridice (in primo piano a destra) e il tentativo operato da Orfeo per raggiungere l'oltretomba (sullo sfondo), tralasciando completamente di rappresentare la parte più drammatica della vicenda in cui Orfeo, dopo aver commosso le divinità infernali con il suo canto, ottiene il permesso di riportare l'anima dell'amata nel mondo dei vivi a patto di non voltarsi a guardarla prima di uscire dall'Ade. A parte il matrimonio tra Orfeo ed Euridice, coerente con il volgarizzamento nella raffigurazione dei numerosi invitati alle nozze con le fiaccole accese all'interno della loggia e del dio Imeneo sulla scalinata recante una fiaccola spenta (presagio di malasorte)¹⁰⁶, gli altri due episodi presenti nell'illustrazione non concordano pienamente con il testo di Bonsignori. Iniziamo dalla morte di Euridice. Nel volgarizzamento tale episodio non è riportato secondo la versione ovidiana, per la quale la fanciulla viene morsa da un serpente

¹⁰³ Per una lettura iconografica del pannello, oltre al celebre studio del Panofsky (cfr. PANOFSKY 2009, pp. 61-64), si rimanda a CIERI VIA 2002, pp. 97-105.

¹⁰⁴ Cfr. RAGGIO 1958, pp. 56-57.

¹⁰⁵ Cfr. CIERI VIA 2002, pp. 105-109.

¹⁰⁶ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIr: "[Imeneo] andaron alle noce di Orpheo e de Euridice, che allora se celebrarvano. Ma non andò cussì felicemente come andaron a quelle de Iphis perciò che la fiaccola over fasela de Imeneo non poté produr fiamma perché se spinse e faceva fumo. Nio dovemo notare che a quel tempo quando li convitati andavano ale noce portavano in man fiaccole acese over altre fiammele o ver lume. Onde la fiaccola de Imeneo faceva solo fumo".

mentre stava raccogliendo dei fiori in compagnia delle Naiadi¹⁰⁷, ma secondo la versione di Virgilio, in cui Euridice, fuggendo dal pastore Aristeo che si era perduto innamorato di lei, si imbatte all'improvviso in un serpente dal quale viene morsa¹⁰⁸. Osservando la raffigurazione corrispondente nella xilografia, e paragonandola al testo di Bonsignori da un lato e alle *Metamorfosi* latine dall'altro, si può facilmente osservare come essa si avvicini maggiormente alla versione narrata da Ovidio: la sposa di Orfeo è infatti rappresentata assieme ad altre figure femminili – le Naiadi – e non è presente nei dintorni nessun'altra figura che potrebbe alludere al pretendente Aristeo. Partendo dal presupposto che nella maggior parte delle fonti letterarie post classiche l'episodio della morte di Euridice è riportato secondo la versione virgiliana, come dimostrano, tra le altre, le *fabulae* di Fulgenzio, i mitografi vaticani, l'*Ovide moralisé* e la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, e che nelle principali attestazioni figurative del Medioevo e del primo Rinascimento tale episodio, assente nell'arte classica, vede la raffigurazione di Euridice inseguita da Aristeo¹⁰⁹ – si vedano, ad esempio, alcune miniature dell'*Ovide moralisé* o il pannello di cassone tardo quattrocentesco attribuito a Jacopo del Sellaio (fig. 3.46, fig. 3.47) – sembra logico in questo caso considerare le *Metamorfosi* come la fonte letteraria da cui l'episodio illustrato prende spunto. Tra le rare testimonianze in cui è raffigurata la versione ovidiana della morte della fanciulla, va però ricordata l'illustrazione presente alla c. 90v del ms. Lat. Z 449 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, contenente le *Metamorfosi* latine, e miniata da Stefano degli Azzi alla fine del Trecento¹¹⁰, anche se un rapido confronto tra essa e la xilografia esclude qualsiasi tipo di relazione tra le immagini (fig. 3.48).

Passiamo ora a considerare il tentativo operato da Orfeo per raggiungere l'aldilà raffigurato sullo sfondo dell'immagine xilografica. Nemmeno esso trova riscontro con il testo. Nel volgarizzamento infatti, coerentemente con le *Metamorfosi* latine, viene detto solamente che il cantore, dopo aver perso Euridice, si recò al monte Tenaro dove si trovava «lah via de l'inferno» e «li andò e discese in l'inferno»¹¹¹. Nell'immagine però si vede chiaramente Orfeo, raffigurato di spalle, mentre suona uno strumento ad arco sulla riva di un fiume, verso

¹⁰⁷ Ov. *Met.*, X, vv. 8-10: "La fresca sposa, mentre vagava per i prati, accompagnata da un gruppo di Naiadi, fu morsa a un tallone da una serpe e cadde morta".

¹⁰⁸ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIr: "Essendo celebrate le noce, uno giorno Euridice se andava solazando per uno prato e uno el quale era innamorato in lei, chiamato Aristeo, come la vide andò a lei. Euridice vedendo cominciò a fuggire e fuggendo si scontrò in uno serpe che la mordete e subito Euridice morì".

¹⁰⁹ Sul mito di Orfeo ed Euridice tra fonti letterarie e testimonianze figurative nel Medioevo e nel primo Rinascimento cfr. NICOLAI 2012, pp. 269-274.

¹¹⁰ Sul codice cfr. FLORES D'ARCAIS 2012.

¹¹¹ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIr. Ov. *Met.* X, v. 13: "osò discendere fino allo Stige attraverso la porta Tenaria".

la quale si sta avvicinando un traghettatore a bordo di un'imbarcazione (molto simile a una gondola) che potrebbe essere interpretato come Caronte. Niente di tutto ciò viene espresso dal testo, così come nessun riferimento al traghettatore è offerto dal commento allegorico¹¹². Un fugace accenno al nocchiero si trova solamente in un verso delle *Metamorfosi* latine¹¹³ e in un verso delle *Georgiche* di Virgilio¹¹⁴, i quali si riferiscono però ad un punto successivo della vicenda, ovvero al momento in cui Orfeo, dopo aver perso definitivamente Euridice, prova nuovamente, e invano, a raggiungere l'oltretomba. In nessun'altra fonte letteraria classica e medievale viene espressamente menzionato Caronte, così come in nessuna testimonianza figurativa dell'episodio a noi nota esso viene rappresentato. Nell'arte infatti, come nella letteratura, il momento maggiormente attestato del viaggio di Orfeo agli inferi è la supplica rivolta dal cantore agli dei dell'aldilà: si vedano ad esempio le miniature che corredano molti esemplari dell'*Ovide moralisé*, in cui Orfeo, sovente con in mano un violino, è rappresentato davanti ai demoni dell'inferno mentre chiede la restituzione dell'anima dell'amata Euridice (fig. 3.49).

Un curioso, e più dettagliato, riferimento al traghettatore delle anime è presente nelle strofe di un cantare tardo quattrocentesco intitolato *Historia et Favola d'Orpheo*, composto da un autore anonimo e conosciuto in diverse edizioni¹¹⁵. Nei versi di tale componimento, il quale riprende dall'*Orfeo* di Poliziano un'intera serie di ottave, il tragitto percorso da Orfeo verso gli inferi è notevolmente arricchito nella trama mediante l'inserimento di svariati dettagli e personaggi tra i quali, per l'appunto, Caronte. Nel cantare si legge che: «[Orfeo] arrivò al porto d'Acheronte,/dove Charon nella sua cimba stava [...]; /E tanto dolcemente lo pregòne/con dolce suono e con canto süave,/Che quel Charon sì si humiliòne/ e volentier lo misse in nella nave/dall'altra banda sùbito el passòne»¹¹⁶. Osservando l'illustrazione ovidiana alla luce di questi versi, stupisce la forte vicinanza testo-immagine, che porterebbe a ritenere il cantare la fonte principale della xilografia. Certo, trattandosi di «letteratura di consumo da quattro soldi», recitata nelle piazze e nei mercati e venduta agli ascoltatori sotto forma di libretti a stampa da poche pagine, spesso neanche rilegate¹¹⁷, i cantari ebbero senz'altro una certa rilevanza nella trasmissione della materia mitologica presso il pubblico meno colto, tuttavia bisogna essere prudenti e non cadere in facili interpretazioni. Malgrado l'innegabile

¹¹² Cfr. BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIv.

¹¹³ Cfr. Ov. *Met.*, X, v. 72

¹¹⁴ Virgilio, *Georgiche*, IV, v. 502

¹¹⁵ Sul cantare cfr. UGOLINI 1933, pp. 139-140; GUTHMÜLLER 2008, pp. 14, 247-249.

¹¹⁶ *Historia de Orpheo* c. 335v.

¹¹⁷ Cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp.187-188.

vicinanza tra il testo e l'immagine nel caso di Caronte, non bisogna dimenticare che il più antico esemplare a stampa che si è conservato della *Historia de Orpheo* (verosimilmente l'*editio princeps*), conservato alla Biblioteca Casatanese di Roma (Vol. Inc. 1612 = 1653), è stato variamente datato tra il 1495 e i primi anni del Cinquecento¹¹⁸, pertanto non si può escludere che esso sia stato composto e stampato dopo l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497. Secondo Bodo Guthmüller, inoltre, tra le fonti letterarie utilizzate dall'anonimo autore del cantare, oltre al Poliziano, va riconosciuto senza dubbio anche l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Bonsignori, ma non risulta ancora chiaro se l'autore del componimento si sia servito di un manoscritto recante il volgarizzamento oppure di una sua edizione a stampa¹¹⁹. Alla luce di queste considerazioni, il legame riscontrato tra il testo e l'immagine potrebbe essere spiegato in due modi: da un lato, se si accettasse di datare il cantare prima dell'edizione di Giunta, si potrebbe considerare la raffigurazione di Orfeo e Caronte come un effettivo riflesso dei versi del cantare, dall'altro, qualora si ritenesse la *Historia de Orpheo* successiva alla stampa, si potrebbe pensare che l'anonimo autore del componimento abbia tratto ispirazione, oltre che dal testo di Bonsignori, anche dall'immagine xilografica, incorporando nei versi del suo scritto il dettaglio del traghettatore infernale.

L'illustrazione con Orfeo ed Euridice rappresenta perciò un caso curioso e al momento non del tutto risolvibile. L'impossibilità di trovare una fonte letteraria o figurativa che, da sola, renda conto di tutti i dettagli incongruenti al testo di Bonsignori riscontrati nell'immagine, (morte di Euridice e Caronte) sollecita non pochi interrogativi sui modelli noti agli illustratori e sulla circolazione e conoscenza dei miti antichi alla fine del XV secolo.

¹¹⁸ ISTC io00103200. Il volume, privo di note di stampa, è datato al 1495 da Bodo Guthmüller (GUTHMÜLLER 2008, p. 14 n. 8) mentre Paolo Veneziani lo data dopo il 1500 e lo riconduce alla tipografia di Johann Besicken a Roma (VENEZIANI 2005, p. 95 n. 9).

¹¹⁹ GUTHMÜLLER 2008, p. 14 n. 8

CAPITOLO 4.

UNO SGUARDO ALLA *BIBLE DES POÈTES* E ALLA TRADIZIONE MANOSCRITTA

4.1. Differenze tra *Bible des poètes* e l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*

Nel 1959 Lamberto Donati ipotizzò l'esistenza di alcune perdute edizioni illustrate delle *Metamorfosi* latine e volgari stampate prima del 1497, le quali avrebbero fornito i modelli iconografici di riferimento per le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*¹. La tesi dello studioso, ormai ritenuta superata dalla critica, si fondava su alcuni presupposti che nel tempo si sono rivelati poco convincenti: secondo Donati, le caratteristiche di alcune immagini giuntine, come la presenza di iscrizioni sia in volgare che in latino e gli stilemi arcaizzanti che a suo dire caratterizzavano certe figure, avrebbero rivelato l'esistenza di edizioni precedenti – in tutto sette – stampate a Venezia e Firenze delle quali le immagini di Giunta rappresenterebbero il sedimento iconografico².

In realtà le uniche edizioni illustrate del poema ovidiano che effettivamente precedettero la pubblicazione di Giunta furono quelle stampate a Bruges e a Parigi rispettivamente nel 1484 e nel 1493 dai tipografi Colard Mansion (la prima)³ e Antoine Vérard (la seconda)⁴. Queste edizioni – l'una la ristampa dell'altra – come quella veneziana, non illustrano le *Metamorfosi* latine ma una loro versione in francese conosciuta come *Bible des Poètes*⁵, risultante da una compilazione originale elaborata, si ritiene, dallo stesso Colard Mansion e tratta dall'*Ovide moralisé* in prosa e dall'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire (il cui prologo, probabilmente, era conosciuto all'editore fiammingo attraverso una traduzione francese come quella riportata nel cosiddetto Commentario di Copenaghen)⁶. L'apparato illustrativo di tali edizioni, cristallizzato dall'*editio princeps* di Bruges e riproposto in forme simili in tutte le

¹ DONATI 1959.

² DONATI 1959. Cfr. in particolare pp. 123-124 con il riepilogo delle sue osservazioni. Tra gli studi in cui si considera poco attendibile la tesi espressa da Donati ricordiamo LORD 1968, p. 68, HUBER-REBENICH 1992, p. 130 n. 26; GUTHMÜLLER 2008, p. 303.

³ ITC io00184000

⁴ ITC io00184200

⁵ Il titolo *Bible des poètes* si trova a partire dall'edizione parigina del 1493 di Antoine Verard. L'*editio princeps* di Bruges non reca titolo. Cfr. MOISAN, VERVACKE 2003, p. 217 n. 2.

⁶ Per un'analisi approfondita delle caratteristiche testuali dell'edizione e dei rapporti con l'*Ovide moralisé* in prosa e con l'*Ovidius moralizatus* si rimanda a MOISAN, VERVACKE 2003. Cfr. anche GUTHMÜLLER 2005, p. 35. sulla figura di Colard Mansion e sul suo ruolo nell'elaborazione della *Bible des Poètes* si rimanda a CHIMÈNE BATEMAN 2015, pp. 143-154.

successive ristampe⁷, presenta notevoli divergenze rispetto a quello veneziano tanto nei temi raffigurati, quanto nello stile delle immagini, rendendo manifesta una totale discontinuità illustrativa già da una rapida osservazione preliminare⁸. Nell'edizione di Mansion ad esempio, così come in quella di Verard, si trovano innanzitutto diciassette xilografie relative alle divinità olimpiche descritte nella parte introduttiva del testo – ripresa dall'introduzione mitografica dell'*Ovidius moralizatus*⁹ – che non trovano alcuna corrispondenza nelle illustrazioni di Giunta (figg. 4.1, 4.2, 4.3, 4.4), così come la raffigurazione allegorica relativa alla parabola della quercia tagliata, posta in apertura del secondo prologo dell'opera di Mansion, non ha eguali nell'edizione veneziana¹⁰ (fig. 14.5). Anche le restanti quindici illustrazioni della *Bible des Poètes*, relative ai miti delle *Metamorfosi*, trovano ben pochi riscontri con le loro controparti italiane¹¹. In primo luogo i soggetti rappresentati non sono sempre uguali, come dimostrano le illustrazioni con le vicende di Cadmo, Piramo e Tisbe (fig. 14.6), Aracne, Giasone e il ratto di Elena, presenti nelle edizioni di Bruges e Parigi ma non in quella veneziana; in secondo luogo anche nei casi in cui è rappresentato lo stesso episodio le scelte compositive e iconografiche adottate dagli artefici non potrebbero essere più diverse. Si confrontino, a titolo di esempio, le illustrazioni relative alla contesa delle armi di Achille (fig. 4.7, fig. 4.8): nelle edizioni di Mansion e di Verard l'episodio è ambientato all'interno di una stanza caratterizzata da un pavimento

⁷ È da segnalare che i legni utilizzati da Colard Mansion per la sua edizione del 1484 non furono più utilizzati nelle successive ristampe. Nell'edizione di Antoine Verard ad esempio, essi vengono sostituiti da copie di più alta qualità che, pur riproponendo gli stessi soggetti delle illustrazioni precedenti, si caratterizzano per una cura maggiore dei dettagli e per una qualità stilistica e d'intaglio più raffinata. Le matrici di Verard furono successivamente utilizzate dallo stesso tipografo nella ristampa del 1498 e infine sostituite da copie di più piccole dimensioni nell'edizione del 1507. Cfr. HENKEL 1930, pp. 61-65; HUBER-REBENICH, LÜTKEMEYER, WALTER 2014, pp. 17-31. Si segnala inoltre l'esistenza di una bellissima edizione xilominiata della *Bible des poètes* (A. VERARD, 1493) conservata alla Bibliothèque Nationale de France (VELINS 559).

⁸ Per un confronto tra le illustrazioni fiamminghe e quelle veneziane cfr. HENKEL 1930, pp. 65-68; GUTHMÜLLER 2008, pp. 195-196.

⁹ Le divinità illustrate nella *Bible des Poètes* sono (in ordine di apparizione): Saturno, Giove, Marte, Apollo, Cupido, Mercurio, Diana, Minerva, Giunone, Cibele, Nettuno, Pan, Bacco, Plutone, Vulcano, Ercole, Esculapio.

¹⁰ La cosiddetta parabola della quercia tagliata costituisce un episodio narrato e illustrato solamente nell'edizione di Colard Mansion del 1484 (nelle ristampe di Antoine Verard è stato ommesso). Esso si riferisce a un aneddoto la cui esatta fonte letteraria non è stata ancora riconosciuta. Il narratore narra in prima persona di come vide una gigantesca quercia recentemente abbattuta nel terreno di un'abbazia di Anversa e di come numerose persone provenienti da diversi strati sociali pretendevano di ottenere una parte diversa della pianta: il maniscalco voleva una parte del tronco per la sua officina, lo scultore voleva un ceppo per scolpire un crocifisso, una povera donna voleva dei trucioli per accendere il fuoco e così via, finché, da ultimo, il narratore stesso pretendeva di ottenere i frutti dell'albero dai quali avrebbe ricavato l'inchiostro necessario per scrivere l'opera. Un'analisi dell'aneddoto e del suo rapporto con l'immagine xilografica si trova in CHIMÈNE BATEMAN 2015, pp. 149-151.

¹¹ Le illustrazioni narrative rappresentano i seguenti soggetti: Deucalione e Pirra/Caduta dei giganti; Fetonte; Cadmo; Piramo e Tisbe; ratto di Proserpina; Aracne; Giasone; Scilla e Minosse; Ercole e Acheloo; Orfeo ed Euridice; morte di Orfeo; ratto di Elena; contesa delle armi di Achille; Glauco e Circe; Numa.

piastrellato e da alti stalli su cui siedono i duci argivi, interpellati per stabilire se le mitiche armi di Achille, poste ai loro piedi, vadano assegnate ad Ulisse o ad Aiace, raffigurati con lunghe vesti davanti ai giudici. Nell'edizione di Giunta, diversamente, il momento della contesa, posto nella parte sinistra della vignetta, è ambientato all'aperto e prevede la raffigurazione di Aiace, stante, nell'atto di rivolgersi ai capi argivi seduti a cerchio intorno a lui, mentre nella parte destra della vignetta sono raffigurati i momenti successivi dell'episodio: il suicidio di Aiace, la partenza di Ulisse per Lemno e infine, sullo sfondo, Troia in fiamme affiancata all'immagine delle donne di Lemno che aggrediscono un uomo. Nelle illustrazioni di Colard Mansion e Antoine Verard, inoltre, i personaggi del mito vengono spogliati dei loro consueti attributi per essere rappresentati come dame, principi e nobili cavalieri in costumi franco-fiamminghi, mentre le architetture raffigurate negli sfondi, o nelle poche ambientazioni d'interno, mostrano chiari riferimenti al linguaggio gotico che ancora alla fine del Quattrocento informava la cultura artistica d'oltralpe. Si vedano i personaggi che compaiono nell'immagine con il ratto di Elena (fig. 4.9, fig. 4.10): nulla di più diverso dalle figure che animano le vignette di Giunta le quali, come è stato ribadito precedentemente, si dimostrano in linea con gli indirizzi protoclassici dell'arte veneziana di fine secolo, mostrando sovente corpi nudi dalle proporzioni equilibrate, di fronte ai quali, disse Max Ditmar Henkel, ci si sente "più vicini all'antichità classica e all'ideale dell'essere umano bello e armonicamente composto"¹². Gli studiosi non si sono ancora espressi circa l'identificazione degli artigiani – disegnatori e intagliatori – che realizzarono le serie xilografiche della *Bible des Poètes*, tuttavia, in relazione ad alcuni confronti che verranno a breve proposti, non si può escludere che essi, almeno per quanto riguarda l'edizione di Mansion, provenissero dal mondo della miniatura.

4.2. I manoscritti fiamminghi dell'*Ovide moralisé* e delle *Metamorfosi* in relazione alla *Bible des Poètes*

In un altro punto importante le illustrazioni fiamminghe si discostano da quelle veneziane. Come ormai noto, le xilografie di Colard Mansion (e di conseguenza quelle di Antoine Verard da esse derivate) si inseriscono in una secolare tradizione illustrativa dell'*Ovide moralisé*, e presentano interessanti punti di contatto con alcuni manoscritti ovidiani miniati a Bruges

¹² «Wir fühlen uns beim Anblick dieser Holzschnitte der Antike näher und dem Ideal des schönen, harmonisch gebildeten Menschen» (HENKEL 1930, p. 65).

nella seconda metà del Quattrocento. Come è già stato osservato a partire dallo studio di Max Dittmar Henkel¹³, che per primo ha affrontato il problema dei rapporti tra stampe e miniature, i legami più forti si possono osservare con il MS Thott 399, conservato alla Kongelige Bibliotek di Copenhagen e recante il testo dell'*Ovide moralisé* in versi preceduto da una traduzione in francese dell'introduzione mitografica dell'*Ovidius moralizatus* Pierre Bersuire¹⁴. Datato attorno al 1480, tale codice presenta un ricco apparato illustrativo composto da diciassette immagini relative alle divinità pagane e trentadue vignette legate ai miti delle *Metamorfosi*. Lo studioso tedesco, confrontando il manoscritto con l'edizione di Colard Mansion, notava in particolare delle corrispondenze iconografiche tra le raffigurazioni degli dei, molto evidenti, a suo dire, soprattutto in alcuni casi: se si confrontano, infatti, le immagini di Apollo, Diana, Minerva, Giunone, Cibele, Nettuno e Bacco si possono notare numerose somiglianze non solo nella definizione delle figure, rappresentate con analoghi attributi, ma anche nell'adozione di soluzioni formali molto simili, come dimostrano, tra i numerosi esempi, i leoni del carro di Cibele, uno dei quali viene tagliato dal bordo dell'immagine (fig. 4.11, fig. 4.12), o il cavallo nella raffigurazione di Nettuno, che fuoriesce per metà dalla parte destra della vignetta (fig. 4.13, fig. 4.14). Analogamente, anche nelle illustrazioni relative alle favole di Ovidio si possono trovare precise corrispondenze, nonostante il diverso parere espresso da Henkel nel suo contributo¹⁵. Si osservino ad esempio le immagini raffiguranti il mito di Fetonte: entrambe sono dominate dalla presenza di Apollo in trono nella parte centrale del riquadro, mentre la figura di Fetonte, rappresentata a sinistra, si avvicina al padre con una certa reverenza (fig. 4.15, fig. 4.16). Ancora, forti analogie possono essere notate paragonando le illustrazioni relative al mito di Giasone, in cui l'eroe, raffigurato in armatura nella parte sinistra, affronta i tori dal fiato infuocato che emergono dal bordo destro dell'immagine (fig. 4.17, fig. 4.18), e quelle che rappresentano l'incontro tra Glauco e Circe, dove il giovane si avvicina alla maga protendendosi da una piccola imbarcazione (fig. 4.19, fig. 4.20). In altri casi le corrispondenze tra miniature e xilografie rasentano l'uguaglianza: confrontando la miniatura relativa alla storia di Aracne alla c. 173v con la corrispondente xilografia nell'edizione a stampa (fig. 4.21, fig. 4.22), è possibile notare la medesima impostazione prospettica della stanza in cui è ambientato l'episodio e la medesima collocazione dei personaggi al suo interno. Oltre all'abbigliamento e alla gestualità delle figure, che risultano molto simili, si

¹³ HENKEL 1930, p. 62.

¹⁴ Sul testo del manoscritto cfr. VAN'T SANT 1929, e KOBLE 2002.

¹⁵ Lo studioso non prende in considerazione le illustrazioni narrative dei miti ovidiani. Cfr. HENKEL 1930, p. 62.

può osservare la presenza degli stessi dettagli, come il telaio rovesciato in primo piano sulla sinistra, o il ragno in cui si è trasformata Aracne parzialmente coperto dalla veste sul pavimento. Un'altra curiosa corrispondenza tra miniature e xilografie riguarda un particolare iconografico presente nelle vignette con la vicenda di Cadmo, nelle quali l'eroe tebano è raffigurato in primo piano mentre decapita il serpente figlio di Marte con un colpo di spada (fig. 4.23, fig. 4.24). Tale particolare, alla luce di un attento confronto testo-immagine, non trova giustificazione né nell'*Ovide moralisé* in versi (testo del manoscritto), né nella *Bible des poètes* (testo dell'incunabolo). In entrambi i testi infatti l'uccisione del drago riprende in modo fedele la narrazione offerta da Ovidio nelle *Metamorfosi* latine, secondo cui Cadmo, premendo la sua lancia nella gola del mostro, trafigge la creatura inchiodandola al tronco di una quercia¹⁶. La decapitazione del serpente quindi, presente in entrambe le vignette, potrebbe essere motivata da una errata interpretazione del testo da parte delle maestranze incaricate di eseguire le immagini – oppure da un'interpretazione in chiave “cavalleresca” del personaggio – ma il fatto che tale particolare compaia sia nella miniatura che nella xilografia, induce a ritenere che le immagini in questione siano legate l'una all'altra da un rapporto di derivazione/filiazione.

Alla luce di queste brevi considerazioni, se venisse confermata per l'esecuzione del codice una datazione precedente all'emissione della *Bible des Poètes*, sarebbe spontaneo ipotizzare un passaggio di disegni e modelli tra botteghe o supporre la partecipazione delle stesse maestranze nella realizzazione delle miniature e delle xilografie. Questo giustificherebbe le analogie riscontrate tra le immagini e la presenza dello stesso particolare iconografico nelle raffigurazioni di Cadmo. Ad oggi però, oltre all'assenza di studi paleografici e codicologici che potrebbero fornire una datazione più precisa del manoscritto, non risulta ancora del tutto chiara l'identità del maestro responsabile dell'apparato decorativo: nonostante alcuni studiosi abbiano di recente avanzato il nome del Maestro de Rambures¹⁷, il diverso livello qualitativo delle miniature sembra suggerire, a nostro avviso, la presenza di almeno tre mani¹⁸. Un'altra ipotesi che potrebbe spiegare i rapporti tra manoscritto ed edizione a

¹⁶ Ov. *Met.*, III, vv. 90-92: «Intanto però 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».

¹⁷ Si veda GIJ 2011, in particolare p. 408 n. 116 in cui il codice di Copenhagen viene ascritto, assieme ad altri manoscritti, alla tarda attività del maestro, caratterizzata da modi sbrigativi e poco accurati.

¹⁸ La prima, caratterizzata da un segno pittorico vibrante e acquerellato, è responsabile della raffigurazione della maggior parte degli dei nella parte introduttiva, ma anche delle miniature di grandi dimensioni relative alla caduta dei giganti (c. 51r) e alla storia di Cadmo (c. 84r), nonché dell'immagine che illustra l'incoronazione di Numa (c. 424r) posta alla fine del codice. La seconda mano (Maestro de Rambures?), di qualità piuttosto

stampa prevede di considerare l'esistenza di una fonte illustrativa perduta che per prima abbia cristallizzato certe iconografie – come anche il particolare estraneo al testo presente nell'immagine di Cadmo – e che le abbia poi trasmesse alle illustrazioni successive.

Altri manoscritti illustrati che presentano analogie più o meno stringenti con l'edizione di Colard Mansion sono il MS fr. 137 della Bibliothèque Nationale di Parigi e il MS 324 di Holkham Hall, realizzati, sempre a Bruges, rispettivamente per il celebre bibliofilo Louis de Gruuthuse¹⁹ e per il nobile ecclesiastico Raphael de Mercatellis²⁰. Il primo codice, oggetto di un recente saggio di Stefania Cerrito, contiene l'*Ovide moralisé* in prosa ed è stato miniato dal Maestro di Margherita di York alla fine dell'ottavo decennio del Quattrocento, risultando perciò precedente all'*editio princeps* della *Bible des poètes* di qualche anno²¹. Nonostante la ricchezza del suo apparato illustrativo – esso è decorato da quindici miniature di grandi dimensioni, poste ad apertura di ciascuno dei quindici libri del poema, da trentuno piccoli riquadri miniati, che si inseriscono a intervalli irregolari nel testo, e da sessantatre iniziali figurate a dipinte a grisaille – ben poche raffigurazioni si avvicinano in modo esplicito alle xilografie. Secondo Henkel, infatti, solamente un'illustrazione, quella raffigurante Giasone mentre affronta i tori fatati per conquistare il vello d'oro (c. 86v), presenta dei legami iconografici con l'edizione di Colard Mansion²²(fig. 4.25), ma, a ben guardare, anche la scena della supplica rivolta da Fetonte al padre – dipinta nella parte superiore della miniatura alla c. 13r – ostenta qualche analogia con le xilografie (fig. 4.26). In entrambi i casi però – è importante ribadirlo – le affinità con le incisioni riguardano solamente alcuni dettagli. Nel caso di Giasone, lo schema compositivo della miniatura risulta in effetti piuttosto simile a quello adottato nella corrispondente incisione, così come la posizione assunta dai tori e la presenza del drago in alto a destra, tuttavia nella miniatura i corpi degli animali sono rappresentati per intero e sullo sfondo sono dipinte ulteriori scene tratte dalla vicenda di Giasone – tra cui l'uccisione del drago, la semina dei denti della creatura e la conseguente battaglia tra gli uomini nati dalla terra – che ambiscono a completare visivamente il racconto ovidiano. Nel caso di Fetonte invece, se da un lato si può notare come in entrambe le

bassa, è attiva nelle miniature dei miti delle *Metamorfosi*, dipinti con tratti veloci e poco accurati, nelle quali i dettagli delle figure e del paesaggio sono sommariamente definiti. Una terza mano, forse, può essere riconosciuta nelle illustrazioni alle cc. 25r (Ercole), 49r (Vulcano), 50r (Esculapio), 86r (costruzione di Tebe), 138v (Perseo e le gorgoni), 253v (morte di Ercole), 390r (Sibilla), in relazione alla presenza di un *ductus* nitido e disegnativo diverso da quello delle altre illustrazioni, caratterizzato da campiture cromatiche dense e dall'utilizzo di sottili ma evidenti pennellate che scandiscono il chiaroscuro e la volumetria delle figure.

¹⁹ Cfr. CERRITO 2013.

²⁰ Cfr. ARNOUD 1993.

²¹ CERRITO 2013, p. 44. Cfr. anche SCHANDEL 2011. sul maestro di Margherita di York cfr. MCKENDRICK 2003.

²² HENKEL 1930, p. 62.

immagini la scena della supplica avvenga all'interno di una piccola edicola sorretta da colonne, e come la figura di Apollo, rappresentata frontalmente, sia caratterizzata da una lunga e folta barba, dall'altro la rappresentazione del carro del sole sopra un ampio paesaggio nella metà inferiore della miniatura si discosta molto dalla xilografia (fig. 4.27; fig. 4.28). Nella miniatura, inoltre, non compaiono le scene precedenti e successive alla richiesta del carro, presenti invece nelle parti laterali dell'incisione. Tali confronti, dunque, unitamente al fatto che nessun'altra immagine del codice presenta significative somiglianze con le illustrazioni di Colard Mansion, lasciano aperto qualche dubbio circa il ruolo svolto dal codice quale tramite di modelli e iconografie per le stampe.

Per quanto riguarda il manoscritto di Holkham Hall, recante le *Metamorfosi* latine e caratterizzato da quindici raffinate miniature a piena pagina dipinte da un abilissimo maestro fiammingo, le corrispondenze con le xilografie di Colard Mansion si mostrano più evidenti e, com'è stato correttamente notato dalla critica, riguardano in particolare tre illustrazioni. L'immagine con Fetonte, alla c. 25v, risulta quasi identica a quella dell'incunabolo (fig. 4.29), non solo nella disposizione delle scene nel riquadro ma anche negli attributi e nella gestualità dei personaggi. La miniatura con la vicenda di Cadmo invece, dipinta alla c. 35v (fig. 4.30), presenta delle analogie meno stringenti con la sua corrispondente incisione, tuttavia i momenti del mito rappresentati nelle due immagini sono gli stessi, così come simile risulta essere l'ordine di lettura degli episodi e la loro disposizione nello spazio della vignetta – in entrambe le illustrazioni infatti, i fatti iniziali della vicenda, relativi alla preghiera rivolta da Cadmo ad Apollo, all'inseguimento della giovenca e all'uccisione dei compagni dell'eroe per mano del serpente figlio di Marte, sono raffigurati sullo sfondo, mentre il primo piano è dominato dalla figura di Cadmo nell'atto di sollevare la sua spada dopo avere ucciso il drago. La miniatura con la tragica storia di Piramo e Tisbe infine, alla c. 44v (fig. 4.31), oltre a mostrare una strutturazione compositiva molto simile a quella della xilografia di Colard Mansion (fig. 4.32), si avvicina alla stampa per l'impiego dello stesso schema nella raffigurazione del suicidio dei due innamorati in primo piano, caratterizzato dalla figura di Tisbe che, sorreggendo il corpo privo di vita dell'amato con il braccio destro, si trafigge con la spada piegandosi in avanti. Anche il dettaglio della veste della fanciulla abbandonata a terra nell'angolo inferiore sinistro della vignetta risulta molto affine alla xilografia, così come il tronco del gelso dal quale sporgono dei rami carichi di more. Il manoscritto di Holkham Hall non può essere datato prima del 1493 poiché al suo interno è stato trascritto, contestualmente al testo delle *Metamorfosi*, il commento umanistico al poema ovidiano di

Raffaele Regio, stampato per la prima volta a Venezia in quell'anno²³. In questo caso dunque, i rapporti iconografici tra manoscritto ed edizione a stampa potrebbero essere motivati da una semplice derivazione del primo dalla seconda, tuttavia la differente scelta dei soggetti raffigurati nella maggior parte delle miniature del codice ha portato alcuni studiosi a interrogarsi sull'esistenza di un'altra probabile fonte (perduta) da cui gli esecutori delle miniature possano aver tratto ispirazione per le vignette²⁴. Che il miniatore abbia effettivamente seguito un modello precedente (almeno per alcune immagini), legato alla tradizione iconografica delle illustrazioni di Colard Mansion, lo si può comunque dimostrare, oltre che dai confronti sopra proposti con le vignette di Fetonte e Ipramo e Tisbe (sostanzialmente identiche a quelle dell'incunabolo), osservando il dettaglio di Cadmo che decapita il drago presente nella miniatura alla c. 35v precedentemente citata, in ragione del fatto che tale particolare, come si è visto, risulta estraneo alla descrizione ovidiana dell'episodio e quindi non appare giustificabile in relazione al solo testo latino delle *Metamorfosi*. In questo caso, dunque, il miniatore sembra essersi servito del modello iconografico offerto dall'edizione a stampa limitandosi a rielaborare lo schema compositivo delle figure ma tralasciando di correggere l'incongruo particolare della decapitazione e della spada.

4.3. I manoscritti italiani delle *Metamorfosi* e l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*

Nulla di tutto ciò caratterizza il ciclo di immagini pubblicato da Giunta a Venezia, per il quale non sussistono manoscritti illustrati che presentino simili corrispondenze iconografiche con le xilografie.

In Italia furono eseguiti i più antichi codici miniati delle *Metamorfosi* – come dimostra il celebre MS Neap. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli, decorato da vivaci illustrazioni ai margini ed eseguito a Bari tra la fine dell' XI secolo e l'inizio del successivo²⁵ – ma, come ha messo in evidenza Giulia Orofino in alcuni preziosi contributi, non si costituì una ricca e continuativa tradizione illustrativa del poema ovidiano nei secoli²⁶. Collazionando le immagini che corredano i manoscritti delle *Metamorfosi* prodotti in Italia infatti, relativi non solo al poema latino, ma anche alla versione moralizzata di Pierre Bersuire e al

²³ Sul commento di Raffaele Regio si veda il cap. 8 di questa tesi.

²⁴ Questa ipotesi è stata proposta da ARNOUD 1993, in particolare cfr. p. 218.

²⁵ Cfr. OROFINO 1993 e OROFINO 1995.

²⁶ OROFINO 1993, pp. 9-10; OROFINO 1993, pp. 192-193.

volgarizzamento di Arrigo Simintendi da Prato, sembra evidente che gli illustratori abbiano di volta in volta inventato le soluzioni compositive e iconografiche che ritenevano più opportune, rendendo impossibile stabilire la discendenza da uno o più prototipi o individuare uno stemma in base al quale raggruppare le varie redazioni²⁷.

Diversamente dalla situazione franco-fiamminga in cui, come si è visto, durante il XV secolo furono realizzati splendidi manoscritti ovidiani miniati, in Italia i più pregevoli esemplari illustrati delle *Metamorfosi*, a livello di ricchezza iconografica e completezza narrativa, appartengono ai secoli precedenti, come dimostrano, oltre al già citato Neap. IV F 3, lo splendido manoscritto dell'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire conservato a Gotha (cod. membr. I 98)²⁸, il codice panciatichiano 63 della biblioteca Nazionale Centrale di Firenze²⁹, il manoscritto lat. Z. 449 della Biblioteca Marciana di Venezia³⁰ e il cod. della Biblioteca civica di Bergamo³¹, datati tutti tra la metà e la seconda metà del Trecento. Nel XV secolo invece, forse sulla spinta dell'incipiente cultura umanistica maggiormente interessata agli aspetti filologici e letterari dei testi classici rispetto alle loro rappresentazioni figurate³², furono prodotti manoscritti finemente decorati ma privi di corredi illustrativi legati ai miti ovidiani. Ne costituiscono un esempio i manoscritti SC-MS 108 della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini, miniato dall'anonimo maestro dell'Ovidio di Rimini che da esso prende il nome³³, e il lat. 8016 della Bibliothèque Nationale di Parigi, miniato dal Maestro del Plinio di Londra³⁴, decorati entrambi alla fine del Quattrocento con eleganti iniziali "all'antica" arricchite dalla presenza di putti, delfini, centauri o altri riempitivi classicheggianti che però ben poco hanno a che fare con il testo delle *Metamorfosi*, se non per lo spirito antiquario che evocano e per il ritratto dell'autore che campeggia nel frontespizio del codice di Parigi e nel primo capolettera del manoscritto riminese. È vero che alcuni manoscritti illustrati potrebbero essere andati perduti nel corso del tempo, tuttavia sembra strano che neppure un esemplare quattrocentesco si sia conservato. La tendenza ad arricchire manoscritti di testi classici con iniziali figurate recanti personaggi o figure che non manifestano espliciti rapporti

²⁷ OROFINO 1993, p. 10; OROFINO 1995, p. 194. Per un quadro generale sull'illustrazione delle *Metamorfosi* in Italia cfr. anche RABEL 1998 e LORD 2011, in particolare pp. 257-261, 270-283.

²⁸ Cfr. LORD 1995.

²⁹ Cfr. MATTIA 1996-1997. Il codice panciatichiano è oggetto di una monografia in corso di stampa curata da G. Simeoni, la quale ha studiato il manoscritto anche nella sua tesi di laurea magistrale.

³⁰ Cfr. FLORES D'ARCAIS 2012.

³¹ Cfr. LORD 1995. I codici di Gotha e Bergamo sono oggetto della tesi di dottorato di Cristina Venturini (VENTURINI 2017) alla quale si rimanda.

³² Per un approfondimento su questo tema si rimanda a GOLDSCHMIDT 1974, p. 36; GUTHMÜLLER 2008, p. 192.

³³ Cfr. NICOLINI 1988.

³⁴ ARMSTRONG 1981, p. 133 n. 47; RABEL 1998, p. 39;

con il testo in cui si inseriscono, costituisce d'altronde un fenomeno piuttosto diffuso nell'illustrazione manoscritta degli ultimi decenni del Quattrocento – specialmente a Venezia – e in quanto tale potrebbe spiegare di per sé il mancato interesse nella realizzazione di codici ovidiani ricchi di vignette narrative³⁵. Ciò nonostante, secondo la studiosa Carla Lord, che ha affrontato alcuni aspetti relativi all'illustrazione delle *Metamorfosi* tra Medioevo e Rinascimento nella sua dissertazione di dottorato, l'edizione di Giunta avrebbe tratto ispirazione, per le vignette, da una fonte manoscritta miniata simile, anche se più tarda, al manoscritto marciano o al manoscritto di Bergamo sopra citati³⁶. In particolare la studiosa notava alcune corrispondenze tra le xilografie veneziane e le illustrazioni del manoscritto bergamasco, tra cui il formato rettangolare delle vignette e la disposizione paratattica dei personaggi al loro interno, visibili, a suo dire, soprattutto nelle immagini relative allo scoprimento da parte di Vulcano del tradimento di Venere con Marte e alla stage dei niobidi (fig. 4.33)³⁷. Carla Lord notava inoltre, a supporto della sua proposta, il carattere compositivo piuttosto arcaico delle illustrazioni di Giunta il quale, a confronto per esempio con le innovative xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, avrebbe tradito un sicuro riferimento ad una fonte iconografica antecedente, legata a metodi rappresentativi più tradizionali³⁸. L'ipotesi avanzata dalla studiosa non sembra però accettabile, non solo perché la forma rettangolare delle vignette e la giustapposizione paratattica delle figure è tipica nell'illustrazione libraria, ma anche per il fatto che l'*Hypnerotomachia Poliphili* rappresenta un *unicum* nella storia del libro figurato, proponendo soluzioni formali e logiche compositive assolutamente originali e fuori dal comune, e per questo difficilmente paragonabile alle xilografie di qualsiasi altra edizione a stampa precedente o coeva.

In realtà, se da un lato non è possibile stabilire con assoluta certezza la presenza di una possibile fonte illustrativa più antica presa a modello dagli artefici delle xilografie ovidiane, come invece diversi studiosi ritengono possibile per le xilografie del *Poliphilo*³⁹, dall'altro non si deve neppure cadere nella tentazione di pensare a tutti i costi che una simile fonte sia

³⁵ La poca pertinenza delle immagini miniate in alcuni manoscritti di autori classici nella Venezia della seconda metà del Quattrocento è stata osservata anche da Lilian Armstrong, che ha esaminato con particolare riguardo l'operato del Maestro dei Putti e del Maestro del Plinio di Londra. Cfr. ARMSTRONG 1981, pp. 50-53.

³⁶ Cfr. LORD 1968, p. 66.

³⁷ LORD 1968, pp. 38, 46.

³⁸ LORD 1968, p. 68.

³⁹ È opinione diffusa e condivisa dalla maggior parte della critica, che il singolare rapporto testo-immagine caratterizzante le illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili* sia stato determinato, in buona parte, dal manoscritto originale dell'opera (o da una sua fedele copia), fatto pervenire all'editore Crasso per preparare la stampa e corredato con ogni probabilità da moltissimi disegni. Nel testo di Francesco Colonna infatti, spesso si fa riferimento a precise illustrazioni, pertanto sembra difficile immaginare che il manoscritto composto dall'autore non recasse già alcune immagini. Cfr. SZÉPE 1992, pp. 23-31; SZÉPE 1997, p. 43; SZÉPE 2016, p. 139.

esistita. A nostro avviso infatti, le immagini dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* sembrano essere il risultato del lavoro di un gruppo di artefici che, al pari dei miniatori medievali del poema ovidiano, crearono le illustrazioni *ex novo*, impiegando soluzioni iconografiche e compositive originali, attinte dal repertorio di bottega, dalla loro fantasia o da altre fonti figurative a loro disponibili.

CAPITOLO 5.

LA RAFFIGURAZIONE DI DEI ED EROI TRA “STILE” E “ICONOGRAFIA”

5.1. Alcune riflessioni attorno ai concetti panofskiani di “distacco” e “reintegrazione”

Le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 sono state spesso considerate come paradigmatici esempi nei quali i personaggi del mito antico, dopo la parentesi medievale, riacquistano l'aspetto greco-romano attraverso il recupero da parte degli artefici di modelli classici studiati dal vivo – magari tramite le anticaglie nelle collezioni d'antichità presenti in Laguna – o conosciuti mediante disegni e stampe che alla fine del XV secolo circolavano numerose nelle botteghe degli artisti¹. Tale interpretazione si fonda principalmente sul principio teorico elaborato per la prima volta dal celebre studioso Erwin Panofsky il quale, a partire dal suo fondamentale saggio *Classical Mythology in Medieval Art* scritto agli inizi degli anni Trenta assieme a Fritz Saxl², gettò le basi per la moderna lettura dei fenomeni iconografici e iconologici legati alla trasmissione del repertorio mitologico antico nelle ere post-classiche. Secondo lo studioso nel Rinascimento si verificò una vera e propria “reintegrazione” tra “forme” e “contenuti” classici che nel Medioevo – a suo avviso soprattutto a partire dal XIII-XIV secolo – si erano dissociati dando luogo a un fenomeno emblematicamente definito “principio di distacco”, per il quale cioè si creò una netta separazione tra “motivi” classici, investiti di significato non classico, e “temi” classici, espressi mediante figure non classiche³. Così, notava Panofsky, il motivo classico di Fedra presente in un sarcofago romano conservato a Pisa fu ripreso da Nicola Pisano per raffigurare un tema cristiano, ovvero la Vergine Maria nella scena dell'Adorazione dei Magi in uno dei bassorilievi del suo pulpito di Pisa; mentre un tema pagano come Enea e Didone venne interpretato in

¹ Cfr. CIERI VIA 1997, p. 490.

² PANOFSKY, SAXL 1932-1933. Lo studioso riprese i contenuti di questo saggio nella parte introduttiva del suo importante volume *Studies of Iconology* (cfr. PANOFSKY 2009), e approfondì in seguito il problema del rapporto con l'arte classica nel volume *Renaissance and Renascences in western art* (cfr. PANOFSKY 1984).

³ Lo studioso intende che ogni volta che nel maturo Medioevo un'opera d'arte prende in prestito uno schema iconografico da un modello classico, a questo schema viene attribuito spesso un significato non classico, solitamente cristiano, e che ogni volta che nel maturo e tardo Medioevo un'opera d'arte prende in prestito un tema dalla letteratura classica, questo tema viene rappresentato secondo uno schema formale non classico, solitamente contemporaneo. Cfr. PANOFSKY, SAXL 1932-1933, p. 230 e anche PANOFSKY 1984, p. 105, PANOFSKY 2009, p. 22.

chiave medievale dal miniatore del Ms. Ex Vind. Lat. 6 (Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III) raffigurando la coppia di amanti in abiti contemporanei intenti a giocare a scacchi (c. 55v)⁴. Lo studioso individuò nella differenza tra tradizione rappresentativa e tradizione testuale una delle cause di tale fenomeno: la prima si riferisce alla conoscenza diretta, da parte dell'artista, di un modello visivo classico di riferimento che però viene impiegato per dare forma ad immagini non classiche, in particolare cristiane, la seconda alla tendenza di rappresentare i personaggi classici sulla base del solo testo letterario che dovevano illustrare, quindi attraverso delle modalità di raffigurazione proprie del loro tempo⁵. Non potendo però tale dicotomia spiegare tutti i casi di disgiunzione tra forma classica e contenuto classico da lui individuati, lo studioso propose di riconoscere altresì un motivo più profondo – in un certo senso emotivo – alla base di questo “distacco”, relativo all'impossibilità per la mentalità medievale di concepire l'antichità come un fenomeno storico da reintegrare, e quindi da rappresentare, in senso archeologico. Da questo punto di vista, secondo Panofsky, la mentalità cristiana del Medioevo poteva accettare un uso delle forme classiche solamente se asservite a temi biblici o teologici ma non a temi profani⁶. Tralasciando tutti gli esempi riportati nei suoi contributi per sostanziare tale teoria, ci interessa qui sottolineare come ai suoi occhi il tratto caratteristico del Rinascimento – il quale lo differenzia altresì dalle cosiddette rinascenze medievali – andava ricercato proprio nella risoluzione di questo scollamento tra forme e contenuti classici, attraverso la quale Giove, Ercole o Europa ritrovarono il loro aspetto primigenio che nel corso del Medioevo aveva assunto dei connotati molto diversi⁷. Nonostante il pensiero di Panofsky sia stato sostanzialmente accettato dalla critica successiva in quanto utile per spiegare e ordinare molteplici fenomeni iconografici, non sono mancati tentativi di aggiornare o precisare gli assunti teorici da lui proposti, in particolare per quanto riguarda l'arte del Medioevo. Uno dei contributi a nostro avviso più interessanti a questo proposito, soprattutto per il carattere metodologico adottato e per il tentativo di affrontare ad ampio raggio il problema trattato, è il saggio di Nikolaus Himmelmann riguardante la raffigurazione della *Nudità ideale o eroica*⁸, nel quale si riesaminano alcuni casi presi in considerazione già dal Panofsky, come le figure scolpite sulla porta della Mandorla di Firenze o le raffigurazioni del cosiddetto *Kaiserpokal* (o

⁴ PANOFSKY 2009, pp. 22-24.

⁵ PANOFSKY, SAXL 1933, p. 230 e ss. e anche PANOFSKY 2009, pp. 24-26.

⁶ PANOFSKY, SAXL 1933, pp. 266-268; PANOFSKY 2009, pp. 30-34.

⁷ PANOFSKY, SAXL 1933, pp. 276-278; PANOFSKY 2009, pp. 36-38.

⁸ Cfr. HIMMELMANN 1985.

Coppa dell'Imperatore) conservato a Osnabrück⁹, per dimostrare come la presenza di figure nude rappresentate alla maniera antica nell'arte medievale non sempre si accompagna, come voleva Panofsky, a significati cristiani¹⁰. Il contributo di Himmelmann è ricco di spunti che meriterebbero di essere ulteriormente approfonditi, e offre altresì una base di partenza per riflettere sulle problematiche relative alla raffigurazione dei personaggi mitologici nelle xilografie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, finora poco considerate sotto questa prospettiva. Nonostante lo studioso esamini principalmente dei casi tratti dalla scultura e dalle arti applicate, come già ricordato, alcune osservazioni da lui proposte risultano ugualmente efficaci anche se associate all'illustrazione libraria. Innanzitutto egli nota che la rappresentazione di personaggi del mito antico in costume contemporaneo – vale a dire secondo il principio di distacco – rimane per molto tempo possibile accanto a quella “all'antica”, sconfinando abbondantemente nel XVI secolo¹¹; in secondo luogo osserva che, a partire dal Quattrocento, la nudità svolge un ruolo importantissimo nella raffigurazione di dei ed eroi antichi, addirittura «anche quando i modelli antichi autentici non fornivano il minimo appiglio»¹² agli artefici. Ancora, Himmelmann sottolinea che l'immagine dell'antichità classica modellata dal Rinascimento, e come tale rappresentata nelle arti figurative, non va considerata solamente alla luce dei reperti antichi noti all'epoca, ma deve essere valutata in relazione ad una più ampia concezione dell'antichità come «epoca precece ed eroica, più vitale, più libera e più grande della cultura contemporanea»¹³, in base alla quale se si voleva caratterizzare in senso classico una figura o un personaggio tratto dal mito, non era necessario copiare uno specifico modello classico, ma era sufficiente applicare ad esso delle generiche caratteristiche formali derivanti dal linguaggio anticheggiante dell'epoca – come un pallio, una lorica o una studiata posizione ponderata – che, da sole, conferivano all'immagine un'aura di *vetustas*. In relazione a quest'ultimo aspetto si è espresso anche Salvatore Settis nelle introduzioni alle edizioni italiane di due saggi fondamentali negli studi iconografici legati alla raffigurazione delle divinità pagane nelle ere post classiche: *La sopravvivenza degli antichi dei* di Jean Seznec e *la Fede negli astri* di Fritz

⁹ Cfr. PANOFSKY 1971, pp. 116-117.

¹⁰ Secondo lo studioso «costituisce una carenza della teoria [di Panofsky] il fatto che essa non offra alcun criterio maneggevole in base al quale stabilire quando una figura antica rappresentata al modo antico possa essere interpretata in senso umanistico» (HIMMELMANN 1985, p. 254).

¹¹ Analogamente, o per meglio dire viceversa, la tendenza ad associare motivi classici a temi non classici rimane una costante nell'arte rinascimentale: la posa del Laocoonte, ad esempio, è servita spesso come modello di riferimento formale per la rappresentazione di figure non classiche. Su questi temi cfr. HIMMELMANN 1985, p. 254.

¹² HIMMELMANN 1985, p. 221.

¹³ HIMMELMANN 1985, p. 220.

Saxl¹⁴. In queste introduzioni Settis ripercorre la linea di pensiero che dal pioneristico studio di Panofsky e Saxl ha permesso lo sviluppo di una serie di studi sull'argomento, sottolineando come, a suo avviso, per comprendere più a fondo i problemi iconografici legati all'arte mitologica del Medioevo e soprattutto del primo Rinascimento, al principio panofskiano della disgiunzione tra forma e contenuto vada aggiunta un'ulteriore e sottile distinzione tra lo stile delle immagini e la loro iconografia¹⁵. Secondo lo studioso cioè, di fronte ad immagini come gli stucchi del Tempio Malatestiano di Rimini eseguiti da Agostino di Duccio, presi in considerazione nello studio di Sez nec, si nota chiaramente un divario tra lo stile all'antica a cui sono informate le figure degli dei, e l'iconografia, ovvero gli attributi e le caratteristiche ad esse associate, ancora legate ad un filone «barbarizzante» pienamente medievale¹⁶: Marte, ad esempio, reca una lorica tipicamente romana ma guida un carro da contadino trainato da una donna che tiene in una mano le redini dei cavalli e nell'altra una tromba¹⁷. A tale distinzione ne potremmo ora associare un'altra, che riguarda nello specifico le figure stilisticamente aggiornate al linguaggio "all'antica" del Rinascimento, per le quali si possono individuare due casi: figure in cui lo stile all'antica si accompagna al recupero di un'autentica iconografia antica – derivanti ad esempio dalla copia di una statua o di un rilievo classico – e figure il cui stile all'antica non si accompagna alla ripresa di un'iconografia antica (come accade nei rilievi di Rimini sopra citati). Da questo punto di vista, la "Reintegrazione" teorizzata da Panofsky si presenta molto più complessa e articolata rispetto a quanto ribadito dallo stesso studioso, il quale pure indagò alcuni casi specifici – come la figura del Padre Tempo o del Cupido Cieco¹⁸ – che nelle testimonianze pittoriche e grafiche del Rinascimento recano attributi o caratteristiche iconografiche sconosciute al mondo antico. Sottolineando come lo stile sia stato la porta principale attraverso cui gli artisti del Rinascimento riportarono gli dei del *pantheon* pagano alla loro antica e ideale giovinezza, le osservazioni di Settis, assieme a quelle di Himmelman ricordate in precedenza, risultano fondamentali, come si vedrà, per seguire più da vicino il problema delle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, specialmente per comprendere le dinamiche sottese alla rappresentazione di determinate figure solo apparentemente in sintonia con il principio panofskiano di "Reintegrazione".

¹⁴ Cfr. SETTIS 1985 e SETTIS 2008.

¹⁵ SETTIS 1985, pp. 35-40; SETTIS 2008, p. XXVI.

¹⁶ SETTIS 2008, p. XXVI.

¹⁷ Sulle motivazioni iconografiche che accompagnano tale raffigurazione si rimanda a SEZNEC 2008, pp. 211-212.

¹⁸ PANOFSKY 2009, pp. 89-183.

5.2. Il linguaggio “all’antica” tra classico e moderno nelle xilografie ovidiane nel contesto dell’arte veneziana

Confrontando tali osservazioni con le illustrazioni xilografiche dell’edizione di Giunta, il primo dato che balza prepotentemente all’occhio è la compresenza nelle vignette di figure vestite alla moda del tempo e figure caratterizzate in maniera più o meno evidente “all’antica”. In molteplici casi infatti, spesso all’interno di una medesima xilografia, si osservano personaggi effigiati in abiti tardo quattrocenteschi – che si allineano alla tendenza medievale di rappresentare gli eroi e le eroine della letteratura antica come uomini e donne dell’epoca – e figure il cui aspetto è definito in maniera più o meno classicheggiante, o mediante l’inserimento di determinati attributi all’antica o attraverso il ricorso a una costruzione anatomica e proporzionale del corpo che rimanda idealmente all’arte classica. Nell’illustrazione relativa alla vicenda di Deucalione e Pirra ad esempio (fig. 5.1), i due superstiti indossano abiti coerenti a quelli che informano la moda veneziana del tardo Quattrocento, come dimostrano sia la corta tunica e la calzamaglia di Deucalione – i quali, assieme al cappello indossato sul capo, ricordano da vicino l’abbigliamento dalle figure maschili che appaiono in alcuni teleri del Carpaccio relativi alle storie di Sant’Orsola (fig. 5.2) – sia la lunga veste con maniche a tre quarti e il soggolo indossati da Pirra – analoghi a quelli presentati dalle figure femminili che compaiono in numerose scene sacre e profane dei dipinti lagunari coevi. La nudità degli esseri umani nati dal lancio delle pietre, effigiati nella parte destra dell’immagine, rimanda invece ai canoni classici della costruzione del corpo umano, come attestano le proporzioni e le pose bilanciate secondo cui la disposizione di braccia e gambe è regolata da un principio di ordine ed equilibrio (*ponderatio*). Ancora, nella xilografia recante la vicenda di Mercurio ed Herse (fig. 5.3), le giovani sorelle raffigurate nella parte centrale della vignetta mostrano degli indumenti e delle acconciature senz’altro pertinenti a quelle delle giovani veneziane dell’epoca, mentre la figura di Mercurio effigiata all’estremità destra nell’atto di conversare con Aglauro, presenta alcuni attributi – come il caduceo, il cappello e i calzari alati – che corrispondono a quelli attestati in alcune immagini classiche del dio.

Molto spesso l’elemento attualizzante informa l’intera composizione. Nella xilografia relativa alla morte di Androgeo (fig. 5.4), ad esempio, nulla è raffigurato all’antica: nella parte sinistra della vignetta gli assalitori del fanciullo, coerentemente al testo di Bonsignori in cui vengono descritti come compagni di scuola del giovane (vedi sopra), sono rappresentati con abiti

corrispondenti a quelli indossati dagli studenti del tardo Quattrocento, come risulta dal confronto con un'immagine tratta dalle *Regulae Syponlinae* di Nicolaus Perottus stampate a Venezia da Cristoforo Pensa nel 1492¹⁹ (fig. 5.5), raffigurante una classe di studenti seduti ai lati di un'alta cattedra. Nella stessa vignetta, in secondo piano a destra, il padre Minosse è rappresentato a cavallo nell'atto di marciare verso una città fortificata le cui torri e mura ricordano indubbiamente una tipica città medievale. Analogamente, nell'illustrazione in cui è raffigurato l'assedio di Megara da parte di Minosse (fig. 5.6), il sovrano bellicoso è effigiato alla stregua di un comune condottiero del tempo dotato di corazza, schinieri e cotta di maglia, mentre la città assediata in secondo piano presenta le stesse mura e torrioni di quelle effigiate nell'illustrazione precedente. Simili conglomerati urbani denotano gli sfondi di moltissime altre illustrazioni, come dimostrano le scene di Apollo e Danfe, Europa, Atteone, Perseo e Andromeda, Niobe, Apollo e Marsia, Priapo e Loti, Orfeo ed Euridice, Apollo e Ciparisso, la contesa delle armi di Achille, Polifemo e Galatea, Ifi e Anassarete. Altre xilografie mostrano invece una resa degli interni e dei costumi talmente in sintonia con il gusto veneziano dell'epoca che a prima vista potrebbero essere facilmente interpretate come semplici scene di genere. L'immagine relativa alla nascita di Ercole ne costituisce un esempio emblematico, poiché la stanza da letto in cui Alcmene è raffigurata mentre sta per dare la luce al piccolo Ercole (fig. 5.7) non presenta niente di diverso da una comune camera veneziana per puerpere di fine Quattrocento, come si può osservare paragonando l'illustrazione al dipinto di Carpaccio raffigurante la Nascita della Vergine, oggi a Bergamo, nel quale l'evento sacro è trattato alla stregua di una comune scena di parto (fig. 5.8): il letto rialzato dalla cui struttura a baldacchino si dipartono ampi tendaggi, le mensole in secondo piano recanti piatti e altri oggetti, i mobili che occupano la stanza e l'abbigliamento delle fantesche che assistono la partorienti, recanti un particolare tipo di fasciatura sul capo, sono sostanzialmente gli stessi in entrambe le immagini. Poche volte si incontrano scene in cui è l'elemento classicheggiante a dominare: nella vignetta con Fetonte, ad esempio, la reggia del Sole raffigurata a destra presenta delle colonne e degli archi che vagamente ricordano l'architettura antica (Fig. 5.9), così come la loggia in cui è ambientata la scena della morte di Achille (fig. 5.10), nella quale il simulacro di Apollo all'estrema destra è collocato sopra un elaborato capitello corinzio. Tuttavia, anche quando l'elemento classico sembra prevalere, si notano alcuni dettagli od oggetti che contraddicono l'aspetto classicheggiante dell'insieme: emblematico è il caso di Orfeo tra gli animali raffigurato nella vignetta alla c. LXXXVr (fig.

¹⁹ ISTC ip00326000; ESSLING n. 622, SANDER n. 5538,

5.11), o il caso di Apollo nell'immagine con lo scorticamento di Marsia e in quella con la sfida musicale tra il dio e Pan (fig. 5.12). Nel primo caso la corazza anatomica indossata dal cantore – corrispondente a quella indossata dai soldati romani – è associata a uno strumento a corda sconosciuto in età antica (la lira da braccio), mentre negli altri due casi la «chitera» di Apollo contrasta con le vesti svolazzanti e con la postura in contrapposto ostentata dalla divinità nelle vignette citate²⁰.

Per quanto riguarda il rapporto testo-immagine, il singolare connubio tra componente attualizzante e componente all'antica individuato negli esempi proposti non è estraneo alle intenzioni del volgarizzamento di Bonsignori, nel quale, come sottolinea Guthmüller, la materia antica è spesso declinata in chiave contemporanea attraverso il sistematico ricorso a una terminologia estranea al mondo classico²¹. Più volte infatti, nel corso della sua traduzione, Bonsignori utilizza espressioni tipicamente medievali – o comunque legate alla sua realtà contemporanea – per facilitare la comprensione dei miti narrati abbassando la situazione a un livello quotidiano più familiare al lettore²². Nel Capitolo XVIII, ad esempio, riferendosi alla dea Pallade, l'autore impiega il termine «Madonna»²³ (evidentemente mutuato dal gergo comune trecentesco), mentre in un altro capitolo la città di Atene viene descritta come se fosse una qualunque città comunale italiana dotata di «palagio delle ragioni», piazza «dove deono stare i cavalieri» e di «porticali dove deono stare li merchatanti e lli artefici»²⁴. Ancora, nel racconto di Marte e Rea Silvia al capitolo LXII, Bonsignori, del tutto anacronisticamente, informa che la futura madre di Romolo e Remo era tenuta in clausura in un «monasterio di moniche»²⁵. In un certo senso quindi, le illustrazioni xilografiche dell'incunabolo giuntino, nonostante traducano in immagini un testo trecentesco, eseguono la stessa operazione compiuta da Bonsignori più di un secolo prima, mettendo in relazione elementi quotidiani – come i costumi alla moda riscontrati in molte figure o le architetture sullo sfondo che richiamano le fortificazioni medievali – con elementi appartenenti alla cultura classica – gli dei e le loro vicende. Come già ricordato nel primo capitolo, l'edizione ovidiana di Giunta era rivolta ad un pubblico non accademico e non interessato alla correttezza filologica del testo, ma esclusivamente ai contenuti favolistici e

²⁰ La lira da braccio compare in numerosi dipinti coevi o successivi raffiguranti Apollo od Orfeo, come dimostra il tondo di Cima da Conegliano conservato alla Galleria Nazionale di Parma. Sul dipinto cfr. Capitolo VII, paragrafo 5.1.

²¹ GUTHMÜLLER 2008, p. 69.

²² GUTHMÜLLER 2008, pp. 69-73.

²³ BONSGNORI 1497, c. XIIIr.

²⁴ Alla c. LVIIIv si parla addirittura del «comune da athene».

²⁵ BONSGNORI 1497, p. CXXVIIIv.

alle interpretazioni edificanti che il volgarizzamento di Bonsignori offriva assieme ad una prosa semplificata e di facile comprensione. Non stupisce quindi se anche le illustrazioni si adeguino alle esigenze e alle aspettative del pubblico, mostrando una galleria di personaggi antichi il cui aspetto alla moda rafforzava ulteriormente quel processo di identificazione con il testo di cui già si è accennato. Da questo punto di vista, inoltre, anche la presenza di figure classicheggianti nelle vignette non va considerata estranea agli orizzonti culturali dei lettori, visto che l'amore per l'antico costituisce una componente fondamentale della cultura veneta già dal Trecento.

Resta però da chiedersi se per tali figure "all'antica" gli artefici delle illustrazioni si siano basati effettivamente su prototipi antichi o se abbiano modellato le loro immagini su altre fonti. Il problema va affrontato tenendo conto dei due differenti livelli prima individuati, ovvero delle categorie dello "stile" e dell' "iconografia". Analizzando attentamente le xilografie giuntine infatti, emerge che ben poche raffigurazioni presentano uno stile "all'antica" associato ad un'iconografia altrettanto antica, mentre nella maggior parte dei casi (ma non mancano eccezioni) ci si trova di fronte a figure il cui stile "all'antica" si combina con attributi e iconografie non classiche²⁶. Per quanto riguarda lo stile va notato innanzitutto che le figure di dei ed eroi rappresentate nelle vignette sembrano essere legate non tanto a specifici prototipi antichi, ma piuttosto al linguaggio proto-classico che in quegli anni informava le arti pittoriche e scultoree lagunari. Le pose, le proporzioni, la gestualità, l'abbigliamento e talvolta le tipologie idealizzate dei volti dei personaggi ovidiani, nonostante (come detto) rimandino idealmente all'arte classica, dialogano con le figure scolpite da Antonio Rizzo e Tullio Lombardo, o con quelle dipinte da Cima da Conegliano, Giovanni Bellini e Andrea Mantegna. La monumentalità della figura di Apollo nell'illustrazione alla c. VIr (fig. 5.13), ad esempio, più che da un rilievo antico non ben specificato, potrebbe derivare dalle sculture a tutto tondo eseguite da Tullio Lombardo per le nicchie laterali del monumento funebre di Andrea Vendramin, raffiguranti dei guerrieri "all'antica" (fig. 5.14), o dalle figure di santi guerrieri dipinte da Cima da Conegliano negli anni Novanta, come dimostrerebbe l'immagine dell'Arcangelo Michele dipinta nella parte sinistra della pala con la *Vergine e il Bambino tra i Santi Michele e Andrea* della Galleria Nazionale di Parma (fig. 5.15). Vicinissimo al linguaggio formale espresso da Tullio e da Cima risulta anche l'Orfeo che incanta le fiere effigiato nella vignetta alla c. LXXXVr (fig. 5.16), il quale, oltre ad assumere una posa molto affine a quella dell'Orfeo in un disegno degli Uffizi

²⁶ Sul problema del rapporto tra l'antico e le vignette ovidiane si è interrogata anche BLATTNER 1998, pp. 23-31.

attribuito da Peter Humfrey a Cima²⁷ (fig. 5.17), mostra un volto appena inclinato e incorniciato da una morbida capigliatura a riccioli ondulati che rivela una forte affinità, oltre che con il disegno di Firenze, con il *Daniele nella fossa dei leoni* dipinto a grisaille da Cima attorno al 1495 (fig. 5.18) e con il *Bacco e Arianna* scolpito da Tullio all'inizio del Cinquecento (ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna) (fig. 5.19). Ancora, i corpi carnosi dal ventre largo che caratterizzano i numerosi nudi femminili delle xilografie giuntine appaiono fortemente legati ai canoni anatomici e proporzionali che animano sculture contemporanee come la *Eva* di Antonio Rizzo (1470 circa) (fig. 5. 20), il cui corpo allungato dalle spalle strette e dai seni piccoli e rotondi si rintraccia anche in quegli stessi anni nei capricci antiquari di Marco Zoppo – come dimostra il disegno con la *Venere Vincitrice* del British Museum (fig. 5.21), tra l'altro molto vicino alla figura di Medea nell'*Ovidio* giuntino e ai nudi femminili nella vignetta con Deucalione e Pirra (fig. 5.22; fig. 5.23) – e più avanti nel nudo che domina l'*Allegoria della Prudenza* (?) attribuita dalla maggior parte degli studiosi a Giovanni Bellini (fig. 5.24; fig. 5.25)²⁸. A dimostrazione del fatto che l'illustratore dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* guardò maggiormente alle novità figurative e formali connesse al vocabolario classicheggiante dell'arte veneziana di fine Quattrocento più che a veri e propri modelli antichi, concorre anche la presenza nelle xilografie di alcune figure dalle vesti stravaganti e con il capo coperto da un turbante che rimandano a quella particolare interpretazione del "pagano" o dell'"orientale" che si ravvisa in molti esempi pittorici e scultorei coevi. Ne costituisce un esempio la raffigurazione del vecchio Anchise nell'illustrazione relativa allo sbarco di Enea a Delo (fig. 5.26), la cui figura sembra uscita dal gruppo di uomini col turbante che costituisce il soggetto principale di un disegno di Marco Zoppo oggi al British Museum (fig. 5.27), o ancora dal *Battesimo di Aniano* scolpito da Antonio e Tullio Lombardo per la facciata della Scuola Grande di San Marco (fig. 5.28), o ancora dalla tela berlinese di Cima da Conegliano con il *Miracolo di San Marco* (fig. 5.29). Fra tutti però, l'artista a cui l'artefice delle illustrazioni appare in maggior debito è senza dubbio Andrea Mantegna, dalla cui vasta produzione, in particolar modo dalla grafica, attinse soluzioni formali, stilistiche e talvolta iconografiche. L'influenza del maestro si palesa innanzitutto nel vocabolario stilistico che informa pose e gesti di molte figure, ma è altresì evidente nell'elegante linearità dei panneggi e in alcune soluzioni spaziali e compositive. Si è già discusso della matrice mantegnesca ravvisabile nella definizione delle anatomie –

²⁷ Cfr. HUMFREY 1983, p. 174 n. 192.

²⁸ Sulla nudità femminile nella scultura veneziana di fine Quattrocento in relazione alle altre arti si veda CERIANA 2016, pp. 48-53.

specialmente maschili – che contraddistingue i nudi e le figure recanti la corazza anatomica (come Apollo o Orfeo)²⁹, ma a tale resa dei dettagli muscolari si può aggiungere una più generale strutturazione complessiva delle forme delle figure, i cui atteggiamenti ben corrispondono a quelli proposti da Mantegna nei suoi dipinti o nelle sue prove grafiche. La dinamicità della figura di Cinira nella vignetta alla c. LXXXIXr (fig. 5.30) o quella di Apollo alla c. VIIr (fig. 5.31), sembrano scaturire da alcune stampe dell'ultimo quarto del secolo attribuite dalla critica al maestro, come quella raffigurante *Ercole contro l'Idra* (fig. 5.32), mentre la posa assunta da Peleo nella parte destra dell'illustrazione alla c. LXXXIVv (fig. 5.33), recante una gamba distesa e una ripiegata su se stessa, ricorda l'analoga soluzione adottata da Mantegna per la figura di Isacco nella parte superiore a monocromo della tavola con la *Circoncisione* conservata agli Uffizi (fig. 5.34). Ancora, la drammaticità espressa dai gesti concitati delle fanciulle raffigurate accanto al corpo di Polissena alla c. CXv (fig. 5.35), si pone in diretta continuità – stilistica e compositiva – con il *Seppellimento di Cristo* eseguito dal maestro verosimilmente nei primi anni settanta (fig. 5.36)³⁰. Una stampa sicuramente nota all'artefice delle xilografie giuntine fu la cosiddetta *Zuffa degli dei marini* (fig. 5.37), databile entro il 1481 e ricondotta al nome di Mantegna già da Vasari, nonostante essa non sia citata tra le matrici rinvenute presso Ludovico Mantegna alla sua morte nel 1510³¹. Dall'incisione, nota in tre differenti stati, l'illustratore ha estrapolato due figure rappresentate nella parte sinistra: la figura femminile recante una tabula ansata sulla quale chiaramente si legge la parola «INVID»³², e l'immagine di Nettuno raffigurata di spalle poco più a destra. Alla prima figura l'illustratore sembra aver fatto riferimento per la rappresentazione della Fame nella vignetta con la vicenda di Erisitone alla c. LXVIIIv (fig. 5.38; fig. 5.39), come indica la pelle raggrinzita e il seno cadente che contraddistingue entrambe le figure; alla figura di Nettuno invece, reggente il tridente nella mano sinistra e un delfino nella destra, si lega in maniera sorprendente la raffigurazione dello stesso dio nella parte sinistra dell'immagine alla c. CVIIIr relativa alla morte di Achille (fig. 5.40; fig. 5.41). In questo caso, pur con le dovute modifiche (si noti ad esempio l'assenza del delfino nella figura della xilografia che non avrebbe trovato un senso alla luce della vicenda ovidiana), l'illustratore sembra aver copiato pedissequamente il modello mantegnesco, il quale a sua

²⁹ Si veda in proposito il Capitolo 2, paragrafo 2.2.1.

³⁰ Cfr. ALDOVINI 2008, p. 256.

³¹ Cfr. SIGNORINI 1996, p. 112. Sull'incisione si veda il contributo di VICKERS 1978.

³² L'iscrizione inserita nella tabula ansata in mano alla figura femminile ha dato adito a innumerevoli interpretazioni. Per una sintesi delle principali ipotesi avanzate dalla critica si rimanda alla dettagliata scheda di CANOVA 2008, pp. 279-280.

volta riprendeva puntualmente un motivo effigiato su una gemma del I secolo a. C. (Oxford, Ashmolean Museum) raffigurante il *Ratto del Palladio dal santuario di Pallas* perpetrato da Ulisse e Diomede (fig. 5.42; fig. 5.43)³³. Tale gemma, detta “Felix” dalla firma dell’incisore apposta sulla sardonica, mostra infatti alla sommità di un’alta colonna centrale che separa le figure maschili effigiate in primo piano, una statua di Nettuno dall’aspetto molto simile a quello della medesima immagine raffigurata nella *Zuffa* e nella xilografia giuntina. La gemma in questione, sulla base di alcuni inventari, è stata identificata con il cammeo appartenuto dapprima a papa Paolo II e successivamente a Francesco e Federico Gonzaga, presso la cui corte Mantegna, invitato a Mantova da Francesco a visitare i bagni della Porretta nel 1472, potrebbe verosimilmente aver visto l’intaglio e averne tratto ispirazione³⁴. La figura di Nettuno effigiata nell’Ovidio giuntino si pone quindi, anche se non direttamente, in relazione a tale gemma, rappresentando uno dei pochissimi esempi, se non l’unico, di citazione di un prototipo antico.

Ad una perduta composizione del Mantegna, infine, come nota giustamente anche Blattner³⁵, si basa anche la vignetta illustrante la morte di Orfeo alla c. LXXXXIV dell’incunabolo (fig. 5.44), in cui il cantore viene raffigurato in ginocchio nell’atto di protendere un braccio verso l’alto per proteggersi dalla furia assassina delle baccanti. Lo schema legato alla figura centrale di Orfeo e delle menadi che lo circondano ricorre, con poche varianti, in alcune stampe e disegni della fine del Quattrocento che la critica è incline a ricondurre ad un comune, perduto prototipo – disegno o incisione – attribuito ad Andrea Mantegna per caratteri di stile e particolarità di invenzione³⁶. Tra le testimonianze legate a tale prototipo – riguardante probabilmente la figura di Orfeo inginocchiato, le due baccanti disposte specularmente ai lati del cantore e quella vista di fronte al centro – va indicato un disegno attribuito a Marco Zoppo oggi al British Museum (fig. 5.45), un’incisione di ambito ferrarese del 1480 circa conservata ad Amburgo (fig. 5.46) e un disegno di Albrecht Dürer, pure di Amburgo, datato al 1495 (fig. 5.47)³⁷. All’originale prototipo mantegnesco, anche se limitatamente alla figura dell’Orfeo morente, sembra essere inoltre legata un’incisione veneto-ferrarese raffigurante la battaglia tra Ercole e i Giganti, nella quale la figura nuda di un gigante effigiato al centro della composizione ricalca palesemente la posa del cantore (fig.

³³ Cfr. VENTURELLI 2009, p. 290; CANOVA 2008, pp. 279.

³⁴ Cfr. BROWN 1983, pp. 102-104; VICKERS 1983.

³⁵ Cfr. BLATTNER 1998, p. 30.

³⁶ Per la composizione del Mantegna si veda ROESLER-FRIEDENTHAL 1996, pp. 153-155, 176-181.

³⁷ Sul disegno di Dürer cfr. SCHUSTER 1978 e ANZELEWSKY 1983. Anche Guthmüller si è accorto della corrispondenza iconografica tra il disegno di Dürer e l’illustrazione: cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 196 n. 36.

5.48). A tali derivazioni, che testimoniano peraltro un'incredibile diffusione del modello originale nella grafica coeva, può forse esserne aggiunta un'altra, relativa questa volta ad una miniatura attribuita al Maestro del Plinio di Londra (alias Giovanni Todeschino) dipinta alla c. 5r del ms 78 D 13 del Kupferstichkabinett di Berlino, recante le *Epistole* di San Girolamo e databile tra il 1478-1480 (fig. 5.49). Nell'immagine, inserita entro un finto medaglione-gioiello in bronzo dorato nel margine inferiore della pagina, è illustrata una scenetta dal sapore allegorico che Giordana Mariani Canova ha legato alla vicenda di Oreste, identificando il gruppo di figure miniato come Oreste perseguitato dalle Erinni in presenza di Atena³⁸. Come dimostra il confronto con i disegni e le incisioni di cui sopra, la postura di Oreste, effigiato nudo con un serpente attorno alle braccia, ricalca chiaramente la posa patetica di Orfeo.

Infine, anche alcune soluzioni spaziali sembrano avvicinarsi agli esempi offerti dal maestro: le quinte architettoniche raffigurate nell'illustrazione con la storia di Ifi e Anassarete alla c. CXXVIIv (fig. 5.50), caratterizzate da un edificio scorciato sulla sinistra e da una sequenza di archi paralleli alla superficie del foglio sullo sfondo, ricalcano l'ambientazione dipinta da Mantegna in un affresco della Cappella Ovetari di Padova raffigurante San Giacomo battezza Ermogene (fig. 5.51).

5.3. Attributi e iconografie dei personaggi ovidiani

Dimostrato che le illustrazioni, dal punto di vista stilistico, dialogano maggiormente con la pittura e con la scultura contemporanee rispetto che con specifici modelli antichi, non resta che interrogarci sugli aspetti più propriamente iconografici, evidenziando anche in questo caso una quasi totale discontinuità con quanto dell'antico era noto all'epoca. Raramente l'aspetto e gli attributi associati agli dei e agli eroi ovidiani nelle vignette giuntine ricalcano l'aspetto e gli attributi associati agli stessi personaggi nell'arte classica. Come sempre più studi dimostrano, tra cui va ricordato il fondamentale lavoro di Phyllis P. Bober e Ruth O. Rubinstein³⁹, le statue e i rilievi antichi (specialmente sarcofagi) noti agli artisti del primo Rinascimento erano guardati e studiati per lo più da un punto di vista formale, ovvero da una prospettiva rivolta a cogliere mediante disegni dal vero singoli schemi o specifici modi di

³⁸ Cfr. MARIANI CANOVA 1969, p. 154-155 n. 74. La miniatura è stata interpretata diversamente da Lilian Armstrong e da Teresa d'Urso che propongono di leggere nelle figure un riferimento alla vita spirituale di San Girolamo. Cfr. ARMSTRONG 1981, p. 45; D'URSO 2007, pp. 317-318 n. 1.

³⁹ Cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010.

rappresentare il corpo umano in differenti situazioni, ma molto meno da un punto di vista iconografico⁴⁰. Lo stesso Leon Battista Alberti, nel 1435, consigliava ai suoi contemporanei di studiare le *istorie* (intendendo con tale termine soprattutto i rilievi dei sarcofagi) non tanto per cogliere dalle figure ivi rappresentate specifici attributi e antiche iconografie, ma soprattutto per imparare a esprimere gli stati d'animo attraverso le posture del corpo, ribadendo perciò la necessità – e nello stesso tempo l'importanza – di uno studio formale più che iconografico⁴¹.

Il soggetto delle sculture classiche, sia per la frammentarietà con cui spesso le statue riemergevano dal sottosuolo (sovente prive di braccia, gambe, testa e attributi che avrebbero potuto suggerire l'identità del personaggio), sia per la difficoltà di interpretare quanto scolpito sulle superfici dei sarcofagi, rimaneva molto spesso ignoto⁴². È solo a partire dalla metà del Cinquecento, in concomitanza con la pubblicazione di importanti manuali mitografici come quelli del Girdali e del Cartari, e con l'affermazione di un metodo filologicamente più corretto basato sul confronto tra le fonti testuali, le monete (che spesso sul verso recavano immagini di celebri statue accompagnate da iscrizioni) e le sculture antiche che si pervenne a una maggior comprensione dei soggetti in queste ultime effigiati⁴³. Gli artisti del Quattrocento perciò, quando dovevano rappresentare una divinità o un eroe mitologico, non si rivolgevano ad una specifica scultura antica (il cui soggetto non era chiaro), ma si basavano essenzialmente sulle fonti letterarie a loro disponibili, conferendo all'immagine un aspetto "all'antica" ricorrendo al vocabolario formale di impronta classicheggiante che informava l'arte coeva.

Nelle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, la tendenza di raffigurare i personaggi mitologici indipendentemente dall'aspetto e dagli attributi che denotano le loro rappresentazioni classiche, è ben testimoniata dalla figura di Apollo, più volte effigiata nelle vignette e spesso con caratteristiche differenti. Nella xilografia con Apollo e Dafne (fig. 5.52), ad esempio, il dio, armato di arco e frecce, indossa una corazza anatomica che se da un lato si lega all'abbigliamento guerresco tipico dei soldati romani, dall'altro, come dimostrano le ricerche di Phyllis P. Bober e Ruth O. Rubinstein, non appare mai legata alle immagini antiche

⁴⁰ Cfr. LORD 1968, p. 9; BOBER, RUBINSTEIN 2010, pp. 49-53.

⁴¹ Cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 51.

⁴² Cfr. LORD 1968, pp. 9-11; BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 50.

⁴³ Importantissimi a tal proposito furono i volumi, purtroppo rimasti inediti (ad eccezione di quello relativo agli anfiteatri), di una ricca enciclopedia archeologica illustrata compilati da Pirro Ligorio alla metà del XVI secolo (tra il 1550 e il 1560), basati sulla conoscenza diretta tanto della statuaria antica, della glittica e della numismatica quanto delle fonti letterarie e dei manuali mitografici. Cfr. LORD 1968, p. 9; BOBER, RUBINSTEIN 2010, pp. 50-52.

del personaggio note nel Quattrocento⁴⁴. Nell'immagine alla c. XIr invece, relativa alla storia di Fetonte (fig. 5.53), Apollo siede su un trono posto alla sommità di un'alta scalinata e reca nella mano sinistra uno scettro il quale, assieme alla lunga veste, conferisce alla figura un'aura di regalità. Oltre a ciò, il dio è avvolto da una fitte rete di tratti orizzontali che connotano l'immagine di Apollo anche nella vignetta alla c. XXVIIIr (relativa allo scoprimento dell'unione adulterina tra Marte e Venere ad opera di Vulcano) (fig. 5.54), i quali certamente alludono ai raggi solari di cui la divinità è portatrice. Anche in questo caso però, gli attributi associati al dio nelle vignette non trovano precedenti nell'arte classica, dove Apollo, al massimo, è caratterizzato da alcuni raggi luminosi attorno alla testa, come mostrano alcuni sarcofagi legati al mito di Fetonte (fig. 5.55). Ancora, nella xilografia con Apollo e Marsia (fig. 5.56) e in quella con Apollo e Pan (fig. 5.57), il dio è raffigurato con una svolazzante veste a doppia cintura e con una moderna lira da braccio tra le mani, chiaramente estranee alla cetra classica e alla lunga veste che accompagnano alcune immagini dell'Apollo *Citharoedos*. Nelle illustrazioni relative ad Apollo e Ciparisso (fig. 5.58) e alla morte di Achille (fig. 5.59), infine, Apollo mostra assieme alla tunica a doppia cintura, di cui si è detto, un arco e una faretra appesa alla cintura, ugualmente assenti nella tradizione classica. Gli attributi e i cambiamenti iconografici associati ad Apollo nelle varie illustrazioni non riprendono quindi, di volta in volta, specifici prototipi antichi, ma sembrano rispondere ad una necessità per così dire narrativa, volta a restituire all'osservatore un'immagine di Apollo coerente alla funzione svolta dalla divinità nel testo di Bonsignori, anche quando nello stesso testo non vengono fornite indicazioni circa l'abbigliamento dei protagonisti. Così, ad esempio, la corazza esibita dal personaggio nella vignetta con Apollo e Dafne, mai citata nel racconto⁴⁵, riflette il ruolo guerresco assunto da Apollo nello scontro con Pitone, mentre l'aureola raggiata che connota il personaggio nell'immagine con la caduta di Fetonte e nella xilografia con la storia di Marte, Venere e Vulcano allude alla valenza solare associata al dio negli episodi. In entrambi i miti infatti, ci si riferisce ad Apollo come "Sole" ed è solamente in relazione all'astro che il dio acquista un ruolo fondamentale nella storia. Nel caso di Fetonte, ci si riferisce ad Apollo come "Sole" ed è alla reggia del Sole che Fetonte si reca per chiedere al padre di guidare il suo carro⁴⁶, mentre nell'episodio dello scoprimento dell'unione clandestina tra Marte e Venere, Apollo-Sole rappresenta il vero e proprio motore narrativo della vicenda, dato che, come recita Bonsignori: «El Sole el quale entra per ogni piccola

⁴⁴ Cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010, pp. 74-85.

⁴⁵ Cfr. BONSIGNORI 1497, cc. VIIr-VIIIv.

⁴⁶ BONSIGNORI 1497, cc. XIr-XIV.

apertura. Entro in la casa dove giacea Marte e Venus vedendo questo el sole fo molto turbato per amore de Vulchano. Onde el sole andò a Vulchano [...]»⁴⁷. Se nel primo caso Bonsignori (sull'esempio di Ovidio) descrive le vesti porpora indossate dal dio e il prezioso trono su cui esso è assiso⁴⁸, offrendo con ciò qualche spunto all'illustratore per la raffigurazione di Apollo sul trono, l'alone luminoso disposto tutt'intorno alla sua figura in entrambe le xilografie non viene citato⁴⁹, ma riflette l'intento dell'artefice di restituire un'immagine del personaggio coerente al contesto narrativo.

Privo di raggi solari, Apollo appare con una veste svolazzante dalle maniche gonfie nelle due illustrazioni che lo vedono protagonista di una competizione musicale, nelle quali, come si è già ribadito, la lira da braccio suonata dal dio e la corona d'alloro posta sul capo del personaggio nell'immagine alla c. LXXXIIIr, citate espressamente da Bonsignori⁵⁰, riflettono il carattere poetico connesso al dio negli episodi.

Diversamente, nelle ultime due illustrazioni in cui Apollo compare – Apollo e Ciparisso e la Morte di Achille – l'arco e la faretra appesa alla cintura non trovano un riscontro nel testo⁵¹, ma trovano una spiegazione nel contesto venatorio che contraddistingue gli episodi: nel primo caso Apollo compare a Ciparisso dopo che questi aveva accidentalmente ucciso con una freccia il cervo bianco da lui molto amato, mentre nel secondo Apollo guida l'arco di Paride affinché colpisca mortalmente Achille.

Che l'artefice delle xilografie giuntine non si faccia scrupoli a modificare più volte l'aspetto di una determinata figura per adattarla maggiormente alla funzione svolta dal personaggio nel testo, indipendentemente dai modelli antichi, è ugualmente ben dimostrato dalla raffigurazione di Polifemo nelle vignette alle cc. CXVv e CXXr (fig. 5.60, fig. 5.61). Nella prima illustrazione, relativa all'episodio di Aci, Polifemo e Galatea, il Ciclope – effigiato dapprima mentre suona il flauto per cantare il suo amore per la ninfa e in seguito nell'atto di scagliare un gigantesco masso contro Aci in fuga – appare sbarbato, con una morbida capigliatura attorno al viso e con una corta veste che lascia scoperte le gambe sottostanti, mentre nella seconda immagine Polifemo è caratterizzato da un volto barbuto e indossa una corazza anatomica. Similmente al caso di Apollo, l'illustratore ha certamente adattato l'aspetto del

⁴⁷ BONSIGNORI 1497, c. XXVIIIr.

⁴⁸ «Phebo stava vestito e velato di vestimento di porpora: e sedea in una sedia relucente di smeraldi» (BONSIGNORI 1497, c. XIV)

⁴⁹ Nel racconto di Fetonte si parla però del viso luminoso di Apollo: cfr. BONSIGNORI 1497, c. XIV in cui è scritto «lo resplendente viso paterno».

⁵⁰ Cfr. BONSIGNORI 1497, c. XLIXv, e c. LXXXIIIv. Per una discussione sul rapporto testo-immagine di tali dettagli si rimanda al Capitolo 3, paragrafo 3.2.1.

⁵¹ Cfr. BONSIGNORI 1497, cc. LXXXVv, CVIIIr.

personaggio in base al contesto narrativo, presentando nella prima immagine il Ciclope con degli attributi coerenti all'intonazione poetica dell'episodio, e nella seconda con una corazza e con un volto più selvaggio in relazione alla concitazione degli eventi narrati in quel punto del testo, relativi all'accecamento di Polifemo e della furia con cui il gigante si accanisce sui corpi dei greci da lui precedentemente catturati.

Un esempio importante in relazione alla mancata ricezione delle iconografie antiche lo si può osservare nella vignetta con il mito di Fetonte alla c. Xlr (fig. 5.62). La raffigurazione della caduta di Fetonte dal carro del Sole nella parte destra della xilografia reca l'immagine del fanciullo con addosso una corta tunica mentre, con una studiata posizione a testa in giù e a braccia aperte, viene sbalzato via dal carro rovesciato da una coppia di cavalli imbizzarriti. L'iconografia classica della caduta, testimoniata da molti sarcofagi tra cui l'esemplare di II secolo d. C. oggi agli Uffizi (fig. 5.63) – peraltro sicuramente conosciuto nel Quattrocento in quanto collocato nella chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli almeno fino alla seconda metà del XVI secolo⁵² –, mostra invece la figura di Fetonte, nudo, colta in una posa arcuata e riversa, con le braccia sopra il capo e con le gambe diritte sovrapposte al carro rovesciato⁵³. Un confronto tra le due immagini dimostra chiaramente che l'illustratore dell'Ovidio giuntino non ha seguito il modello antico, nonostante – e questo è interessante – l'iconografia classica della caduta non fosse ignota nel Veneto della seconda metà del Quattrocento: come dimostrato per la prima volta da J. J. G. Alexander⁵⁴, la miniatura raffigurante la morte di Laura alla c. 106r nel manoscritto L. 101-1947 del Victoria and Albert Museum di Londra contenente il *Canzoniere* e i *Trionfi* del Petrarca, attribuita da Giordana Mariani Canova al pittore e miniatore Lauro Padovano sulla base della presenza nelle collezioni di Bartolomeo Sanvito (il copista del codice) di pergamene purpuree o tinte di giallo dipinte da Lauro⁵⁵, riprende, adattandolo, lo schema iconografico antico della caduta di Fetonte (fig. 5.64), noto al miniatore dai sarcofagi o dal cammeo in sardonica conservato a Firenze (fig. 5.65), sul quale però gravano seri dubbi di autenticità⁵⁶.

⁵² Successivamente il sarcofago fu spostato nel giardino di Palazzo Colonna vicino ai SS. Apostoli. Cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 75.

⁵³ I sarcofagi legati al mito di Fetonte sono circa una ventina e raffigurano i momenti più drammatici della vicenda. La maggior parte di tali sarcofagi, quasi tutti di produzione urbana, si concentra in un arco cronologico piuttosto ristretto, tra l'età antonina e l'età severiana. Per un approfondimento su questo tema si rimanda all'attento lavoro di SALVO 2014, pp. 159-165.

⁵⁴ Cfr. ALEXANDER 1970, pp. 145-146.

⁵⁵ Cfr. MARIANI CANOVA 1998, pp. 367-368; MARIANI CANOVA 2006, pp. 67-69. Sul codice di Londra e sulla miniatura con la Morte di Laura si veda anche l'attenta scheda di TOSCANO 2008, pp. 135-137 n. 39.

⁵⁶ Cfr. BARATTE 1994, p. 353 n. 22; TOSO 2012, p. 122

Un comportamento simile proviene dalla raffigurazione delle Furie nelle illustrazioni alle cc. XXXI^r e XXXII^v, relative rispettivamente alla discesa di Giunone agli inferi (fig. 5.66) e alla vicenda di Ino e Atamante (fig. 5.67). In queste vignette le creature infernali sono effigiate nude e con una testa completamente ricoperta di serpenti, mentre nella tradizione classica le Erinni assumono sovente l'aspetto di giovani fanciulle alate recanti un chitone e una capigliatura raccolta, dalla quale talvolta scaturisce qualche serpente (fig. 5.68). Se risultasse corretta la proposta avanzata da Giordana Mariani Canova di riconoscere nel medaglione dipinto nel margine inferiore della c. 5^r del ms 78 D 13 di Berlino (prima citato) una raffigurazione di Oreste perseguitato dalle Erinni⁵⁷, avremmo di fronte un'immagine in cui tali personaggi appaiono con delle sembianze molto simili a quelle che connotano le Furie nell'antichità. Ciò nonostante, l'artefice delle xilografie giuntine conferisce alle Furie un aspetto mostruoso molto simile a quello adottato da Filarete per la rappresentazione di una figura verosimilmente identificabile come una delle Furie (o come l'Invidia) nelle porte bronzee di San Pietro⁵⁸ (fig. 5.69), eseguite tra il 1433 e il 1445, la quale condivide con l'immagine giuntina la nudità e la chioma anguicrinata. Se il testo di Bonsignori può aver suggerito all'illustratore il dettaglio dei serpenti⁵⁹, resta meno chiara la scelta di raffigurare le tre divinità infernali nude, tuttavia l'ambientazione infernale dell'episodio può aver influenzato l'artefice, dato che, come dimostrano le numerose raffigurazioni dei dannati nei Giudizi Universali o nelle illustrazioni dell'Inferno dantesco⁶⁰, l'associazione del nudo agli abitanti dell'aldilà era da secoli proposta. D'altronde, nude sono anche le figure degli altri dannati che Giunone vede durante la sua discesa all'Ade: Tifone, tormentato da un avvoltoio, Sisifo, costretto a portare un enorme masso in cima ad un monte, Ixione sulla ruota girata da un demonio, e le figlie di Danao condannate a riempire un vaso senza fondo in un pozzo. Che la nudità fosse determinata dal contesto più che dal testo delle *Metamorfosi* o da una reale conoscenza di specifiche iconografie antiche, è dimostrato anche da altri casi. Bodo Guthmüller, nel suo saggio sulla censura delle xilografie dell'*Ovidio*

⁵⁷ Vedi sopra.

⁵⁸ È noto che nelle cornici decorative delle porte di San Pietro sono raffigurate moltissime figure o episodi mitologici tratti per lo più dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dalle Favole di Esopo. Un elenco completo di tali figure è fornito in ROEDER 1947, pp. 152-153. La studiosa, tuttavia, interpreta la figura qui esaminata come l'Invidia poiché a suo avviso l'aspetto e gli attributi che la caratterizzano si avvicinano maggiormente alla descrizione di tale personaggio offerta da Cesare Ripa. Cfr. ROEDER 1947, p. 153. Sulle porte del Filarete si vedano anche: NILGEN 1973; LORD 1976, CIERI VIA 2003, pp. 35-37.

⁵⁹ BONSIGNORI 1497, c. XXXI^r: «le tre [Alecto, Tisiphone e Megera] sedeano su la porta e petenavase li capili i quali erano ogni capilo uno serpe».

⁶⁰ Tra i numerosi studi sull'illustrazione della Divina Commedia si segnala il recente e scrupoloso lavoro di PONCHIA 2015.

Metamorphoseos vulgare, giustamente nota che l'illustratore dell'incunabolo giuntino conferisce la nudità solamente «laddove il tema o il testo lo esigono»⁶¹ subordinando cioè il conferimento di tale attributo alle esigenze narrative del volgarizzamento⁶². Così, ad esempio, l'uomo creato da Prometeo nella vignetta alla c. IIr o gli esseri umani generati dal lancio delle pietre scagliate da Deucalione e Pirra nella xilografia alla c. VIr, raffigurati nudi – nonostante ciò non sia espressamente citato nel testo – appaiono privi di vesti proprio perché associati ad un episodio di Creazione primigenia che, analogamente alle Creazioni cristiane, richiede la rappresentazione di figure ignude. Ancora, nella raffigurazione di Diana e Atteone alla c. XXIr, la dea e le sue ninfe sono effigiate nude perché immerse in uno stagno, mentre nell'immagine con la vicenda di Apollo e Marsia il satiro è mostrato senza vesti perché sta per essere scorticato dal dio. Un altro caso in cui appaiono figure nude nonostante tale caratteristica non sia in alcun modo descritta nel testo, è quello relativo alla raffigurazione di Teti e Proteo nell'illustrazione alla c. LXXXIVv, nella quale la nudità appare associata alla natura marina delle due divinità⁶³. Solamente Medea alla c. LIIIr appare nuda perché come tale viene descritta da Bonsignori⁶⁴, mentre nemmeno Venere e Nettuno, i quali compaiono sempre privi di vesti nelle illustrazioni, sono mai descritti in questo stato. Tuttavia, a differenza degli esempi precedenti per i quali difficilmente si potrebbe rintracciare un preciso riferimento a un modello iconografico, per queste ultime due figure l'artefice potrebbe aver tratto ispirazione da una tradizione iconografica maggiormente diffusa e supportata da una serie di immagini legate più o meno direttamente all'antico. Se per la figura di Nettuno, che appare più volte in contesti narrativi per i quali la nudità e il tridente non risultano attributi necessari ai fini del racconto, l'illustratore può aver fatto riferimento a modelli come la già citata incisione mantegnesca con la *Zuffa degli dei marini*, nella quale gli attributi che accompagnano Nettuno sono gli stessi che compaiono nelle vignette giuntine, per l'immagine di Venere, anch'essa rappresentata più volte nell'incunabolo e sempre con le stesse caratteristiche (figg. 5.70, 5.71, 5.72), l'illustratore potrebbe aver tratto ispirazione dalle numerose raffigurazioni della dea che nel tardo

⁶¹ GUTHMÜLLER 1997, p. 242.

⁶² Cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 242-244.

⁶³ Secondo Guthmüller (GUTHMÜLLER 1997, p. 243) la nudità di Teti e Proteo dipende anche dalla tradizione pittorica che accompagnò la raffigurazione dei due personaggi nel Rinascimento tuttavia l'esiguo numero di testimonianze pittoriche legate alle due divinità, assieme alla mancanza di prototipi classici noti nel Quattrocento, rende difficile accettare tale ipotesi. Si ritiene maggiormente plausibile considerare la nudità associata alle figure nella xilografia il risultato di una scelta personale dell'illustratore, suggestionato probabilmente dal contesto acquatico e dalla natura marina dei due dei.

⁶⁴ La nudità di Medea in relazione al testo è stata commentata al paragrafo 3.2.2. del Capitolo 3 a cui si rimanda.

Quattrocento ne tramandavano l'iconografia. Ne costituiscono degli esempi il disegno di Marco Zoppo prima citato, nel quale la dea è effigiata nuda e con lunghi capelli che le ricadono lungo la schiena, o l'immagine nuda di Venere che appare nei cosiddetti Tarocchi del Mantegna (fig. 5.73).

La tendenza di raffigurare determinati personaggi sulla base di modelli iconografici circolanti a Venezia, indipendentemente dal testo di Bonsignori (privo di descrizioni utili circa l'aspetto degli dei o degli eroi) è testimoniata altresì dalle immagini di Ercole e Mercurio, recanti peraltro un aspetto esteriore e degli attributi che rimandano, seppur indirettamente, all'arte classica. Il primo è rappresentato con la caratteristica *leontè* annodata al petto e all'inguine sia nell'illustrazione alla c. LXXIV sia in quella alla c. LXXVIr (fig. 5.74), mentre il secondo reca, in tre illustrazioni, il celebre caduceo, i calzari alati e il cappello con le ali (fig. 5.75).

Riallacciandosi ad alcuni esempi antichi tra cui il sarcofago di Mantova con le fatiche di Ercole (fig. 5.76) e il rilievo di V secolo d.C. posto sulla facciata di San Marco a Venezia (fig. 5.77), il tipo classico dell'Ercole con la *leontè* trovò una precoce diffusione fra gli artisti e i miniatori veneti del XV secolo⁶⁵, come testimoniano gli affreschi del Mantegna nella Camera degli Sposi a Mantova, nei cui pennacchi sono presenti alcune scene tratte dalle fatiche o dalle imprese dell'eroe (fig. 5.78), la miniatura di Giovanni Vendramin alla c. IV del *De immortalitate animae* della British Library di Londra (fig. 5.79), e alcune miniature del Maestro dei Putti⁶⁶ – si veda ad esempio l'iniziale figurata del XIII libro della *Historia Naturalis* di Plinio contenuta nell'esemplare a stampa conservato alla British Library di Londra – ma un esempio ancor più precoce, che testimonia come già all'inizio del Quattrocento l'iconografia classica dell'eroe fosse conosciuta in area veneta, è relativo ad un'iniziale figurata dipinta alla c. 107r del Ms Laur. Plut. 36.8 della Biblioteca Medicea Laurenziana (contenente le *Metamorfosi* latine), eseguita probabilmente in Veneto nei primi anni del XV secolo⁶⁷ (fig. 5.80).

⁶⁵ Cfr. ARMSTRONG 1981, pp. 59-60. Sul rilievo marciano si veda FAVARETTO 2012.

⁶⁶ Secondo Lilian Armstrong il Maestro dei Putti fu tra i primi nel Veneto a rappresentare l'eroe antico secondo l'iconografia classica, traendo spunto dalle figure scolpite in alcuni sarcofagi antichi conosciuti direttamente o attraverso disegni e copie. Cfr. ARMSTRONG 1981, pp. 59-63.

⁶⁷ Il manoscritto, proveniente dalla collezione dei Medici, presenta un apparato decorativo costituito da quindici iniziali figurate, una all'inizio di ogni libro del poema, recanti al loro interno una o due figure umane e/o animali facenti riferimento al testo ovidiano. La morfologia ornamentale delle lettere, caratterizzate dalla presenza di motivi fitomorfi che si sviluppano lungo i margini delle pagine e di piccole sferette rosse con tocchi di biacca stesi a tratteggio incrociato, permette di ascrivere al Veneto l'ambito di realizzazione delle illustrazioni del manoscritto. Datate inizialmente da Ciardi Duprè dal Poggetto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo (cfr. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1976, p. 78 n. 61) le miniature possono essere invece datate tra la fine del XIV secolo e l'inizio del successivo, come dimostra la tipologia delle vesti dei personaggi dipinti (tipiche della moda tardo trecentesca) e l'eleganza propriamente cortese che contraddistingue alcune figure (ad esempio Fetonte

La figura di Mercurio invece, come ben documentato da Saxl, Panofsky e Sez nec⁶⁸, discende da una tradizione iconografica legata a un rilievo originale greco visto da Ciriaco d'Ancona durante il suo viaggio in Grecia, il quale fu da lui stesso copiato e trasmesso agli artisti al suo rientro in patria, che a loro volta, tramite disegni e copie, lo diffusero «rapidamente in tutta l'arte italiana»⁶⁹. Se il rilievo originale visto da Ciriaco è scomparso, se ne conserva una copia fedele a Panticapeo (fig. 5.81) la quale, se confrontata con le copie superstiti del disegno di Ciriaco (fig. 5.82), dimostra come la figura di Mercurio da lui ammirata, riconducibile alla tipologia del cosiddetto "Ermete arcaico", fosse caratterizzata da un copricapo alato, dal caduceo e dai calzari alati, gli stessi attributi che accompagnano il dio nell'illustrazione ovidiana e in altre raffigurazioni pittoriche e grafiche del tardo Quattrocento, come dimostrano i Tarocchi del Mantegna (fig. 5.83), la miniatura del Maestro dei Putti dipinta alla c. 24r delle *Historiae Romanae decades* di Vienna (fig. 5.84), o le numerose xilografie che accompagnano le edizioni a stampa illustrate di Igino (fig. 5.85) dalle quali l'illustratore dell'incunabolo giuntino può aver ricavato l'immagine – e gli attributi – della divinità. Importante è inoltre sottolineare come sia l'Ercole con la leontè sia il Mercurio con gli attributi descritti, compaiono in due distinte vignette del Luciano di Vienna, decorato, come si è detto, a ridosso del 1494 da quello stesso Benedetto Bordon che verosimilmente realizzò alcuni anni dopo i disegni delle xilografie ovidiane, dimostrando in questo modo una preesistente conoscenza delle iconografie dei due personaggi più tardi riproposte nelle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*⁷⁰.

Particolarmente interessanti a livello iconografico risultano le figure di Saturno e Cupido effigiate in alcune illustrazioni dell'incunabolo, poiché esse recano degli attributi, ancora una volta non giustificabili sulla base del solo testo, che si ricollegano ad alcune rappresentazioni medievali ritenute dal Panofsky dei casi emblematici di «pseudomorfo», ovvero dei casi in cui le figure mitologiche, apparentemente tornate al loro primigenio aspetto classico, conservano su di sé delle tracce (che si traducono in particolari abbigliamenti o attributi) di quel processo di trasformazione iconografica a cui esse erano andate incontro nel Medioevo⁷¹. Nella vignetta alla c. XXVIIIr, dietro al letto sul quale giacciono Venere e Marte intrappolati dalla rete magica forgiata da Vulcano per intrappolarli, compaiono diverse

ingnocchiato alla c. 14r e Orfeo alla c. 132v), vicine ai modi dei pittori tardogotici (come Pisanello). Sulla proposta di posticipare la datazione delle miniature cfr. anche LORD 2011, pp. 278-279.

⁶⁸ SAXL 1922, p. 252; PANOFSKY, SAXL 1933, pp. 258-259; SEZNEC 2008, p. 249-250.

⁶⁹ SEZNEC 2008, p. 249.

⁷⁰ Si veda il paragrafo 2.2.1 del Capitolo 2.

⁷¹ Cfr. PANOFSKY 2009, pp. 90-91.

divinità, più o meno riconoscibili sulla base degli attributi che le accompagnano. Tra di esse è presente Saturno, riconoscibile dalla lunga barba senile e dalla falce appuntita che sorregge con la mano sinistra (fig. 5.86). Come dimostrato brillantemente da Panofsky, tale dio nel mondo antico era rappresentato con il capo velato e con un piccolo falcetto in mano, mentre l'età avanzata e la grande falce, che ancor oggi connotano la figura del crudele padre degli dei nell'immaginario collettivo, diventarono attributi tipici di Saturno solamente nel Medioevo, quando esso fu associato a significati astrologici, moraleggianti e allegorici connessi alla concezione del tempo divoratore – Saturno, ricordiamo, è stato identificato in Kronos già in antico – e alla morte agricola e umana⁷². Dato che Bonsignori (come Ovidio) non specifica quali divinità assistono allo scoprimento dell'unione adulterina tra Marte e Venere⁷³, risulta chiaro che l'illustratore dovette ricorrere alla propria fantasia per stabilire quali dei derisero gli amanti, e per rappresentarli in maniera convincente assegnò a ciascuno di loro i propri attributi. Per caratterizzare l'immagine di Saturno, e per sapere quali attributi associare alla sua raffigurazione, l'artefice ricorse senza dubbio a qualche modello iconografico a lui noto e diffuso a Venezia in quegli anni, come i più volte citati Tarocchi del Mantegna, dove il dio (oltre alla vetustà e alla falce) reca nella mano destra un serpente che si morde la coda e nella sinistra un infante che sta per essere divorato (fig. 5.87), o alcune raffigurazioni astrologiche corredanti gli incunaboli delle opere di Iginio e Arato: si veda ad esempio la xilografia alla c. g6v dell'edizione di Iginio stampata nel 1485 dal Ratdolt (fig. 5.88).

Cupido, il piccolo figlio di Venere, compare due volte nello sfondo di altrettante illustrazioni: nella vignetta alla c. VIIr, dove il dio dell'Amore conversa con Apollo nella parte centrale della composizione, e nella xilografia alla c. XLv, nella quale Cupido dialoga con la madre Venere a ridosso di un monte nella parte alta (figg. 5.89, 5.90). Nonostante le ridotte dimensioni della sua figura in entrambe le vignette, un'attenta osservazione delle stesse dimostra che il dio, raffigurato nudo, è dotato di ali, arco, frecce, e di una benda che gli copre gli occhi (il dettaglio è stato copiato in maniera più nitida e precisa nell'illustrazione alla c. XIr dell'edizione latina delle *Metamorfosi* stampata da Giorgio Rusconi nel 1509⁷⁴, fig. 5.91). Se le ali, l'arco e le frecce sono attributi tipici di Cupido già nell'arte classica, la benda,

⁷² Cfr. PANOFSKY 2009, pp. 99-106.

⁷³ Recita Bonsignori: «Vulchano aperse tutte le fenestre sì che tutti chi dei videro apertamente Marte e Venere su lo lecto a cavallo abracciati» (BONSIGNORI 1497, c. XXVIIIr).

⁷⁴ Su questa edizione e sulle xilografie che la corredano si rimanda al Capitolo 6, paragrafo 62.1.

come sottolineò per la prima volta Panofsky⁷⁵, rappresenta invece una caratteristica che accompagna le immagini della divinità a partire dal Medioevo. In seguito a un processo speculativo per il quale gli esegeti medievali, basandosi sulle fonti letterarie, conferirono a Cupido una valenza negativa secondo cui l'Amore è nudo «perché priva gli uomini degli abiti, dei possedimenti, del buon senso e della saggezza»⁷⁶, ed è cieco «perché non gli importa ove si volga, in quanto l'amore discende sul povero come sul ricco, sul brutto come sul bello»⁷⁷, ai tradizionali attributi iconografici del dio venne aggiunta la benda, citata esplicitamente nella *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio⁷⁸, e degli artigli di grifone al posto dei piedi per sottolinearne la natura ferina⁷⁹. Quando, sottolinea Panofsky, nel Rinascimento l'immagine medievale di Cupido venne ricondotta ad un aspetto più vicino al *puer alatus* classico, spesso la benda continuò indiscriminatamente a denotarne l'iconografia⁸⁰, e tale attributo, infatti, si ritrova nelle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Immagini di Cupido bendato, quasi sempre nudo e armato di arco e frecce, sono rappresentate in moltissime miniature e xilografie prodotte a Venezia nel tardo Quattrocento, come dimostrano diverse illustrazioni del Maestro dei Putti studiate da Lilian Armstrong⁸¹ (fig. 5.92) o le xilografie che accompagnano le edizioni a stampa dei *Trionfi* del Petrarca (fig. 5.93). Un'altra testimonianza di questo tipo di iconografia proviene dalla miniatura dipinta alla c. Ir del Canzoniere di Antonio Grifo della Biblioteca Nazionale Marciana (MS It Z 64 (4824)), attribuita all'anonimo Primo Maestro del Canzoniere Grifo, nella quale Cupido, bendato, presenta le zampe artigliate (fig. 5.94), dimostrando che ancora nel tardo Quattrocento poteva sussistere tale attributo⁸². L'artefice delle xilografie giuntine, dunque, non potendo attingere direttamente dal testo di Bonsignori il dettaglio della cecità, sicuramente fece riferimento alla tradizione iconografica di Cupido bendato diffusa in Laguna da immagini come queste.

Merita infine di essere esaminato un gruppo di illustrazioni che presentano figure (o gruppi di figure) ispirate all'iconografia cristiana, alla cui tradizione, come sottolineano anche

⁷⁵ PANOFSKY 2009, pp.138 e ss.

⁷⁶ PANOFSKY 2009, p. 150.

⁷⁷ PANOFSKY 2009, p. 150.

⁷⁸ «Oculos autem illa fascia tegunt» (Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, IX, 4 (ed. a cura di ROMANO V., Laterza, Bari 1951).

⁷⁹ Lo stesso Boccaccio descrive i piedi mostruosi di Cupido: «Pedes autem gryphis illi ideo apponunt».(Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, IX, 4 (ed. a cura di ROMANO V., Laterza, Bari 1951).

⁸⁰ PANOFSKY 2009, p. 160 e ss.

⁸¹ Cfr. ARMSTRONG 1981, pp. 72-76.

⁸² Cfr. MARIANI CANOVA 1990, pp. 190-191. Sul Manoscritto marciano si veda anche il paragrafo 2.2.2 del Capitolo 2.

Blattner e Guthmüller⁸³, l'artefice si rifà solamente quando un episodio ovidiano o un particolare avvenimento narrato nel testo consentono un'analogia con le tematiche sacre. L'esempio più evidente è certamente la Creazione raffigurata entro la cornice ornamentale alla c. Ir, dove la figura centrale del Creatore, anche solo per la barba, la lunga veste e la particolare posizione delle braccia (fig. 5.95), rimanda ad alcune illustrazioni bibliche apparse nelle Bibbie istoriate negli anni precedenti, come dimostra il confronto con l'immagine presente nella Bibbia latina pubblicata da Ottaviano Scoto l'8 agosto 1489 (fig. 5.96). Un'altra raffigurazione ovidiana che si riallaccia alla tradizione iconografica cristiana è senz'altro quella relativa alla creazione del primo uomo da parte di Prometeo effigiata nella parte sinistra della vignetta alla c. Iir. È già stata notata una certa affinità tra lo schema con cui il Titano protende la fiaccola infuocata verso il corpo nudo dell'uomo da lui modellato dall'argilla e lo schema dello stesso episodio miniato in due codici francesi recanti l'*Ovide moralisé* in versi⁸⁴, tuttavia, come peraltro dimostrano questi stessi manoscritti, tale rappresentazione sembra derivata a sua volta dall'iconografia della Creazione di Adamo, dove la figura di Dio padre, avvolto in una lunga veste, allunga un braccio verso il corpo di Adamo disteso (o semidisteso) davanti a lui. La derivazione dalla Creazione cristiana, evidente se si paragona la xilografia giuntina con alcune rappresentazioni dell'episodio biblico, è peraltro palesemente evidenziata dalla miniatura del Ms. fr. 871 (Parigi, Bibliothèque National), dove la raffigurazione di Prometeo costituisce il *pendant* della Nascita di Adamo dipinta nel riquadro affianco.

Ancora, nella vignetta relativa alla vicenda di Ecuba e Polissena, il gruppo di fanciulle raccolto attorno al corpo privo di vita di Polissena, nella parte centrale della composizione, ripete nella gestualità concitata e nel patetismo con il quale le figure esprimono il loro dolore, le soluzioni iconografiche solitamente connotanti l'episodio del Compianto di Cristo, come si può osservare dal confronto con l'incisione mantegnesca raffigurante tale episodio o con le numerose tele o rilievi illustranti il Compianto⁸⁵.

All'iconografia dello sposalizio, infine, potrebbero riferirsi quelle numerose scene di commiato, matrimonio o benvenuto che appaiono in diverse illustrazioni, caratterizzate quasi sempre da due figure affrontate viste di profilo e una figura frontale al centro⁸⁶. Si confronti ad esempio la scena del matrimonio fra Ercole e Deianira effigiata a destra

⁸³ BLATTNER 1998, pp. 21-23; GUTHMÜLLER 2008, p. 196.

⁸⁴ Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.3.

⁸⁵ Cfr. sopra, paragrafo 5.2.

⁸⁶ Cfr. BLATTNER 1998, p. 22.

nell'immagine alla c. LXXIV, con l'episodio dell'accoglienza di Enea a Delo da parte del re Anio nell'illustrazione alla c. CXIIr (fig. 5.97). Lo schema dello sposalizio, sovente associato alla Vergine, mostra una composizione molto simile, come dimostra la tavola di ambito carpacciesco di Burano (fig. 5.98).

CAPITOLO 6

USO E RIUSO DELLE MATRICI XILOGRAFICHE DELL'EDIZIONE DI GIUNTA

Come accadeva di frequente nell'ambito dell'illustrazione xilografica tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, anche la serie di immagini fatta eseguire da Lucantonio Giunta per le sue edizioni ovidiane passò nelle mani di altri stampatori che la utilizzarono per illustrare le proprie edizioni delle *Metamorfosi*.

In questo capitolo ci proponiamo di analizzare alcuni casi particolarmente significativi di riuso delle matrici originali: il primo è relativo a una duplice edizione del poema ovidiano stampata a Parma nel 1505; il secondo riguarda alcune edizioni latine delle *Metamorfosi* uscite a Venezia per i tipi di Giorgio Rusconi. Già note nei principali cataloghi e repertori bibliografici, tali edizioni saranno riconsiderate alla luce di nuove osservazioni, con la speranza di offrire inedite interpretazioni del fenomeno del riuso delle matrici originali. Oltre a seguire i percorsi e le migrazioni del legni da un editore all'altro e da una città all'altra, saranno presi in considerazione alcuni problemi collaterali al fenomeno, riguardanti per lo più l'esecuzione di nuove xilografie in aggiunta o sostituzione di quelle originali e aspetti più propriamente tipografici legati all'autenticità di talune edizioni.

6.1. Il caso di Parma: la duplice edizione delle *Metamorfosi* latine del 1505

6.1.1. Parma A e Parma B: problemi cronologici e di attribuzione

Dopo essere state riutilizzate da Giunta nella ristampa dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1501 (in occasione della quale, come abbiamo visto, furono apportate piccole modifiche ai legni per censurare le pudenda delle figure¹) le matrici del 1497 passarono allo stampatore reggiano Francesco Mazzali che le impiegò, assieme ad altre immagini inedite, per illustrare due edizioni delle *Metamorfosi* latine uscite dai suoi torchi a Parma nel 1505. Queste due edizioni, che nelle pagine seguenti per comodità e coerenza nei confronti dei precedenti

¹ Cfr. sopra, Capitolo 2, paragrafo 2.4.

studi chiameremo Parma A² e Parma B³, presentano un analogo colophon con indicazione di luogo e data di stampa (*Impraessum Parmae Expensin & Labore Francisci Mazalis Calchographi diligentissimi. M. D. V. Cal. Maii.*), tuttavia differiscono l'una dall'altra in alcuni importanti elementi e costituiscono un problema mai risolto fino in fondo. Individuate e descritte per la prima volta da Alfred W. Pollard in un catalogo del 1914⁴, tali edizioni riportano il testo latino del poema ovidiano corredato ai margini dal commento umanistico del professore universitario Raffaele Regio, uscito per la prima volta a Venezia nel 1493⁵, e rappresentano perciò le prime edizioni delle *Metamorfosi* latine ad essere accompagnate da un corredo illustrativo, sebbene per la maggior parte esso risulti di reimpiego. Nell'edizione Parma A compaiono cinquantanove immagini, cinquantadue delle quali corrispondono a quelle utilizzate da Giunta nel 1497 e nel 1501, mentre sette risultano nuove. Tali immagini raffigurano una nuova creazione (che sostituisce l'illustrazione di analogo soggetto stampata nelle precedenti edizioni veneziane) (fig. 6.1), la vicenda di Cadmo (fig. 6.2), di Narciso (fig. 6.3), l'episodio delle Miniadi (fig. 6.4), la sfida di Aracne e Minerva (fig. 6.5), il combattimento di Perseo contro Fineo (fig. 6.6) – firmata *ia* in basso a destra – e la storia di Frisso ed Elle (fig. 6.7). Nell'edizione Parma B, diversamente, il ciclo xilografico originale è arricchito solamente da quattro nuove immagini, che corrispondono alle raffigurazioni di Narciso, delle Miniadi, di Aracne e di Frisso ed Elle presenti in Parma A. In realtà, il numero complessivo di illustrazioni in Parma A e Parma B risulta identico, ovvero cinquantanove immagini, tuttavia mentre in Parma A ogni illustrazione è utilizzata una sola volta per accompagnare il racconto a cui si riferisce (con l'eccezione della xilografia della contesa della armi di Achille la quale, esattamente come nelle edizioni veneziane dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, appare due volte durante i lunghi monologhi di Aiace e di Ulisse riportati nella prima metà del XIII libro), in Parma B, per supplire alla mancata inclusione delle xilografie relative al mito di Cadmo e alla lotta tra Perseo e Fineo, vengono riproposte, in sostituzione ad esse, le immagini di Peleo e Teti (fig. 6.8), e della battaglia di Ercole contro le amazzoni (fig. 6.9). L'impiego delle suddette illustrazioni non risulta casuale, ma segue una logica tematica basata sulla presenza di alcune particolarità iconografiche nelle vignette adattabili ai contenuti del testo. Nella xilografia con Peleo e Teti, ad esempio, usata al posto di quella di Cadmo, il drago in cui si è trasformata la dea per sfuggire alle pretese di Peleo

² EDIT 16 CNCE 75677; Sander 5315.

³ EDIT 16 CNCE 29873; Sander 5315.

⁴ Cfr. POLLARD 1914, pp. 147-148 nn. 171-172.

⁵ Sul commento di Raffaele Regio cfr. Capitolo 8, paragrafo 8.1.

evoca alla mente il drago affrontato da Cadmo, così come la scena della supplica rivolta da Peleo a Proteo raffigurata sullo sfondo richiama il momento in cui Cadmo, non trovando Europa, si rivolge all'oracolo di Febo per chiedere aiuto. Analogamente, l'illustrazione relativa all'amazzonomachia, raffigurando una battaglia, richiama la zuffa provocata da Fineo alla corte di Perseo. Le differenze tra le due edizioni tuttavia, come verificato da un'attenta analisi, non si fermano solamente al diverso numero di illustrazioni utilizzate. Nell'edizione Parma A, infatti, le xilografie sono accompagnate ai margini da rozzi fregi floreali che sembrano avere la funzione di adattare le immagini alla larghezza del testo entro cui sono inserite, e i quindici libri del poema e del commento di Raffaele Regio sono introdotti da eleganti iniziali xilografiche su fondo nero (con l'eccezione dei libri II, XII e XV) di diversa grandezza (fig. 6.10). In Parma B invece, oltre a non essere presenti i fregi floreali ad accompagnamento delle illustrazioni (solamente la xilografia raffigurante la creazione alla c. 1r presenta dei fregi, tuttavia essi sono a fondo nero e non corrispondono a quelli impressi in Parma A), risulta impiegato solamente un capolettera, una I in stile lineare su fondo bianco utilizzata in apertura del primo e terzo libro del poema, mentre negli altri casi compaiono semplicemente letterine tipografiche d'attesa (fig. 6.11, fig. 6.12). Altre importanti differenze tra le due edizioni riguardano la composizione del testo e i caratteri tipografici impiegati. Innanzitutto appare diverso il titolo nel frontespizio: se in Parma A esso è composto da una formula che rende conto al lettore del contenuto del libro e dell'inserimento di alcune immagini inedite – *Habebis candide lector P. Ovidii Nasonis Metamorphosin castigatissimam, cum Raphaelis Regii commentaries emendatissimis & capitulis figuratis decenter appositis & aliquo calchographo hactenus non impressit* – in Parma B il titolo si arresta alla parola *appositis* (fig. 6.13, fig. 6.14). Osservando poi il testo delle *Metamorfosi* e del commento di Regio in entrambe le edizioni, malgrado il layout e lo specchio di stampa risultino molto simili, ci si rende conto che la composizione delle pagine e la disposizione dei caratteri e del testo al loro interno differiscono leggermente. Confrontando ad esempio la c. dviir di Parma A con la c. 31r dell'edizione Parma B, corrispondenti all'inizio del terzo libro del poema, si può vedere come nella pagina di Parma A ci siano solamente i primi sedici versi del libro (fig. 6.15) mentre nella pagina di Parma B ce ne siano diciotto (fig. 6.16), ma simili differenze si possono notare anche nel testo del commento che accompagna i versi ovidiani – il quale in Parma A manca di alcune parole alla fine della pagina (riportate nella pagina successiva) – e nella postilla impressa nel margine laterale destro – dove la parola *Cadmus*, stampata per intero in Parma A (*Cad/mus*), appare

con segno di abbreviazione in Parma B (*Cadm*²). Anche nelle abbreviazioni delle parole del testo e nella sillabazione per andare a capo riga si notano differenze significative tra Parma A e Parma B. Inoltre, a differenza delle pagine di Parma A che non sono numerate, quelle di Parma B mostrano una numerazione progressiva in cifre arabe impresse nell'angolo superiore destro di ciascuna carta *recto*. Da tali osservazioni risulta chiaro che le due edizioni, a dispetto delle indicazioni di luogo e data di stampa fornite dal colophon, sono state stampate in due momenti distinti, in quanto simili differenze nella composizione delle pagine e nella disposizione del testo nei volumi sono tipiche delle ristampe di una stessa opera (si confrontino, ad esempio, le pagine che compongono l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 con quelle dell'edizione del 1501 (fig. 6.17, fig. 6.18).

A questo punto è necessario chiedersi quale delle due edizioni si stata stampata per prima e soprattutto se entrambe siano state stampate da Francesco Mazzali, come dichiarato nel colophon, o se una delle due vada considerata piuttosto una contraffazione o un'edizione non autorizzata uscita per i tipi di qualche altro tipografo attivo in quegli anni.

Sulla priorità di A o B, gli studiosi hanno nel tempo avanzato differenti ipotesi: secondo Max D. Henkel l'edizione Parma B, incorporando solamente quattro immagini aggiuntive rispetto al ciclo originale di Giunta, sarebbe per logica precedente a Parma A, la quale, includendo altre tre nuove illustrazioni, testimonierebbe il graduale arricchimento del ciclo xilografico giuntino⁶. Diversamente, Alfred W. Pollard propose di riconoscere in Parma A l'edizione cronologicamente precedente, in virtù di alcuni segni di usura sulle immagini di Parma B che a suo dire indicherebbero un loro utilizzo più tardo: confrontando la xilografia raffigurante l'incoronazione di Numa in Parma A (fig. 6.19) con la stessa immagine in Parma B (fig. 6.20), lo studioso osservò come il monogramma *ia*, presente nella prima illustrazione, scompaia nella seconda, probabilmente a causa di un danneggiamento della matrice in quel punto⁷. L'ipotesi di Pollard trova conferma considerando lo stato in cui appare tale illustrazione nelle edizioni ovidiane successive. Nella ristampa veneziana dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1508, la terza e ultima edizione del volgarizzamento di Bonsignori stampata da Giunta con le immagini originali del 1497, così come nell'edizione latina di Giorgio Rusconi del 1509, sulla quale si tornerà a parlare in modo più specifico a breve, l'illustrazione di Numa incoronato compare infatti priva della sigla *ia* (fig. 6.21; fig. 6.22). Sulla base di tali osservazioni crediamo sia possibile accettare senza troppe incertezze la proposta avanzata

⁶ Cfr. HENKEL 1930, p. 69.

⁷ Cfr. POLLARD 1914, p. 148.

da Pollard e affermare di conseguenza che l'edizione Parma A sia stata effettivamente la prima ad essere stampata.

Per quanto riguarda il problema dell'attribuzione di entrambe le edizioni alla tipografia di Francesco Mazzali, è necessario considerare altri elementi. John F. Norton, l'unica voce che finora abbia sollevato il problema⁸, notò che i caratteri tipografici utilizzati in Parma A corrispondono (almeno in buona parte) a quelli impiegati da Francesco in diverse edizioni da lui stampate a Reggio Emilia prima del suo trasferimento a Parma nel 1505, e da Ludovico Mazzali – presumibilmente il continuatore di Francesco – a partire dal 1506, mentre i tipi che caratterizzano Parma B si ritrovano solamente in un Giovenale anonimo (ovvero privo di indicazioni tipografiche) datato 1503 e ricondotto ancor oggi nei principali repertori allo stesso Francesco Mazzali proprio sulla base della presenza degli stessi caratteri di Parma B (la quale, ricordiamo, reca nel colophon il nome del tipografo reggiano)⁹. Di conseguenza, secondo Norton, o Francesco acquisì un nuovo set di caratteri nel 1503 e lo utilizzò per stampare il Giovenale e l'edizione Parma B (ma questo non spiegherebbe perché in Parma A ci siano i caratteri con cui il tipografo era solito lavorare) oppure, più verosimilmente, Francesco stampò solamente l'edizione Parma A¹⁰. L'edizione Parma B, sotto questa prospettiva, andrebbe perciò considerata come un'edizione contraffatta stampata da un altro tipografo che riuscì ad avere accesso alle xilografie di Giunta e imitò Parma A nella composizione del testo e delle pagine, sfruttando il nome di Mazzali per il proprio tornaconto¹¹. Le edizioni contraffatte, come noto, costituivano un pericolo dal quale gli stampatori cercarono di tutelarsi in tutti i modi, sia attraverso la richiesta di privilegi di stampa esclusivi alle autorità, sia mettendo a punto specifiche marche di stampa personalizzate per scoraggiare gli acquirenti e i lettori ad acquistare le contraffazioni. Tuttavia, malgrado i tentativi effettuati, le edizioni pirata circolarono ugualmente numerose¹². Alcuni documenti parlano di operazioni truffaldine compiute dai tipografi, dai

⁸ Cfr. NORTON 1958, pp. 69-70.

⁹ NORTON 1958, p. 69.

¹⁰ NORTON 1958, p. 70.

¹¹ Alla luce di ciò, il problema del Giovenale anonimo del 1503 (EDIT 16 CNCE 30242), il quale non sarebbe più da ricondurre alla tipografia di Mazzali, andrebbe rivisto e ulteriormente approfondito.

¹² Ad essere oggetto di repliche illegali, ovvero non autorizzate dagli organismi che presiedevano l'arte della stampa, erano soprattutto quelle edizioni che riscontravano fortuna commerciale e che erano apprezzate per la qualità tipografica, estetica e testuale delle opere impresse. Facile intuire che fra le edizioni maggiormente colpite da tentativi di imitazione e contraffazione erano quelle stampate da Aldo Manuzio, celebri non solo per la cura filologica impeccabile dei testi degli autori antichi, ma anche per le caratteristiche d'impaginazione e per l'uso del carattere corsivo. Un caso emblematico è quello relativo all'edizione aldina delle opere di Ovidio replicata illegalmente da Filippo Giunta (il fratello di Lucantonio) attorno al 1517, per la quale fece realizzare

mercanti di libri o dai torcolai ai danni dei loro concorrenti¹³: Brian Richardson, ad esempio, ricorda che in un'istanza del 1496 un libraio veneziano denunciò il coinvolgimento di alcuni tipografi-mercanti in un affare fraudolento, in quanto essi erano riusciti ad ottenere i fogli stampati di una determinata opera mentre essa era ancora sotto il torchio e si erano poi serviti di numerosi altri torchi per immettere in tutta fretta sul mercato copie pirata di tale opera prima dell'edizione ufficiale¹⁴. Lo stesso commento alle *Metamorfosi* di Raffaele Regio conobbe una storia editoriale all'insegna della contraffazione, dal momento in cui la prima edizione delle sue *Enarrationes* apparve a Venezia nel 1492 in alcune copie licenziate dalla tipografia di Ottaviano Scoto (aiutato probabilmente da Boneto Locatelli) senza alcuna autorizzazione dell'autore¹⁵. Tali volumi rivelano, nel carattere schematico e incompleto del testo, il tentativo effettuato dal tipografo di immettere in fretta e furia nel mercato librario alcune stampe del testo approntate in modo sbrigativo sulla base del materiale manoscritto di cui era entrato provvisoriamente in possesso¹⁶. Tornando però al problema di Parma, alla proposta di riconoscere nella versione B un'edizione contraffatta o comunque non riconducibile all'operato di Mazzali, ben si adatterebbe, a nostro parere, l'aspetto meno curato che denota tale impressione, caratterizzata, come abbiamo visto, da un numero ridotto di immagini inedite e dall'assenza dei fregi floreali ad accompagnamento delle illustrazioni. Anche la mancanza dei capilettera xilografici in corrispondenza dell'inizio di ciascun libro del poema e del commento di Regio tradisce un carattere più povero e meno curato. A questo proposito sarà interessante notare che quasi tutte le iniziali tipografiche di minore dimensione utilizzate per aprire il testo del commento nei vari libri del poema (ma anche nella prefazione contenuta nel primo fascicolo dell'edizione Parma A) corrispondono a quelle impiegate da Giunta nelle sue precedenti edizioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*¹⁷. Si osservino per esempio la A, la C, la P o la R (fig. 6.23). Il fatto che le stesse iniziali si ritrovino, identiche, anche in alcune opere stampate da Francesco Mazzali a Reggio Emilia

altresì una marca tipografica con ancora e delfino simile a quella utilizzata da Aldo, che fu impressa nel frontespizio dell'opera. Su questi argomenti cfr. LOWRY 1984.

¹³ Cfr. RICHARDSON 2004, pp. 67-68.

¹⁴ RICHARDSON 2004, p. 67.

¹⁵ La vicenda editoriale del commento di Raffaele Regio alle *Metamorfosi* è stata ricostruita puntualmente in BENEDETTI 2008, pp. 19-36. Sul commento si veda inoltre il Capitolo 8.

¹⁶ Cfr. BENEDETTI 2008, pp. 20-21. Lo studioso ricorda che fu lo stesso Raffaele Regio a lamentarsi dell'edizione contraffatta nell'epistola conclusiva della prima edizione autorizzata del 1493, il cui testo è riportato alle pp. 21-22.

¹⁷ I capilettera xilografici utilizzati in apertura dei quindici libri del poema, di dimensioni maggiori, non corrispondono a quelli presenti nelle copie giuntine dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* e potrebbero perciò essere stati commissionati da Mazzali per l'occasione.

prima del 1505, come dimostra l'edizione degli *Scriptores rei rusticae* del 1499¹⁸ o quella relativa al *De secreto* del Petrarca stampata nel 1501¹⁹ (fig. 6.24), consente non solo di considerare l'edizione Parma A un prodotto coerente con le scelte estetiche e tipografiche operate da Mazzali precedentemente, ma dimostra anche l'esistenza di contatti frequenti con l'editore fiorentino, non testimoniati altrimenti da nessun documento. Fondamentale è infine ricordare che le *Metamorfosi* latine del 1505 costituiscono l'ultima opera nota di Francesco a Parma della cui attività tipografica, a partire da quell'anno, non si ha più alcuna notizia²⁰. Una morte improvvisa del tipografo, poco dopo la stampa di Parma A o durante le operazioni di stampa, potrebbe forse spiegare più facilmente la genesi di Parma B, il cui stampatore avrebbe approfittato della scomparsa repentina di Mazzali per impadronirsi delle matrici veneziane e per approntare in tempi ristretti un'edizione simile a quella di Francesco. Se allo stato attuale delle ricerche è impossibile determinare con certezza chi fu questo anonimo stampatore, una copia delle *Metamorfosi* conservata alla Biblioteca Palatina di Parma (Sal. Q. II. 43645) permette forse di considerare plausibile l'ipotesi della scomparsa repentina del tipografo reggiano e dell'appropriazione indebita dei suoi materiali di stampa da parte di una terza persona. Tale esemplare, identificato in EDIT 16 come un testimone di Parma B²¹, si è dimostrato, alla luce di un'accurata analisi, un esemplare composito, caratterizzato cioè da una parte riconducibile all'impressione Parma A e da un'altra riconducibile a Parma B. Il fascicolo A, nel quale si trovano il titolo, le epistole dedicatorie e le *tabulae* dell'opera, corrisponde alla versione Parma B, come rivela il titolo – che si arresta alla parola *appositis* – i caratteri tipografici, l'impaginazione del testo e la mancanza dei capilettera xilografici in corrispondenza dell'inizio di ogni paragrafo – esattamente come avviene nelle altre copie note di Parma B (fig. 6.25). Il resto del volume, a partire dal fascicolo *a* con cui si apre il testo delle *Metamorfosi*, è riconducibile alla versione Parma A: in esso si trovano tutte e sette le xilografie inedite (compresa la creazione) accompagnate ai lati dai fregi floreali (fig. 6.26), i capilettera xilografici su fondo nero posti ad aprire i quindici libri del poema e del commento (ad eccezione dei libri II, XIII e XV), l'assenza della numerazione delle pagine e così via. L'esistenza di questa edizione, al momento un *unicum*, è di fondamentale importanza in quanto potrebbe rappresentare a tutti gli effetti il *trait d'union* tra la versione Parma A e la versione Parma B, rivelandosi un abile prodotto di

¹⁸ ISTC is00350000.

¹⁹ EDIT 16 CNCE 30240.

²⁰ Cfr. AVIGLIANO 2009, p. 513.

²¹ Si veda la pagina dedicata all'edizione Parma B in EDIT 16 CNCE 29873 nella quale è inclusa, come testimone dell'edizione, la copia conservata alla Biblioteca Palatina.

collage confezionato dal tipografo di Parma B che evidentemente riuscì ad impadronirsi dei fascicoli stampati da Mazzali ma non ancora rilegati, forse proprio a causa della sua morte improvvisa che arrestò bruscamente le operazioni di stampa. Da questo punto di vista non sembra azzardato ipotizzare che l'edizione Parma B sia stata approntata subito dopo la scomparsa di Francesco e che l'anonimo tipografo che presiedette alla sua realizzazione abbia sfruttato i materiali di lavoro e il nome di Mazzali per ricavare guadagno.

6.1.2. La fortuna di "Parma B" in Italia e in Francia

Chiunque sia stato l'artefice dell'edizione Parma B, sembra si sia dato molto da fare per pubblicare in poco tempo un numero piuttosto alto di esemplari. Stando infatti al numero di copie note di tale edizione, così come indicano i principali repertori bibliografici, la versione Parma B vanta una maggiore diffusione rispetto alla versione Parma A, conosciuta e conservata in un numero minore di copie²². Questo dato, se confrontato con gli apparati xilografici delle edizioni del poema ovidiano apparse dopo Parma B, sembra indicare che già nel Cinquecento tale edizione fosse la più conosciuta e commercializzata.

L'esame delle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* latine apparse in Italia e in Francia negli anni immediatamente successivi al 1505, permette infatti di dimostrare che i tipografi responsabili di tali edizioni si basarono esclusivamente su Parma B per approntare le loro stampe.

Quando nel 1509 il tipografo Giorgio Rusconi diede alle stampe la prima edizione latina del poema ovidiano stampata con un corredo illustrativo dopo la duplice edizione di Parma²³, utilizzando sia le matrici originali di Giunta sia alcune copie da esse derivate²⁴, dimostrò, nella giustapposizione delle xilografie al testo di Ovidio, di seguire piuttosto fedelmente l'impaginazione presente in Parma B. L'edizione di Rusconi infatti, composta come la stampa parmense da cinquantanove immagini, tre delle quali ripetute due volte, rispetta generalmente la scansione testo–illustrazioni di Parma B, intervallando cioè le xilografie ai versi ovidiani quasi sempre negli stessi punti del poema: l'illustrazione relativa al mito di

²² Si confrontino gli esemplari noti e catalogati di Parma A e Parma B inseriti in EDIT 16 nelle relative pagine. Mentre di Parma A è censito unicamente l'esemplare conservato alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena, di Parma B vengono registrati nove testimoni, dai quali però, alla luce delle motivazioni esposte nel testo, va tolto il volume conservato alla Biblioteca Palatina di Parma. Non è noto al momento se altri esemplari catalogati come Parma B presentino le stesse caratteristiche della copia di Parma.

²³ EDIT 16 CNCE 29989; Essling 228; Sander 5316,

²⁴ Gli aspetti legati alle xilografie di reimpiego e a quelle realizzate ex novo copiando le originali giuntine saranno affrontati al paragrafo 6.2.1 a cui si rimanda.

Prometeo e alle età del mondo, ad esempio, si inserisce in entrambe le edizioni tra i versi 78 e 79 del I libro, così come l'immagine raffigurante l'episodio di Deucalione e Pirra si colloca tra i versi 312 e 313 dello stesso libro (fig. 6.27; fig. 6.28). Tranne alcuni casi sporadici, come l'illustrazione del diluvio universale (che si inserisce tra i versi 161 e 162 in Parma B, e tra i versi 159 e 160 nella stampa di Rusconi), tale corrispondenza tra immagini e versi si può riscontrare in tutto il resto dell'edizione e testimonia, nonostante nella stampa di Rusconi il testo di Ovidio sia composto in maniera differente rispetto a Parma B – utilizzando caratteri tipografici diversi e adottando un nuovo layout – l'effettivo ruolo di modello esercitato da Parma B nei confronti dell'edizione veneziana del 1509. Un'ulteriore conferma di ciò, è data dalle illustrazioni poste in corrispondenza del III e V libro: osservando l'inizio del III libro del poema, infatti, si può notare come Rusconi abbia inserito, al posto dell'illustrazione di Cadmo, l'immagine relativa al mito di Peleo e Teti (fig. 6.29), esattamente come avviene nell'edizione di Parma B, e lo stesso si verifica in corrispondenza dell'inizio del V libro, dove la vignetta riguardante la battaglia tra Perseo e Fineo è sostituita dalla raffigurazione della battaglia di Ercole contro le amazzoni (fig. 6.30).

Simili considerazioni riguardano due edizioni latine delle *Metamorfosi* apparse a Lione e a Milano nel 1510, a loro volta ristampate in numerosi esemplari nella seconda decade del XVI secolo²⁵. Tali edizioni, stampate rispettivamente da Étienne Gueynard²⁶ e da Leonhard Pachel²⁷, sono illustrate da quindici xilografie – copie fedeli delle corrispondenti immagini giuntine – poste una all'inizio di ciascun libro del poema. Nella scelta dei soggetti rappresentati in relazione al testo a cui vengono associate, tali immagini si rivelano molto vicine alle scelte effettuate in Parma B. In entrambe le edizioni infatti, si trovano i seguenti episodi: Creazione (I libro), Fetonte (II libro), Peleo e Teti (III libro), le Miniadi (IV libro), Ercole contro le Amazzoni (V libro), Aracne (VI libro), Frisso ed Elle (VII libro), Scilla e Minosse (VIII libro), Ercole vs Acheloo (IX libro), Orfeo ed Euridice (X libro), morte di Orfeo (XI libro), i greci in Aulide (XII libro), contesa delle armi di Achille (XIII libro), Glauco e Circe (XIV libro), Numa (XV libro). Come si può facilmente vedere da questo elenco, la sequenza di illustrazioni riprende fedelmente le immagini che in Parma B sono poste in apertura di ciascun libro delle *Metamorfosi*, comprese le illustrazioni di Peleo e Teti e dell'amazzonomachia che in Parma B sostituiscono le xilografie con il mito di Cadmo e con la lotta tra Perseo e Fineo (fig. 6.31; fig. 6.32). Interessante è inoltre notare che i maestri

²⁵ Sulle ristampe lionesi cfr. Saby 2000, pp. 18-20.

²⁶ Cfr. Saby 2000, p. 12.

²⁷ EDIT 16 CNCE 27756; Sander 5318

incaricati di eseguire le immagini delle edizioni di Lione e Milano non si sono posti il problema della congruità delle raffigurazioni con il testo (in alcuni casi, infatti, si possono individuare elementi iconografici o intere sequenze narrative spiegabili solo sulla base del volgarizzamento di Bonsignori²⁸), ma si sono limitati a ricopiare pedissequamente le illustrazioni che apparivano in Parma B nei punti di loro interesse. A questo proposito sarà utile precisare che, nonostante tali edizioni possano essere pacificamente ricondotte, come si è visto, alla tradizione di Parma B, solamente la stampa lionese si è basata direttamente su tale edizione. L'edizione di Milano, diversamente, sembra aver tratto ispirazione dalla stampa di Rusconi del 1509, a sua volta riconducibile a Parma B, la quale in tal caso ha agito quale modello indiretto. Questo può essere facilmente dimostrato osservando la xilografia della Creazione con cui si apre il testo di Ovidio. La raffigurazione di Lione (fig. 6.33), attribuita da Frédéric Saby assieme alle altre quattordici illustrazioni alla mano di Guillaume Le Roy sulla base del *ductus* stilistico ravvisato nelle figure²⁹, si rivela essere una copia fedele della corrispondente immagine presente in Parma B (fig. 6.34), come dimostra la posizione delle braccia della figura centrale, il suo abbigliamento, la disposizione degli animali ai suoi lati e quella degli uccelli e degli astri nel cielo (l'immagine non può essere una copia della Creazione presente in Parma A perché in essa la posizione delle braccia del personaggio è differente, così come il vestito e la distribuzione degli animali e degli uccelli). Nella xilografia di Milano invece (fig. 6.35), il nimbo crucifero che caratterizza il Creatore, così come la presenza dell'unicorno a lato e della nave sullo sfondo, assenti nell'illustrazione di Parma B, rimandano inequivocabilmente ad un modello diverso, identificabile nell'immagine che apre l'edizione latina di Rusconi del 1509 (fig. 6.36), la quale a sua volta si rivela essere strettamente dipendente, a livello iconografico, stilistico e compositivo, all'immagine di analogo soggetto apparsa in una *Bibbia* in lingua boema del 1506³⁰ (fig. 6.37), che senz'altro costituì il modello di riferimento per l'illustrazione ovidiana. In questo caso dunque, possiamo supporre che l'artefice delle xilografie abbia avuto sotto gli occhi l'edizione di Rusconi piuttosto che una copia di Parma B.

Un altro canale per osservare l'influenza esercitata dall'edizione Parma B nei confronti delle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* successive, è quello relativo alle edizioni ovidiane corredate da apparati illustrativi che si caratterizzano per una certa originalità, ovvero quelle

²⁸ Ci si riferisce soprattutto al mito di Frisso ed Elle assente nelle *Metamorfosi* latine. Per una discussione di questo problema si veda più avanti al paragrafo 6.1.3.

²⁹ Cfr. Saby 2000, pp. 12-18.

³⁰ Essling 140.

edizioni composte da xilografie che non si limitano a copiare pedissequamente le immagini giuntine (come nei casi sopra esposti) ma introducono degli elementi innovativi nell'iconografia, nei soggetti rappresentati o nelle scelte compositive delle vignette, pur sempre facendo riferimento ai modelli offerti dalle illustrazioni primigenie.

Tra queste edizioni si segnalano le *Metamorfosi* latine stampate da Giovanni Tacuino a Venezia nel 1513 e il volgarizzamento in ottava rima del poema ovidiano di Nicolò degli Agostini pubblicato sempre a Venezia da Niccolò Zoppino nel 1522, illustrati da una serie cospicua di immagini di nuova esecuzione³¹. Riservandoci di tornare in maniera più approfondita su tali edizioni nei prossimi capitoli, ci interessa ora sottolineare come, osservando alcune illustrazioni presenti nelle due stampe, sia possibile supporre che i loro artefici conoscessero Parma B ma non Parma A. Esaminando le xilografie relative ai miti di Cadmo e di Perseo contro Fineo nelle due edizioni veneziane (fig. 6.38; fig. 6.39; fig. 6.40; fig. 6.41), si nota che, diversamente dalle illustrazioni delle Miniadi, di Narciso e di Frisso ed Elle che riprendono in modo piuttosto esplicito le corrispondenti immagini di Parma B (fig. 6.42; fig. 6.43), le raffigurazioni di Cadmo e di Perseo contro Fineo, veicolate esclusivamente da Parma A, propongono soluzioni compositive originali, selezionando momenti differenti della storia rappresentata (Cadmo) o impostando la scena attraverso schemi diversi (Perseo contro Fineo)³². Questo dato sembra dunque suggerire che gli artefici incaricati di eseguire le xilografie per le edizioni ovidiane del 1513 e del 1522, non avendo a disposizione una copia di Parma A con le immagini originali relative ai miti di Cadmo e di Perseo contro Fineo su cui potersi basare, abbiano dovuto inventare *ex novo* le composizioni.

6.1.3. Le sette illustrazioni inedite di Parma A: stile, genesi e problemi

Considerando *in toto* le sette xilografie inedite apparse in Parma A (che comprendono naturalmente anche le quattro nuove immagini utilizzate in Parma B), la prima cosa che si nota è una sostanziale identità di dimensioni con le restanti cinquantuno illustrazioni provenienti da Venezia. Esse, infatti, misurano tutte circa 90x142 mm. Dal punto di vista stilistico, come fu notato già da Pollard³³, il confronto tra le nuove immagini e quelle del 1497, entrambe in "stile lineare", rivela una grande omogeneità, al punto che sembra

³¹ I riferimenti bibliografici per tali edizioni verranno forniti nei capitoli ad esse dedicati,

³² È vero che nel caso di Perseo la posa del protagonista si avvicina a quella ostentata dal personaggio nell'illustrazione di Parma A, tuttavia, come si avrà modo di vedere in seguito, tale elemento può non essere considerato un indicatore della conoscenza, da parte dell'artefice, dell'immagine contenuta nell'edizione A di Mazzali. Cfr. Capitolo 8, paragrafo 8.3.2.

³³ Cfr. POLLARD 1914, p. 147.

difficile non ritenere le due coppie di illustrazioni il prodotto di un medesimo atelier. Operando anche in tal caso un'attenta distinzione tra il ruolo del disegnatore e quello dell'intagliatore, ci risulta possibile attribuire le xilografie inedite di Parma A e B alle stesse maestranze delle loro sorelle veneziane. Per quanto riguarda il disegno, la mano di Benedetto Bordone e/o quella del Secondo Maestro del Canzoniere Grifo può essere riconosciuta non solo sulla base delle forti affinità stilistiche e compositive con le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, ma anche per l'impiego degli stessi schemi disegnativi utilizzati per dar forma a molte figure delle xilografie³⁴. Tra tali schemi, che rimandano alla pratica dei modelli attinti da un comune repertorio di disegni di bottega, si riconoscono: la figura dell'uomo disteso diagonalmente al suolo, utilizzata per raffigurare Narciso privo di vita nella parte destra dell'illustrazione alla c. e4r di Parma A e di Parma B (fig. 6.44) (che rimanda alla rappresentazione dell'uomo creato da Prometeo e alla figura di Ippolito morente nelle raffigurazioni giuntine a loro dedicate); la figura accovacciata indicante un caduto che si può osservare nell'immagine relativa al combattimento tra Perseo e Fineo alla c. g5v di Parma A (fig. 6.45), (uguale alle analoghe figure che compaiono nelle xilografie raffiguranti la vicenda di Ippolito, la strage dei niobidi e la caccia al cinghiale Calidonio viste precedentemente); l'uomo di schiena presente nella parte destra della medesima illustrazione (fig. 6.46) (che ripete, specularmente, il guerriero con lancia nella vignetta con l'assedio di Megara e la figura di Teseo davanti al labirinto nella xilografia con la vicenda di Teseo e Arianna); e infine lo schema d'attacco che prevede la raffigurazione di una figura protesa in avanti con il braccio destro alzato, utilizzato per rappresentare un guerriero nell'immagine con la zuffa tra Perseo e Fineo (fig. 6.47) e, con qualche variante, per illustrare la ninfa Eco che abbraccia Narciso nella vignetta relativa alla loro vicenda (fig. 6.48). In quest'ultimo esempio è presente una particolarità: osservando attentamente la posizione delle gambe dei due personaggi, ci si accorge che l'autore della raffigurazione ha semplicemente ripetuto lo stesso disegno per entrambe le figure, dando l'impressione di aver semplicemente ricalcato una medesima sagoma spostandola leggermente. Un caso particolare è rappresentato dall'immagine con la Creazione posta in apertura di Parma A la quale, come abbiamo visto, sostituisce la xilografia di analogo soggetto utilizzata nelle precedenti edizioni di Giunta e anche in Parma B. Le due raffigurazioni sono molto simili, tuttavia il formato è diverso e l'illustrazione di Parma A reca un numero maggiore di dettagli. Si vedano, ad esempio, il cane raffigurato nella parte sinistra della vignetta e la faccia che

³⁴ Si rimanda ai paragrafi 2.2.1 e 2.2.2 del Capitolo 2.

soffia il vento posta nell'angolo superiore destro, entrambi assenti nell'immagine di Parma B. Nonostante ciò la xilografia di Parma A presenta una qualità disegnativa paragonabile a quella di Parma B (apparsa nel 1497) e pertanto riteniamo di poterla attribuire alle stesse maestranze della sua gemella.

Per quanto riguarda gli intagliatori, è possibile riconoscere la mano degli stessi tre artigiani che hanno tradotto i disegni sulle matrici lignee del 1497: Jacopo da Strasburgo, che firma con il suo monogramma l'illustrazione con la lotta tra Perseo e Fineo, il maestro N e il maestro fiorentino³⁵. La mano di Jacopo da Strasburgo sembra riconoscibile solamente nell'immagine da lui firmata, visto che nessun'altra delle rimanenti xilografie inedite reca caratteri di segno e stile compatibili con il suo *modus operandi*. Nella vignetta con il combattimento tra Perseo e Fineo infatti (fig. 6. 5), i particolari anatomici dei personaggi sono ben definiti, le linee sono nitide e fluide, e l'abilità dell'intagliatore nel tratteggiare i dettagli è facilmente apprezzabile nella resa dei volti, dei capelli e dell'abbigliamento, come dimostrano le corazze o le pieghe delle maniche e delle corte tuniche indossate dai guerrieri sotto l'armatura. Le illustrazioni relative alla nuova Creazione, alla storia di Eco e Narciso e alla vicenda di Frisso ed Elle mostrano invece una qualità d'intaglio inferiore, riconducibile alla mano del maestro N sulla base del carattere sbrigativo e talvolta poco attento che, com'è stato visto precedentemente, contraddistingue il suo operato. Si veda ad esempio la maniera schematica e un po' rigida con cui sono resi gli animali nella xilografia con la Creazione (fig. 6. 1), o le vesti e le mani dei personaggi nell'illustrazione con Narciso, scarsamente definiti e piuttosto semplificati (fig. 6. 3). Ancora, nella vignetta con la storia di Frisso ed Elle, oltre definire in modo piuttosto sommario le figure e i loro particolari, l'intagliatore non segue fedelmente il disegno tracciato sulla matrice nella realizzazione della figura di Atamante, raffigurato nella parte sinistra mentre sposa Ino (fig. 6. 7). Il sovrano infatti, reca delle strane corna sulla testa le quali, con ogni probabilità, si riferiscono ad una corona che l'artigiano non è stato in grado di riprodurre. Infine, le immagini relative al mito di Cadmo, alla storia delle Miniadi e alla vicenda di Aracne, mostrano un trattamento della matrice compatibile con quello che caratterizza le illustrazioni raffiguranti il ratto di Proserpina e l'incontro tra Glauco Circe, dimostrandosi così opera di quell'intagliatore che precedentemente abbiamo supposto provenire da Firenze. Tutte e tre le illustrazioni infatti, recano quel particolare trattamento dello sfondo definito "terreno nero", tipico

³⁵ Cfr. paragrafi 2.3.1, 2.3.2, 2.3.3 del Capitolo 2.

dell'illustrazione toscana, tuttavia, rispetto alle immagini comparse nelle precedenti edizioni veneziane, nelle quali il fondale risulta lavorato in modo omogeneo su tutta la superficie della vignetta, nelle immagini di Parma sono accostate diverse lavorazioni del terreno a seconda dell'ambientazione delle scene, allineandosi perfettamente alle contemporanee scelte illustrative fiorentine. Nell'immagine con la vicenda di Cadmo (fig. 6. 2), ad esempio, oltre ad essere presente un motivo geometrico sul trono di Agenore che si avvicina moltissimo alle decorazioni applicate al mobilio di molte xilografie fiorentine del periodo, l'interno della stanza con bifora sulla sinistra è definito mediante una serie di puntini bianchi risultanti da una punzonatura della matrice, mentre il paesaggio esterno sulla destra presenta una lavorazione a linee parallele solcate qua e là da strisce ondulate che corrisponde a quella dell'illustrazione con il ratto di Proserpina. Questi due differenti modi di trattare il terreno, presenti anche nell'immagine con la sfida di Aracne (fig. 6. 6), sono spesso utilizzati nelle xilografie fiorentine per definire e delimitare visivamente i vari ambienti (fig. 6. 49), così come quel particolare modo di lavorare il pavimento presente nell'immagine con le Miniadi. In essa, accanto ad una resa del paesaggio esterno paragonabile a quello delle precedenti due xilografie, possiamo notare come il pavimento della stanza in cui le tre sorelle sono sedute a filare, sia caratterizzato da una sequenza di piastrelle triangolari bianche e nere che si trova piuttosto spesso nelle illustrazioni fiorentine, come dimostrano alcune immagini che illustrano le opere di Girolamo Savonarola (fig. 6. 50) o il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci (fig. 6. 51), stampate tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Anche la presenza dei mattoni neri profilati di bianco che compongono gli alzati della stanza delle Miniadi trovano puntuali confronti con le xilografie fiorentine (fig. 6. 49).

Dimostrato che le sette nuove immagini sono state realizzate dagli stessi artigiani delle rimanenti cinquantadue illustrazioni provenienti da Venezia, resta da chiedersi se esse furono eseguite in un solo momento, vale a dire durante una medesima campagna di lavoro o due tempi diversi, e se, di conseguenza, le immagini di Parma nacquero appositamente per l'edizione di Mazzali oppure no.

Il primo aspetto da considerare per tentare di rispondere a questa domanda riguarda il rapporto tra il testo e le immagini. Paragonando il testo latino di Ovidio, cioè quello riportato nelle stampe di Parma, con le illustrazioni inedite, solamente le xilografie relative alla Creazione, alla storia di Eco e Narciso, delle Miniadi e di Aracne possono essere spiegate completamente, mentre le restanti tre immagini recano sequenze narrative o dettagli

iconografici difficilmente comprensibili sulla base delle sole *Metamorfosi*. La vicenda di Frisso ed Elle in particolare, illustrata nell'immagine alla c. i8v di Parma A e di Parma B, non viene neppure narrata da Ovidio. Tale problema, come Gerlinde Huber-Rebenich per prima ha suggerito³⁶, può essere risolto attraverso il riferimento all'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, che sembra essere stato la fonte d'ispirazione principale per le nuove vignette. Nell'illustrazione relativa a Cadmo, ad esempio, la scena rappresentata a destra, in cui il re Agenore, dopo aver perso la figlia Europa, si rivolge ai suoi tre figli, ordinando loro di andarla a cercare, trova spiegazione solamente nel volgarizzamento. Nelle *Metamorfosi* latine, infatti, solamente a Cadmo viene ordinato dal padre di partire per ritrovare la sorella rapita da Giove³⁷, mentre nel volgarizzamento l'eroe si presenta al cospetto del sovrano con i fratelli Fenice e Cilice³⁸. Ecco che, alla luce di questa versione, risulta più chiaro interpretare le tre figure rappresentate in piedi davanti al re in trono come Cadmo e i suoi due fratelli. Nell'immagine con il combattimento tra Perseo e Fineo invece, suddivisa nettamente in due parti mediante una colonna posta al centro (la quale peraltro trova piena giustificazione nel testo), pur essendo comprensibile anche solo leggendo le *Metamorfosi* latine – si tratta della zuffa provocata da Fineo al banchetto nuziale di Perseo per rivendicare la mano di Andromeda conclusasi con l'intervento dell'eroe che pietrifica i nemici estraendo il capo mozzato di Medusa – il particolare del letto rappresentato sullo sfondo nella metà sinistra dell'illustrazione appare legato maggiormente al racconto di Bonsignori nel quale si dice che Perseo, prima di partecipare alla battaglia, «sedeo sopra uno lecto»³⁹. L'illustratore, quindi, seguendo fedelmente il testo in volgare, ha rappresentato letteralmente un letto. La vignetta raffigurante la storia di Frisso ed Elle infine, come sopra annunciato, si giustifica esclusivamente in relazione all'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* in cui tale vicenda è narrata all'inizio del VII libro. Nelle *Metamorfosi* latine il VII libro si apre con la vicenda di Giasone che approda in Colchide per conquistare il vello d'oro, ma quasi nessun accenno viene fatto alla storia di Frisso ed Elle⁴⁰. Bonsignori, diversamente, basandosi sull'*Expositio* di Giovanni del Virgilio, premette alla

³⁶ HUBER-REBENICH 1992, pp. 127-128, n.26.

³⁷ *Ov Met.* III, vv. 3-5: «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 in caso non la trovasse perché l'affetto per la figlia lo rendeva nello stesso tempo sollecito e crudele»

³⁸ BONSIGNORI 1497, c. XXr: «Guardando lo re Agenore per lo palazzo e non vedendo Europa si pose in grande dolore, e chiamò gli figlioli cioè Cilice Fenice e Cadmo. E disse a loro andate e ritrovate Europa. E fina che non la ritrovate non tornate qui giamai»

³⁹ BONSIGNORI 1497, c. XXXVIIv.

⁴⁰ Solo l'espressione «Phrixaeaque vellera» allude alla vicenda. cfr. *Ov. Met.* VII, v. 7.

storia di Giasone e Medea un'ampia digressione nella quale la vicenda dei due fratelli è narrata in modo approfondito. In essa infatti si racconta di come i due fratelli, in seguito al matrimonio del loro padre Atamante con Ino, furono perseguitati dalla matrigna la quale, per liberarsi definitivamente di loro, fece cuocere da una serva i semi del grano che i giovani dovevano seminare affinché venissero incolpati per il mancato raccolto e costretti ad abbandonare la loro terra cavalcando un montone⁴¹. Seguendo passo dopo passo il racconto di Bonsignori, l'illustratore ha raffigurato, disponendo le varie sequenze secondo un ordine a zigzag, il matrimonio tra Ino e Atamante, il momento in cui la donna fa cuocere il grano, la semina, la scena in cui Frisso ed Elle incontrano lo spirito della loro madre naturale che indica loro il montone su cui dovranno fuggire e l'attraversamento dell'Ellesponto a cavallo dell'animale. Le illustrazioni con la Creazione, con la storia di Eco e Narciso, delle Miniadi e di Aracne, rappresentano degli episodi che sono narrati senza grandi differenze da Ovidio e da Bonsignori quindi non presentano particolari significativi paragonabili a quelli delle tre xilografie appena esaminate.

Alla luce del fatto che le sette nuove illustrazioni possono essere attribuite, come si è visto, alle stesse maestranze del ciclo *princeps*, e che il rapporto testo-immagine permette di riconoscere una forte aderenza alle versioni dei miti offerte da Bonsignori, si potrebbe pensare, come ha suggerito Catarina Zimmermann-Homeyer, che tali immagini siano state create contestualmente alle altre nel 1497, e che in origine fossero pensate per essere inserite nel *corpus* di illustrazioni che decora l'incunabolo giuntino ma che per qualche motivo non furono più utilizzate dall'editore⁴². Questa ipotesi, che rappresenta indubbiamente una soluzione coerente all'aspetto stilistico e iconografico delle immagini, presenta però alcuni limiti. Innanzitutto non si capirebbe perché Giunta, il quale sicuramente impiegò risorse economiche per la realizzazione delle xilografie, non ne utilizzò mai alcune. Nelle ristampe dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1501 e del 1508, infatti, si trovano solamente le cinquantadue immagini che corredano l'*editio princeps* ma non le immagini che sono state aggiunte nelle edizioni di Parma. Se l'editore avesse avuto a disposizione fin dal 1497 tutte le illustrazioni comparse in Parma A, e se tali illustrazioni fossero state create appositamente per il testo di Bonsignori, perché non inserirle (almeno una volta) nelle edizioni del testo in volgare? Visti i problemi riscontrati da Giunta con il Patriarca di Venezia

⁴¹ Cfr. BONSIGNORI 1497, cc. LIIv-LIIIr.

⁴² Secondo Catarina Zimmermann-Homeyer l'omissione delle xilografie inedite nelle stampe di Giunta dipese da una mancanza di spazio o da precise indicazioni dell'editore (non specifica però quali). Cfr. ZIMMERMANN-HOMEYER 2008-2010, p. 133.

Tommaso Donà si sarebbe tentati di attribuire l'omissione di tali xilografie alla volontà di censurare le immagini per non incorrere in ulteriori sanzioni da parte delle autorità ecclesiastiche⁴³, ma la mancanza di particolari scabrosi e la totale assenza di figure nude nelle sette nuove immagini esclude categoricamente questa supposizione. Un altro aspetto che lascia qualche perplessità circa l'ipotesi di considerare le immagini inedite come il risultato di un'unica campagna di lavoro riguarda l'immagine della Creazione. Come abbiamo visto, in Parma A compare una xilografia raffigurante tale soggetto che prende il posto/sostituisce, ripetendone gli elementi iconografici fondamentali, l'incisione comparsa nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497, nella ristampa del 1501 e in Parma B. Ora, dato che l'immagine di Parma B è l'unica utilizzata da Giunta nelle sue edizioni del volgarizzamento di Bonsignori – le ristampe del 1501 e del 1508 presentano infatti tale xilografia – come si giustifica l'illustrazione di Parma A? Come è stato visto, essa presenta gli stessi elementi iconografici dell'altra, pertanto non può essere considerata un reimpiego, cioè una xilografia proveniente da altri repertori, come per esempio da una Bibbia, non solo perché non sussistono precedenti edizioni di testi sacri in cui compaia tale immagine, ma anche perché gli elementi iconografici adottati, compresa la mancanza di aureola nella figura centrale del Creatore, si sposano bene con la descrizione ovidiana dell'episodio. Le caratteristiche stilistiche inoltre, assolutamente compatibili a quelle delle altre illustrazioni, escludono che essa sia stata realizzata da altri maestri. Se dunque le sette nuove xilografie sono nate contestualmente alle altre cinquantadue, e se Giunta ne è stato davvero il committente, perché far eseguire due volte un'illustrazione con lo stesso soggetto per poi utilizzarne solamente una? In risposta a tali questi proponiamo un'ipotesi alternativa che prevede di considerare Francesco Mazzali, e non Giunta, il committente delle sette immagini inedite. Se ritenessimo valida tale proposta, l'assenza delle nuove illustrazioni nei volumi dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* stampati da Lucantonio Giunta prima e dopo le edizioni di Parma troverebbe una spiegazione nel fatto che l'editore fiorentino, non possedendo materialmente tali xilografie, non avrebbe potuto utilizzarle. Alcune evidenze, a nostro avviso, permettono di considerare plausibile questa ipotesi. Innanzitutto, considerato il soggetto delle immagini e la loro collocazione in relazione al testo latino del poema, si potrà facilmente notare che esse, eccetto il caso di Eco e Narciso, si riferiscono ai primi miti narrati nel I (Creazione), III (Cadmo), IV (Minadi), V (Perseo contro Fineo), VI (Acacne) e VII libro (Frisso ed Elle), gli unici non accompagnati da un'immagine introduttiva nell'*Ovidio*

⁴³ Cfr. Capitolo 2 paragrafo 2.4.

Metamorphoseos vulgare. Avendo a disposizione un set di matrici mancante di alcune illustrazioni fondamentali, e non accontentandosi di imprimere due volte una stessa xilografia per supplire a tali mancanze (come avviene in Parma B), Mazzali avrebbe potuto richiedere la realizzazione delle immagini che gli servivano per accompagnare in maniera coerente l'inizio di ogni libro. A differenza del volgarizzamento infatti, nel quale la canonica suddivisione del poema di Ovidio in quindici libri viene ulteriormente frammentata attraverso la scomposizione dei racconti in brevi capitoletti – la quale può forse giustificare la mancanza di immagini incipitarie all'inizio di ogni libro – nella versione latina l'organizzazione del poema in quindici libri viene mantenuta, e l'importanza di introdurre ciascun libro con delle immagini riflette una tendenza molto seguita nell'illustrazione libraria dei testi classici. Già nel Medioevo infatti, i codici latini delle *Metamorfosi* erano spesso arricchiti da miniature poste in corrispondenza dell'inizio di ciascun libro – si vedano, ad esempio, il manoscritto lat. Z 449 della Biblioteca Nazionale Marciana, il Laur. Plut. 36.8 della Biblioteca Medicea Laurenziana e il ms. lat. 8016 della Bibliothèque Nationale de France, illustrati da quindici iniziali figurate e istoriate in apertura di ogni libro – ma tale tendenza è ben documentata, oltre che nelle versioni moralizzate del poema (come dimostrano alcuni manoscritti dell'*Ovide moralisé*) anche nelle edizioni a stampa illustrate, non solo negli incunaboli della *Bible des Poètes* di cui si è già parlato, ma anche, in particolare, nelle cinquecentine pubblicate a Lione e a Milano a partire dal 1510, sulle quali sé è già discusso. L'eccezione rappresentata dalla xilografia relativa al mito di Eco e Narciso, narrata alla metà del III libro, potrebbe trovare una giustificazione nel fatto che tale libro, nelle edizioni giuntine, era il meno illustrato: a differenza degli altri, arricchiti dalla presenza di almeno tre immagini, il terzo prevedeva solamente un'illustrazione, quella della vicenda di Atteone. Una tale lacuna potrebbe perciò avere incoraggiato il tipografo di Parma a richiedere l'esecuzione di un'illustrazione aggiuntiva⁴⁴.

Ancora, non costituisce un elemento di contrasto con l'ipotesi qui avanzata il fatto che alcune illustrazioni, come è stato visto, riflettano in alcuni dettagli il volgarizzamento di Bonsignori. Il solo riutilizzo del ciclo giuntino da parte di Mazzali, dei cui legami con le particolarità del testo di Bonsignori si è già discusso, dimostra che il tipografo non era interessato ad ottenere una perfetta corrispondenza testo-immagine. Egli, probabilmente,

⁴⁴ Costituisce un caso a sé il XV libro, illustrato solamente dalla xilografia con Numa in trono, poiché esso, trattando di argomenti poco narrativi, non permetteva una facile traduzione in immagini dei suoi contenuti. Una parte consistente di tale libro (vv. 60-507) è occupata dal discorso filosofico di Pitagora sulla teoria della metempsicosi.

richiese le matrici in prestito per motivi economici – la commissione di un ciclo avrebbe certamente richiesto l’investimento di maggiori risorse – e per la qualità estetica delle raffigurazioni, in linea con le più avanzate tendenze dell’illustrazione veneziana coeva. È del tutto ragionevole pensare che le maestranze incaricate di eseguire le nuove matrici abbiano tratto ispirazione da un testo più accessibile e su cui avevano già lavorato. Da questo punto di vista, non deve nemmeno stupire il fatto che Mazzali si sia rivolto ad artigiani veneziani piuttosto che a qualche maestro locale (di sicuro più economico), per far eseguire le immagini che a lui servivano. L’interesse dello stampatore nei confronti dell’illustrazione veneziana, infatti, è ben documentato da un’edizione da lui stesso stampata a Reggio Emilia nel 1503, finora non molto studiata dal punto di vista figurativo⁴⁵. Si tratta di una ristampa dell’edizione aldina degli *Scriptores astronomici veteres*, contenente gli scritti di Materno, Malilo, Proclo e Arato, e illustrata da trentotto immagini relative alle stelle e alle costellazioni descritte nei *Phaenomena* di Arato. L’edizione del Mazzali, oltre a non contenere la parte in greco annunciata, come nell’aldina, nel frontespizio⁴⁶, reca diverse xilografie, simili a quelle presenti nell’edizione veneziana ma animate da uno spirito più classico e, soprattutto, stilisticamente più aggiornate. Quasi tutte le illustrazioni dell’aldina infatti, risultano dei reimpieghi e corrispondono alle immagini utilizzate undici anni prima da Antonio de Strata e da Tommaso de Blavis nelle loro edizioni di Arato e Igino. Solamente cinque immagini – Draco, Boote, Triangolo, Pleiadi e Oceano – furono realizzate *ex novo* per questa edizione, probabilmente dagli stesi artigiani che lavorarono all’apparato figurativo dell’*Ovidio Metamorphoseos vulgare* e dell’*Hypnerotomachia Poliphili*⁴⁷. Nell’edizione di Mazzali, diversamente, tutte le illustrazioni furono eseguite appositamente. Le incongruenze stilistiche che inevitabilmente apparivano nella sequenza di immagini dell’aldina, chiaramente percepibili osservando ad esempio le due raffigurazioni affrontate alle cc. H5v-H6r (fig. 6.52), scompaiono in quella di Mazzali, nella quale le costellazioni di Arato sono rappresentate mediante figure aggraziate e perfettamente in linea con gli indirizzi proto-classici dell’illustrazione veneziana coeva. Alcune figure in particolare, come il Serpentario o Pegaso (fig. 6.53; fig. 6.54), mostrano un disegno talmente nitido e preciso nei dettagli che è difficile non ricondurre tali immagini all’operato di maestranze esperte, sicuramente lagunari. Interessante sarà inoltre notare che nell’edizione di Mazzali, accanto alle illustrazioni che aggiornano stilisticamente i modelli offerti dall’incunabolo aldino (la maggior

⁴⁵ Si segnala il contributo di Susy Marcon in MARCON 1994, in particolare cfr. pp. 108-110.

⁴⁶ Questo probabilmente era dovuto al fatto che Mazzali non possedeva i caratteri greci. Cfr.

⁴⁷ Cfr. SZÉPE 1992, 155-157.

parte), compaiono dei casi di copia pedissequa: confrontando le immagini di Boote, delle Pleiadi e di Oceano delle due edizioni, possiamo notare come le illustrazioni di Mazzali copino i modelli aldini talmente bene che persino Prince d'Essling, nel suo fondamentale catalogo, fu tratto in inganno, associando un'immagine della cinquecentina alla descrizione dell'incunabolo di Aldo⁴⁸.

L'edizione astronomica si dimostra quindi un esempio fondamentale per comprendere le scelte estetiche operate da Mazzali e la grande attenzione da lui posta nei confronti della qualità estetica delle sue edizioni. L'interesse perseguito dal tipografo nel confezionare edizioni figurativamente coerenti può forse aiutarci a capire un ultimo aspetto legato alle immagini inedite. Ci eravamo prima chiesti come si giustificasse l'esecuzione di due distinte immagini raffiguranti la Creazione. Una risposta potrebbe essere cercata proprio nelle caratteristiche fisiche di tali immagini. Osservando le vignette infatti, possiamo notare come quella utilizzata da Giunta nel 1497, caratterizzata da una forma differente rispetto a quella di tutte le altre xilografie, si inserisca perfettamente entro la cornice decorativa posta in apertura del testo dell'incunabolo, risultando più stretta in larghezza e più alta in altezza. L'immagine impiegata in Parma A invece, corrispondendo per dimensioni alle restanti illustrazioni, si allinea più facilmente allo specchio di stampa adottato nell'edizione di Mazzali, priva peraltro di cornici ornamentali. Se quindi Giunta può aver richiesto fin dall'inizio una xilografia che potesse entrare nella cornice (che già possedeva), Mazzali potrebbe aver ordinato una nuova Creazione maggiormente in linea con le esigenze di layout della sua edizione. In Parma B infatti, dove si adopera l'incisione originale di Giunta, quest'ultima appare molto più stretta in larghezza rispetto allo specchio di stampa, e per riempire gli spazi laterali, altrimenti troppo vuoti, è stato necessario ricorrere a due fregi floreali su fondo nero.

⁴⁸ ESSLING 1901-1914, I, 1908, p. 457, n. 1186.

6.2. Le ristampe di Rusconi

6.2.1. L'edizione latina del 1509

Il terzo protagonista della vicenda delle matrici lignee dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497, dopo Giunta e Mazzali, è Giorgio Rusconi, un tipografo di origine milanese attivo in Laguna tra il primo e il terzo decennio del Cinquecento⁴⁹.

Quando le xilografie giuntine tornarono a Venezia dopo la parentesi di Parma, furono utilizzate da Lucantonio Giunta per la terza e ultima ristampa dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* nel 1508, mentre l'anno successivo furono impiegate da Rusconi per illustrare la sua edizione latina delle *Metamorfosi*. Tale edizione rappresenta perciò il passo successivo per comprendere il percorso compiuto dai blocchi lignei qui esaminati. Come è stato accennato precedentemente, l'edizione latina di Rusconi si caratterizza per la presenza sia dei blocchi originali, sia di copie. Delle cinquantasei matrici utilizzate dal tipografo, cinquantuno corrispondono a quelle di Giunta e Mazzali, mentre cinque risultano copie da esse derivate. Queste immagini raffigurano una nuova Creazione, firmata *i* in basso a destra (fig. 6.55), il mito di Prometeo e le età del mondo (fig. 6.56) firmato *io. g*, il diluvio universale (fig. 6.57), l'episodio di Deucalione e Pirra (fig. 6.58) e la vicenda di Apollo e Dafne (fig. 6.59). Intagliate su matrici di dimensioni analoghe a quelle dei legni giuntini (ca 90x140 mm), le nuove illustrazioni ricalcano in modo più grossolano le immagini del 1497, traducendo, esclusa la Creazione che dipende iconograficamente dall'illustrazione della Bibbia del 1506 (come abbiamo visto)⁵⁰, al rovescio le composizioni originali. Nella xilografia con il mito di Prometeo, ad esempio, l'infusione del fuoco divino nel corpo del primo uomo creato dal Titano si trova a destra, mentre le figure dei contadini e dei guerrieri che alludono alle età dell'argento e del ferro si trovano nella metà sinistra della vignetta, capovolgendo il senso di lettura degli episodi. Dal punto di vista stilistico le nuove xilografie risultano più povere rispetto a quelle originali prese a modello, caratterizzandosi per un segno piuttosto rigido e in alcuni punti impacciato. Tra l'immagine raffigurante la Creazione e le immagini relative ai miti ovidiani si nota inoltre una differenza di segno imputabile forse all'intervento di mani diverse: mentre nella prima illustrazione la figura centrale e gli elementi naturali ai suoi lati vengono definiti da linee tondeggianti e da un sottile tratteggio che scandisce le pieghe delle

⁴⁹ Sulla biografia del tipografo cfr. GASPERONI 2009, pp. IX-XVI.

⁵⁰ Cfr. paragrafo 6.1.2.

vesti e le ombreggiature, nelle xilografie con i racconti delle *Metamorfosi* i personaggi ovidiani sono modulati da segni più rigidi e squadrati. L'intagliatore responsabile dell'immagine incipitaria, firmata *i*, risulta dunque più abile di quello delle restanti quattro raffigurazioni, riconducibili molto probabilmente a quell'anonimo *io. g* che sigla l'illustrazione con Prometeo. Per quanto riguarda le matrici giuntine riutilizzate da Rusconi, è importante ricordare come, oltre alle illustrazioni apparse nelle copie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giunta, tra esse si trovino altresì le quattro xilografie inedite apparse in Parma B (Narciso, le Miniadi, Aracne e Frisso ed Elle), ponendo interessanti quesiti sulla circolazione degli stessi legni. È già stato visto che l'edizione di Rusconi del 1509 segue piuttosto fedelmente Parma B nella giustapposizione delle xilografie al testo⁵¹, dunque il tipografo potrebbe essere riuscito a procurarsi tali immagini proprio per emulare l'edizione da lui presa a modello. Interessante è inoltre notare che le cinque copie che appaiono qui per la prima volta riguardano esclusivamente i miti narrati nel I libro del poema, che coincide peraltro con il fascicolo *a* dell'edizione. Dal fascicolo *b* infatti, corrispondente all'inizio del II libro, vengono utilizzate le matrici giuntine originali. Sulla base di tali osservazioni sembra che Rusconi, in un primo momento, avesse ordinato l'esecuzione di un set gemello a quello originale e che, dopo aver stampato le carte del fascicolo *a* con le copie xilografiche di nuova esecuzione in suo possesso, avesse ottenuto le matrici originali da Giunta imprimendole così nei fascicoli successivi.

6.2.2. Il caso della duplice edizione latina del 1517

Dall'edizione del 1509 passarono altri otto anni prima che Rusconi desse alle stampe altre edizioni illustrate del poema ovidiano. Ad oggi la critica ha individuato e catalogato tre diverse impressioni uscite nel 1517 dall'officina di Rusconi: due edizioni latine *in folio* delle *Metamorfosi*, datate 20 aprile, e un'edizione *in quarto* dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, datata 20 maggio⁵². Mentre una delle due edizioni latine, che per comodità denomineremo 1517 B⁵³, e il volgarizzamento sono conosciute attraverso molteplici esemplari conservati attualmente in numerose biblioteche, la seconda edizione latina, che chiameremo 1517 A⁵⁴, si contraddistingue per la sua estrema rarità, dato che, allo

⁵¹ Cfr. paragrafo 6.1.2.

⁵² EDIT 16 CNCE 50209; Essling 231; Sander 5333.

⁵³ EDIT 16 CNCE 36451; Essling 230; Sander 5320.

⁵⁴ EDIT 16 CNCE 66481.

stato attuale degli studi, essa è conosciuta solamente in pochissimi esemplari: la cinquecentina PAL 16323 della Biblioteca Palatina di Parma, e il volume 754 (674) 2757 del Kupferstichkabinett di Berlino⁵⁵. Le due edizioni latine del 1517 sono state esaminate da Lucia Gasperoni nell'ambito di una pubblicazione da lei curata sugli annali di Giorgio Rusconi, nella quale per la prima volta sono state messe in risalto le analogie e le differenze che le contraddistinguono⁵⁶. Oltre a riportare la medesima indicazione di luogo e data di stampa nel colophon assieme al nome di Giorgio Rusconi (*Georgius de Rusconibus [...] Venetiis [...] Die.xx.Aprilis.M.D.xvii*), le due edizioni sono contrassegnate dallo stesso titolo (*P. Ovidii Metamorphosis Cum lucentissimus Raphaelis Regis enarrationibus*) impresso con inchiostro rosso entro una cornice xilografica composta da motivi fitomorfi e zoomorfi (fig. 6.60; fig. 6.61). In realtà, come sottolinea Lucia Gasperoni, l'intero fascicolo A è identico in entrambe le stampe, risultando, come dimostra l'imposizione delle pagine e dei caratteri, il prodotto di una medesima impressione⁵⁷. A partire dal fascicolo *α* però, che coincide con l'inizio del poema ovidiano, le due edizioni si differenziano notevolmente, tanto nella disposizione del testo, quanto nell'apparato xilografico. La studiosa nota che, mentre nell'edizione 1517 B lo specchio di stampa misura 252x162 mm in tutto il volume, nell'edizione 1517 A dopo il fascicolo A (che coincide con quello di 1517 B) esso cambia notevolmente, misurando 240x168 mm e presentando un tipologia di caratteri diversa⁵⁸. L'edizione 1517 A, inoltre, è priva di cartulazione e non reca né la trascrizione del privilegio né la marca tipografica di Rusconi nell'ultima carta, impressi invece nell'edizione 1517 B (fig. 6. 62; fig. 6. 63). Un altro aspetto importante individuato da Lucia Gasperoni riguarda la presenza di una filigrana a forma di bilancia in tutte le pagine dell'edizione 1517 B, la quale manca, con l'eccezione del primo fascicolo, in tutte le carte di 1517 A⁵⁹. Per quanto riguarda l'apparato xilografico, la studiosa si limita ad osservare che le due edizioni recano xilografie differenti, ovvero ricavate da legni diversi, e che i capilettera presenti in 1517 A, a differenza di quelli che compaiono in 1517 B, solo in parte possono essere riconosciuti tra quelli utilizzati abitualmente da Rusconi nelle sue opere a stampa⁶⁰.

⁵⁵ In EDIT 16 CNCE è stato segnalato un terzo esemplare di tale impressione, conservato alla Biblioteca Teresiana di Mantova (LL.IV.20), finora sconosciuto dalla critica, il quale senza dubbio meriterebbe di essere esaminato con attenzione.

⁵⁶ GASPERONI 2009, pp. 106-109 n. 126.

⁵⁷ GASPERONI 2009, p. 108.

⁵⁸ GASPERONI 2009, p. 108.

⁵⁹ GASPERONI 2009, p. 108.

⁶⁰ GASPERONI 2009, p. 108.

Un esame più approfondito dei legni che corredano le due edizioni risulta ora indispensabile, non solo per comprendere più a fondo il problema del riuso delle matrici, ma anche per tentare di risolvere il problema delle versioni “gemelle” A e B. Nell’edizione 1517 B vengono utilizzate solamente due immagini appartenenti al ciclo giuntino originale – Deucalione e Pirra (fig. 6. 64), Apollo e Dafne (fig. 6. 65) – mentre le altre illustrazioni risultano ricavate da legni di nuova esecuzione – con l’eccezione dei legni con la Creazione, Prometeo e il Diluvio Universale, apparsi già nelle *Metamorfosi* latine del 1509 (prima esaminate) – che copiano, spesso in controparte, il ciclo xilografico originale comprese le quattro immagini inedite apparse in Parma B e nell’edizione rusconiana del 1509, evidentemente presa a modello per la nuova edizione come dimostrano le immagini di Peleo e Teti e della battaglia di Ercole contro le Amazzoni inserite in apertura dei libri III e V del poema (fig. 6. 66; fig. 6. 67). Non risulta chiaro se esse siano state create contestualmente alle altre cinque nel 1509 o se, diversamente, nacquero a ridosso del 1517 per decorare l’edizione B di quell’anno. La presenza del monogramma L in alcune di queste immagini (in tutto nove), unitamente alle caratteristiche stilistiche che le caratterizzano (come la presenza di ombreggiature definite mediante tratteggio), assenti nelle cinque immagini del 1509, consentono però di attribuirle ad altri intagliatori, aprendo la strada all’ipotesi di una loro esecuzione più tarda. Nello specifico, sembra siano attive almeno tre mani: la prima, riconducibile alle immagini firmate dal monogramma L⁶¹, è contraddistinta da un tratto pulito e arrotondato, e si riconosce per l’utilizzo di un tenue tratteggio che insiste solamente in alcuni punti delle figure. Un vero e proprio motivo firma di tale mano si può cogliere nelle brevi linee verticali che solcano qua e là il terreno nella parte bassa dell’immagine, a ridosso della cornice, dando l’impressione di voler evocare una specchio d’acqua o delle rocce (fig. 6. 68). La seconda mano è invece responsabile della maggior parte delle illustrazioni che traducono al rovescio le composizioni originali, nelle quali i personaggi ovidiani assumono dei connotati più grossolani e delle corporature più tozze⁶². Questo maestro, oltre a fare uso di un tratteggio più marcato, si fa

⁶¹ Fetonte (c. XVIIr); Fedra e Ippolito (c. XXVv); Mercurio, Erse e Aglauro (c. XXVIv); Europa (XXVIIIv); Peleo e Teti (c. XXIXr; CXViv); Narciso (XXXIIIr); Erisittone e la Fame (c. XClv); Contesa delle armi di Achille (c. CXXXIr, CXXXVIr); Polifemo e Galatea (c. CXLIr). Si segnala che nell’illustrazione riguardante la vicenda di Mercurio e Aglauro, l’intagliatore, fraintendendo il modello originale, sostituisce l’iscrizione ATENE che compare nell’immagine giuntina sulle mura a sinistra, con la parola ALBERINTO, mutuandola probabilmente dall’illustrazione con Teseo e Arianna.

⁶² Narciso (c. XXXIIIr); Miniadi (c. XXXIXr); Vulcano, Marte e Venere (c. XLiv); Giunone agli inferi (c. XLVIr); Ino e Atamante (c. XLVIr); Perseo e Andromeda (c. XLVIIv); Ercole contro le Amazzoni (c. Lv; XCVIr); Ratto di Proserpina (c. LVv); Trittolemo e Linco (c. LIXv); Aracne (c. LXr); Niobe (c. LXIIv); Apollo e Marsia (c. LXVv); Medea ringiovanisce Esone (c. LXXIIv); Scilla e Minosse (c. LXXXIIr); Teseo e Arianna (c. LXXXIIIr); Caccia al cinghiale Calidonio (c. LXXXVv); Ercole contro Acheloo (c. XCIIIv); Morte di Ercole (c. XCVIIr); Nascita di Ercole (c.

pochi scrupoli a modificare leggermente il disegno originale delle matrici prese a modello, introducendo talvolta dei dettagli che non compaiono nel ciclo *princeps*. Tra gli esempi più emblematici, si veda l'illustrazione con lo scoprimento dell'unione clandestina tra Marte e Venere ad opera di Vulcano, nella quale alle spalle del dio fabbro è stata introdotta una grotta (fig. 6. 69), la xilografia con il ratto di Proserpina, in cui i cavalli di Plutone si dirigono verso una caverna (assente nell'immagine originale) (fig. 6. 70) e la vignetta con la nascita di Ercole, dove sopra la figura di Lucina accovacciata sulla sinistra è stata inserita una finestra dalla quale sporge Giunone raffigurata mentre agita una bacchetta per trasformare Galanti in una donnola (l'animale è visibile in basso) (fig. 6. 71). La terza mano si distingue infine per l'estrema fedeltà ai modelli originali copiati, tradotti sempre rispettando l'ordine di lettura originale e seguendo il disegno nel dettaglio. Oltre alla raffigurazione relativa alla vicenda di Giove e Callisto, nella quale peraltro viene posto un bastone nella mano destra di Giunone che non trova riscontro nell'immagine originale (fig. 6. 72), alla vignetta con Atteone, a quella con Frisso ed Elle e all'illustrazione con la morte di Androgeo, tale mano si trova con frequenza nelle xilografie degli ultimi libri, come dimostrano le vignette di Apollo e Pan, i greci in Aulide, la guerra di Troia e altre ancora⁶³ (fig. 6. 73). In queste immagini la vicinanza al modello è talmente vicina che in alcuni casi le illustrazioni potrebbero essere scambiate per quelle autentiche, se non fosse che alcuni particolari intagliati in modo diverso (si vedano, ad esempio, le navi di Enea nella raffigurazione alla c. CXXXIXv, le quali, a differenza dell'immagine originale, appaiono nere) rivelano incontrovertibilmente che si tratta di legni diversi (fig. 6. 74).

L'edizione 1517 A invece, è corredata dal completo ciclo xilografico apparso in Parma A, comprese le rarissime immagini raffiguranti la creazione, Cadmo e la lotta tra Perseo contro Fineo, affiancate ai lati dagli stessi fregi floreali che denotano le vignette nell'edizione di Parma A (fig. 6.75) (i fregi di accompagnamento delle xilografie in 1517 B sono diversi e corrispondono alla tipologia degli stessi elementi utilizzati da Rusconi nell'edizione del 1509). Perché Rusconi, se aveva per le mani l'intero ciclo originale come sembra dimostrare 1517 A, fece eseguire delle copie di tali xilografie per decorare l'edizione 1517 B? È stato visto in

XCVIv); Priapo e Loti (c. XCVIIIv); Orfeo ed Euridice (c. CIIIv), Orfeo incanta gli animali (c. CVv); Apollo e Cipariso (c. CVIr); Mirra e Adone (c. CXv); Ippomene e Atalanta (c. CXIv); Morte di Orfeo (c. CXIIv); Ceice e Alcione (c. CXVIIIv); Plco e Circe (c. CXLv).

⁶³ A tale mano si possono attribuire le seguenti illustrazioni: Callisto (c. XXIv); Atteone (c. XXXIv); Frisso ed Elle (c. LXXr); Morte di Androgeo (c. LXXVIv); Apollo e Pan (c. CXVIr); Greci in Aulide (c. CXXIIIv); Guerra di Troia (c. CXXIIIv); Morte di Achille (c. CXXXIIIv); Sacrificio di Polissena (c. CXXXVIv); Enea a Delo (c. CXXXIVv); Gauco e Circe (c. XLIIIv); Accecamento di Polifemo (c. CXLVIv); Ifi e Anassarete (c. CLIIv); Romolo e Remo (c. CLIIIv); Numa in trono (c. CLVr).

precedenza che nell'edizione latina del 1509 Rusconi impiegò solamente cinque copie di nuova fattura nei fogli del fascicolo *a*, probabilmente a causa dell'arrivo in corso di stampa delle matrici originali⁶⁴. La serie di immagini che arricchisce l'edizione 1517 B mostra invece il completamento delle copie fatte eseguire su imitazione delle xilografie originali. Perché un tipografo avrebbe voluto possedere due serie distinte di immagini per decorare due diverse impressioni di una medesima edizione? Lucia Gasperoni non offre delle ipotesi a riguardo ma apre alla possibilità di considerare l'edizione 1517 A una contraffazione, prodotta cioè da un altro tipografo sotto falso nome⁶⁵. Catarina Zimmermann-Homeyer invece, in un saggio dedicato all'edizione 1517 A, propone di risolvere (almeno in parte) il problema avanzando l'ipotesi di considerare plausibile il ruolo svolto da un'eventuale terza persona la quale avrebbe commissionato e custodito le matrici xilografiche originali fin dal 1497, concedendole di volta in volta agli editori e tipografi interessati a stampare il poema ovidiano: in questo modo l'andirivieni dei legni da un'edizione all'altra e da una città all'altra sembrerebbe, a suo dire, meno strano⁶⁶. La studiosa, inoltre, sulla base dell'estrema rarità dell'edizione 1517 A, suggerisce di interpretarla come una "edizione di lusso", stampata cioè in un numero minore di copie poiché rivolta non al grande mercato librario ma ad una ristretta cerchia di bibliofili che potevano apprezzare maggiormente la presenza completa del ciclo originale di immagini⁶⁷. Tale interpretazione, ritiene infine la studiosa, pur non risolvendo i dubbi sulla presunta illegittimità dell'edizione A avanzati da Gasperoni, consentirebbe di spiegare la mancanza del privilegio e della marca tipografica di Rusconi al termine del libro⁶⁸.

Nuove evidenze, risultanti da un esame accurato dell'edizione 1517 A condotto da chi scrive, hanno permesso di interpretare sotto una luce diversa il problema della doppia edizione e di fornire altresì una motivazione in risposta alla rarità della variante 1517 A. Osservando attentamente i fascicoli che compongono il volume, con l'esclusione del fascicolo A riconosciuto giustamente da Lucia Gasperoni come pertinente all'edizione B⁶⁹, colpisce l'estrema somiglianza con l'edizione Parma A, non solo per la presenza delle medesime xilografie e dei rozzi fregi fitomorfi che le accompagnano, ma anche per l'inserimento degli stessi capilettera xilografici, i quali, come nota Garperoni, corrispondono solo in parte a

⁶⁴ Cfr. sopra paragrafo 6.2.1.

⁶⁵ GASPERONI 2009, p. 108.

⁶⁶ ZIMMERMANN-HOMEYER 2008-2010, p. 133.

⁶⁷ ZIMMERMANN-HOMEYER 2008-2010, p. 131.

⁶⁸ ZIMMERMANN-HOMEYER 2008-2010, p. 131.

⁶⁹ GASPERONI 2009, p. 108.

quelli attestati nei libri pubblicati da Rusconi (fig. 6. 76). L'aspetto più rilevante, a tal proposito, riguarda l'assenza dei capilettera in corrispondenza dei libri II, XII e XV, esattamente come avviene nell'edizione Parma A, al posto dei quali compaiono solamente delle letterine tipografiche d'attesa (fig. 6. 77; fig. 6. 78). Un'altra sorprendente analogia con tale edizione riguarda l'imposizione delle forme e la composizione delle pagine. Lo specchio di stampa risulta identico (240x168mm) e il testo di Ovidio e del commento di Raffaele Regio, così come sono stati composti e stampati nelle singole pagine di 1517 A, risultano infatti assolutamente sovrapponibili a quelli stampati in Parma A, mancando completamente quelle pur minime differenze che nella ristampa di una stessa opera inevitabilmente si creavano (si veda in proposito quanto detto in precedenza sui casi di Parma A e Parma B)⁷⁰. Perfino le intestazioni di ogni carta, recanti l'indicazione del libro corrente, corrispondono, e ciò è ancora più significativo quando si riscontrano nelle due edizioni i medesimi errori: ad esempio, nel margine superiore della c. giii r di 1517 A, così come nella medesima carta di Parma A, compare al posto della parola *QUARTUS*, presente nelle pagine precedenti e successive, la parola *QUINTUS*, che evidentemente tradisce uno sbaglio degli operai incaricati di comporre la pagina (fig. 6. 79; fig. 6. 80). Già solo sulla base di tali dati, è possibile affermare che l'edizione 1517 A è in realtà composta interamente da fascicoli appartenenti a Parma A ma la prova definitiva è offerta dall'illustrazione raffigurante Numa in trono nella quale compare il monogramma *ia* (fig. 6. 81). Come è stato dimostrato precedentemente, tale monogramma apparve un'ultima volta nell'edizione Parma A, mentre a partire da Parma B scomparve, probabilmente a causa di un danneggiamento della matrice in quel punto⁷¹. Se dunque l'edizione 1517 A sarebbe veramente il risultato di un'impressione originale, la xilografia in questione non potrebbe per logica recare il monogramma.

Da questa prospettiva, il cambiamento repentino dei caratteri tipografici tra il fascicolo A e i successivi, la diversa impaginazione, le misure differenti dello specchio di stampa e la mancanza della filigrana a forma di bilancia ravvisati da Lucia Gasperoni nell'edizione 1517 A, si spiegano completamente. Essendo fogli di reimpiego provenienti da Parma A non potevano di certo recare le stesse caratteristiche delle pagine del fascicolo A stampato da Rusconi. Il tipografo riuscì evidentemente ad ottenere dei volumi non rilegati dell'edizione di Mazzali stampata più di dieci anni prima – forse avanzi di bottega o materiale trafugato dopo

⁷⁰ Cfr. paragrafo 6.1.1.

⁷¹ Cfr. paragrafo 6.1.1.

la morte dello stampatore reggiano – e decise di riutilizzarli confezionando delle edizioni più o meno legittime. L'esistenza del volume Sal.Q.II. 43645 della Biblioteca Palatina di Parma citato precedentemente, nel quale il fascicolo A dell'edizione Parma B viene associato ai fascicoli a-x di Parma A, fornisce un indizio ulteriore circa la dispersione dei fascicoli stampati da Mazzali, e suggerisce una volta di più che lo stampatore reggiano sia scomparso improvvisamente dopo o durante la stampa dell'edizione ovidiana, creando le condizioni necessarie per il trafugamento dei suoi materiali di lavoro. Così, come l'anonimo responsabile di Parma B ottenne i fascicoli di Parma A e li rilegò assieme al fascicolo A da lui stampato (come appunto dimostra il volume Sal.Q.II. 43645 della Biblioteca Palatina), Giorgio Rusconi sfruttò le carte appartenenti a Parma A per creare un prodotto molto simile alla versione gemella da lui pubblicata contemporaneamente, ma in realtà frutto dell'impiego di materiale cartaceo estraneo alla sua tipografia. Tali considerazioni, a nostro avviso, consentono non solo di giustificare l'estrema rarità dell'edizione 1517 A – le copie non rilegate di Parma A non potevano essere numerose nel 1517 – ma anche riconoscere in Rusconi l'artefice dell'edizione. Oltre ad incorporare un intero fascicolo appartenente all'altra edizione (il fascicolo A), che uno stampatore anonimo avrebbe dovuto rubare dalla bottega di Rusconi, la versione 1517 A si conclude con una carta che riflette la capacità del tipografo di camuffare il prodotto spacciandolo per proprio. Tale carta infatti, nella quale si conclude un'epistola dedicata a Paolo Cornelio iniziata nella carta precedente – corrispondente all'ultima pagina del fascicolo y di Parma A (c. yviii v) – e in cui è inserito il colophon recante il nome di Rusconi, mostra l'impiego di caratteri tipografici che corrispondono a quelli del primo fascicolo, dimostrandosi così una ricomposizione creata *ad hoc* (fig. 6. 82). Osservando il *registrum* inoltre, si nota che l'indicazione dei fascicoli e della loro composizione segue quella indicata nel *registrum* di Parma A (fig. 6. 83), poiché, utilizzando il materiale stampato di tale edizione, Rusconi non poteva trascrivere la fascicolazione della versione 1517 B, inevitabilmente diversa. La mancanza della trascrizione del privilegio e l'assenza della marca tipografica finale di Rusconi nell'edizione 1517 A, troverebbe quindi giustificazione nel carattere poco legittimo della stampa: Rusconi, in fin dei conti, vendeva materiale non proveniente dalla sua tipografia spacciandolo per proprio. Determinato che l'edizione 1517 A non è un prodotto originale e che la presenza del ciclo xilografico primigenio dipende esclusivamente dall'impiego di fogli precedentemente stampati, si possono ora avanzare ulteriori riflessioni in merito al problema delle matrici lignee in possesso di Rusconi. Se nell'edizione del 1509 comparve, come si è visto, quasi

tutto il ciclo giuntino assieme alle quattro immagini inedite di Parma B, in tutte le edizioni ovidiane successive Rusconi utilizzò solamente le copie xilografiche che fece eseguire per corredare l'edizione 1517 B, con l'eccezione delle immagini relative ai miti di Deucalione e Pirra e di Apollo e Dafne, appartenenti ancora ai legni originali di Giunta. Nell'edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del maggio 1517, ad esempio, il tipografo utilizzò esattamente gli stessi legni dell'edizione 1517 B per accompagnare il testo di Bonsgnori, seguendo nella scelta delle immagini le precedenti edizioni di Giunta. Questo si evince dalla mancanza delle vignette riguardanti Narciso, le Miniadi, Aracne e Frisso ed Elle, presenti invece nell'edizione latina 1517 B di poco precedente. Le stesse matrici furono poi utilizzate da Rusconi nella ristampa del volgarizzamento del 1522. Alla luce di ciò, è possibile supporre che Rusconi abbia ottenuto in prestito i legni da Giunta nel 1509 e che, deciso a farsi realizzare delle copie che sarebbero così rimaste in suo possesso, li abbia restituiti al legittimo proprietario dopo la stampa dell'opera. La presenza delle matrici originali raffiguranti Deucalione e Pirra ed Apollo e Danfe in tutte le edizioni delle *Metamorfosi* illustrate successive al 1509 potrebbe indicare semplicemente uno sbaglio nella restituzione delle matrici a Giunta: all'editore fiorentino sarebbero state restituite in mezzo ai legni originali le due copie di Rusconi, e al tipografo lombardo sarebbero rimaste le due matrici originali. Un altro problema riguarderebbe le quattro illustrazioni inedite di Parma B utilizzate da Rusconi nell'edizione del 1509. La loro presenza in tale edizione e il loro mancato utilizzo nelle successive ristampe, farebbe pensare che Rusconi le avesse ottenute (e restituite) tutte insieme da (e a) Giunta, ma non sono escluse altre ipotesi: se venisse ritenuta valida la supposizione per la quale sia stato Mazzali e non Giunta il committente di tali immagini, potrebbe darsi che Rusconi sia riuscito ad ottenere le quattro illustrazioni di Parma B da chi in quel momento ne deteneva il possesso.

CAPITOLO 7

LA PRECOCE FORTUNA DELLE ILLUSTRAZIONI XILOGRAFICHE DI BONSIGNORI

Da tempo è nota la fortuna riscossa dalle xilografie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* nei confronti delle arti pittoriche e grafiche del Cinquecento. Diversi studi hanno a più riprese dimostrato l'influenza esercitata dalle stampe sulla produzione artistica coeva e successiva, mettendo in luce la diffusione capillare dei volumi illustrati, e dando la giusta importanza al fenomeno della ricezione del testo in volgare, più facile da comprendere per chi, come gli artisti o gli artigiani, non conosceva bene il latino. Bodo Guthmüller, ad esempio, ha dedicato alcuni interessanti contributi all'argomento, dimostrando che perfino negli affreschi di Giulio Romano raffiguranti la caduta dei giganti nel palazzo tè a Mantova viene fatto un uso sistematico delle edizioni in volgare delle *Metamorfosi*, sfruttando tanto gli spunti narrativi offerti dal testo quanto le soluzioni iconografiche delle xilografie che le corredano¹. Come sottolinea Claudia Cieri Via, inoltre, la facilità con cui i libri a stampa circolavano da città in città e il numero abbondante di illustrazioni relative ai miti ovidiani in essi presenti, ha trasformato in poco tempo le edizioni delle *Metamorfosi* in una fonte indispensabile a cui fare riferimento per l'esecuzione di dipinti, maioliche, illustrazioni e disegni².

Sulla scorta di questa breve premessa, in questo capitolo ci proponiamo di riflettere sulle differenti modalità con cui le xilografie ovidiane furono riprese dagli artisti e dagli artigiani nei vari media, prestando particolare attenzione a tre ambiti principali: la pittura su tavola, le maioliche istoriate, e la grafica (disegno, incisione e illustrazione libraria). Lungi da qualsiasi pretesa di esaustività o di ricostruzione di uno specifico e completo *corpus* di testimonianze, ci si concentrerà sui casi più precoci di ripresa iconografica delle vignette ovidiane negli ambiti indicati, selezionando alcuni esempi – noti o inediti – collocabili cronologicamente entro i primi tre decenni del Cinquecento.

¹ Sugli affreschi di Palazzo tè si veda GUTHMÜLLER 1997, pp. 291-307, mentre per quanto riguarda il problema dei testi mediatori in volgare utilizzati dai pittori cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 275-289.

² Cfr. CIERI VIA 2003, pp. 17-18, 22-29, 100-114.

7. 1. La pittura mitologica nel Veneto: cassoni e arredi domestici

Secondo André Chastel Venezia fu la città in cui «per la prima volta, indipendentemente da preoccupazioni umanistiche, e non con minore successo, è stata data una versione figurata di ciò che l'antichità ha di più gradevole, e con un'interpretazione leggera, diretta e accessibile, dove gli episodi diventano delle graziose scene di genere»³. In questo processo di appropriazione e raffigurazione della mitologia classica, stando alle informazioni tramandate da un certo tipo di letteratura artistica, in particolare seicentesca, Giorgione giocò un ruolo di primo piano. Celebre è ormai il passo della vita del pittore contenuto nelle *Maraviglie dell'arte* in cui Carlo Ridolfi afferma che il pittore di Castelfranco accrebbe la sua fama in Laguna dipingendo numerosissime «rotelle, armari et molte casse in particolare, nelle quali faceva per lo più favole d'Ovidio». Nel brano citato l'autore descrive una ventina di miti che Giorgione avrebbe dipinto come decorazione di mobili di vario genere, tra cui Deucalione e Pirra, Apollo e Dafne, Io e Argo, Fetonte, Diana e Callisto, Cadmo, Europa e molti altri ancora⁴. Di questa sovrabbondante produzione attribuita dal Ridolfi al pittore però, non rimane traccia, ed è difficile perciò dare ragione o torto all'autore delle *Maraviglie*. Spesso infatti, sulla base della scarsa documentazione ad oggi disponibile, la critica tende a

³ CHASTEL 1988, p. 135.

⁴ RIDOLFI 1648: «Seguiva in tanto Giorgio a dipingere nella solita habitazione, ove dicesi, che aperta avesse bottega dipingendo rotelle, armari, e molte casse in particolare, nelle quali faceva per lo più favole d'Ovidio, come l'aurea età, divisandovi liete verdure, rivi cadenti, da piacevoli rupi, infrascate di fronde, & all'ombra d'omene piante si stavano dilitigando huomini, e donne godendo l'aura tranquilla: qui vedevasi il Leone superbo, colà l'humile Agnellino, in un'altra parte il fugace cervo, & altri animali terrestri. Apparivano in altre: i giganti abbattuti dal fulmine di Giove, caduti sotto il peso di dirupati monti, Pelio, Olimpo & Ossa; Deucalione e Pirra, che rinnovano il Mondo col gettar de' sassi dietro alle spalle, da quali nascevano groppi di fanciullini. Haveva poi figurato: Pitone serpente ucciso da Apolline & il medesimo deo seguendo la bella figlia di Peneo, che radicate le piante nel terreno, cangiava le braccia in rami, & in frondi d'alloro; e più lungi fece lo tramutata in vacca, data in custodia dalla gelosa Giunone ad Argo, & indi addormentato della zampogna di Mercurio, venivagli da quello tronco il capo, versando il sangue per molte vene, poichè non vale vigilanza d'occhio mortale, dove assiste la virtù d'un Nume del Cielo. Vedevasi ancora il temerario Fetonte condottiere infelice, del carro del Padre suo, fulminato da Giove, agli assi, e le ruote sparse per lo Cielo; Piroo e Flegonte, & Eoo, che rotto il freno correvano precipitosi per i sentieri dell'aria; e le sorelle del sfortunato auriga su per le ripe del Po', cangiate in Pioppi e l'Zio addolorato vestendo di bianche piume gli homeri tramuta vasi in cigno. Ritrasse In oltre Diana con molte ninfe ignude ad una fonte, che della bella Calisto le violate membra scoprivano; Mercurio rubatore degli armenti di Apolline, e Giove convertito in toro, che riportava oltre il mare la bella regina de' Fenici: così puote la forza d'Amore di trasformare in ville animali un favoloso Nume benchè principale fra tutti. Finse parimeto Cadmo, fratello d'Europa, che seminava i denti dell'ucciso serpente, da quali nascevano huomini armati, e di lontano ergeva le mura alla città di Tebe; Atteone trasformato in cervo da Diana, Venere e Marte colti nella rete da Vulcano; Niobe cangiata in sasso, e di lei figliuoli saettati da Diana e da Apolline; Giove e Mercurio alla mensa rusticale di Bauci e Filomene; Arianna abbandonata da Teseo sopra una spiaggia arenosa. Lungo sarebbe il raccontar le favole tutte da Giorgio, in più casse dipinte di Alcide, di Acheloo, della bella Deianira, rapita da Nesso Centauro saettato nella fuga dall'istesso Alcide; degli amori di Apollo e di Giacinto, di Venere e Adone: e tre di queste favole di trovano appresso de' Signori Vidmani: in una è la nascita d'Adone; nella seconda vedesi in soavi abbracciamenti con Venere, nella terza vien ucciso dal cinghiale; e altre descritte furono ridotte parimento in quadretti poste, e in vari studii». Per un commento a tale passo in relazione alla pittura e all'illustrazione xilografica cfr. LORD 1968, pp. 124-138.

tralasciare le osservazioni del Ridolfi, coerenti peraltro a quanto detto più sinteticamente dal Vasari circa un secolo prima, concentrandosi esclusivamente su dipinti allegorici – come la *Tempesta*, i *tre Filosofi* o il cosiddetto *Omaggio al poeta* – il cui soggetto è di difficile interpretazione.

Nonostante ciò, alcuni dipinti appartenenti alla fase giorgionesca della pittura veneziana di inizio Cinquecento sopravvivono ancora, e mostrano, oltre al soggetto, interessanti analogie con le xilografie delle edizioni giuntine delle *Metamorfosi*, facendosi nello stesso tempo testimoni del grande interesse manifestato da un certo tipo di committenza per le *fabulae* antiche. Tra questi, due tavole conservate al Museo Civico di Padova rappresentano due storie ovidiane incentrate su un albero: la vicenda di Erisittone e la storia di Mirra. Attribuiti inizialmente allo stesso Giorgione⁵, i dipinti sono stati successivamente ascritti dalla maggior parte della critica alla fase giovanile di Tiziano e datati alla fine del primo decennio del Cinquecento sulla base del carattere fortemente giorgionesco che denota le tavole⁶, tuttavia non mancano opinioni divergenti⁷. Il formato rettangolare e allungato dei pannelli suggerisce che essi in origine facessero parte della decorazione di un cassone, e l'analogia tematica riscontrata nelle due raffigurazioni potrebbe indicare inoltre la provenienza da uno stesso mobile. Dal punto di vista iconografico, come risulta da un attento confronto, le tavole illustrano le storie ovidiane basandosi palesemente sulle corrispondenti vignette dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, traducendole tuttavia con una certa libertà, omettendo ad esempio alcuni episodi in esse raffigurati. Il pannello con la storia di Erisittone (fig. 7.1) è stato a lungo connesso dalla critica con il tema virgiliano della *Selva di Polidoro*⁸, ma l'esatta identificazione del soggetto rappresentato, individuato correttamente da Ludwig Justi nel 1908⁹, appare evidente già da un rapido confronto con la xilografia giuntina. Esattamente come in quest'ultima, la lettura del dipinto parte da destra, con l'immagine di Erisittone (accompagnato da altri uomini) che scalfisce la quercia sacra a Cerere con dei violenti colpi d'accetta, e prosegue a sinistra attraverso la raffigurazione della Fame che instilla nell'uomo un appetito insaziabile. Traendo spunto dai dettagli presenti nell'immagine xilografica (fig.

⁵ Cfr. COOK 1900, p. 56; JUSTI 1908, p. 270; SCHUBRING 1915, p. 415.

⁶ Cfr. MORASSI 1942, p. 134; ZAMPETTI 1955, pp. 170-171; VALCANOVER 1960, p. 42; FREEDBERG 1971, p. 477 n. 40; BALLARIN 1980, pp. 495, 499 n. 7; BANZATO 1988, pp. 8, 12, 63, n.38.

⁷ Lionello Venturi, ad esempio ascrisse i dipinti a Romanino (cfr. VENTURI 1913, p. 207). Contrari all'attribuzione al giovane Tiziano sono GENTILI 1995, p. 86 e PEDROCCO 2000, p. 70 n. 1.

⁸ La proposta di riconoscere nel soggetto del dipinto *la Selva di Polidoro* è stata avanzata da Pietro Zampetti nel 1955, tuttavia tale proposta risulta fuorviante e difficilmente collegabile alle figure del dipinto. Cfr. ZAMPETTI 1955, pp. 170-171 n. 72.

⁹ JUSTI 1908, I, p. 190.

7.2), l'artista dipinge, nella parte destra, il corpo decapitato del servo che aveva osato opporsi al gesto sacrilego avanzato da Erisittone, e nella parte alta un volto femminile tra le fronde della quercia. Coerentemente all'illustrazione, inoltre, nel dipinto si trovano alcuni uomini vestiti alla moda del tempo nei pressi dell'albero, e, nella parte sinistra, la figura nuda e avvizzita della Fame che punisce Erisittone nel sonno. Rispetto alla stampa però, quest'ultimo non è raffigurato disteso al suolo e avvolto in una coperta, ma appare appoggiato ad una pianta accanto alla quale è presente un tronco reciso. Nel dipinto, inoltre, sono state eliminate le fasi intermedie della storia (rappresentate in secondo piano nella xilografia), e nella parte centrale della composizione è presente un'ampia veduta paesaggistica che lascia vagare lo sguardo fino a un agglomerato urbano circondato da pascoli erbosi animati qua e là da alcuni animali¹⁰.

Nel dipinto con la storia di Mirra (fig. 7.3), così come nella xilografia giuntina corrispondente (fig. 7.4), è riconoscibile al centro l'episodio della nascita di Adone dal tronco dell'albero, ma le figure rappresentate alle estremità laterali della tavola sono state variamente interpretate nel corso degli studi precedenti. In particolare sono state avanzate due differenti spiegazioni: la prima, ritenendo corretta una lettura tradizionale da sinistra a destra, vuole riconoscere nelle figure degli amanti abbracciati sulla parte sinistra della composizione il re Cinira e la figlia Mirra colti nell'atto di amoreggiare incestuosamente, e nella figura femminile assisa sulla destra Venere che si cinge il capo con una corona di fiori (o Venere che contempla il fiore in cui Adone si è trasformato)¹¹; la seconda, invertendo la lettura da destra a sinistra, identifica nella figura femminile vestita di bianco Mirra disperata per la sua passione incestuosa, e nella coppia di amanti sulla sinistra Venere e Adone¹². Paragonando il dipinto alla xilografia ovidiana emergono molteplici analogie, non solo nella strutturazione a nuclei narrativi della vicenda, ma anche nelle soluzioni iconografiche e formali adottate. Nel pannello, come nell'illustrazione, la nascita di Adone dal tronco dell'albero avviene in presenza di alcune figure che alludono alla dea Lucina e alle Naiadi incaricate di occuparsi del neonato, e in entrambe le raffigurazioni tali figure, effigiate di profilo, si dispongono ai lati dell'albero. Una curiosa incongruenza con l'immagine xilografica – ma anche con il racconto di Ovidio e Bonsignori, nel quale all'evento partecipano esclusivamente delle donne – riguarda la presenza di una figura maschile alla destra della pianta, raffigurata mentre si sforza di mantenere aperta la fessura del tronco per permettere l'estrazione del feto. Tale

¹⁰ Sul dipinto e sul rapporto con l'illustrazione xilografica si veda anche VERTOVA 1972, p. 12.

¹¹ Cfr. WETHEY 1975, pp. 206-207; GENTILI, CIERI VIA 1994, p. 266.

¹² Cfr. GENTILI 1995, p. 83.

discrepanza, a nostro avviso, potrebbe forse indicare, più che un'incomprensione dell'immagine o del testo di riferimento da parte del pittore, una precisa indicazione della committenza per la quale la tavola fu eseguita. La storia di Mirra è indubbiamente coerente alla funzione del dipinto come parte integrante della decorazione di un cassone nuziale e come tale potrebbe contenere dei significati connessi alla vita matrimoniale¹³. L'abbigliamento alla moda della figura maschile sembra infatti contestualizzare il personaggio alla realtà contemporanea, indicando probabilmente un membro della famiglia o il marito della sposa a cui il cassone era dedicato.

Un'altra analogia tra dipinto e stampa riguarda la posizione della coppia di amanti raffigurata sulla sinistra, che confermerebbe l'identificazione delle due figure in Venere e Adone sulla base del confronto formale con la raffigurazione di tali personaggi nella xilografia. Nonostante nel pannello padovano le due figure siano disposte specularmente rispetto a quelle dell'illustrazione, appare evidente che il pittore si sia ispirato alla vignetta nel raffigurare gli amanti in quella particolare posizione e ciò è palesemente confermato dalla postura delle gambe e dall'atteggiamento della figura femminile semidistesa, il cui volto si gira dolcemente verso quello dell'uomo alle sue spalle. Un altro dettaglio importante che a nostro avviso conferma l'identificazione proposta, risulta essere la presenza dei cerbiatti e della lepre dipinti poco più innanzi alla coppia di amanti, i quali, talvolta interpretati dagli studiosi come un riferimento simbolico alla fecondità matrimoniale¹⁴, sono pienamente giustificati alla luce del racconto delle *Metamorfosi*: sia in Ovidio che in Bonsignori quando Venere partecipa alle battute di caccia di Adone, consente all'amante di predare solamente animali docili «cioè le lepore e cervi»¹⁵. Se quindi queste ultime osservazioni consentirebbero di leggere la tavola da sinistra a destra, non risulta comunque facile interpretare correttamente la figura femminile vestita di bianco dipinta sulla parte destra del pannello. Per logica essa starebbe ad indicare Mirra prima della sua trasformazione in albero, ma le vesti bianche indossate dalla figura e il fiore che si sta portando ai capelli pongono qualche dubbio. Nel racconto ovidiano, in particolare nella versione in volgare di Bonsignori, si fa un riferimento alle donne «tute ornate ala testa»¹⁶ quando si descrivono le fanciulle che si recano alle celebrazioni dedicate a Cerere, ma Mirra, non partecipando a tali

¹³ Nel volgarizzamento di Bonsignori viene offerta un'interpretazione allegorica dell'episodio di Mirra, ma essa, comprendendo per lo più un'interpretazione evemeristica della favola, non risulta in alcun modo legata al dipinto.

¹⁴ Cfr. GENTILI 1995, p. 83.

¹⁵ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIXv.

¹⁶ BONSIGNORI 1497, c. LXXXVIIIr.

riti per poter attuare il suo tentativo di giacere con il padre, non può essere in alcun modo associata a questo passo del testo. Se anche volessimo riconoscere nella figura assisa sull'erba un'allusione a Venere dopo la morte di Adone, come vorrebbero alcuni studiosi, mancherebbero, dal punto di vista testo-immagine, le sufficienti corrispondenze. La dea trasforma l'amante in fiore ma non lo recide per cingersi il capo¹⁷. Sulla base del significato iconologico che è stato ravvisato nel dipinto, unitamente ad alcune evidenze testuali provenienti dalla fonte ovidiana dell'episodio, si potrebbe avanzare una proposta interpretativa inedita, che vedrebbe nella figura in questione un riferimento a Proserpina. Secondo un'interessante lettura data da Augusto Gentili e Claudia Cieri Via alla tavola, il mito di Mirra e Adone allude al ciclo della vita e delle stagioni, che mai si interrompe, né per *hybris* né per metamorfosi: la nascita di Adone dall'albero, ad esempio, raffigurata nella parte centrale del riquadro, assurge ad allegoria del tenace legame che unisce l'umanità alla natura, mentre la trasformazione di Adone in fiore rappresenta il ritorno al grembo della madre¹⁸. Da questa prospettiva chi più di Proserpina è legato al continuo susseguirsi della natura e delle stagioni? Interessante è infatti notare che uno specifico riferimento alla dea della primavera è dato dalla stessa Venere durante il suo lamento per la morte dell'amante¹⁹, e, cosa ancor più significativa, nel volgarizzamento di Bonsignori la favola di Adone si conclude proprio con un'allegoria dedicata a Proserpina in cui si ricorda il suo legame con la terra e il suo influsso sulla vegetazione²⁰. Il tema della vita connessa alla natura informa inoltre anche il pannello/*pendant* con l'episodio di Erisittone e la Fame, dove, secondo l'interpretazione di Gentili e Cieri Via, la vita racchiusa nella quercia sacra a Cerere viene estirpata dall'atto sacrilego dell'uomo, il quale, nella parte sinistra, viene rappresentato significativamente con la schiena appoggiata al tronco di un albero mentre la Fame, avvicinandosi, lo punisce mortalmente per l'azione commessa²¹. Non appare perciò

¹⁷ BONSIGNORI 1497, cc. LXXXIv-LXXXIv: «Dicendo questo Venus tolse una comisione d'aqua odorifera e si la sparse sopra de la ferita: e subito cominciò a fare lo bolore si come fa la terra quando piove: cadendo le gocce de l'aqua in terra subito Adonis fuo mutato i uno fiore rosso si come el fiore del melogranato. Ma quello fiore poco dura: perciò si come egli è scosso dal vento si cade in terra».

¹⁸ GENTILI, CIERI VIA 1994, p. 266.

¹⁹ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIv: «Onde sempre serai habuto in memoria & anchora io te convertirò in fiore & questo è possibile a me imperciò che le compagnie de Proserpina piangendola quando Pluto ne andò a l'inferno, si fuseron mutati in uccelli salvo che el capo el collo si come denanci se contiene».

^{20 20} BONSIGNORI 1497, c. LXXXIv: «Alegoria de Proserpina: benché dinanci in altro luogo e posta dove lo auctore parla del rapimento di Proserpina, Ma perché anchora in questa ultima parte lo auctore ne tocca de bisogno che se dichiara lo affecto. Et imperciò dovemo sapere che tanto è a dire Proserpina quanto de humore di terra, overo humore di la luna el quale molto conforta a certe herbe: & quelle le quale sono agumentate da quello humore: quelle sono che più si dogliano di Proserpina tolta cioè quando perdeno quella influenza: perciò che senza essa non possono agumentare».

²¹ GENTILI, CIERI VIA 1994, p. 266.

fuori luogo identificare la figura vestita di bianco con Proserpina, regina dell'Ade ma nello stesso tempo fautrice della rinascita primaverile: se così fosse, essa costituirebbe il vero e proprio *trait d'union* tra i due pannelli.

Alla natura e al ciclo di nascita, vita e morte si legano altre due tavole attribuite piuttosto concordemente dalla critica a Sebastiano del Piombo e datate al primo decennio del XVI secolo²². I due dipinti, conservati al Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia, decoravano in origine la parte frontale di un cassone nuziale (o comunque di un mobile domestico), e raffigurano due momenti della vicenda di Adone: la nascita dal tronco dell'albero e la morte del giovane (fig. 7.5; fig. 7.6). Roberto Longhi, in occasione della mostra giorgionesca del 1955 nella quale i due riquadri furono presentati per la prima volta, si spinse ad identificarli con le tre tavole che secondo Ridolfi si trovavano nella casa dei Signori Vidmani, aprendo alla possibilità che in origine esistesse una terza tavola a completamento della serie raffigurante l'idillio tra Venere e Adone²³. Dice infatti Ridolfi che «in una è la nascita di Adone, nella seconda vedesi in soavi abbracciamenti con Venere, e nella terza vien ucciso dal cinghiale»²⁴. Pur trovando una certa fortuna nella critica successiva, come testimonia il pensiero espresso da Augusto Gentili²⁵, tale proposta, per quanto suggestiva, non può essere confermata, pertanto, come giustamente ribadisce Mauro Lucco, essa è destinata a rimanere «nel limbo delle cose indimostrabili»²⁶. Piuttosto chiaro risulta invece il legame con l'illustrazione ovidiana del 1497 (fig. 7.7; fig. 7.8), che potrebbe aver fornito al pittore gli spunti necessari per la raffigurazione degli episodi nei dipinti. Sia la nascita di Adone che la sua morte sono infatti rappresentati nell'illustrazione giuntina, e Sebastiano del Piombo, oltre alle immagini, dimostra di aver prestato molta attenzione anche al testo delle *Metamorfosi* nella raffigurazione di alcuni dettagli. L'episodio della nascita di Adone segue lo schema presente nella xilografia, non solo nella disposizione dei personaggi attorno al tronco ma anche nella tipologia delle figure e nei loro atteggiamenti. In entrambe le immagini il neonato viene estratto da una fessura aperta nella parte sinistra del tronco, così come in ambedue le raffigurazioni, Lucina, rappresentata nell'atto di afferrare il neonato, è affiancata da una ninfa che fa capolino sopra il piccolo Adone e da un'altra che si posiziona nella parte opposta del tronco. L'unica differenza riscontrabile in questo pannello rispetto alla stampa è la forma dell'albero, meno massiccio rispetto a quello rappresentato nell'illustrazione. Per quanto

²² Cfr. Lucco 2008, p. 92.

²³ Si veda il contributo di Zampetti nel catalogo di tale mostra: ZAMPETTI 1955, pp. 186-187.

²⁴ Cfr. nota 1 del presente capitolo.

²⁵ GENTILI 1995, p. 85.

²⁶ Lucco 2008, p. 92.

riguarda la tavola con la morte di Adone, il riferimento alla xilografia non è molto stringente, nonostante l'immagine giuntina possa aver contribuito almeno in parte al processo creativo del pittore. Nel dipinto infatti, come nella stampa, Adone è disteso a terra, esangue, mentre il pericoloso cinghiale si avvicina al suo corpo presso il quale giace la lancia del giovane. Sebastiano del Piombo però, probabilmente per dare maggiore risalto e dinamismo alla scena, inclina diagonalmente il corpo del cacciatore e lo raffigura supino anziché carponi. Modifica inoltre la posizione del cinghiale, non più appresso alla testa di Adone, ma con il muso a ridosso del bacino. Tale dettaglio, apparentemente banale, rivela in realtà una profonda aderenza al testo ovidiano, testimoniando in tal modo la conoscenza diretta delle *Metamorfosi*, quasi sicuramente nella loro versione in volgare, da parte dell'artista o del committente del dipinto. Nel testo infatti, l'animale, dopo esser stato provocato da Adone, si lancia verso di lui e lo azzanna mortalmente all'inguine, gettandolo contemporaneamente a terra. Una curiosa particolarità del dipinto, come hanno dimostrato alcuni studi, consiste nell'aspetto del cinghiale, il quale, per via della fascia bianca che corre tutt'intorno al suo corpo, lo avvicina maggiormente alla specie suina nota come Cinta senese piuttosto che a un vero e proprio cinghiale²⁷.

Un altro dipinto di sapore giorgionesco che riprende palesemente l'iconografia di una vignetta dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, è *l'Apollo e Dafne* della Pinacoteca del Seminario Patriarcale di Venezia (fig. 7.9). Attribuito, come le tavole padovane prima esaminate, in un primo momento a Giorgione²⁸, il dipinto fu poi ascritto alla fase giovanile di Tiziano, tuttavia si tende oggi a considerarlo il lavoro di un anonimo pittore dell'inizio del Cinquecento²⁹. Eseguito sicuramente a Venezia, il riquadro faceva parte in origine della decorazione di un cassone, anche se un pesante intervento di rifinitura, attraverso il quale furono tagliate le estremità laterali del dipinto, impedisce di conoscere le esatte dimensioni originarie del pannello. Nonostante ciò, il soggetto della composizione risulta chiaro, e gli episodi in essa rappresentati consentono un serrato confronto con l'illustrazione xilografica del 1497 (fig. 7.10). Esattamente come in quest'ultima, l'autore del dipinto ha raffigurato i tre momenti principali della vicenda di Apollo narrata nel I libro delle *Metamorfosi*: l'uccisione del serpente Pitone (sulla sinistra), la disputa con Cupido (al centro in secondo piano) e l'inseguimento di Dafne che già inizia a tramutarsi in alloro (a destra). Se nella

²⁷ Cfr Lucco 2008, p. 92.

²⁸ Sulla storia attributiva del pannello cfr. PIGNATTI 1978, p. 136, MARGIOTTA, MATTIROLO 1981, p. 162 n. 5; CIERI VIA 2003, pp. 101-102.

²⁹ Tra le diverse attribuzioni a cui il dipinto è andato incontro nella storia degli studi va ricordata la proposta avanzata da Mariani Canova di ricondurre il quadro alla mano di Paris Bordon. Cfr. CANOVA 1964, p. 114.

raffigurazione di quest'ultimo momento il pittore segue piuttosto fedelmente la soluzione proposta dalla xilografia, come dimostra la posizione dei due protagonisti e il dettaglio delle mani di Dafne che iniziano a trasformarsi in fronde, negli altri due episodi il debito formale nei confronti della stampa si fa meno stringente. Nella parte sinistra della tavola, malgrado non sia più possibile vedere il corpo di Pitone a causa dell'asportazione a cui il pannello è stato sottoposto, il pittore sostituisce la figura statica di Apollo trionfante che contempla il cadavere del mostro presente nell'illustrazione, con una figura in movimento, in cui il dio, raffigurato di profilo e rivolto verso sinistra, tende l'arco per colpire mortalmente il serpente. Ancora, nella parte centrale del dipinto, dove si mette in scena il momento in cui Apollo, fiero della sua vittoria, denigra Cupido, il pittore predilige nuovamente la raffigurazione di una sequenza più dinamica, dipingendo il momento in cui Cupido si prepara a colpire Apollo con la freccia dorata che insinuerà nel dio l'amore per Dafne. Una differenza evidente tra dipinto e xilografia riguarda la collocazione del fiume presso il quale si dovrebbe compire la metamorfosi di Dafne in alloro. Nell'illustrazione esso è rappresentato accanto alla ninfa sulla destra, mentre nella tavola il corso d'acqua è visibile in lontananza nella direzione opposta, nei pressi di un conglomerato urbano che non può non ricordare l'analogo dettaglio presente nell'incisione. Un'altra divergenza significativa rispetto alla stampa riguarda l'inserimento di alcune figure apparentemente dissociate dal contenuto narrativo del dipinto. Nella parte centrale, ad esempio, si notano due figure – una maschile e una femminile – con una lancia seminascoste dal profilo della collina, mentre ancora più in profondità si scorge un'ulteriore figuretta seduta e appoggiata con la schiena al tronco di un esile albero. Tali dettagli, assieme alla presenza della città sullo sfondo, hanno condotto alcuni studiosi ad avanzare un'interpretazione allegorica del pannello in relazione alla contrapposizione tra mito e storia o tra vita attiva e contemplativa, pur sempre nell'ambito di una dimensione naturale che sembra costituire il *leitmotiv* dei pannelli di cassone in questa sede esaminati³⁰. Secondo tale interpretazione, avanzata in particolar modo da Anita Margiotta e Anna Mattiolo, la città sullo sfondo indicherebbe la dimensione storica, alludendo alla civiltà istruita e civilizzata che si contrappone alla metamorfosi di Dafne in primo piano, emblema del mito e della natura incontrastata e pura³¹. Ancora, le figure in abiti moderni con la lancia e le vicende mitologiche raffigurate in primo piano rappresenterebbero la vita attiva, mentre la figura seduta sullo sfondo e la città – intesa

³⁰ Cfr. MARGIOTTA, MATTIROLO 1981, pp. 162-164.

³¹ MARGIOTTA, MATTIROLO 1981, p. 162.

quale luogo ordinato e civilizzato – rimanderebbero alla vita contemplativa³². In realtà, come dimostrano alcune fonti letterarie coeve, tra cui gli scritti di Leone Ebreo, il mito di Apollo e Dafne conobbe nella Venezia del primo Cinquecento diverse interpretazioni, come quella fisico-naturale, legata alla generazione della specie umana, e quella armonica-musicale, per la quale cioè Danfe, incapace di comprendere l'armonia di cui Apollo si farebbe portatore, rifiuta di concedersi al dio costringendosi ad abbandonare la condizione umana di civiltà e a regredire allo stato inferiore di natura, perciò risulta difficile comprendere con precisione il reale significato a cui il dipinto in origine era associato³³.

Lasciando con quest'ultimo esempio l'orizzonte giorgionesco della pittura domestica a tema mitologico, ci volgiamo ora a considerare altri pittori che nello stesso giro d'anni produssero dei dipinti con soggetto ovidiano la cui iconografia si avvicina alle soluzioni formali e compositive offerte dalle xilografie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Tra questi non può essere tralasciato Giovanni Bellini il quale, sembra non senza un certo impiccio, realizzò per il duca di Ferrara Alfonso d'Este, fratello di Isabella che a sua volta aveva tentato più volte di farsi mandare un dipinto di soggetto mitologico da Giovanni, una tavola per il suo Camerino d'Alabastro³⁴. Il dipinto in questione, firmato in corsivo dall'artista e datato 1514 sul cartellino fissato a un bigoncio in basso a destra, è normalmente conosciuto come *Festino degli dei* sulla base della presenza di alcune divinità pagane come Bacco, Nettuno, Apollo e Mercurio tra le figure in primo piano, ma le radiografie condotte sulla tavola, come ha dimostrato efficacemente Philipp Fehl³⁵, inducono ad una diversa e più specifica interpretazione dell'episodio (fig. 7.11). Le analisi radiografiche infatti, rivelano che gli attributi associati agli dei non erano inizialmente previsti da Bellini, ma furono aggiunti più tardi (dal pittore stesso o da Dosso) probabilmente per conferire all'opera una maggiore caratterizzazione "all'antica" coerentemente agli altri dipinti destinati a decorare il Camerino³⁶. Il cosiddetto *Festino*, dunque, doveva raffigurare in origine la vicenda di Priapo e Loti narrata da Bonsignori nel suo volgarizzamento, come dimostra il tentativo di Priapo di sedurre la ninfa addormentata, dipinto nella parte destra della composizione, e l'asino ragliante condotto da Argisto nella parte sinistra. Nelle intenzioni originarie dell'autore quindi, come è stato suggerito da Fehl e successivamente da Guthmüller³⁷, le figure che

³² MARGIOTTA, MATTIROLO 1981, p. 162.

³³ Cfr. GENTILI 1980, pp. 71-73.

³⁴ Cfr. TEMPESTINI 2008, pp. 63-64.

³⁵ FEHL 1974, pp. 48-51.

³⁶ Su questi aspetti cfr. TEMPESTINI 2008, p. 63.

³⁷ GUTHMÜLLER 2008, p. 14.

campeggiano nella parte centrale del dipinto dovevano riferirsi inizialmente ai cittadini di Tebe che si concedono ai riti bacchici. Nonostante lo schema compositivo generale della scena non consenta un confronto stringente con la vignetta dell'incunabolo giuntino raffigurante il medesimo episodio, i dettagli di Priapo che solleva la veste di Loti e dell'asino ragliante con Argisto, denunciano un possibile rimando all'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Tali dettagli, presenti entrambi nella xilografia che illustra l'episodio nelle edizioni di Bonsignori anche se con uno schema differente (fig. 7.12), possono essere considerati un importante indicatore dell'adesione del pittore al racconto tramandato nel volgarizzamento e alla sua corrispettiva raffigurazione, soprattutto se osservato in relazione alla figura di Argisto con l'asino e al gesto di Priapo. Coerentemente alla prosa e alla vignetta di Bonsignori infatti, nella quale l'inserimento narrativo dell'asino ragliante rappresenta un dettaglio assente nelle *Metamorfosi* latine (come è stato visto precedentemente³⁸), Bellini potrebbe aver sfruttato gli elementi iconografici presenti nell'illustrazione ovidiana per creare una composizione originale e di più ampio respiro, sviluppando il tema del *Baccanale* e cercando nello stesso tempo di suggerire un'atmosfera sensuale e lasciva³⁹.

Sulla base di tali considerazioni è forse possibile riconsiderare il soggetto di una coppia di tavole attribuite dagli studiosi al pittore veronese Nicolò Giolfino, autore di numerosi pannelli di cassone noti già allo Schubring. I dipinti in questione, conservati alla Johnson collection di Philadelphia, costituiscono probabilmente dei frammenti di un cofano nuziale e rappresentano due scene legate a Bacco indicate piuttosto genericamente, anche negli studi più recenti, come *Trionfo di Sileno* ed *Ebbrezza di Sileno*⁴⁰ (fig. 7.13; fig. 7.14). Nel primo dipinto Sileno è raffigurato seduto su un mulo ed è accompagnato dagli altri protagonisti del suo corteo, mentre nella parte sinistra appaiono tre giovani fanciulle. Nel secondo riquadro invece, la divinità, il suo corteo e le fanciulle sono mostrati distesi su un prato poiché avvinti dall'ebbrezza del vino. Il fatto che in entrambi i dipinti compaiano le stesse figure (come dimostra il confronto degli attributi e delle vesti dei personaggi) e che nel secondo pannello ci sia una figura maschile colta nell'atto di sollevare la veste alla fanciulla vestita di giallo induce a considerare diversamente le immagini. Testi alla mano, risulta possibile leggere le due tavole come un riferimento alla vicenda ovidiana di Priapo e Loti dapprima considerata in relazione al *Festino degli dei* di Bellini. Nel volgarizzamento di Bonsignori, quasi

³⁸ Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.1.

³⁹ Sul *Festino degli dei* di Bellini si veda anche l'importante studio di Alessandro Ballarin, nel quale lo studioso analizza il dipinto nella sua definitiva redazione (con i ritocchi) alla luce delle fonti letterarie e i programmi iconografici alla base dell'allestimento del Camerino di Alfonso. Cfr. BALLARIN 2002, in particolare pp. 159-173.

⁴⁰ Cfr. VINCO 2012, p. 119 n. 110.

sicuramente la fonte utilizzata dal pittore, si racconta che Loti e alcune sue amiche si recarono fuori Tebe per partecipare nei pressi di un fiume ai riti in onore di Bacco, e che, dopo essersi addormentate per il troppo vino, Loti fu avvicinata da Priapo che cercò di possederla ma l'arrivo del pastore Argisto con il suo asino ragliante la svegliò, permettendole di scampare alla violenza. Confrontando i dipinti con il testo e con l'immagine che accompagna la prosa di Bonsignori, è possibile notare diverse corrispondenze, in particolare nella seconda tavola. Risulta spontaneo identificare la figura vestita di giallo in Loti e nell'uomo che le alza la veste Priapo. Anche il dettaglio dell'asino dipinto nella parte destra della composizione non può non essere paragonato all'animale di Argisto, soprattutto perché nel pannello di Giolfino esso è raffigurato con la bocca aperta nell'atto di ragliare. Il soggetto dipinto nella prima tavola, alla luce di tale interpretazione, potrebbe rappresentare l'arrivo di Loti e delle sue compagne presso «le ripe del quello laco» dove, come racconta Bonsignori, «Priapo sapea che [Loti] dovea venire spesso a sacrificare in quello luoco a Bacco»⁴¹. Nonostante, come nel caso precedente di Bellini, con ci sia una ripresa diretta dell'iconografia veicolata nella xilografia, sembra plausibile ipotizzare che il pittore avesse per le mani un'edizione illustrata di Bonsignori dalla quale ricavare i dettagli necessari per dare vita ai dipinti. La sua familiarità con le vicende ovidiane è attestata altresì in altri pannelli di cassone, come dimostra il riquadro raffigurante la nascita degli uomini dal lancio delle pietre di Deucalione e Pirra, conservato a Bloomington⁴², e i due dipinti con l'episodio di Ippomene e Atalanta⁴³, i quali però, al di là del soggetto, non recano specifici rimandi iconografici alle vignette delle *Metamorfosi*.

Altri interessanti casi di ripresa iconografica dei motivi presenti nelle xilografie ovidiane provengono dalla produzione profana di Cima da Conegliano, considerata spesso marginalmente dalla critica ma in realtà ricca di spunti interessanti⁴⁴. Tra le più antiche tavole a tema mitologico attribuite al pittore, si annoverano due piccoli pannelli con le storie di Teseo: il primo, conservato a Zurigo (collezione privata), mostra *Teseo introdotto alla corte di Minosse* (fig. 7.15), mentre il secondo, custodito al Museo Poldi Pezzoli di Milano, raffigura *Teseo e il Minotauro* (fig. 7.16). I due dipinti, inizialmente considerati separatamente, sono

⁴¹ BONSIGNORI 1497, c. LXXVIIIv.

⁴² Cfr. VINCO 2012, pp. 194-195 n. 104.

⁴³ Cfr. VINCO 2012, pp. 195-196 n. 106.

⁴⁴ Del pittore veneto non si conservano molti dipinti a tema mitologico, tuttavia, come sottolinea giustamente Margaret Binotto, l'esiguità di tale tipo di opere nel catalogo del pittore non deve essere considerata una scelta di campo da parte di Cima, ma va letta, suo avviso, in relazione alla funzione svolta da tali opere, per lo più parti della decorazione di arredi domestici (come cassoni, spalliere, dossali, forzieri ecc.) che andavano incontro all'usura provocata dall'uso quotidiano e alle alterne vicende dei loro possessori. Cfr. BINOTTO 2010, p. 51.

stati in seguito interpretati come parte integrante della decorazione di un medesimo cassone nuziale, non solo sulla base delle misure affini (il pannello con Teseo e il Minotauro, essendo quadrato, doveva occupare uno dei due lati corti del mobile) ma anche per l'affinità stilistica e la raffigurazione del giovane eroe con gli stessi attributi: corazza e scarpe rosse, schinieri metallici ed elmo con aquila. La datazione proposta dalla maggior parte degli studiosi per le tavole, suggerita in particolare da Peter Humfrey che ha curato la monografia su Cima⁴⁵, propende per il periodo 1495-97 circa, tuttavia i legami riscontrati con il testo e le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di cui a breve si parlerà, consentono a nostro avviso di fissare il 1497, data di edizione dell'incunabolo giuntino, come data *post quem* dei dipinti. Già Humfrey, nella sua monografia, aveva riscontrato affinità stilistiche tra la pittura di Cima degli anni Novanta e le illustrazioni dell'*Ovidio* e dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, suggerendo l'ipotesi che il pittore avesse avuto un ruolo di un certo peso nella formazione delle maestranze (Benedetto Bordon?) incaricate di eseguire xilografie dei due incunaboli⁴⁶, tuttavia i legami formali, testuali e iconografici tra i dipinti cimeschi e l'edizione a stampa di Bonsignori sono stati individuati solamente negli studi successivi. Sulla scia di tali contributi, in particolare sulla base delle limpide riflessioni di Margaret Binotto⁴⁷, è possibile dimostrare che Cima avesse dimestichezza con le favole ovidiane, e che abbia saputo sfruttare con una notevole abilità creativa gli spunti offerti dalle illustrazioni xilografiche. Nel pannello con Teseo introdotto alla corte di Minosse, l'attenzione rivolta dal pittore alle immagini contenute nell'incunabolo giuntino si manifesta nella resa dei soldati ateniesi collocati nella parte destra del dipinto, i quali nelle pose e nelle vesti – che combinano elementi "all'antica" a dettagli ispirati alla moda del tardo Quattrocento – ricordano da vicino il gruppo di guerrieri illustrato al centro della vignetta relativa all'arrivo di Minosse a Megara, la città di Scilla⁴⁸ (fig. 7.17), così come l'ambientazione architettonica, caratterizzata da una sequenza di arcate e di ambienti in secondo piano animati da figure, assomiglia ad alcune soluzioni adottate nelle xilografie ovidiane, come ad esempio nell'immagine con la morte di Achille, la quale condivide con il pannello cimesco anche la pavimentazione a scacchiera (fig. 7.18). Un dettaglio nello sfondo del dipinto consente inoltre di misurare il grado di attenzione del pittore verso i contenuti narrativi del racconto di Bonsignori. Al di sotto dell'arcata che costituisce l'angolo di un bel palazzo policromo (ispirato alle moderne

⁴⁵ HUMFREY 1983, pp. 56, 125 n. 90, 167-168 n. 167.

⁴⁶ HUMFREY 1983, pp. 54-55.

⁴⁷ BINOTTO 2010.

⁴⁸ Cfr, BINOTTO 2010, p. 52.

architetture all'antica piuttosto che a edifici antichi), situato al centro della composizione, Teseo si protende all'insù verso due figure femminili che sporgono da una finestra nell'atto di consegnare qualcosa al giovane: si tratta di Arianna e di sua sorella Fedra le quali, fedelmente alla prosa di Bonsignori che in tale passaggio si differenzia dalla versione latina di Ovidio⁴⁹, stringono un patto con l'eroe e gli donano il famoso gomito che lo aiuterà ad uscire dal labirinto⁵⁰. Nel pannello di Milano è raffigurata la parte successiva della vicenda: Teseo, entrato nel celebre labirinto, sta per sconfiggere il Minotauro. In questo caso, come nota Binotto, la dipendenza formale dalle illustrazioni giuntine, che non recano immagini di tale momento del mito, si può osservare soprattutto nella forma circolare che Cima conferisce al labirinto, la quale sembra desunta proprio dalla xilografia di Bonsignori⁵¹ (fig. 7.19). Anche qui, come nel dipinto esaminato precedentemente, è presente un dettaglio che rivela l'interesse per la narrazione: la clava nodosa che fuoriesce dal ventre della creatura costituisce senza dubbio un riferimento all'arma speciale che, nel racconto di Bonsignori, Dedalo consegna a Teseo affinché potesse avere la meglio sul mostro⁵². Un ultimo aspetto interessante relativo a questo dipinto, riguarda l'aspetto del Minotauro, più simile a un centauro che a un vero e proprio uomo-toro. Bonsignori descrive molto succintamente lo scontro tra Teseo e la creatura, e non si sofferma con sufficiente precisione sulla foggia dell'essere. Il pittore, dunque, non potendo ricavare dall'incunabolo le informazioni necessarie per la raffigurazione del personaggio, utilizzò altre fonti. Come notò Mina Gregori,⁵³ il curioso Minotauro "androcefalo" di Cima risulta molto affine all'analogo mostro dipinto in una miniatura e in un'iniziale dell'incunabolo con le *Vite Parallele* di Plutarco (Venezia, Nicolaus Jenson 1478), conservato alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (fig. 7.20), il cui apparato figurativo, dapprima attribuito al cosiddetto Maestro delle Sette Virtù, è stato in seguito ricondotto alla mano di Benedetto Bordon⁵⁴. A tali interessanti osservazioni, che sembrano indicare una circolazione di modelli tra pittori e miniatori nella Venezia di fine Quattrocento, va però aggiunto che il carattere equino del Minotauro ravvisato in questi ultimi casi si ritrova successivamente anche in alcune raffigurazioni xilografiche, come ad esempio nella vignetta tripartita che introduce la lettera di Arianna a

⁴⁹ Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.1.

⁵⁰ Cfr, BINOTTO 2010, p. 52.

⁵¹ Cfr, BINOTTO 2010, p. 52.

⁵² Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.1.

⁵³ GREGORI 2003, pp. 430-431.

⁵⁴ Cfr. BAUER-EBERHARDT 1994, p. 118.

Teseo nelle *Heroides* di Ovidio stampate da Giovanni Tacuino nel 1501, i cui caratteri formali, secondo Lilian Armstrong⁵⁵, rimandano alla mano di Bordon (fig. 7.21).

Ugualmente interessanti sotto il profilo del confronto con le xilografie ovidiane sono i due tondi conservati alla Galleria Nazionale di Parma, datati generalmente al primo quinquennio del Cinquecento⁵⁶ e raffiguranti rispettivamente il *Sonno di Endimione* (fig. 7.22) e la *Contesa musicale tra Apollo e Pan* (fig. 7.23). Essi furono commissionati a Cima dal giureconsulto di Parma Bartolomeo Prati e dovevano ornare, con ogni probabilità, un mobile domestico⁵⁷. Se la maggior parte della critica ritiene plausibile che i dipinti facessero parte in origine di uno o due distinti cassoni nuziali, la proposta avanzata pionieristicamente da Schubring al tempo del suo fondamentale lavoro di catalogazione, secondo la quale i tondi potevano decorare uno strumento musicale⁵⁸, è stata ripresa e supportata da una serie di studi più recenti, nel più importante dei quali si suggerisce che essi fossero applicati al coperchio di una spinetta⁵⁹. Un disegno conservato al Gabinetto dei disegni della Galleria degli Uffizi di Firenze raffigurante *Orfeo che incanta gli animali* e attribuito a Cima da Conegliano da Peter Humfrey (fig. 7.24), ha spinto inoltre gli studiosi a riconoscere in esso il disegno preparatorio per un terzo tondo che avrebbe potuto in origine accompagnare i due dipinti superstiti⁶⁰. L'esame della fonti letterarie e iconografiche di tali raffigurazioni, oltre ad aver stimolato nel tempo diverse interpretazioni sul significato allegorico dei soggetti in relazione al committente e alla destinazione per cui furono eseguite, si rivela interessante soprattutto perché ci permette di seguire il processo creativo del pittore e la sua estrema capacità nell'adattare e rielaborare i modelli di riferimento. Nel tondo con il *Sonno di Endimione* è ritratto un episodio non narrato da Ovidio, e la fonte letteraria principale, a detta di molti studiosi, andrebbe individuata nel *Dialogo XI* di Luciano, conosciuto al tempo attraverso la stampa di Simone Bevilacqua curata da Benedetto Bordon del 1494, e da un poemetto in volgare toscano intitolato *Endimion a la Luna*, composto dal poeta catalano Benedetto Gareth detto "Cariteo" e circolante in una stampa veneziana perduta dei primi anni Novanta del Quattrocento⁶¹. Nonostante ciò, nel tondo si possono osservare diversi particolari ispirati all'incunabolo ovidiano del 1497, dal quale, analogamente ai dipinti con le storie di Teseo

⁵⁵ ARMSTRONG (c) 2011, p. 48.

⁵⁶ HUMFREY 1983, pp. 58-59, 139-140 n. 120.

⁵⁷ Cfr. HUMFREY 1983, pp. 58; BINOTTO 2010, p. 56.

⁵⁸ SCHUBRING 1915, pp. 26, 393-394.

⁵⁹ VAN DER SMAN 1986, pp. 197-203.

⁶⁰ HUMFREY 1983, pp. 58, 174 n. 192.

⁶¹ Cfr. BINOTTO 2010, p. 56. SUL problema del poemetto del Cariteo cfr. BARBIELLINI AMIDEI 2003, p. 343.

analizzati precedentemente, il pittore ha tratto suggerimenti formali e descrittivi. Innanzitutto, come notava già Natalia Agapiou⁶², la posa del fanciullo dormiente disteso obliquamente su una protuberanza del terreno richiama fedelmente, anche se in controparte, la posizione assunta da Teti nell'illustrazione alla c. LXXXXIVv del volgarizzamento: si noti il braccio ripiegato dolcemente sotto la testa o la posizione delle gambe incrociate (fig. 7.25). Altri particolari che richiamano da vicino le illustrazioni giuntine sono il cerbiatto dormiente alla destra di Endimione e gli uccelli in riva al fiume rappresentati a sinistra, che ricordano gli analoghi animali raffigurati nella xilografia con Orfeo alla c. LXXXVr (fig. 7.26). Dal punto di vista letterario, è stato visto nel delizioso boschetto del dipinto, caratterizzato da un piccolo ruscello e da alcuni fiori, un preciso riferimento alla descrizione della casa del sonno offerta da Bonsignori in corrispondenza del racconto di Ceice e Alcione – precisamente nel punto in cui Iride viene mandata dal Sonno per inviare un messaggio onirico ad Alcione – nel quale si citano sia «una onda de acqua chiamata Lete», che fa «indure a dormire», sia le macchie di papaveri sparsi qua e là «di che si fa optimo onguento da dormire»⁶³. Passando al tondo con la *Contesa musicale tra Apollo e Marsia*, è facile riscontrare una certa somiglianza con l'illustrazione alla c. XLIXv dell'incunabolo giuntino, sia dal punto di vista tematico – la vicenda rappresentata è la stessa – che dal punto di vista iconografico, tuttavia il pittore non si sente troppo vincolato al modello offerto dall'immagine e conferisce ai personaggi delle posture differenti. Se la posizione delle braccia di Apollo risulta piuttosto simile a quella presente nella xilografia (fig. 7.27), il mantello fissato sulla spalla e la nudità della figura rimandano all'Orfeo rappresentato in una placchetta del Museo Correr di Venezia attribuita alla bottega del Moderno⁶⁴, la quale potrebbe costituire, assieme all'incisione del 1497, la fonte iconografica principale per il tondo⁶⁵(fig. 7.28). A differenza della xilografia, inoltre, nel dipinto non compare il monte Tmolo che nel racconto viene eletto quale giudice della competizione, e Pan tiene in mano uno strumento a corda anziché un flauto. Tale strumento, apparentemente in contrasto con il significato dell'episodio secondo cui Apollo vince la gara perché suona uno strumento più nobile dello strumento a fiato di Pan, è stato identificato con la cosiddetta “ribeca”, uno strumento medievale a due o quattro corde importato dalla Spagna e caduto in disuso nel Rinascimento, che potrebbe riflettere la volontà del committente di far rappresentare nel

⁶² AGAPIOU 2008, p. 215.

⁶³ BONSIGNORI 1497, c. LXXXVIIv.

⁶⁴ Sulla placchetta cfr. BURCKHARDT 1905, p. 86; LEWIS 1989, p. 86.

⁶⁵ Cfr. BINOTTO 2010, p. 56.

tondo uno degli strumenti musicali posseduti dalla sua famiglia, elencati in un inventario del 1661⁶⁶. Se si accettasse tale ipotesi, il riferimento alla medaglia del Museo Correr per la figura di Apollo notato pocanzi, andrebbe letto come una strizzata d'occhio ad un'altra passione di Bartolomeo Prati, ovvero al suo documentato interesse per la numismatica e la medaglistica⁶⁷, legando fortemente i tondi e il loro significato alla figura del giureconsulto. Per quanto riguarda infine il disegno conservato a Firenze e raffigurante *Orfeo che incanta le fiere*, è possibile anche per esso offrire una lettura in relazione alle illustrazioni di Bonsignori. Considerato quale disegno preparatorio per un terzo tondo perduto o non realizzato, come dimostrerebbero le dimensioni sovrapponibili a quelle dei due dipinti parmensi e la forma circolare in cui la composizione può essere inscritta⁶⁸, esso rappresenta il leggendario cantore assiso su una roccia mentre suona la lira da braccio. Nonostante Orfeo sia collocato a sinistra e la sua figura non sia frontale, il particolare abbigliamento guerresco del personaggio, un po' in contrasto con il suo ruolo di "poeta", e la singolare posizione delle gambe, una delle quali piegata e l'altra distesa, non sono distanti dall'illustrazione ovidiana. Alcuni studiosi, tra cui Humfrey, hanno supposto che la fonte letteraria del disegno sia un passo delle *Imagines* di Filostrato il Giovane, nel quale, analogamente alla raffigurazione, compaiono, tra gli animali che vengono attratti dal suono della lira di Orfeo, una lepre e un'aquila⁶⁹. A ben guardare però, entrambi gli animali sono rappresentati nella xilografia giuntina che potrebbe perciò aver fornito da sola i particolari necessari per la realizzazione del disegno.

7.2. Le maioliche "istoriate"

Lo sviluppo dell'"istoriato", termine con cui si indicano le ceramiche dipinte con figure e narrazioni tratte da diversi repertori, è fortemente intrecciato, fin dal suo esordio, a quello del libro illustrato. Diversi studi hanno a più riprese dimostrato che i maestri maiolicari, a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento, iniziarono ad attingere a piene mani da quel immenso repertorio di immagini che i libri stampati in tutta Europa diffondevano con una rapidità ed estensione territoriale considerevoli⁷⁰. In particolare, per quanto riguarda il settore italiano, molto stimolanti risultano gli studi compiuti da Carmen Ravanelli Guidotti

⁶⁶ Cfr. WINTERNITZ 1982, p. 138 n. 5.

⁶⁷ Cfr. PERITI 2005, pp. 189, 199, n. 55-56.

⁶⁸ Cfr. HUMFREY 1983, pp. 58, 174 n. 192.

⁶⁹ HUMFREY 1983, p. 174 n. 192.

⁷⁰ Cfr. GENTILINI 1989, pp. 13-15; ANDREOLI 2012.

nei quali la studiosa ha potuto porre l'accento sull'importanza delle xilografie nella formazione del gusto dei committenti e dei maestri ceramisti, sottolineando come la diffusione del libro a stampa illustrato, rivolto principalmente al nuovo pubblico alto borghese e mercantile, contribuì a creare una vera e propria *koinè* culturale che si riconosceva nel comune apprezzamento di favole e storie dal forte sapore narrativo e didascalico, sovente estrapolate dalla mitologia classica resa sempre più accessibile dalle numerose versioni in *vulgare* delle opere antiche⁷¹. In tale contesto le edizioni figurate delle *Metamorfosi* di Ovidio giocarono un ruolo importantissimo, offrendo ai ceramisti un immenso patrimonio di storie e immagini pronte per essere trasposte in forme policrome sulle superfici smaltate dei loro prodotti⁷². Non potendo in questa sede ripercorrere l'incidenza complessiva delle vignette delle *Metamorfosi* sull'istoriato italiano del Cinquecento, data l'enorme mole di lavoro che tale studio comporterebbe, è stato scelto di concentrarsi sull'analisi delle maioliche di alcuni celebri servizi, il servizio Correr e il servizio di Isabella d'Este, prestando particolare attenzione agli aspetti legati alla ripresa e all'adattamento delle iconografie ovidiane veicolate dalle xilografie dell'edizione giuntina del 1497. Questa scelta si motiva non solo per le maggiori possibilità che un servizio, inteso come set più o meno completo di pezzi, offre allo studioso nel delineare le dinamiche sottese alla scelta di specifici temi e alla ripresa di determinate iconografie, ma anche per il fatto che i due servizi prescelti, ascritti alla mano di Nicola da Urbino, risultano tra i primi esempi dell'istoriato in cui è possibile individuare con precisione il riferimento alle illustrazioni del 1497.

Il cosiddetto servizio Correr, conosciuto anche come servizio Ridolfi sulla base di uno stemma della famiglia fiorentina presente in un piatto del Rijksmuseum di Amsterdam che lo studioso Von Falke accostò nel 1917 alla serie⁷³, prende il nome dal suo donatore Teodoro Correr, e si compone di diciotto pezzi che in origine formavano una credenza quasi certamente più ampia. Quasi tutti gli esemplari di tale servizio sono conservati al Museo Correr di Venezia, tranne un piatto appartenente al Kunstgewerbemuseum di Berlino che per ragioni stilistiche e iconografiche è stato associato al gruppo di ceramiche veneziano⁷⁴. Datato inizialmente al 1482 per via della data riportata sul piatto raffigurante *Salomone che adora un idolo*, il servizio è stato successivamente ritenuto posteriore al 1497 proprio per il

⁷¹ Tra gli studi principali si segnalano RAVANELLI GUIDOTTI 1989; RAVANELLI GUIDOTTI 1995, RAVANELLI GUIDOTTI 2012.

⁷² Cfr. RAVANELLI GUIDOTTI 1989, pp. 46-49; RAVANELLI GUIDOTTI 1995; ANDREOLI 2012.

⁷³ VON FALKE 1917, n. 3. La critica non è concorde sulla proposta di ritenere tale piatto parte integrante del servizio Correr: cfr. MALLETT 2007, p. 217.

⁷⁴ Cfr. WILSON 2011, pp. 158, 184-189, nn. 95-97; RAVANELLI GUIDOTTI 2012, pp. 42-43.

ruolo di fonte ispiratrice esercitato dalle illustrazioni dell'incunabolo giuntino su molte raffigurazioni⁷⁵. Nonostante sia corretto considerare tale data il termine *post quem* per le ceramiche, sussistono ancora differenti proposte sulla datazione dei piatti, considerati quasi all'unanimità opera di Nicola da Urbino⁷⁶. Se alcuni studiosi preferiscono considerare il set come risultato della fase giovanile del pittore, datandolo tra il 1510-1515, altri sono propensi a considerare più corretta una datazione più tarda, considerando il biennio 1520-22 il periodo esatto di esecuzione⁷⁷. Quello che sembra certo è però l'influsso esercitato dalla pittura veneta su Nicola, che in questo servizio ha saputo coniugare il linguaggio umbro e raffaellesco con le esperienze tonali e cromatiche caratteristiche dell'arte veneta del primo ventennio del Cinquecento, dominata da Giorgione e Bellini⁷⁸. Tali influssi, assieme alla storia collezionistica del servizio, rimasto sostanzialmente a Venezia, hanno indotto gli studiosi a ipotizzare una committenza veneziana per il servizio, nonostante i piatti che lo compongono non rechino stemmi o altri indizi atti a suggerire una proposta più specifica⁷⁹. Venendo ora ai soggetti raffigurati nei vari pezzi, si nota una grande predilezione per i soggetti profani, tratti in particolare, come detto, dalle *Metamorfosi*, ma non mancano temi religiosi attinti dalla Bibbia (soprattutto dal Vecchio Testamento) e raffigurazioni amorose ispirate ad altre fonti⁸⁰. Tra i soggetti ovidiani si riconoscono Eco e Narciso, Apollo e Marsia, Apollo e Pan, Peleo e Teti, Meleagro che fugge a Diana e la storia di Orfeo a cui sono dedicati ben cinque piatti (Euridice inseguita da Aristeo, Orfeo e Caronte, Orfeo ed Euridice all'Averno, Orfeo incanta gli animali, Orfeo ucciso dalle Baccanti). A tali esemplari va inoltre aggiunto il piatto conservato a Berlino raffigurante Apollo che si presenta a Vulcano. Come fu notato già da Wallis nel 1905⁸¹, le illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 sono da considerare indubbiamente i modelli grafici di riferimento per le scene mitologiche delle maioliche Correr, tuttavia un attento confronto tra le due serie di immagini in relazione al rapporto testo-immagine rivela molteplici risvolti interessanti a partire dalla notevole capacità del ceramista di assimilare e rielaborare le fonti xilografiche di riferimento.

⁷⁵ Cfr. MARCANTONI CHERIDO 1986, p. 73.

⁷⁶ Per una sintesi delle proposte attributive si vedano MARCANTONI CHERIDO 1986, p. 73; MALLETT 2007, p. 217.

⁷⁷ Si deve a Timoty Wilson l'analisi più accurata del Servizio Correr, ed è al suo contributo che si rimanda per un approfondimento sulle problematiche stilistiche e cronologiche delle ceramiche: WILSON 2011, in particolare pp. 162-195.

⁷⁸ Cfr. WILSON 2011, pp. 159-160; PALVARINI GOBIO CASALI 2014, p. 38.

⁷⁹ Cfr. MARCANTONI CHERIDO 1986, p. 73.

⁸⁰ Un elenco completo dei soggetti è fornito da MARCANTONI CHERIDO 1986 e da MALLETT 2007, pp. 217-219.

⁸¹ WALLIS 1905, pp. 7.16.

Innanzitutto va fatta una distinzione tra le ceramiche che riprendono apertamente le xilografie, ricopiando con poche variazioni le corrispondenti vignette, e i piatti che introducono elementi originali più o meno considerevoli o che propongono soluzioni compositive quasi interamente innovative. Un terzo raggruppamento riguarda quegli esemplari che rappresentano delle storie o dei momenti non illustrati nell'incunabolo. Tra gli esempi del primo gruppo rientra sicuramente il piatto di Berlino il quale riprende piuttosto fedelmente la parte sinistra della vignetta relativa allo scoprimento dell'unione adulterina tra Marte e Venere da parte di Vulcano (fig. 7.29). Sfruttando la forma circolare del piatto, caratterizzato da un fondo centrale, il pittore dispone la figura di Apollo a destra e quella di Vulcano sulla sinistra. Il riferimento alla xilografia del 1497 appare chiaro non solo nella posizione, nella gestualità e nell'abbigliamento delle due figure – pressoché identici –, ma anche nel particolare del martello caduto dalle mani di Vulcano, sorpreso dalla notizia del tradimento della moglie riferitagli da Apollo (fig. 7.30). Nonostante ciò, Nicola dimostra di saper rinnovare il modello di riferimento introducendo, oltre al paesaggio dipinto alle spalle delle figure, il dettaglio del letto su cui giacciono Venere e Marte nel fondo centrale della stoviglia, inserito entro una stanza ben definita e caratterizzato da un aspetto sontuoso. A differenza della xilografia, dov'è raffigurato il momento in cui i due amanti vengono incatenati da Vulcano, nel fondo del piatto berlinese è illustrato l'idillio amoroso tra Venere e Marte che precede la vendetta di Vulcano. Piuttosto vicini al ciclo xilografico giuntino risultano anche i due piatti con Apollo e Marsia e Apollo e Pan. Il primo (fig. 7.31), a differenza dell'illustrazione (fig. 7.32), si concentra esclusivamente sulla sfida musicale tra i due personaggi, eliminando dalla composizione l'antefatto riguardante Minerva al convito degli dei e Minerva che si specchia in uno stagno mentre suona la ciaramella. Variando leggermente la postura di Apollo, raffigurato a sinistra, ma prestando molta attenzione all'abbigliamento della figura nella xilografia – si notino le maniche della corta tunica o il rigonfiamento dietro la spalla – il ceramista dipinge Marsia seduto su una protuberanza del terreno mentre soffia intensamente dentro la zampogna. Anche in questo caso, come nell'esempio precedente, Nicola sfrutta il fondo del cavetto per rappresentare un'ulteriore scena del mito, questa volta lo scorticamento del satiro che segue piuttosto fedelmente la corrispondente incisione. Un ulteriore dettaglio ispirato alla xilografia si può riscontrare nel tempietto circolare sullo sfondo, che allude all'edificio a cui Apollo affisserà la pelle di Marsia dopo il supplizio. Nel piatto con la contesa musicale tra Apollo e Pan (fig. 7.33) si nota invece una rielaborazione maggiore della fonte grafica (fig. 7.34), sfruttata per strutturare la

composizione ma rinnovata in diversi dettagli. Come nell'illustrazione, nella ceramica la figura di Pan con il flauto e di Mida sono inserite nella parte sinistra della composizione, tuttavia i personaggi sono girati verso destra e Mida assume un aspetto più giovane e senza barba. Ancora, nella parte destra, è raffigurato Apollo mentre suona il violino, ma vengono eliminate completamente le figure di Pan e del monte Tmolos, eletto giudice della competizione. Nel fondo centrale del piatto, inoltre, è aggiunta la scena di Apollo che fa crescere a Mida le orecchie d'asino per aver preferito la musica rustica di Pan alla sua, la quale non conosce un corrispettivo nella xilografia del 1497 e che dimostra perciò la conoscenza del testo ovidiano da parte del ceramista. Un altro piatto che reca al suo interno dei particolari assenti nell'illustrazione presa a modello è quello raffigurante la vicenda di Peleo e Teti (fig. 7.35; fig. 7.36). Anche stavolta l'artista si concentra esclusivamente su una sola parte della composizione xilografica, dipingendo la lotta tra i due protagonisti ed escludendo la rappresentazione del momento in cui Peleo si avvicina a Teti dormiente innamorandosi di lei. Se il dettaglio di Peleo che si allontana dal drago in cui Teti si è trasformata per sfuggirgli ricorda l'analogo particolare presente nella parte destra della vignetta, la figura del giovane eroe raffigurata mentre stringe Teti mutata in albero all'estremità destra del piatto, riflette un particolare del racconto presente nel testo dell'incunabolo ma assente nella xilografia. Racconta Bonsignori che la dea marina, dopo essersi trasfigurata in uccello, divenne un albero e solamente dopo tale metamorfosi assunse l'aspetto di un drago per allontanare Peleo⁸². Particolarmente curioso risulta l'episodio inserito nel fondo del piatto: in esso, nonostante sia raffigurato il momento in cui Peleo chiede aiuto a Proteo presente altresì sullo sfondo della xilografia giuntina, l'aspetto assunto dal dio marino varia sensibilmente da quello riportato nell'illustrazione. Mentre nell'incunabolo Proteo è rappresentato con l'aspetto di un uomo nudo, nella ceramica il dio appare come mezzo uomo e mezzo pesce, probabilmente un riflesso della personale interpretazione del personaggio data dal pittore, suggestionato forse dalla descrizione testuale in cui Proteo è detto dio marino uscito «fuora de lacqua»⁸³ e dalle rappresentazioni di dei marini e tritoni che spesso costituivano parte integrante di cornici o decorazioni xilografiche di libri e incunaboli. La ripresa di specifici particolari dalle immagini giuntine e l'inserimento di nuovi dettagli ispirati al testo del volgarizzamento, che sono stati riscontrati negli esempi finora considerati, sembrano costituire i fuochi attraverso cui guardare i cinque

⁸² BONSIGNORI 1497, c. LXXXXVr.

⁸³ BONSIGNORI 1497, c. LXXXXVr.

piatti dedicati al mito di Orfeo. In essi la storia del mitico cantore è illustrata passo dopo passo e la superficie liscia delle ceramiche, in questi piatti mai interrotta dal fondo del cavetto, permette al pittore di sviluppare la narrazione del mito utilizzando l'intera superficie delle stoviglie. La storia inizia con il piatto dedicato alla morte di Euridice (fig. 7.37), nel quale la fanciulla è rappresentata mentre viene morsa da un serpente durante la fuga dal pretendente Aristeo, raffigurato a sinistra. Questo episodio, si ricorderà, costituisce una variante della versione ovidiana, e non trova un corrispettivo nell'illustrazione xilografica dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* (fig. 7.38). In essa, come è stato dimostrato, la raffigurazione della morte di Euridice segue la versione di Ovidio secondo la quale la fanciulla viene morsa dal serpente mentre stava raccogliendo dei fiori assieme alle naiadi. Dipingendo il pastore Aristeo nella ceramica veneziana, il pittore dimostra di aver seguito fedelmente il testo di Bonsignori, recuperando dalla xilografia giuntina solamente la posa a braccia aperte di Euridice (traducendola però in controparte) e le sue vesti svolazzanti. Nel piatto successivo della serie è raffigurato Orfeo mentre suona uno strumento a corde sulla riva di un fiume, presso la quale si sta avvicinando Caronte a bordo di una piccola gondola (fig. 7.39). Si tratta ovviamente del momento in cui Orfeo, perduta Euridice, tenta di recarsi nell'Averno per recuperare l'anima della moglie. Nonostante la composizione di Nicola sia diversa, il riferimento all'immagine giuntina è palese. Non solo la presenza di Caronte si giustifica esclusivamente in relazione alla xilografia (dal momento in cui tale particolare non figura nel testo)⁸⁴, ma anche la città raffigurata alle sue spalle trova corrispondenza con l'illustrazione (fig. 7.40). In questo caso il pittore ha saputo estrapolare dall'immagine di riferimento una serie di dettagli narrativi utili alla trasposizione figurata della scena ma nello stesso tempo ha rinnovato il modello disponendo diversamente i personaggi e aggiungendo dei particolari inediti come le fiamme che si sprigionano dalle torri della città alle spalle di Caronte, enfatizzando così il carattere infernale della città di Dite. Il momento successivo della storia, dipinto sul terzo piatto del ciclo, mostra Orfeo davanti alle porte dell'Ade nell'atto di perdere nuovamente Euridice per non aver rispettato l'ordine impartitogli dalle divinità infernali di non voltarsi a guardare l'anima dell'amata prima di uscire definitivamente dall'Averno (fig. 7.41). Euridice infatti, rappresentata sull'uscio dell'inferno, viene presa alla vita da un demone e sta per essere trascinata indietro, rendendo vano il tentativo operato da Orfeo di riportarla in vita. Sullo sfondo inoltre è ancora presente Caronte, la cui figura funge da elemento connettore con il piatto precedente. La restituzione

⁸⁴ Cfr. Capitolo 3 paragrafo 3.2.3.

dell'anima di Euridice e la sua seconda perdita da parte di Orfeo costituisce un momento molto rappresentato nelle miniature delle *Metamorfosi* tra Tre e Quattrocento, in particolare nelle illustrazioni dell'*Ovide moralisé* francese⁸⁵, ma risulta assente nel ciclo xilografico giuntino del 1497, aparendo per la prima volta nelle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare* di Niccolò degli Agostini uscito per la prima volta a Venezia nel 1522⁸⁶, ma la datazione precoce del piatto assieme alle differenze iconografiche tra esso e la xilografia di Agostini non consentono alcun confronto tra i due ambiti. Per questo piatto, dunque, il pittore sembra essersi servito di fonti iconografiche differenti o aver costruito la scena sulla base del solo testo. La rappresentazione dell'entrata dell'inferno incastonata entro una parete rocciosa dall'aspetto simile a un monte ricorda in effetti «la via de lo inferno»⁸⁷ che secondo Bonsignori, seguendo l'esempio di Ovidio, si trovava presso il monte Tenaro. Gli ultimi due piatti dedicati alla storia di Orfeo mostrano delle composizioni maggiormente accostabili alle xilografie dell'incunabolo giuntino, a partire dalla scena di Orfeo che incanta gli animali dove il cantore, rappresentato al centro nell'atto di intonare una melodia con uno strumento a corde (fig. 7.42), è piuttosto simile (anche se non uguale) alle xilografia del 1497, nonostante alcune differenze nella disposizione e tipologia degli animali raccolti attorno a Orfeo e dall'ambientazione maggiormente definita del piatto. Nella ceramica raffigurante la morte di Orfeo invece (fig. 7.43), la strutturazione della scena e le pose dei personaggi seguono molto attentamente la raffigurazione xilografica (fig. 7.44): la posa patetica di Orfeo, il cui braccio alzato sembra chiedere alle Menadi pietà, ricalca quella dell'illustrazione, così come le pose dinamiche delle donne, pronte a scaricare sul cantore quei violenti colpi di bastone che ne provocheranno la morte. Per concludere la nostra analisi del servizio Correr in relazione alle illustrazioni ovidiane, meritano infine di essere considerati gli ultimi due piatti che contengono raffigurazioni ispirate alle *Metamorfosi*, nonostante per essi il riferimento alle xilografie risulti assente o più complesso da determinare. Nel piatto riguardante la favola di Narciso (fig. 7.45) si nota in basso la figura di Narciso rappresentata mentre, con in mano un falcone, si avvicina ad uno stagno per specchiarsi, mentre a sinistra è presente la ninfa Eco nell'atto di tramutarsi in pietra. Il mito in questione non trova una corrispondente vignetta nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, e il pittore potrebbe perciò aver costruito la scena indipendentemente da un modello grafico di riferimento. Il falcone tenuto sulle dita dal giovane non trova però un preciso riscontro nel

⁸⁵ Cfr. Capitolo 3 paragrafo 3.2.3.

⁸⁶ Cfr. Capitolo 10, paragrafo 10.3.3.

⁸⁷ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIVr.

testo, ma potrebbe riferirsi all'attività venatoria a cui Narciso si stava dedicando prima di imbattersi in Eco⁸⁸. Il particolare dipinto nel fondo del cavetto induce tuttavia ad avanzare una differente interpretazione. In esso è raffigurato il corpo privo di vita del giovane Narciso dal cui capo scaturisce il fiore che reca il suo nome, mentre sulla sinistra accorre una ninfa che ne piange la morte. Questo momento del mito trova una trasposizione figurata in una delle inedite vignette che apparvero per la prima volta nell'edizione latina stampata a Parma nel 1505 (fig. 7.46), la quale non si esclude possa aver contribuito a diffondere l'iconografia di Narciso morente negli anni successivi. La stessa matrice del 1505, infatti, fu impiegata da Giorgio Rusconi in un'edizione delle *Metamorfosi* del 1509 e una copia di tale immagine si trova altresì nell'edizione del 1517 da lui stesso stampata⁸⁹. Confrontando la vignetta di Parma con il dettaglio del piatto, si nota una certa somiglianza nella disposizione orizzontale del corpo di Narciso così come nella presenza del lungo fiore che si sviluppa a ridosso del suo capo. Solamente al testo, anche se con un intento poco narrativo, guarda il piatto raffigurante Meleagro (fig. 7.47). In questo caso la vicenda ovidiana, relativa all'inseguimento e all'uccisione del pericoloso cinghiale Calidone, viene tralasciata lasciando il posto ad una curiosa raffigurazione di Meleagro davanti al rogo con cui la madre Altea ha dato alle fiamme il tizzone a cui la vita del figlio era legata dalla nascita. Diversamente dalla vicenda ovidiana però, nel piatto non compare Altea, e la rappresentazione della sfinge nella parte sinistra della composizione non si riferisce ad alcun momento specifico della storia di Meleagro. Per quanto riguarda invece la figura di Diana dipinta nel fondo del cavetto, essa può avere una connessione a Meleagro solo se considerata alla luce dell'intera vicenda, visto che fu proprio la dea a mandare il cinghiale a devastare le terre di Eneo. Diana tuttavia non compare nel momento in cui il giovane viene consumato dal fuoco del rogo, né tantomeno prende parte alla decisione di Altea di vendicare la morte dei fratelli uccidendo il figlio. L'intera raffigurazione appare perciò dominata da un intento allusivo più che narrativo, e l'esatto significato della scena potrebbe essere più chiaro solamente se si conoscessero i committenti del servizio e il valore che per loro potevano assumere certi miti o personaggi. Il secondo importante servizio di maioliche di cui si vuole parlare, come ribadito all'inizio, è quello appartenuto in origine a Isabella d'Este Gonzaga. A differenza del servizio Correr, quello della celebre marchesa di Mantova si trova sparso tra moltissimi musei europei ed americani ed è appoggiato da una serie di documenti che ne hanno permesso nel tempo la

⁸⁸ BONSIGNORI 1497, c. XXIIIr.

⁸⁹ Sulle matrici cfr. Capitolo 6.

ricostruzione. Tra questi, una lettera dell'Archivio Gonzaga datata 15 novembre 1524 risulta particolarmente importante perché ci da notizia che Eleonora Gonzaga, figlia di Isabella, fece eseguire appositamente per la madre il servizio in questione⁹⁰. Nella lettera Eleonora comunica alla madre di averle inviato da Urbino «una credenza de vasi di terra» per la sua villa a Porto, specificando di averla voluta omaggiare con qualcosa di bello da utilizzare come «cosa da villa»⁹¹. Finora sono stati riconosciuti ventitre piatti e una brocca di tale servizio ma con ogni probabilità esso doveva essere composto in origine da altri pezzi⁹². L'esclusiva appartenenza alla marchesa della credenza è inoltre confermata dalla presenza in ogni piatto dello stemma Este-Gonzaga – dipinto nel cavetto di tutti i piatti fondi – o da motti e imprese legate a Isabella⁹³. Se la lettera di Eleonora fornisce un termine cronologico utile per datare il servizio, le caratteristiche formali e stilistiche delle maioliche hanno portato gli studiosi a riconoscere anche in esse la mano di Nicola da Urbino, che nella credenza di Isabella sembra toccare il suo massimo risultato rispetto alle opere precedenti. In essa il pittore raggiunge una sintesi mirabile di fonti iconografiche e stilistiche, traducendo schemi e motivi veicolati dai libri a stampa illustrati attraverso un linguaggio formale elegante ed equilibrato, nutrito di spunti mantegneschi e raffaelleschi⁹⁴. Per quanto riguarda i soggetti raffigurati nei piatti, anche in questo caso prevalgono i temi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, ma non mancano scene tratte dalla *Genesi*, dall'*Esodo*, dall'*Eneide* di Virgilio o dalla *Divina Commedia*⁹⁵. Il gruppo relativo alle *Metamorfosi*, come già nel servizio Correr, mostra spesso una forte vicinanza iconografica alle xilografie del 1497, indubbiamente utilizzate dal pittore come modello di riferimento, ma in alcune composizioni compaiono dei particolari differenti o delle soluzioni innovative estremamente interessanti. Nel piatto con la *Cacciata di Mirra e la nascita di Adone* (fig. 7.48), il pittore segue piuttosto fedelmente la disposizione dei personaggi e delle sequenze narrative della vignetta giuntina (fig. 7.49), dipingendo a sinistra Mirra cacciata da padre Cinira dopo l'incesto, a destra la nascita del piccolo Adone dal tronco dell'albero e in secondo piano l'idillio amoroso tra Venere e l'adulto Adone. Le pose e la gestualità delle figure sono molto simili a quelle rappresentate nell'incisione, tuttavia Nicola conferisce una monumentalità maggiore alla casa di Cinira sulla sinistra, rappresentando un

⁹⁰ MALLETT 1981, pp. 175-178.

⁹¹ La lettera è stata trascritta e riprodotta in PALVARINI GOBIO CASALI 2014, pp. 22-23.

⁹² Cfr. MALLETT 2007, p. 220.

⁹³ Un'attenta descrizione dei motti e delle imprese legati ad Isabella che appaiono nei piatti della «credenza» è offerta in PALVARINI GOBIO CASALI 2014, pp. 32-38.

⁹⁴ MALLETT 1981; PALVARINI GOBIO CASALI 2014, pp. 38-43.

⁹⁵ Per l'elenco completo dei pezzi e dei soggetti raffigurati cfr. MALLETT 2007, pp. 220-222.

ampio portico architravato, e conferisce all'albero in cui Mirra si è trasformata un aspetto semiumano, dipingendo un volto tra i rami e conferendo al tronco una forma antropomorfa. Anche nel piatto con *Apollo e Pitone; Apollo e Dafne* (fig. 7.50) la vicinanza all'illustrazione del 1497 è notevole: i tre momenti rappresentati sulla maiolica sono gli stessi della xilografia – Apollo contempla il corpo morto di Pitone, Apollo tra le nuvole disputa con Cupido, Apollo insegue Dafne – così come la loro collocazione nella superficie a disposizione, tuttavia nella parte bassa del piatto, sotto il fondo del cavetto, il ceramista aggiunge significativamente la personificazione del fiume Inaco, padre di Dafne, a cui la ninfa invoca aiuto per sfuggire alle pretese di Apollo. Questa figura, assente nell'immagine che accompagna il volgarizzamento di Bonsignori, apparirà solamente nella xilografia legata alle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce edite a Venezia nel 1553 (fig. 7.51), pertanto va considerata come un elemento originale indice della capacità di Nicola nel variare i modelli incisori. Ancora, nel piatto con *Apollo e Marsia* (fig. 7.52) il pittore dimostra di aver guardato all'immagine xilografica nella strutturazione complessiva della scena (fig. 7.53), tuttavia rinnova la fonte iconografica nelle pose e nell'aspetto di alcune figure. La parte più simile all'illustrazione giuntina risulta essere quella a sinistra, in cui la figura di Minerva seduta in riva ad uno stagno – che rimanda all'antefatto della vicenda narrato da Bonsignori sull'esempio di Giovanni del Virgilio – e la figura di Apollo stante con il suo strumento in mano – nonostante esso sia nudo – risultano vicinissime a quelle presenti nella stampa. La figura di Marsia nella parte bassa del piatto e la scena dello scorticamento dipinta nella parte destra mostrano invece dei cambiamenti rispetto al modello xilografico, tanto nella posa più studiata e in torsione conferita al satiro (rappresentato come un umano analogamente all'illustrazione), quanto nella conformazione assunta dai due protagonisti nello scorticamento, in cui Apollo, rappresentato di spalle, si accanisce su Marsia legato al tronco di un albero. Un altro esempio della libertà con cui Nicola da Urbino si appropria delle fonti iconografiche è il piatto con *Perseo e Andromeda* (fig. 7.54), nel quale il ceramista, pur guardando alla xilografia nella resa di molti particolari (fig. 7.55), crea una composizione originale. Dall'illustrazione giuntina riprende la figura di Perseo, raffigurata a sinistra, con in mano la testa della Gorgone, alle cui spalle compare Pegaso, nato dal sangue di Medusa dopo che questa fu uccisa dall'eroe. Diversamente dalla vignetta, Nicola dispone la figura nuda di Andromeda all'estremità destra della composizione e inserisce il mostro marino al centro, mentre in alto a sinistra dipinge nuovamente Perseo in volo nell'atto di scagliarsi contro la creatura. Se per queste ultime due figure il riferimento alla xilografia è abbastanza evidente – in particolare si noti la posizione a mezz'aria di Perseo

recante spada e scudo, e l'aspetto del mostro – per la figura di Andromeda il pittore sembra riprendere in controparte la posa di Eco del piatto con *Eco e Narciso* del servizio Correr esaminato precedentemente, attingendo forse a un modello/disegno appartenente al suo repertorio di bottega. Dalla scena inoltre, rispetto all'incisione, vengono eliminati alcuni dettagli come il corpo privo di vita di Medusa e il padre di Andromeda. Piuttosto diverso dalla corrispondente vignetta, anche se con ogni probabilità ispirato ad essa, è infine il piatto relativo alla *Caccia al cinghiale Calidonio* (fig. 7.56), dove la composizione accentrata attorno alla figura dell'animale mostrata nella xilografia viene sostituita con una raffigurazione più semplice (fig. 7.57), nella quale i personaggi, ridotti di numero, vengono disposti quasi paratatticamente gli uni accanto agli altri. Oltre a rappresentare quasi esclusivamente figure nude, assenti nell'illustrazione giuntina, il pittore dipinge un solo cavaliere sulla destra e varia notevolmente la figura di Atalanta sulla sinistra, effigiata non più mentre tende l'arco per colpire in cinghiale, ma con le braccia sollevate nell'atto di fuggire dall'agguato alla belva.

Altri piatti del servizio di Isabella traducono le vignette del 1497 al rovescio. Nel piatto con Ippolito e Fedra (fig. 7.58), ad esempio, la narrazione che nella xilografia giuntina si sviluppa da sinistra a destra, viene invertita, mostrando Fedra nell'atto di trattenere Ippolito sulla destra, Teseo che insegue il figlio a sinistra e Ippolito che fugge sul carro sullo sfondo (fig. 7.59). Oltre a ciò, Nicola conferisce alla casa di Fedra un aspetto più elegante, dotandola di un loggiato e di un ampio terrazzo che si protende su tutta la superficie inferiore del piatto. Inoltre dipinge Ippolito in abiti contemporanei ed elimina dalla composizione la scena della resurrezione di Ippolito da parte di Esculapio. In modo simile, nel piatto con *La caduta di Fetonte* (fig. 7.60), il pittore inverte la raffigurazione della vignetta del 1497, disponendo a destra la scena della supplica di Fetonte al padre Apollo e a sinistra la caduta dal carro con le Eliadi che accorrono per piangere la perdita del fratello (fig. 7.61). Come nel piatto precedente, la configurazione della reggia del Sole viene ulteriormente monumentalizzata e dalla raffigurazione sparisce la figura di Cicno il quale, come le Eliadi, piange la morte di Fetonte. Il terzo caso in cui la composizione del 1497 è invertita, è rappresentato dal piatto con il *Giudizio di Mida* (fig. 7.62). In esso vengono riproposti i due momenti narrativi presenti nella vignetta xilografica, tuttavia l'apparizione improvvisa di Apollo a Pan e Mida è collocata a destra, e la sfida musicale a sinistra. Rispetto al piatto dall'analogo soggetto del servizio Correr, nel quale apparivano diversi cambiamenti rispetto al modello iconografico, questa volta il pittore ha seguito con maggior fedeltà l'illustrazione, visto che, a parte qualche

cambiamento nelle pose dei personaggi nella scena della gara a sinistra, i particolari che denotano le varie figure sono molto simili (fig. 7.63). La scelta di disporre diversamente l'ordine di lettura delle storie ovidiane in questi tre piatti va probabilmente ricondotta alla libertà dell'artista o al modo con cui egli ricopiò le scene dall'incunabolo e con cui trasferì i disegni preparatori sulle ceramiche, tuttavia nel caso de *La caduta di Fetonte* va ricordato che la xilografia a corredo dell'edizione latina delle *Metamorfosi* del 1517, stampata da Giorgio Rusconi, illustrante tale mito, mostra lo stesso ordine di lettura del piatto di Nicola, rendendo plausibile pensare che il ceramista conoscesse anche tale immagine.

I piatti raffiguranti *Orfeo ed Euridice*, *Peleo e Teti* e *Ippomene e Atalanta*, pur riprendendo abbastanza fedelmente le illustrazioni del 1497, recano nelle loro composizioni delle differenze più o meno evidenti rispetto alle stampe, denunciando errori nella comprensione del modello di riferimento o precise scelte iconografiche. Il piatto con *Orfeo ed Euridice* (fig. 7.64), ad esempio, segue attentamente la disposizione dei vari momenti narrativi della corrispondente illustrazione (fig. 7.65), dalla quale si ricavano altresì numerosi dettagli iconografici denotanti personaggi e ambientazione: analogamente alla xilografia, il matrimonio tra i due amanti, ambientato in una loggia preceduta da una scalinata, è raffigurato nella parte sinistra del piatto, la morte di Euridice a sinistra, e Orfeo che suona davanti a Caronte sullo sfondo. Osservando la scena della morte di Euridice però, è evidente un cambiamento significativo rispetto alla vignetta del 1497, nella quale, come ribadito più volte, la fanciulla è rappresentata assieme alle Naiadi, riflettendo in tale particolare la versione del mito riportata da Ovidio nelle *Metamorfosi* latine⁹⁶. Nel piatto, diversamente, Euridice, che nella posa ricalca fedelmente la xilografia, è affiancata da una figura maschile nella quale si può senz'altro riconoscere il pastore Aristeo, la cui presenza nella scena meglio si spiega alla luce della versione offerta da Bonsignori. Sostituendo le Naiadi con Aristeo, il pittore dimostra così di aver voluto correggere un dettaglio che nella xilografia non era coerente con la storia riportata nel testo in volgare ma le motivazioni sottese a tale scelta non sono facilmente spiegabili. Come si ricorderà, Nicola da Urbino aveva dedicato un piatto del servizio Correr alla raffigurazione della morte di Euridice in cui appariva anche Aristeo, tuttavia, se da un lato tale dettaglio potrebbe giustificare la presenza del pastore nel piatto di Isabella in relazione alla conoscenza pregressa da parte del pittore della versione virgiliana dell'episodio tramandata da Bonsignori, dall'altro non va escluso un possibile ruolo giocato dalla committenza, che potrebbe aver fornito al ceramista precise indicazioni circa il tema e i

⁹⁶ Cfr. Capitolo 3 paragrafo 3.2.3.

particolari del servizio. Nel piatto con la storia di *Peleo e Teti* (fig. 7.66), diversamente, appare un dettaglio che sembra tradire un'incomprensione dell'illustrazione presa a modello dall'artista (fig. 7.67). Anche tale piatto, come quello di *Orfeo ed Euridice*, ricopia con poche varianti le figure presenti nella xilografia giuntina e dispone gli eventi nello stesso ordine di lettura: a sinistra si trova Peleo che si avvicina a Teti dormiente; al centro, in basso, l'eroe tenta di afferrare l'amata che per sfuggirgli si è tramutata in uccello; a destra Peleo si spaventa alla vista del drago in cui Teti si è trasfigurata; sullo sfondo, in secondo piano, Peleo prega il dio marino Proteo di aiutarlo a catturare Teti. Osservando attentamente la figurina che dovrebbe rappresentare Proteo, ci si accorge che essa ha un corpo femminile dotato di seni e curve pronunciate. Tale discrepanza deriva probabilmente dall'aspetto ambiguo della figura di Proteo nella xilografia – simile in effetti a quello di Venere in molte altre illustrazioni – ciò nonostante non si può non sottolineare che Nicola aveva già dipinto tale mito in un piatto del servizio Correr nel quale, curiosamente, Proteo viene raffigurato correttamente (anche se attraverso una differente iconografia)⁹⁷. Una simile incomprensione, probabilmente, è alla base di un particolare del piatto con *Ippomene e Atalanta* (fig. 7.68), per il quale, oltre alla xilografia giuntina (fig. 7.69), è stato proposto come modello iconografico un particolare affrescato nella Sala dei venti di Palazzo Tè a Mantova, relativo al medesimo mito⁹⁸. Dalla xilografia, a nostro avviso, il ceramista attinge la strutturazione compositiva generale, caratterizzata dall'inserimento del momento in cui Ippomene chiede aiuto a Venere in secondo piano sulla sinistra, della corsa tra i due protagonisti in primo piano, e del tempio di Cibele verso il quale Ippomene e Atalanta si dirigono sullo sfondo a destra. Dall'affresco mantovano invece, Nicola estrapola alcuni particolari come il traguardo, gli astanti e forse la posizione slanciata con le braccia protese in avanti di Ippomene. Paragonando la xilografia con il piatto, si nota che il ceramista ha eliminato la figura di Venere che si getta sulle spalle di Atalanta per obbligarla a raccogliere la mela dorata che Ippomene aveva gettato per vincere la gara, rendendo così la raffigurazione più vicina al dettato di Ovidio in cui la dea non compie tale azione⁹⁹. La nudità di Atalanta però, che differisce dalla raffigurazione xilografica in cui la fanciulla appare sempre vestita, non trovando neppure nessuna giustificazione nel testo, potrebbe indicare un'associazione delle due figure da parte del pittore, che avrebbe perciò raffigurato Atalanta alla stregua di Venere.

⁹⁷ Cfr. sopra.

⁹⁸ PALVARINI GOBIO CASALI 2014, p. 43.

⁹⁹ Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.2.

Alle *Metamorfosi* potrebbe essere ispirato un altro piatto appartenente alla credenza di Isabella, ovvero quello relativo al *Ratto di Ganimede* (fig. 7.70), tuttavia, oltre ad essere gravemente danneggiato e lacunoso, tale piatto sembra iconograficamente ispirato all'analogo soggetto dipinto da Baldassarre Peruzzi alla Farnesina – conosciuto probabilmente attraverso stampe – mancando nelle edizioni ovidiane illustrate un'immagine riferita all'episodio di Ganimede. Dal punto di vista letterario, inoltre, mancherebbe in Ovidio (e in Bonsignori) qualsiasi riferimento ai cavalieri che nel piatto assistono al rapimento del fanciullo¹⁰⁰. Un caso particolare, infine, è costituito dal piatto raffigurante *La morte di Chione* o *La rinascita di Ippolito* (fig. 7.71), dove le figure rappresentate potrebbero alludere tanto al primo mito quanto al secondo. Dal punto di vista iconografico però, il gruppo ricorda la parte destra della vignetta illustrante la vicenda di Ippolito in cui il giovane viene risanato da Esculapio in presenza di Diana. Essendo però la dea presente in entrambe le storie, anche se con ruoli diversi, essa non può essere ritenuta un elemento indicatore della volontà di illustrare la vicenda di Ippolito quindi l'esatta identificazione del soggetto resta al momento impossibile da determinare¹⁰¹.

Traendo le somme da questo veloce *excursus* sulle maioliche legate iconograficamente alle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* è doveroso porre l'accento sulla grandissima varietà di soluzioni formali e compositive offerte da Nicola, che si dimostra un abilissimo maestro nella scelta dei particolari iconografici da trasporre, adattandoli, nei suoi raffinati prodotti, ma non va nemmeno dimenticata, d'altra parte, la forte influenza che dovette esercitare la committenza nella scelta dei soggetti e nell'elaborazione del programma iconografico dei servizi. Secondo molti studiosi, infatti, oltre a impartire precise direttive ai ceramisti sui temi da trasporre «in forma "istoriata" policroma sugli innumerevoli esemplari che costituivano le pompose credenze»¹⁰², i committenti, o i loro intermediari, si preoccupavano anche di fornire agli artigiani i libri illustrati di cui avevano bisogno per dare forma e colore alle storie sacre e profane da loro richieste¹⁰³. Dato che negli inventari delle botteghe, almeno tra quelli rinvenuti finora, non risultano mai elencati libri, secondo Carmen Ravanelli Guidotti non è fuori luogo ipotizzare che fossero proprio i committenti a fornire

¹⁰⁰ Gli astanti compaiono nella versione dell'episodio presente nell'*Eneide* di Virgilio e nella *Tebaide* di Stazio, che potrebbero perciò rappresentare le fonti letterarie dell'immagine. In PALVARINI GOBIO CASALI 2014, p. 40, diversamente, si ritiene che la fonte siano le *Metamorfosi*.

¹⁰¹ Cfr. MALLETT 2007, p. 222 n. 39; PALVARINI GOBIO CASALI 2014, p. 76 n. 19.

¹⁰² RAVANELLI GUIDOTTI 1995, p. 90.

¹⁰³ RAVANELLI GUIDOTTI 1995, p. 90.

agli artigiani, e successivamente ritirare, i volumi stampa¹⁰⁴. D'altronde, ribadisce la stessa studiosa, una volta che i ceramisti avevano copiato le vignette disponevano di un incredibile repertorio di immagini e figure che potevano reimpiegare facilmente nei prodotti successivi. Se tali ipotesi trovassero conferma, la forte corrispondenza iconografica tra libri illustrati e maioliche andrebbe letta sotto un'ulteriore prospettiva: traducendo con gli smalti le raffigurazioni contenute nei libri, quegli stessi libri che i committenti leggevano avidamente, specialmente se in volgare, e che riponevano negli scaffali delle loro librerie, i piatti diventavano un riflesso ulteriore dei gusti letterari dei committenti, creando un sorprendente gioco di rimandi tra gli oggetti da loro posseduti ed esposti. Un altro aspetto particolarmente interessante legato alle credenze istoriate, da approfondire ulteriormente, riguarda il ruolo da protagoniste ricoperto dalle nobildonne, certamente le principali destinatarie delle ceramiche.

7. 3. Incisioni e illustrazione libraria: i bulini di Benedetto Montagna e i fregi figurati della *Vita di Sancti Padri* (Otino da Pavia, Venezia 1501)

Al fascino dalle illustrazioni del 1497 non si sottrassero nemmeno gli incisori e gli intagliatori di xilografie che negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* trasposero i soggetti ovidiani veicolati dalle immagini giuntine in creazioni più o meno originali, tanto in fogli sciolti quanto negli apparati illustrativi di edizioni stampa di testi non ovidiani. Anche in quest'ambito, come in quelli analizzati precedentemente, la rapida diffusione delle edizioni illustrate del poema ovidiano contribuì a formare un ampio repertorio di base, di facile reperimento e accessibilità, da cui poter trarre informazioni testuali e spunti iconografici da elaborare. La sostanziale affinità di mestiere tra illustratori di libri e incisori di stampe su fogli singoli, inoltre, favorì certamente uno scambio di idee e modelli, traducendosi talvolta in uno scambio reciproco di citazioni.

Tra coloro che si ispirarono apertamente alle immagini delle *Metamorfosi* va certamente annoverato Benedetto Montagna, figlio del pittore vicentino Bartolomeo e noto incisore del primo ventennio del Cinquecento. Della sua copiosa produzione incisoria – Hind attribuisce a Benedetto circa quarantatre stampe, quasi tutte firmate¹⁰⁵ – ci interessano qui sette bulini appartenenti all'ultima fase della sua attività, nella quale l'artista si dedicò quasi

¹⁰⁴ RAVANELLI GUIDOTTI 1995, p. 90;

¹⁰⁵ HIND 1948, pp. 180-189.

esclusivamente a temi profani. Tali stampe, databili tra il 1515 e il 1520, costituiscono una serie omogenea dedicata alle *Metamorfosi*, tuttavia, leggere ma evidenti differenze stilistiche ravvisate da alcuni studiosi nelle incisioni, fanno pensare che esse non furono realizzate simultaneamente, ma piuttosto in un lasso di tempo più lungo¹⁰⁶. In ogni caso, la critica ritiene tali stampe – assieme ad altre sette considerate simili – l'esito tecnicamente più elevato raggiunto da Benedetto nella sua attività di incisore, mostrando non solo l'avvenuta assimilazione del linguaggio transalpino di Dürer, ravvisabile soprattutto nel fitto intreccio con cui le zone d'ombra vengono definite, ma anche la piena comprensione delle novità introdotte da Giulio Campagnola nel panorama dell'incisione veneta, come dimostrano la leggerezza delle forme e il frequente uso del punteggiato¹⁰⁷. Nelle incisioni inoltre, tutte firmate per esteso dall'artista nella parte alta della matrice, una grande attenzione viene posta al paesaggio, spesso arricchito dalla presenza di edifici, alberi o pareti rocciose, nel quale le piccole figure che alludono alle storie ovidiane si inseriscono con una sorprendente naturalezza. Dal punto di vista iconografico, la dipendenza dalle immagini a corredo dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 è stata notata a partire dai pionieristici studi di Hind e di Carrington¹⁰⁸, tuttavia, sulla spinta delle precise indicazioni offerte da Zucker nel *Bartsch* illustrato¹⁰⁹, un attento confronto con tali xilografie e con il testo dell'incunabolo risulta ad ogni modo interessante, specialmente perché consente di seguire con maggior cura le scelte compiute dall'incisore nel processo creativo delle sue stampe alla luce delle fonti formali e iconografiche a lui note. Considerando le sette tavole *in toto* va notato innanzitutto che in esse, diversamente dalle illustrazioni giuntine nelle quali le storie ovidiane sono rappresentate per esteso mediante l'accostamento di diversi nuclei narrativi, Benedetto raffigura solamente un singolo episodio del mito prescelto, e tale episodio, estrapolato dalla xilografia di riferimento, non sempre segue il modello con la stessa fedeltà.

Nell'incisione con *Mercurio e Aglauro* (fig. 7.72), ad esempio, l'artefice riprende esclusivamente, traducendolo in controparte, il dettaglio della parte sinistra dell'illustrazione alla c. XVIIIv dell'incunabolo (conosciuta forse anche nella versione speculare contenuta nell'edizione rusconiana del 1517) (fig. 7.73; fig. 7.74), nel quale il dio conversa con Aglauro sulla soglia della sua abitazione. Mentre l'aspetto di Mercurio e l'atteggiamento di Aglauro,

¹⁰⁶ ZUCKER 1984, p. 419.

¹⁰⁷ MORELLO 2004, p. 34.

¹⁰⁸ CARRINGTON 1941, soprattutto pp. 212-228; HIND 1948, pp. 185-187.

¹⁰⁹ ZUCKER 1984, pp. 418-422 nn. 32,34,35,36,37,39,40.

colta nell'atto di sollevarsi la veste con le mani, risultano piuttosto affini ai medesimi particolari della xilografia, la conformazione assunta dalla casa della fanciulla – che conserva però nella finestrella centinata e nello stipite squadrato della porta un ricordo preciso dell'illustrazione giuntina – e le rovine raffigurate in secondo piano, rimandano all'influsso esercitato dalla grafica di Dürer sull'opera di Benedetto. In particolare, come sottolinea giustamente Zucker, l'arco in rovina rappresentato sullo sfondo, dai cui ruderi si sviluppa una vegetazione selvaggia e incolta, sembra essere una vera e propria citazione alla tavola raffigurante la *Natività* eseguita dall'artista tedesco nel 1504, nella quale in lontananza compare un elemento architettonico pressoché identico¹¹⁰ (fig. 7. 75, fig. 7.76).

Molto vicina a tale immagine, per la presenza di edifici in prospettiva e quinte rocciose sullo sfondo che riconducono all'influsso dureriano, è l'incisione con *Vulcano, Apollo e Cupido* (fig. 7.77), nella quale Benedetto riprende la metà sinistra della vignetta alla c. XXVIIIr dell'incunabolo giuntino (fig. 7.78). Se le figura di Apollo, raffigurata di profilo con una corona sul capo, riflette la grande attenzione posta dall'artista alla xilografia, quella assisa di Vulcano, nonostante il suo grembiule ricalchi piuttosto fedelmente il medesimo particolare dell'illustrazione, sembra riferirsi ad un altro modello. La posizione delle gambe infatti, delle quali una è piegata e l'altra è distesa, assieme alla presenza della fornace alle spalle del dio, avvicina l'immagine alla xilografia alla c. Evii r delle *Metamorfosi* latine stampate nel 1513 da Giovanni Tacuino a Venezia, dove Vulcano reca le stesse caratteristiche (fig. 7. 79).

Un altro caso in cui Benedetto combina gli spunti iconografici delle vignette giuntine con fonti nordiche e dureriane è quello relativo alla *Nascita di Adone* (fig. 7.80). Come nei casi precedenti, l'incisore seleziona solamente un episodio tra quelli rappresentati nell'immagine ovidiana del 1497, concentrandosi questa volta sul miracoloso parto di Mirra tramutata nell'omonimo albero. Dalla xilografia giuntina, tradotta in controparte, l'artista riprende il dettaglio del neonato che viene estratto per un braccio dal tronco, la figura di Lucina, avvolta in lunghe vesti, e la ninfa che la assiste. Alla composizione originale Benedetto aggiunge un'ulteriore figura sulla sinistra, parzialmente tagliata dal margine, che tiene tra le mani un piccolo bacile, alludendo con ciò (probabilmente) al bagno del bambino con le lacrime della madre che seguirà il parto¹¹¹. Nella parete rocciosa raffigurata in secondo piano a sinistra, sopra la quale si sviluppano alberi ed edifici, si è voluto invece riconoscere un riferimento

¹¹⁰ ZUCKER 1984, p. 419.

¹¹¹ Ov. *Met.* X, vv. 513-514; BONSIGNORI 1497, c. LXXXIXr.

alla scogliera che caratterizza lo sfondo dell'incisione di Dürer con *San Girolamo penitente* del 1496 circa¹¹² (fig. 7.81).

Adattamenti piuttosto fedeli delle illustrazioni ovidiane si possono invece osservare nelle tre incisioni dedicate alle storie di Apollo. Nel bulino con *Apollo e Pan* (fig. 7.82) Benedetto riprende la parte destra della corrispondente xilografia raffigurante il momento in cui Apollo si esibisce in presenza di Pan, Mida e Tmolo per dimostrare la propria supremazia musicale (fig. 7.83; fig. 7.84). Se la posa leggiadra di Apollo, rappresentato con la corona di alloro sul capo mentre suona una moderna lira da braccio, e la figura assisa di Tmolo sulla sinistra seguono quasi nel dettaglio gli schemi formali presenti nell'illustrazione, le figure di Pan e Mida rilevano nelle loro forme e posture degli elementi di novità. L'immagine frontale e vestita del fauno presente nella xilografia è qui sostituita da una figura di profilo, collocata a sinistra di Apollo, la cui nudità e muscolatura, assieme alle orecchie a punta e al viso ferino, non può non rimembrare alcune prove di Dürer, come la celebre stampa con *La famiglia del Satiro* del 1505 (fig. 7.85), o di Jacopo de Barbari, tra cui *Famiglia di Satiri* del 1501-1503 (fig. 7.86), alle quali Benedetto potrebbe essersi ispirato per l'esecuzione della sua versione della *Famiglia del Satiro* databile agli stessi anni delle incisioni ovidiane¹¹³ (fig. 7.87). La figura di Mida invece, rappresentata di spalle a fianco del monte Tmolo anziché di profilo come nell'illustrazione giuntina, secondo alcuni studiosi potrebbe riflettere il tentativo di Benedetto di enfatizzare lo scarso giudizio che condurrà il re ad esprimere il suo apprezzamento per la musica rustica e volgare di Pan¹¹⁴.

L'incisione con *Apollo e Marsia* (fig. 7.88) riprende invece la parte centrale della vignetta alla c. XLIXv dell'incunabolo (fig. 7.89), nella quale è raffigurato in momento in cui il satiro, rappresentato in sembianze umane, si esibisce davanti ad Apollo. I due contendenti riprendono attentamente le pose e gli atteggiamenti delle figure effigiate nella xilografia, tuttavia vengono inseriti entro un paesaggio naturale contraddistinto da alberi, colline e costruzioni. Come nell'illustrazione Apollo indossa un abito a doppia cintura e tiene nella mano sinistra una lira da braccio. Marsia, diversamente, pur mantenendo la stessa posizione e lo stesso strumento della sua corrispondente figura nella vignetta, indossa abiti contemporanei che enfatizzano ulteriormente il carattere rustico del personaggio e della sua musica: i rozzi calzari, l'ampio cappello, la sacca e il coltello applicati alla cintura, conferiscono a Marsia, rappresentato anche da Benedetto come un uomo (e non come un

¹¹² ZUCKER 1984, p. 420.

¹¹³ ZUCKER 1984, p. 418; MORELLO 2004, p. 36.

¹¹⁴ GENTILI 1980, p. 77; ZUCKER 1984, p. 420.

satiro), un aspetto da pastore e contadino, più consono, secondo l'opinione di alcuni studiosi, al significato ideologico che nel Cinquecento si attribuiva all'episodio¹¹⁵.

Della stampa dedicata ad *Apollo e Ciparisso* (fig. 7.90; fig. 7.91) si conoscono due differenti impressioni: la prima mostra i due protagonisti raccolti sotto un albero mentre contemplan il corpo morto del cervo ucciso da Ciparisso; nella seconda, alle spalle delle due figure si sviluppa un'ampia veduta paesaggistica che innalza di molto l'orizzonte della scena¹¹⁶. Ciò nonostante, il nucleo di figure in primo piano è palesemente ispirato alla parte sinistra della vignetta alla c. LXXXVv dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, dalla quale però viene eliminato il dettaglio di Ciparisso che si prepara a scagliare la lancia contro l'animale sullo sfondo (fig. 7.92).

Nell'incisione con il *Ratto di Europa* (fig. 7.93), l'ultima della serie dedicata alle *Metamorfosi*, Benedetto seleziona dall'immagine giuntina, conosciuta forse anche nella versione speculare presente nell'edizione di Rusconi del 1517 (fig. 7.94; fig. 7.95), il momento centrale, in cui la fanciulla si appresta a salire in groppa all'animale per essere così condotta a Creta. Rispetto alla xilografia dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, nel bulino del Montagna il numero di ancelle che accompagnano Europa viene ridotto a una, e piuttosto diversa risulta anche la figura di Mercurio rappresentata nella stampa a sinistra. Mentre infatti nell'illustrazione il dio è raffigurato di spalle all'estremità laterale della composizione, nella stampa di Benedetto esso è effigiato di profilo, appoggiato ad un lungo bastone da pastore (Mercurio, si ricorderà, fu incaricato da Giove di condurre gli armenti di Agenore in riva al mare) e rivolto verso le figure centrali con le quali sembra intrattenere un dialogo. Tale atteggiamento, non trovando giustificazione nel testo ovidiano dove Mercurio si limita a condurre gli armenti di Agenore in riva al mare, trova però un preciso confronto formale con la posa di Melibeo nella miniatura a grisaille alla c. 12v del Virgilio della Princeton University Library (VRG 2945) attribuita da E. K. Guest al Secondo Maestro del Canzoniere Grifo¹¹⁷ (fig. 7.96), ponendo interessanti quesiti circa la circolazione di modelli tra miniatori e incisori. Un'altra differenza tra il bulino e la xilografia riguarda il gesto con cui Europa porge al toro una corona di fiori, maggiormente enfatizzato nell'incisione e perfettamente in linea con la descrizione di Bonsignori per la quale «Il toro si colego in terra E posta che [Europa] li hebe una girlanda in capo si li cavalco adosso»¹¹⁸.

¹¹⁵ Cfr. GENTILI 1980, pp. 77-78. Sull'incisione di Apollo e Marsia si veda anche WYSS 1996, p. 85.

¹¹⁶ Le due impressioni sono commentate e illustrate in ZUCKER 1984, pp. 422-423.

¹¹⁷ GUEST 2008, p. 115.

¹¹⁸ BONSIGNORI 1497, c. XVIIIIV.

Sicuramente non pensate per costituire delle illustrazioni librarie, le sette incisioni qui esaminate erano rivolte ad un pubblico interessato non tanto alla correttezza archeologica ma piuttosto al carattere idilliaco ed evocativo che i soggetti mitologici poteva offrire.

Sul versante dell'illustrazione xilografica invece, un caso estremamente interessante, e finora inedito, dell'influenza esercitata dalle vignette giuntine è offerto dalle cornici ornamentali della *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, stampata da Otino da Pavia a Venezia nel 1501¹¹⁹. Tale edizione, come reca il titolo, contiene il volgarizzamento delle Vite dei Santi Padri realizzato da Fra Domenico Cavalca più volte stampato a Venezia, ed è corredata da un ricco e raffinato apparato decorativo caratterizzato da cornici xilografiche su fondo nero, vignette circolari inserite entro riquadri ornati agli angoli e numerosissime iniziali figurate poste lungo tutti i libri e i capitoli in cui il testo è strutturato. Finora poco considerate dagli studiosi, le xilografie che decorano l'edizione di Otino rivelano una qualità stilistica piuttosto elevata, tale da ricondurre l'esecuzione dei disegni a Benedetto Bordon o comunque alla sua bottega. Comparando le figure che compaiono nei grandi tondi xilografici ad alcune illustrazioni attribuite al miniatore padovano, tra cui anche le immagini a corredo dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, si notano precise affinità, non solo nella costruzione del corpo umano, nella disposizione delle figure nello spazio e nella definizione di alcuni particolari del paesaggio, ma anche nell'impiego di determinati schemi formali riconducibili per l'appunto alla mano del Bordon. La figura maschile effigiata a destra nel tondo alla c. Ci r (fig. 7.97), ad esempio, sembra quasi una traduzione in controparte della figura dipinta nella miniatura alla c. 88v del Luciano di Vienna (fig. 7.98), con la quale condivide lo stesso modo di strutturare e ombreggiare il panneggio oltre che l'analoga maniera nel definire le gambe. L'anatomia del gigante rappresentato davanti a Sant'Antonio nella xilografia alla c. dir invece (fig. 7.99), corrisponde a quella dei soldati che appaiono nelle tavole del *Trionfo di Cesare* del 1504, i cui disegni, come si è già ricordato, sono certamente opera di Bordon (fig. 7.100). Ancora, le diaboliche figure femminili che compaiono nel tondo alla c. ni r (fig. 7.101), ricordano negli atteggiamenti e nelle lunghe vesti a colonna le fanciulle raffigurate in numerose vignette del *Poliphilo*, come dimostra il confronto con le illustrazioni alle cc. iiir, iiiv, della celebre aldina (fig. 7.102). Nei tondi alle cc. xir e Bir appaiono invece delle figure maschili (fig. 7.103; fig. 7.104) il cui enfatico gesto d'attacco ricalca l'analogo schema utilizzato da Bordon nel Giovenale di Manchester (The Lohn Rylands Library, Spencer 866) ma presente anche, come abbiamo visto, in alcune immagini dell'*Hypnerotomachia* e

¹¹⁹ EDIT 16 CNCE 22454; Essling 574;

dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Un altro confronto stringente riguarda l'immagine di San Nicola da Tolentino effigiato nell'ultimo tondo dell'edizione (fig. 7.105), la cui posa ponderata e le sottili linee della veste, che seguono gli arti sottostanti, rimembrano la figura di Santa Caterina raffigurata nella xilografia delle *Epistole* aldine del 1500 (fig. 7.106), per il cui disegno è già stato avanzato il nome di Bordon¹²⁰. Se ciò non bastasse, anche i festoni e i motivi a candelabre che si snodano nelle raffinate cornici a fondo nero poste in corrispondenza dell'inizio di ogni libro della *Vita Sancti Padri* (fig. 7.107) rimandano al vocabolario ornamentale impiegato da Bordon nei suoi lavori. Un confronto con la cornice miniata nell'antiporta del Luciano di Vienna (fig. 7.108) o con quella xilografica che accompagna le copie cartacee di tale edizione (fig. 7.109), rivela una sostanziale omogeneità stilistica, e lo stesso si può osservare comparando i fregi della cinquecentina con quelli dipinti alla c. 233r del ms It. Z. 64 (=4824) della Biblioteca Marciana e attribuiti al Secondo Maestro del Canzoniere Grifo (fig. 7.110), della cui forte affinità con Bordon si è già accennato. Curioso è inoltre notare che nelle cornici della *Vita*, in particolare in quelle presenti alle cc. LXVIXr, CXXXIXr, CXXIXr, compaiono dei putti reggenti un cesto che sembrano riprendere un motivo presente nel *Poliphilo* (fig. 7.111; fig. 7.112), rafforzando ulteriormente l'ipotesi qui avanzata di ricondurre al miniatore padovano la paternità delle illustrazioni. Volgendoci ora al problema centrale di questo capitolo, uno degli aspetti più interessanti delle xilografie dell'edizione di Otino riguarda proprio la presenza di immagini ovidiane nei fregi inferiori delle cornici incipitarie di cui si è appena discusso. In esse infatti, all'interno di piccoli medaglioni dall'aspetto simile a quelli miniati da Bordon nel Luciano di Vienna e dal Secondo Maestro del Grifo nel margine inferiore della c. 233r del Canzoniere marciano (fig. 7.113; fig. 7.114, fig. 7.115), accanto a raffigurazioni sacre, compaiono scenette mitologiche estrapolate dalle *Metamorfosi*. Di queste scene, due seguono piuttosto fedelmente le soluzioni iconografiche veicolate dalle vignette giuntine, mentre una terza propone una raffigurazione originale sia dal punto di vista tematico che compositivo. Alla c. hir della *Vita* si trova una raffigurazione che palesemente ricalca l'illustrazione con la storia di Mirra e Adone (fig. 7.116), dalla quale vengono ripresi solamente due particolari: la cacciata di Mirra ad opera del padre Cinira, raffigurata a sinistra, e la nascita di Adone dall'albero, effigiata a destra (fig. 7.117). Malgrado le dimensioni limitate del medaglione, la raffigurazione segue fedelmente i corrispondenti motivi della xilografia giuntina, dalla quale riprende altresì la disposizione da sinistra a destra degli episodi. Nel margine inferiore della c. ?ir invece, è la

¹²⁰ Cfr. SZÉPE 1992, pp. 19, 54, 70, 96, 132.

vicenda di Apollo e Dafne ad occupare il medaglione del fregio xilografico (fig. 7.118). Anche in questo caso il riferimento all'illustrazione giuntina è facilmente individuabile (fig. 7.119), tuttavia rispetto al medaglione precedente la raffigurazione segue meno pedissequamente il modello. I momenti rappresentati sono anche stavolta due: l'inseguimento di Dafne da parte di Apollo e Apollo che abbraccia l'albero in cui la ninfa è stata trasformata. Se per il primo episodio, che occupa quasi interamente lo spazio rettangolare della vignetta, il riferimento all'immagine giuntina è evidente soprattutto nella disposizione obliqua delle figure e nella concitata gestualità dei personaggi, nonostante gli arti di Dafne non si stiano trasformando in alloro, la figura di Apollo che abbraccia il tronco dell'albero in cui l'amata si è tramutata introduce una novità rispetto al modello di riferimento. Dal punto di vista testuale tale immagine risulta molto coerente con il racconto ovidiano riportato nel volgarizzamento, dove Bonsignori, sull'esempio di Ovidio, racconta che il dio, appena la ninfa divenne un albero, «abraccio gli rami co[n] le sue braccia»¹²¹. Questo dettaglio iconografico, oltre a rivelare una grande attenzione nei confronti del testo delle *Metamorfosi* da parte dell'illustratore, trova un'interessante traduzione pittorica in un pannello di cassone attribuito dalla critica a Francesco Bonsignori e datato alla metà degli anni Novanta del Quattrocento¹²² (fig. 7.120; fig. 7.121), la cui somiglianza con la xilografia qui esaminata è piuttosto sorprendente. Non solo l'atteggiamento di Apollo, abbigliato "all'antica" e raffigurato di spalle con la gamba destra piegata, corrisponde a quello dell'illustrazione, ma anche l'inseguimento di Dafne rappresentato al centro reca analogie considerevoli con la xilografia della *Vita*. Alla luce di ciò, per spiegare le corrispondenze esistenti tra le due immagini, si potrebbero avanzare due ipotesi: o si posticipa la datazione del dipinto di qualche anno, al fine di giustificare la conoscenza dell'illustrazione da parte del pittore, oppure si deve immaginare l'esistenza di una fonte iconografica perduta, magari una stampa o un disegno, che abbia trasmesso l'iconografia al pittore e all'illustratore.

La terza immagine ovidiana della *Vita* di Otino si trova alla c. bir, e raffigura un episodio che non trova un corrispettivo nelle xilografie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Si tratta della vicenda di Iolo, narrata da Ovidio e Bonsignori nel I libro¹²³ (fig. 7.122). Diversamente dalle due precedenti vignette, questa volta la lettura degli episodi illustrati va da destra a sinistra, mostrando dapprima il momento in cui Mercurio, seguendo l'ordine impartitogli da Giove, addormenta Argo con il suono del flauto per sottrargli Iolo tramutata in giovenca, e

¹²¹ BONSIGNORI 1497, c. VIIIv.

¹²² Sul dipinto cfr. VINCO 2012, p.

¹²³ Ov. Met. I, vv. 568-747; BONSIGNORI 1497, cc. VIIIr-Xv.

successivamente la scena della decapitazione di Argo da parte del dio. La prima illustrazione xilografica relativa a tale episodio in un'edizione ovidiana apparirà solamente nella traduzione in ottava rima di Niccolò degli Agostini stampata a Venezia nel 1522, dunque per eseguire la sua raffigurazione l'artefice dell'immagine delle *Vite* ha tratto ispirazione esclusivamente dal testo (fig. 7.123). Se davvero l'autore dei disegni fu Bordon, la familiarità con i contenuti testuali del volgarizzamento non deve stupire, visto il suo probabile intervento in qualità di disegnatore delle xilografie giuntine.

7. 4. Il taccuino di Lille

A margine di questa rassegna di esempi precoci che testimoniano la rapida e istantanea ricezione delle soluzioni iconografiche delle vignette ovidiane del 1497, si è ritenuto opportuno prendere in considerazione un album di disegni conservato al Musée des Beaux-Arts di Lille dato che, al suo interno, compaiono diverse raffigurazioni ovidiane. Si tratta di un taccuino composto da quattordici pergamene sciolte recanti disegni a penna entro cornici quadrangolari disposte ordinatamente all'interno delle pagine, in una delle quali compare inoltre la scritta: *Quiste sono In ventione de mostri marini de manno mia Jac pictor d(ei a emen) bollogna* (qui aggiunto al di sopra della riga: *portia/ o: povro) pelegrino d(elamia/ o: alanno) Infe(lice?) adolesentia facto nelano 1516 (In?) Sulmone cb*¹²⁴, la quale, nonostante fornisca una precisa datazione per il taccuino, ha dato adito nel tempo a diverse proposte interpretative. Nei primi studi l'identità dello Jacopo da Bologna che si firma nel taccuino è stata ricondotta a Giacomo Francia, in particolare nei contributi di Gonse e Molinier¹²⁵, mentre il Pluchart nel 1889 propose il nome di Girolamo Genga¹²⁶, pur continuando a catalogare il taccuino come opera del Francia. In uno studio di Fiocco del 1920 invece, l'attribuzione dei disegni fu associata al pittore Jacopo Ripanda e da tale momento questo nome fu associato alle pergamene di Lille quasi senza soluzione di continuità negli studi successivi¹²⁷. Occorre giungere agli anni ottanta e novanta per trovare differenti proposte attributive le quali, sulla base del reperimento di nuovi disegni accostabili a quelli del taccuino, considerarono sempre meno attendibile il nome di Ripanda, proponendo di distinguere la personalità di quest'ultimo da quella dello Jacopo da Bologna che firmò l'album di Lille. Tra questi studi si segnalano quelli compiuti da Marzia Faietti, nei quali la

¹²⁴ La trascrizione segue quella riportata da EBERT-SCHIFFERER 1988, p. 312.

¹²⁵ Cfr. GONSE 1877, p. 392; MOLINIER 1866, I, pp. 184-189.

¹²⁶ PLUCHART 1889, pp. 84-87.

¹²⁷ FIOCCO 1920, pp. 44-48.

studiosa si sforza di mettere insieme un primo *corpus* di disegni riconducibili esclusivamente a Jacopo da Bologna, ricostruendo gli influssi e le caratteristiche che lo differenziano dal Ripanda¹²⁸. Per quanto riguarda la tipologia dei disegni contenuti nel taccuino, si osservano raffigurazioni di vario genere, recanti influssi stilistici eclettici – i più evidenti rimandano a Mantegna, Ercole de' Roberti, Leonardo, ma anche a Signorelli e alla scuola umbro-bolognese¹²⁹ – che sottendono un'ampia gamma di fonti artistiche, letterarie e iconografiche note al disegnatore: accanto a raffigurazioni religiose tratte dalle Sacre Scritture, come Cristo nell'Orto, Cristo al Limbo, la Deposizione dalla Croce ecc, sono disegnati motivi ornamentali, arabesche, storie tratte dalla storia antica e infine temi profani ispirati alle *Metamorfosi*¹³⁰. In relazione a questi ultimi, chiaramente legati alle xilografie dell'*Ovidio* giuntino, non si registrano molti studi, tuttavia si segnalano le osservazioni di Carla Lord che nella sua dissertazione per prima ha colto le forti somiglianze iconografiche tra i disegni, da lei attribuiti ancora al Ripanda, e le illustrazioni del 1497¹³¹. In tutto si contano dodici disegni relativi alle favole di Ovidio, dei quali però non tutti rappresentano dei miti effigiati nelle xilografie dell'incunabolo. Va inoltre ribadito che il più delle volte in uno stesso foglio compaiono diversi disegni ovidiani, i quali non seguono, nella sequenza con cui sono disposti nell'album, l'ordine in cui gli episodi sono narrati nel poema. Questo probabilmente va inteso alla luce della funzione svolta dal taccuino, dai più ritenuto un vero e proprio album di modelli fatto eseguire su commissione o redatto da un abile artigiano per costruirsi un personale repertorio di immagini da utilizzare nelle cosiddette arti minori¹³². La maggior parte dei disegni mitologici segue gli schemi formali e iconografici delle vignette giuntine, sicuramente osservate da parte dell'autore del taccuino, talvolta arricchite dall'inserimento di ulteriori figure o particolari. Tra i disegni più vicini alle immagini dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* troviamo il riquadro con la Nascita di Adone (foglio n. 384), nel quale Jacopo da Bologna riprende dalla vignetta giuntina solamente la scena di Mirra cacciata dal padre Cinira, effigiata a sinistra, e il miracoloso parto sulla destra (l'idillio amoroso tra Venere e l'adulto Adone, così come la morte del giovane non vengono raffigurati) (fig. 7.124; fig. 7.125). Comparando le due immagini, si può facilmente osservare che l'autore del disegno ha seguito fedelmente la xilografia di riferimento rappresentando

¹²⁸ Si veda soprattutto FAIETTI 1990.

¹²⁹ Cfr. EBERT-SCHIFFERER 1988, p. 312.

¹³⁰ Una descrizione del taccuino, dei disegni e delle iscrizioni che li accompagnano è offerta da FIOCCO 1920, p. 46.

¹³¹ LORD 1968, pp. 75-76.

¹³² Sulle ipotesi della funzione del taccuino cfr. FAIETTI 1990, pp. 106-108.

Cinira con la spada brandita, Mirra in fuga, Lucina che estrae il neonato dal tronco afferrandolo per un braccio, e le naiadi attorno all'albero. Una forte vicinanza al modello xilografico giuntino si ravvisa altresì nel disegno con il Ratto di Proserpina al foglio n. 286 (fig. 7.126; fig. 127), dove i momenti rappresentati – Plutone rapisce Proserpina, Plutone solleva il tridente dal carro mentre Ciane tenta di fermarlo emergendo dalla fonte d'acqua – ricalcano pedissequamente la composizione alla c. XLv dell'incunabolo. Ancora, la scena in cui Atteone osserva accidentalmente Diana nuda generando scompiglio tra lei e le sue ninfe (fig. 7.128; fig. 7.129), riprende nel dettaglio, anche se in controparte, la parte sinistra dell'illustrazione corrispondente, come dimostra la collocazione del giovane cacciatore ai margini dello stagno e la cortina d'alberi disposti a corona sullo sfondo. Molto fedele alla xilografia del 1497 risulta anche il disegno con la caccia al cinghiale Calidonio (fig. 7.130), dove la disposizione circolare dei compagni di Meleagro, accerchianti il pericoloso cinghiale, non può che essere derivata dall'immagine giuntina. Nel disegno con Deucalione e Pirra invece, al foglio n. 390 (fig. 7.131), l'autore riprende esclusivamente la parte principale dell'illustrazione ovidiana, concentrandosi sul lancio delle pietre dei due superstiti, effigiati in modo analogo a quello della xilografia, dal quale nasce una nuova generazione di uomini, le cui pose e corporature rivelano un influsso stilistico toscano. Il disegno raffigurante la Morte di Orfeo (fig. 7.132), pur ritraendo lo stesso episodio dell'immagine alla c. LXXXXiv dell'incunabolo, presenta delle caratteristiche originali. Innanzitutto la figura del cantore, atterrato dai violenti colpi delle Menadi, appare svestita e priva di vita. In secondo luogo la gestualità delle donne che lo colpiscono è ulteriormente enfatizzata – si noti, ad esempio, la Menade che si prepara a colpire Orfeo poggiando un piede sulla sua spalla – e la presenza delle figure armate di lancia e scudo raffigurate a sinistra risulta del tutto nuova. Queste ultime, per nulla giustificate dal testo nel quale le Menadi brandiscono esclusivamente randelli, tirsi e pietre, sembrano una traduzione al femminile dei guerrieri effigiati all'estremità destra del disegno con la caccia al cinghiale Calidonio e potrebbero perciò costituire delle semplici prove grafiche eseguite da Jacopo indipendentemente dal significato narrativo dell'immagine.

In modo simile, nel disegno con Perseo e Andromeda al foglio n. 386 (fig. 7.133), che riprende la parte destra dell'illustrazione giuntina (fig. 7.134), la scena dello scontro tra l'eroe e il mostro marino è arricchita dall'inserimento di alcune figure difficilmente interpretabili in relazione all'episodio. Secondo Ovidio infatti, come secondo Bonsignori, accanto ad Andromeda incatenata accorrono solamente il padre Cefeo e la madre Cassiope,

mentre nel disegno si osservano due figure maschili e una femminile. Se l'uomo barbuto rappresentato a ridosso di Andromeda può forse alludere al padre Cefeo, presente anche nella xilografia del 1497, più difficile è determinare l'identità dell'altra coppia di figure. Tuttavia l'atteggiamento della fanciulla raffigurata con le braccia dietro la schiena, apparentemente trattenute dall'uomo alle sue spalle, potrebbe richiamare il momento in cui la giovane è stata condotta al sacrificio (il quale però non trova un riscontro in Ovidio) oppure la liberazione di Andromeda dalle catene dopo l'uccisione del mostro. Interessante è inoltre notare che Andromeda non è legata ad uno scoglio, come vuole la tradizione ovidiana, ma ad un albero, rimembrando in ciò, anche se si esclude un diretto legame iconografico, alcune raffigurazioni vascolari antiche e alcune miniature legate alla tradizione astrologica. La presenza dell'albero anziché dello scoglio si troverà in seguito anche in un dipinto di Piero di Cosimo (fig. 7.135), ora agli Uffizi, e in una ceramica del Museo Capodimonte di Napoli (fig. 7.136). Un altro caso in cui appaiono delle figure apparentemente incongruenti alla vicenda rappresentata, è il disegno con Apollo, Pan e Mida (fig. 7.137). In esso la somiglianza con la xilografia del 1497 si può cogliere solamente nella parte destra della composizione, in cui è raffigurato il momento in cui Apollo si esibisce con la lira da braccio davanti a Pan e Mida seduti di fronte a lui (fig. 7.138). Anche se la figura del monte Tmolo non è stata inserita nel gruppo di figure a destra, il riferimento all'illustrazione è comunque evidente nella posa di Apollo, con un piede appoggiato su una protuberanza del terreno, e nell'aspetto generale conferito a Pan-satiro e Mida incoronato. Le figure che occupano la parte destra della composizione, diversamente, non consentono alcun paragone con la xilografia. Esse raffigurano un uomo di spalle, che sembra contemplare la sfida musicale, una fanciulla stante che suona una lira classica e un vecchio barbuto che stringe il braccio destro di Apollo. Se in quest'ultima figura si può forse riconoscere un riferimento a Tmolo, in virtù della sua vicinanza al dio (sarà Tmolo a decretare la vittoria di Apollo su Pan), più difficile è spiegare l'identità degli altri due personaggi, che potrebbero anche in questo caso essere intesi come semplici capricci grafici dell'autore dei taccuini. È però curioso notare che, mentre Apollo suona una moderna lira da braccio coerentemente all'illustrazione giuntina e al testo di Bonsignori dove tale strumento è denominato «chitera»¹³³, la fanciulla reca nelle mani quella che può essere considerata una cetra classica, ovvero lo strumento suonato da Apollo nelle *Metamorfosi*

¹³³ BONSIGNORI 1497, c. XLIXv; BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIv.

latine di Ovidio¹³⁴. Anche le vesti da lei indossate sembrano ricondurre ad un orizzonte più classico, e se vogliamo più “archeologico”, rispetto a quelle di Apollo, palesemente ispirate alla tunica a doppia cintura mostrata dal personaggio nell’illustrazione dell’incunabolo. Non si esclude che tale fanciulla, forse memore di qualche reminiscenza classica, rappresenti la musa Euterpe (o Erato), che in alcune testimonianze antiche accompagna, assieme alle altre muse, Apollo – si veda ad esempio il sarcofago con Apollo, Minerva e le muse conservato a Vienna (Kunsthistorisches Museum) e conosciuto dagli artisti del Rinascimento¹³⁵(fig. 7.139). L’altro disegno del taccuino di Lille dedicato alle sfide musicali di Apollo (foglio n. 384), raffigurante questa volta la sua gara con Marsia (fig. 7.140), non presenta figure inedite rispetto a quelle presenti nella xilografia del 1497 (fig. 7.141), tuttavia, pur riprendendo i due momenti centrali della vicenda rispettando l’ordine di lettura offerto dall’illustrazione – la competizione musicale e lo scorticamento di Marsia – Jacopo da Bologna ha conferito ai personaggi pose più dinamiche ed espressive – come dimostra il capo buttato all’indietro del satiro che esprime l’atroce sofferenza della punizione inflittagli da Apollo – e ha enfatizzato maggiormente il carattere musicale dell’episodio rappresentando Apollo nell’atto di suonare contemporaneamente a Marsia, allontanandosi in questo dalla descrizione ovidiana dell’episodio¹³⁶. Nel disegno illustrante la storia di Apollo e Dafne¹³⁷, l’autore del taccuino ha ripreso dalla corrispondente xilografia solamente il momento dell’inseguimento di Dafne, ciò nonostante, oltre a esasperare la gestualità di Apollo nel protendersi verso la ninfa, ha sostituito la figura fuggente di Dafne della xilografia, nella quale solo le estremità delle braccia stanno mutandosi in alloro, con una rappresentazione della fanciulla in uno stato più avanzato di metamorfosi. In altri due disegni infine, Jacopo da Bologna raffigura delle storie che non trovano corrispondenza nelle vignette giuntine poiché si tratta di miti non illustrati. Nel disegno con Dedalo e Icaro al foglio n. 386 (fig. 7.142) egli raffigura il celebre volo che condurrà il giovane Icaro alla morte, rappresentando due volte la figura di quest’ultimo – la prima a mezz’aria e la seconda mentre sprofonda nel mare di Creta – adottando una soluzione compositiva molto simile a quella presente nella xilografia illustrante il medesimo episodio nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce stampate nel 1553. Non è chiaro se il

¹³⁴ Ov. *Met.* XI, vv. 165-168.

¹³⁵ Il sarcofago si trovava in Santa Maria Maggiore a Roma nel XV e XVI secolo. Cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010, pp. 86-87 n. 38.

¹³⁶ Ovidio è in realtà piuttosto generico al riguardo (cfr. Ov. *Met.* VI, vv. 382-385) tuttavia il carattere competitivo dell’episodio e il tipo di competizione con cui i personaggi si sfidano lascia intendere che essi dovettero suonare uno alla volta. Bonsignori invece è più esplicito e racconta che Marsia suonò per primo e Apollo per secondo. Cfr. BONSIGNORI 1497, c. XLIXv.

¹³⁷ Non è stato possibile reperire un’immagine di buona qualità di questa scena.

disegno in questione sia scaturito esclusivamente dalla fantasia dell'autore sulla base della sola descrizione testuale o se sia basato su un modello iconografico al momento non noto, tuttavia l'esistenza di raffigurazioni simili nel campo dell'illustrazione libraria precedente, come testimonia un disegno nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. 7.143), potrebbe suggerire l'esistenza di modelli grafici perduti. Nel Ratto di Ganimede invece, al foglio n. 388 (fig. 7.144), il disegnatore si concentra sul momento in cui il bellissimo giovane viene rapito da Giove, tramutato in aquila per l'occasione, lasciando sconcertati i suoi compagni a cavallo rappresentati all'intorno. La presenza di queste figure, mai citate da Ovidio e da Bonsignori¹³⁸, legano il disegno ad altre fonti letterarie e iconografiche: se Ganimede, definito cacciatore, è descritto assieme ai compagni di caccia nell'*Eneide* di Virgilio e nella *Tebaide* di Stazio¹³⁹, le figure dei cavalieri che assistono al rapimento si ritrovano in un'incisione del cosiddetto maestro IB con l'uccello (fig. 7.145), dietro al cui monogramma potrebbe celarsi Giovan Battista Palumba, che potrebbe aver costituito il tramite iconografico dell'episodio¹⁴⁰. Un'altra probabile fonte figurata, questa volta relativa alla sola scena del ratto, potrebbe essere riconosciuta nel dipinto di Baldassarre Peruzzi nella volta della Loggia della Farnesina (fig. 7.146; fig. 147)), a cui sembra essersi ispirato anche Nicola da Urbino nel piatto con Ganimede eseguito per il servizio di Isabella d'Este¹⁴¹. Proprio in rapporto a quest'ultimo, nel quale il momento del ratto è associato alle figure dei cavalieri impauriti come nel disegno di Lille, va affrontato un ulteriore aspetto legato al taccuino di Lille. Alcuni studiosi infatti hanno notato che alcune scene illustrate nel taccuino, come la scena del Riscatto dei prigionieri (tratta, sembra, dal dipinto dell'analogo soggetto dipinto da Gerolamo Genga), furono successivamente impiegati nelle maioliche istoriate¹⁴², aprendo alla possibilità che, almeno in parte, i disegni del taccuino siano serviti da repertorio iconografico presso una bottega artigianale di qualche maestro ceramista¹⁴³.

¹³⁸ Ov. *Met.* X, vv. 155-161; BONSIGNORI 1497, c. LXXXVIr.

¹³⁹ Virg., *Eneide*, V, vv. 249-255; Staz. *Tebaide*, vv. 548-551.

¹⁴⁰ Sull'incisione cfr. PICCININI 1981, pp. 149-151.

¹⁴¹ Cfr. paragrafo 7.2.

¹⁴² BYAM SHAW 1932, 1933.

¹⁴³ BYAM SHAW 1932, 1933; FAIETTI 1990, p. 106.

SEZIONE II

LE EDIZIONI ILLUSTRATE DELLE *METAMORFOSI* NELLA PRIMA METÀ DEL
CINQUECENTO

CAPITOLO 8.

LE *METAMORFOSI* LATINE STAMPATE DA GIOVANNI TACUINO (VENEZIA 1513)

Le *Metamorfosi* latine stampate a Venezia da Giovanni Tacuino nel 1513¹, corredate ai margini dal commento umanistico del professore universitario Raffaele Regio, rappresentano un'edizione importante nel panorama italiano dell'illustrazione del poema di Ovidio. Dopo il fortunato ciclo di immagini giuntino, più volte riutilizzato o copiato pedissequamente in numerose edizioni italiane e francesi, si realizzò un set xilografico per molti aspetti innovativo, non tanto nella forma o nelle soluzioni iconografiche proposte – in gran parte, come vedremo, basate sulle illustrazioni appartenenti alla tradizione figurativa inaugurata dall'*editio princeps* di Bonsignori del 1497 – quanto nel contenuto narrativo e nello speciale rapporto che lega il testo latino alle immagini².

L'edizione, conosciuta in numerose copie conservate in diverse biblioteche italiane ed europee, si presenta in massicci volumi *in folio*, indirizzati prevalentemente agli studenti universitari del tempo. All'ambito accademico-umanistico infatti rimandano senz'altro i caratteri tipografici utilizzati da Tacuino, modellati sulla *littera antiqua* com'era consuetudine per le opere di autori classici, e soprattutto l'impaginazione del commento, disposto attorno al testo di Ovidio come le glosse nei manoscritti giuridici.

Dal punto di vista testuale, nonostante questa non sia la prima edizione a stampa delle *Metamorfosi* latine corredate dal commento di Raffaele Regio³, essa può essere considerata come una tappa importante di un complicato percorso editoriale che vide come primo attore protagonista lo stesso autore delle *Enarrationes*, la cui vita e attività intellettuale fu contrassegnata da continue polemiche sorte attorno alla sua carriera e ai magistrali commenti che egli redasse, prevalentemente a scopo didattico, alle opere dei grandi autori classici⁴. Ripercorrere brevemente le tappe del percorso editoriale del commento alle *Metamorfosi* sarà utile non solo per chiarire le novità proposte dalla stampa di Tacuino, ma

¹ EDIT 16 CNCE 47173; ESSLING 229; SANDER 5319.

² Cfr. Scheda n. 2.

³ La prima edizione delle *Enarrationes* regiane accompagnata da illustrazioni fu la stampa di Mazzali di Parma, nella quale il tipografo riutilizzò le xilografie giuntine. Cfr. Capitolo 6.

⁴ Raffaele Regio, originario di Bergamo, Un inquadramento generale sulla vita e sulle opere di Raffaele Regio è offerto da COSENZA 1962, pp. 3017-3021; BENEDETTI 2008, pp. 3-19.

anche per mettere in evidenza le caratteristiche testuali e contenutistiche dell'opera di Regio, necessarie, come vedremo, a comprendere più a fondo alcuni aspetti legati alle illustrazioni xilografiche.

8.1. Caratteristiche generali e vicenda editoriale

Come è stato più volte sottolineato nel corso degli studi su Raffaele Regio, la storia editoriale delle *Enarrationes* ovidiane iniziò sotto il segno della contraffazione, visto che le prime due edizioni note del commento regioano furono pubblicate a Venezia in modo illecito, ovvero senza alcuna autorizzazione dell'autore, tra il 27 febbraio 1492 e il 5 giugno 1493 dalla tipografia di Ottaviano Scoto, il quale, avvalendosi della collaborazione di Bartolomeo Merula (acerrimo nemico di Regio) allestì frettolosamente le due edizioni con il materiale manoscritto di cui era provvisoriamente in possesso⁵. Lo stesso Raffaele Regio, nella prima edizione autorizzata delle sue *Enarrationes* stampata a Venezia da Simone Bevilacqua il 5 settembre 1493, fa esplicito riferimento all'accaduto, scagliandosi, nell'apostrofe iniziale «Ad lectorem» posta all'incipit della sua opera, contro il «perfidus librarius» (Scoto) e denunciando con aspre parole il misfatto perpetrato ai suoi danni⁶. Che sia stato effettivamente Bartolomeo Merula a collaborare all'azione truffaldina perpetrata dal tipografo lo si evince, come sottolineano giustamente alcuni studiosi, dall'epistola conclusiva riscontrata nell'edizione pirata del 1493, nella quale il falsificatore dichiara in prima persona di aver lui stesso terminato le «postremas enarrationes», vantandosi cioè di aver completato nel libro XV le annotazioni mancanti nel commento di Regio⁷. Il testo pubblicato in queste due edizioni pirata costituisce, malgrado il carattere non ufficiale delle stampe, il primo stadio redazionale del commento ovidiano, risultando spesso incompleto e limitato in molti passaggi, soprattutto se confrontato con le successive edizioni autorizzate. Come è stato messo in risalto da Matteo Benedetti nell'introduzione all'edizione critica dei primi quattro libri delle *Enarrationes*, la «Vita Ovidii» d'apertura appare di molto schematizzata rispetto a quella inserita in seguito, inoltre il commento è di frequente ridotto ad un'esile colonna a margine dei versi⁸. Nell'edizione del 1492, infine, si registra l'assenza della lettera prefatoria indirizzata a Francesco Gonzaga, presente invece nell'edizione pirata del 1493 e nella prima

⁵ Cfr. BENEDETTI 2008, pp. 20-21. Su Ottaviano Scoto si rimanda a ASCARELLI, MENATO 1989, pp. 337-338. Sulle caratteristiche delle edizioni pirata cfr. LO MONACO 1992, p. 119.

⁶ REGIO 1493B, c. Aiv.

⁷ REGIO 1493A, c. 145r. il testo di questa epistola è stato trascritto e pubblicato in BENEDETTI 2008, pp. 21-22.

⁸ BENEDETTI 2008, p. 20.

edizione ufficiale dello stesso anno⁹. Tale epistola, dedicata programmaticamente al condottiero mantovano a quel tempo alleato della Serenissima Repubblica e ristampata (con qualche leggera modifica) in tutte le successive edizioni del commento, appare fondamentale per le prospettive metodologiche ed esegetiche delle *Enarrationes*, perché in essa Regio elargisce al lettore gli strumenti necessari per approcciarsi al suo erudito commento. Innanzitutto egli rimarca che la lettura delle *Metamorfosi*, coerentemente alla dedizione dell'epistola, non deve essere esclusivamente appannaggio di un pubblico di lettori eruditi, ma può essere rivolta anche a chi, più in generale, ha esperienza e responsabilità di parola e azione, ovvero a chi, come Francesco Gonzaga, ha compiti e poteri politici¹⁰. Secondo Regio, infatti, i miti ovidiani possiedono un forte valore esemplare per la vita concreta, veicolando insegnamenti perennemente validi e condivisibili e fornendo le «civilliste vivendi rationes» in una forma artisticamente godibile: la trasformazione di Licaone in lupo narrata nel I libro del poema, ad esempio, insegna che i malfattori ostinati e crudeli saranno oggetto di «gravissima qua eque a Deo supplicia», mentre, viceversa, la fede e rettitudine mostrata da Deucalione e Pirra, risparmiati dal Diluvio Universale scatenato da Giove, dimostra la divina protezione elargita a chi, come loro, segue una condotta di vita rigorosa e rispettosa della religione¹¹. Come osserva giustamente Bodo Guthmüller, Regio rinuncia completamente al procedimento allegorico, che a suo avviso trascura e falsifica il senso letterale a vantaggio di un significato più profondo, concentrandosi esclusivamente su quei casi che trasmettono, in modo poco speculativo, una concreta saggezza di vita¹². I miti, dunque, come lui stesso scrive nell'epistola dedicatoria, costituiscono «virtutum vitiorumque exempla»¹³. Interessante è inoltre notare che, al di là di queste precisazioni metodologiche e interpretative offerte nella prefazione, Regio non indugia nel corpo del commento ad interpretazioni del genere. Le sue osservazioni assurgono a generiche indicazioni di metodo che ciascuno è libero di applicare ed associare alla lettura delle *Metamorfosi*¹⁴. Il commento vero e proprio è innanzitutto concepito come uno strumento didattico in grado di introdurre e facilitare la comprensione del poema ovidiano in chiave enciclopedica, utile a coloro che intendono ottenere una formazione liberale di ampio respiro. Secondo Regio infatti, le

⁹ BENEDETTI 2008, p. 20.

¹⁰ L'epistola si trova alle cc. Aiiir-Aiiir.

¹¹ I miti citati da Regio come *exempla* di insegnamento sono in totale sei: la caduta dei giganti, Licaone, Deucalione e Pirra, Dafne, Fetonte, Ercole. Per una discussione sui significati che Regio intravede in questi miti cfr. MOSS 1982, pp. 30-31; GUTHMÜLLER 1997, p. 62; BENEDETTI 2008, pp. 24-25.

¹² GUTHMÜLLER 1997, pp. 61-62; GUTHMÜLLER 2005, pp. 42-43.

¹³ REGIO 1493B, c. Aiiir.

¹⁴ GUTHMÜLLER 1997, p. 62; BENEDETTI 2008, p. 25.

Metamorfosi, trovandosi all'incrocio di svariate discipline che esulano dal ristretto ambito letterario o mitografico (come la storia, la geografia o la filosofia) rappresentano una vera e propria miniera di saperi che riflettono la conoscenza da parte di Ovidio di numerosi autori antichi elencati dal commentatore nell'epistola incipitaria (in tutto ne vengono citati quarantotto)¹⁵. Così, dichiara Regio, coloro che studiano Ovidio avranno facile accesso non solo alle altre opere poetiche ma a tutte le discipline del sapere¹⁶. Il carattere enciclopedico delle *Enarrationes* ovidiane, così come è stato brevemente esposto, risulta chiaramente percepibile se si confrontano le colonne che accompagnano i versi delle *Metamorfosi* nell'edizione ufficiale del 1493, con le parti di testo incomplete e informi che apparvero nelle edizioni pirata precedenti. Leggendo il commento ufficiale del 1493 infatti ci si accorge che Regio si sforza il più delle volte di fornire un significato letterale del testo ovidiano, soffermandosi sui nomi, sui personaggi o sui luoghi citati dal poeta sciorinando dettagliate *expositiones* volte a chiarire o a integrare aspetti non approfonditi (per una logica poetica) da Ovidio¹⁷.

Se dunque l'edizione stampata da Simone Bevilacqua nel 1493 può essere considerata il primo esempio del secondo stadio redazionale del commento (o il primo autorizzato), l'edizione stampata da Giorgio Rusconi nel 1509, già analizzata in questa ricerca per quanto riguarda l'apparato xilografico che la correda, rappresenta la terza e definitiva redazione (o la seconda autorizzata)¹⁸. In tale stampa vengono infatti introdotte alcune modifiche sostanziali su istanza dello stesso Raffaele Regio volte ad accrescere e rivedere alcuni punti della precedente versione che erano stati aspramente criticati dal novarese Emilio Merula e dallo scodrense Marino Becichemo tra il 1503-1504¹⁹. Tali studiosi, in alcuni scritti pubblicati rispettivamente a Milano e Torino in quegli anni, avevano osato correggere e rifiutare alcuni passaggi nelle *Enarrationes* regiane, esprimendo un parere contrario a quello del professore nella cura filologica di alcuni *loci*. Al fine di rispondere a tali critiche, ma spesso

¹⁵ Su questo aspetto del commento di Regio si veda MOSS 1982, p. 29, GUTHMÜLLER 1997, p. 62, e soprattutto BENEDETTI 2008, pp. 26-27, dove si trova una tabella in cui sono elencati gli autori greci citati nell'epistola prefatoria.

¹⁶ REGIO 1493B, c. Aiiiv.

¹⁷ Cfr. MOSS 1982, p. 29. Una descrizione accurata di alcuni aspetti introdotti da Regio nelle sue spiegazioni è offerta da MCKINLEY 1996, pp. 143-148.

¹⁸ Cfr. BENEDETTI 2008, p.29.

¹⁹ Le questioni sollevate contro Regio sono state discusse nell'importante contributo di FUMAGALLI 2002, pp. 84-90.

accogliendone gli spunti, Regio decise di aggiornare il testo del proprio commento supervisionando la preparazione dei volumi stampati da Rusconi²⁰.

Probabilmente per difendersi da altre eventuali polemiche, Regio concepì una nuova epistola prefatoria da anteporre alla versione rivista del suo commento nella quale si rendesse adeguatamente conto dei progressi compiuti in ambito filologico ed esegetico e dove si giustificassero nel contempo alcune scelte testuali da lui stesso effettuate, ma tale epistola apparve per la prima volta nell'edizione stampata da Giovanni Tacuino nel 1513²¹. Dedicata a Filippo Ciulano, che nel 1513 era ambasciatore a Venezia per conto del re d'Ungheria, tale lettera fu mantenuta pressoché identica nelle ristampe successive delle *Enarrationes* ovidiane, tuttavia nell'edizione veneziana del 1517 (stampata da Giorgio Rusconi²²) il dedicatario dell'epistola divenne il vescovo di Poznan e consigliere del re di Polonia Giovanni Lubrancio²³. In questa epistola Regio, pur scagliandosi contro i detrattori e gli invidiosi (invocando l'episodio pliniano di Apelle criticato a sproposito), ammette che le edizioni precedenti del suo commento contenevano errori e omissioni e che per tale ragione era stato costretto a fornire delle giustificazioni adeguate volte a rendere conto ai lettori dei progressi compiuti, mettendo in evidenza le novità dell'ultima redazione delle *Enarrationes*. In appendice all'epistola a Ciulano del 1513 infatti compare per la prima volta una dettagliata apologia in cui Regio affronta per ciascuno dei quindici libri, attraverso un approccio critico e filologico (appoggiandosi cioè all'autorità di diversi autori antichi, in particolare greci), alcuni *loci vexati*, provando cioè a risolvere i punti del testo a quel tempo più controversi: l'esempio più eclatante riguarda il titolo stesso del poema di Ovidio, da Regio adottato al singolare per distanziarsi dalle posizioni di Merula e di Becichemo i quali, all'opposto, si espressero a favore della forma al plurale.

Pur non costituendo un moderno apparato critico delle *Metamorfosi*, in quanto l'azione di Regio non affronta integralmente e con rigore il testo del poema ma si limita solamente a discutere alcuni passaggi per rispondere alle critiche sollevate dai due malevoli grammatici negli anni precedenti, l'apologia in calce all'epistola del 1513 rappresenta certamente una brillante testimonianza dell'ampiezza dell'esegesi umanistica raggiunta all'inizio del XVI

²⁰ Cfr. BENEDETTI 2008, p. 29. Una rassegna e una discussione dei punti corretti da Regio si trova in BENEDETTI 2008, pp. 40-72.

²¹ REGIO 1513, cc. Aiv-Aiir.

²² Si tratta dell'edizione 1517 B. cfr. Capitolo 6, paragrafo 6.3.1.

²³ Cfr. BENEDETTI 2008, pp. 30-31.

secolo, mostrando contemporaneamente l'interesse e il peso che la produzione letteraria greca e romana aveva assunto sul piano degli studi classici²⁴.

Un altro aspetto interessante che emerge dall'epistola di Regio, riguarda lo straordinario successo che la sua opera riscontrò presso il pubblico. Il professore stesso infatti dichiara orgogliosamente che delle sue *Enarrationes* erano già stati stampati più di cinquantamila esemplari²⁵. Tale rivendicazione, mancando un'adeguata documentazione in proposito, non può essere confermata, tuttavia la vasta diffusione del commento regioano in Italia e in Francia dimostra senza dubbio la sua fortuna commerciale²⁶.

8.2. Le illustrazioni e le iniziali xilografiche: caratteri di stile e proposte attributive

Se le osservazioni sopra riportate testimoniano la grande attenzione posta dallo stesso Raffaele Regio per approntare un'edizione del suo commento che fosse il più possibile precisa e aggiornata dal punto di vista filologico ed esegetico, anche il corredo illustrativo giocò una parte importante nella veste redazionale dei volumi stampati da Tacuino. Oltre alla cornice ornamentale apposta attorno al titolo impresso in caratteri rossi nel frontespizio (c. AAir) (fig. 8.1), l'edizione del 1513 presenta sessantuno piccole vignette narrative (di circa 56x84 mm ciascuna) disposte lungo tutto il testo delle *Metamorfosi* ed eleganti iniziali xilografiche su fondo nero che aprono, oltre ai diversi paragrafi ed epistole prefatorie poste nella parte introduttiva, i quindici libri del poema ovidiano e dei corrispondenti commenti di Regio (fig. 8.2). Nonostante, come è stato visto, già a partire dalla duplice edizione parmense del 1505 (sulle cui problematiche si rimanda al capitolo dedicato²⁷) le *Enarrationes* regioane fossero accompagnate da illustrazioni, nella stampa del 1513 per la prima volta il testo di Ovidio e le spiegazioni di Regio sono corredate da un apparato xilografico in buona parte innovativo, non solo perché di nuova esecuzione, ovvero non derivato dal reimpiego di matrici lignee utilizzate in precedenti edizioni, ma anche per le scelte iconografiche e compositive adottate, sulle quali però, è importante segnalarlo subito, l'influenza esercitata dalle immagini giuntine del 1497 risulta palese in molti casi. Rimandando alle pagine seguenti un'analisi più approfondita di tale aspetto, va sottolineato che una novità

²⁴ Cfr. BENEDETTI 2008, pp. 34-35.

²⁵ REGIO 1513, c. AAIV: «Nam Ovidii Metamorphosis, praeclarum in primis opus, postaequam enarrationibus nostris fuit illustrata, sic, ubicumque Romana est in usu lingua, lectitatur, ut in quinquaginta milia exemplarium et amplius iam dicatur fuisse descripta, cum antea vix a quoquo propter fonda depravationes ac obscuriores locos in manus sumeretur». Cfr. GUTHMÜLLER 1997, p. 63; BENEDETTI 2008, p. 20.

²⁶ Sulla stampa delle *Enarrationes* in Francia cfr. MOSS 1982, pp. 28-29.

²⁷ Cfr. Capitolo 6.

importante introdotta per la prima volta in questa serie di immagini risulta essere l'inserimento delle iscrizioni che accompagnano e identificano le figure nelle vignette, le quali, a volte inserite entro vere e proprie tabelle, svolgono una funzione importante nel processo interpretativo di determinati personaggi in relazione alle problematiche testo-immagine.

Dal punto di vista stilistico le nuove vignette mostrano il più delle volte composizioni affollate e semplificate, popolate da figure piuttosto tozze e statiche, i cui gesti ed espressioni facciali risultano ripetitivi e poco differenziati. Prive di monogrammi, le anonime xilografie del 1513, probabilmente a causa della qualità di esecuzione non molto elevata, non sono mai state oggetto di studi approfonditi volti a riconoscere in esse la mano di qualche specifico artigiano operante in quegli anni in Laguna, tuttavia un attento esame delle immagini permette di trarre qualche inedita considerazione.

Innanzitutto, rispetto all'*Ovidio* giuntino del 1497, in cui, come abbiamo visto, sussistono delle differenze qualitative tra le immagini dovute all'intervento di diversi maestri – disegnatori e intagliatori – che contribuiscono in vario grado e con ruoli differenti al processo creativo delle matrici, il ciclo illustrativo del 1513 risulta, sotto questo profilo, molto omogeneo. Le immagini si presentano uniformi e mostrano il medesimo stile e i medesimi espedienti nella definizione dei dettagli. Si potrà facilmente osservare, ad esempio, che in tutte le immagini dell'edizione le figure sono contraddistinte da una linea di contorno netta e marcata e i particolari interni ai volti sono definiti in maniera semplificata e talvolta sbrigativa, come dimostrano le palpebre pesanti, i profili squadrati dei volti, e i capelli scanditi da sporadiche ciocche (fig. 8.3). Le ombreggiature, tipiche dello stile cosiddetto "ombreggiato" che caratterizza l'illustrazione xilografica veneziana a partire dai primi anni del XVI secolo²⁸, risultano costruite mediante la giustapposizione di un leggero tratteggio obliquo, talvolta disposto su più colonne accostate (soprattutto nelle architetture sullo sfondo delle scene, come dimostra ad esempio il labirinto alle spalle di Teseo e Arianna nella vignetta alla c. LXXVIIIr) (fig. 8.4). Si ha pertanto ragione di credere che l'intera serie xilografica sia stata realizzata da un'unica mano, o per lo meno sotto l'attenta supervisione di un unico maestro.

Se la mancanza di monogrammi nelle matrici non può fornire validi supporti per ricondurre le illustrazioni ad uno specifico incisore, l'attento confronto con altri libri illustrati del periodo ha permesso di avanzare qualche ipotesi. La cifra stilistica delle xilografie del 1513 è,

²⁸ Cfr. ARMSTRONG 2008(c), pp. 43-47.

a nostro avviso, piuttosto simile a quella che contraddistingue l'operato dell'anonimo monogrammista I. C. (o C.) – detto anche il maestro della colonnina in virtù della piccola colonna che spesso accompagna (o addirittura sostituisce) il suo monogramma nelle xilografie – un ignoto maestro attivo a Venezia tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento²⁹. La precisa identità di tale artigiano risulta ancor'oggi avvolta dal mistero, tuttavia la colonna che accompagna sovente la sua firma nelle illustrazioni ha portato alcuni studiosi, tra cui lo stesso Essling, a ritenere l'intagliatore un componente non meglio precisato della famiglia Colonna³⁰. Tra i molti libri illustrati che riportano la sua firma, come il *Libro del Troiano* del 1509 stampato da Manfredo Monferrato o l'*Orlando Innamorato* del 1511 uscito dai tipi di Giorgio Rusconi³¹, i confronti più interessanti con le vignette delle *Metamorfosi* provengono dalle immagini di una *Divina Commedia* pubblicata da Bernardo Stagnino nel 1512. Le figure di Dante, Virgilio, dei dannati e dei beati che popolano le vignette di quest'edizione, si caratterizzano per una semplificazione delle forme molto affine a quella che informa le figure dell'*Ovidio* di Tacuino, e le linee spesse e un po' rigide che scandiscono i profili e i dettagli delle figure appaiono analoghe a quelle dei personaggi delle xilografie ovidiane (fig. 8.5; fig. 8.6). Particolarmente efficace risulta il confronto tra l'immagine dantesca alla c. 33v e l'illustrazione relativa alla vicenda di Numa (fig. 8.7; fig. 8.8). I personaggi effigiati nella parte destra di quest'ultima mostrano un trattamento del panneggio e un chiaroscuro assolutamente compatibile a quello della xilografia dantesca, e la figura di Pitagora sembra ricalcata su quella di Omero.

Anche il modo di rendere il cielo, talvolta gravido di nubi temporalesche, altre volte contrassegnato da una fitta rete di striature orizzontali, è molto simile a quello raffigurato in alcuni episodi delle *Metamorfosi* del 1513: si veda, ad esempio, il cielo rappresentato nella vignetta con la Creazione alla c. IIr o in quella relativa al Diluvio alla c. VIIIr (fig. 8.9): le nuvole gonfie e ondulate sono molto somiglianti a quelle che campeggiano al di sopra dei sodomiti nella xilografia alla c. 106v della *Commedia* (fig. 8.10). Le sottili striature che solcano la volta celeste nell'illustrazione con Apollo e Dafne alla c. Xr (fig. 8.11), sono invece paragonabili agli analoghi elementi che caratterizzano diverse vignette del poema dantesco, come dimostra il confronto con la raffigurazione alla c. 14v (fig. 8.12).

²⁹ Il primo ad individuare le edizioni in cui appaiono vignette firmate da tale maestro fu Essling al cui utile elenco si rimanda: ESSLING 1914, III, pp. 242-243.

³⁰ Cfr. ESSLING 1914, III, p. 122; ATZENI 2013, p. 305.

³¹ Per una sintetica rassegna delle opere a stampa recanti xilografie firmate dal monogrammista I. C. si veda ATZENI 2013, p. 305.

Se poi si osservano altri dettagli, come la singolare maniera di realizzare la vegetazione e il fuoco, si possono trovare ulteriori confronti. Nella vignetta dantesca alla c. 14v, ad esempio fig. 8.12), i cespugli raffigurati sullo sfondo, al di sotto della figura volante di Beatrice, rimandano, nel profilo mosso e ondulato e nei rami delle piante, alla vegetazione presente in molte illustrazioni ovidiane, tra cui l'immagine con Apollo e Dafne (fig. 8.11), la xilografia con Diana e Callisto o ancora l'immagine con il ritratto di Ovidio. Le fiamme che denotano molteplici raffigurazioni dell'*Inferno*, caratterizzate da un profilo sinuoso che a tratti può ricordare delle foglie, come si osserva nella vignetta alla c. 256v (fig. 8.13), mostrano stringenti analogie con l'ara infuocata rappresentata al centro della xilografia tacuiniana relativa alla profezia di Calcante (fig. 8.14).

La sostanziale omogeneità stilistica ed esecutiva riscontrata nel corredo illustrativo delle *Metamorfosi* del 1513 (nella qualità dell'intaglio e nelle composizioni in generale), suggerisce l'ipotesi che all'interno di una stessa bottega, quella del maestro C, si provvedesse sia alla realizzazione dei disegni che alla loro traduzione su legno. Questo dato risulta interessante per comprendere più da vicino il funzionamento delle botteghe di artigiani coinvolte della fervente attività di editoria illustrata che caratterizzò Venezia nel primissimo Cinquecento. Dato che, come sottolineano recenti studi, la richiesta di libri in volgare illustrati da parte di un pubblico sempre più ampio crebbe molto nei primi decenni del XVI secolo, non sembra strano che gli editori e gli stampatori cercassero in tutti i modi di ridurre i tempi di produzione dei volumi, e che di riflesso si creassero delle botteghe specializzate capaci di venire incontro alle esigenze del mondo editoriale. Come sottolinea Giorgia Atzeni, che ha indagato alcuni aspetti dell'illustrazione xilografica nel primo Cinquecento a Venezia³², tali botteghe potevano garantire in tempi brevi l'esecuzione di apparati illustrativi (talvolta piuttosto consistenti), anche se a discapito della qualità esecutiva delle immagini³³.

Tornando al problema del maestro I.C. al cui ambito sono state ricondotte le vignette ovidiane, è interessante segnalare che in uno studio recente di Lilian Armstrong alcuni schemi compositivi da lei stessa attribuiti alla mano di Benedetto Bordon, riconducibili alla pratica dei disegni di bottega³⁴, vengono associati ad alcune illustrazioni xilografiche stilisticamente vicine, a nostro parere, al maestro della colonnina. In una vignetta

³² ATZENI 2013

³³ Che nei corredi xilografici dei volumi stampati a Venezia nei primi decenni del Cinquecento ci sia un generale scadimento della qualità estetica delle illustrazioni rispetto a quelle prodotte nel tardo Quattrocento, è una cosa ormai nota. Cfr. ATZENI 2013, p. 300.

³⁴ ARMSTRONG 2008(c), pp. 54-58

dell'*Historia naturalis* di Plinio stampata a Venezia da Melchiorre Sessa nel 1513 (fig. 8.15), ad esempio, la studiosa notava l'utilizzo dello schema con la figura attaccante che si ritrova in alcune opere precedenti di Bordon (come nel Giovenale dipinto nell'antiporta dell'aldina di Manchester o nell'*Hypnerotomahia Poliphili*)³⁵, mentre in un'immagine dell'edizione in volgare delle *Metamorfosi* di Apuleio, stampata nel 1518 da Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, la figura di Lucius trasformato in asino di fronte a Pothis riprende, a suo avviso, l'analoga composizione miniata da Bordon alla c. 25r del Luciano di Vienna³⁶ (fig. 8.16; fig. 8.17). Se dunque tali confronti inducono a ritenere che le xilografie del *Plinio* e dell'*Apuleio* siano state create a partire da alcuni disegni composti da Bordon tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, lo stile di queste immagini suggerisce piuttosto l'intervento del maestro I.C., aprendo la strada all'ipotesi che quest'ultimo si sia formato nella bottega del miniatore padovano. Solo così si spiegherebbe la dipendenza formale ravvisata da Lilian Armstrong tra xilografie e miniature, e solamente alla luce di tale ipotesi si potrebbe giustificare l'utilizzo da parte dell'anonimo intagliatore dei disegni di Bordon.

Diverse considerazioni riguardano invece le iniziali xilografiche a fondo nero inserite nelle *Metamorfosi* di Tacuino. Tali lettere, come è stato precedentemente ricordato, introducono i singoli libri del poema ovidiano e i corrispondenti libri del commento di Regio, tuttavia alcune lettere aprono anche le parti introduttive delle epistole prefatorie contenute nel primo fascicolo dell'edizione. Eseguite su matrici di diversa grandezza, le iniziali xilografiche mostrano un vocabolario ornamentale differenziato a seconda della dimensione delle lettere: quelle che aprono i libri del commento, di dimensioni ridotte, presentano il più delle volte motivi geometrici o floreali, mentre le lettere poste all'incipit di ciascun libro del poema, di circa 45x42 mm, ospitano spesso putti rappresentati in differenti atteggiamenti o, in misura minore, spade e scudi che si intrecciano a motivi fitomorfi e a festoni vegetali (fig. 8.18). Queste ultime in particolare, alla luce di una attenta analisi, portano a delle considerazioni interessanti. A differenza delle illustrazioni narrative, realizzate sicuramente per l'occasione e mai prima di allora apparse in altre precedenti edizioni, le iniziali xilografiche fanno parte di una serie omogenea di iniziali figurate frequentemente utilizzate da Tacuino – evidentemente il possessore e il committente delle matrici – in molteplici edizioni da lui stesso stampate a partire dal decennio precedente. Il primo caso di utilizzo di tali iniziali va riconosciuto nell'edizione delle *Heroides* di Ovidio stampate dal trinese nel

³⁵ ARMSTRONG 2008(c), pp. 54-55. Per una discussione più dettagliata su tali schemi cfr. Capitolo 2, paragrafi 2.2.3, 2.2.4.

³⁶ ARMSTRONG 2008(c), pp. 55-58.

1501³⁷, nella quale compaiono, oltre ai capilettera, numerose illustrazioni narrative in stile ombreggiato che introducono ciascuna epistola, associate da Lilian Armstrong alla mano di Benedetto Bordon in un suo importante contributo³⁸ (fig. 8.19). Dopo tale edizione, le iniziali xilografiche furono utilizzate dal tipografo per decorare i *Libri de ponto* usciti dai suoi torchi nel 1507, i *Fasti* pubblicati nel 1508, l'*Opera* di Lattanzio Firmiano stampata nel 1509 e riapparvero infine nella ristampa delle *Heroides* datata 1512. Dato che l'esecuzione delle iniziali qui esaminate precede di almeno un decennio la serie di illustrazioni apparse per la prima volta nell'edizione delle *Metamorfosi* del 1513, sembra difficile attribuirle alla bottega del maestro I.C. di cui prima si è discusso. I capilettera infatti, mostrano tratti ornamentali ed elementi stilistici difficilmente accostabili a quelli che caratterizzano le vignette narrative, e rivelano al contempo l'intervento di maestranze sicuramente più esperte e raffinate. I putti abbarbicati in vario modo attorno alle lettere e i riempitivi ornamentali che si stagliano contro lo sfondo nero delle matrici, risultano ben delineati nei loro profili, e rimandano al repertorio formale tipicamente veneziano che informa l'illustrazione di molti incunaboli prodotti in Laguna già a partire dall'ottavo decennio del Quattrocento, come dimostrano le iniziali, i fregi o i vivaci *bas-de-page* dipinti dal Maestro di Putti, da Girolamo da Cremona o da Giovanni Todeschino³⁹. Difficile quindi, almeno per quanto riguarda il disegno, attribuire ad uno specifico maestro l'esecuzione delle iniziali di Tacuino, tuttavia l'attenta osservazione di alcuni dettagli consente di avanzare qualche ipotesi. Innanzitutto va sottolineato il fatto che le iniziali apparvero per la prima volta nelle *Heroides* del 1501, decorate, come è stato già osservato, da vignette xilografiche originali attribuite da Lilian Armstrong a Bordon. Accettando di buon grado tale proposta, peraltro ben supportata dalla studiosa mediante ragionati confronti con altre opere sicuramente realizzate dal miniatore padovano, si potrebbero forse assegnare al maestro, o comunque a qualche suo stretto collaboratore, anche i disegni dei capilettera. Da questa prospettiva illustrazioni e iniziali risulterebbero il frutto di una medesima campagna di lavoro condotta nella bottega di Bordon su richiesta di Tacuino. Vicini al linguaggio del maestro appaiono infatti diversi elementi connotanti i capilettera xilografici: i motivi zoomorfi a delfino che affiancano il corpo di alcune lettere, come ad esempio la I, si ritrovano nelle cornici d'apertura del Luciano di Vienna e nelle

³⁷ In tale edizione compare tra l'altro anche la cornice xilografica utilizzata da Giunta in apertura della sua prima edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497, precedentemente apparsa nella Bibbia stampata da Guglielmo Anima Mia nel 1493. Cfr. Capitolo 2.

³⁸ ARMSTRONG 2008(c), p. 48.

³⁹ Sul linguaggio ornamentale caratterizzante l'illustrazione veneziana del tardo Quattrocento si vedano alcuni contributi fondamentali: MARIANI CANOVA 1969; MARIANI CANOVA 2009; TONIOLO 2016.

partiture che inquadrano le vignette di alcune aldine miniate all'inizio del Cinquecento (fig. 8.20); le cataste d'armi e scudi che occupano l'occhiello della Q (fig. 8.21) o accompagnano lateralmente l'asta della I, invece – riconducibili a quel repertorio antiquariale declinato in senso decorativo ma legato al lessico mantegnesco delle tele di Hampton Court raffiguranti i *Trionfi di Cesare* – appaiono, oltre che in alcune illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (fig. 8.22), anche nella delicata decorazione che campeggia nel margine inferiore dell'aldina Ald. 551 (*Historiae augustae scriptores*) della Biblioteca Nazionale Marciana (fig. 8.23), ricondotta alla mano di Bordon da Susy Marcon⁴⁰, e nella miniatura, anch'essa attribuita a Bordon, dipinta nell'antiporta del codice con il *Giuramento di Girolamo Giustinian* conservato al Museo Correr (cl. III, 203)⁴¹ (fig. 8.24). Infine, anche la tipologia dei putti alati raffigurati nelle iniziali xilografiche di Tacuino (fig. 8.25), dalla corporatura grassoccia e dalle natiche carnose e un po' cadenti, pur ricordando gli analoghi soggetti raffigurati dal Maestro dei Putti negli anni settanta del Quattrocento, corrisponde da vicino a quella riscontrata in molte xilografie del *Poliphilo* (fig. 8.26) e nella cornice ornamentale dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 (fig. 8.27). A quest'ultima cornice, in particolare al *bas-de-page* con il trionfo delle divinità marine (8.28), possono essere inoltre accostati i due tritoni affrontati rappresentati all'interno della lettera D (fig. 8.29), caratterizzati da una strutturazione formale molto simile.

8.3. Il rapporto testo-immagine

8.3.1. Il ritorno all'originale latino

Una delle conseguenze del riutilizzo delle matrici originali dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giunta nelle edizioni latine pubblicate dopo il 1497, come ben testimoniano il caso di Parma e le edizioni rusconiane del 1509 e del 1517, è stata quella di creare delle discrepanze tra il contenuto iconografico delle immagini e il contenuto testuale che esse avrebbero dovuto riflettere: così, ad esempio, se un lettore delle *Metamorfosi* latine avesse letto il racconto di Apollo e Marsia in una qualsiasi delle edizioni citate e avesse poi osservato l'illustrazione giuntina posta ad accompagnamento del testo, non avrebbe potuto comprendere il significato delle figure rappresentate nella parte sinistra della vignetta,

⁴⁰ MARCON 1994, pp. 125-130.

⁴¹ MARCON 1994, pp. 125-130.

relative all'antefatto dell'episodio raccontato nel volgarizzamento di Bonsignori ma assente nel poema ovidiano. Analoghe considerazioni riguardano quelle edizioni latine, come la versione B pubblicata da Rusconi nel 1517, che incorporano copie xilografiche quasi perfette del ciclo giuntino originale.

L'importanza del ciclo illustrativo delle *Metamorfosi* tacuiniane del 1513 risiede in primo luogo nel tentativo di offrire per la prima volta una sequenza di xilografie depurate, almeno in parte, dalle incongruenze che le immagini di Giunta, per il fatto di essere state create a partire dal volgarizzamento di Bonsignori, presentavano nei confronti del testo originale di Ovidio. Il merito di aver messo in luce per la prima volta tale caratteristica spetta a Gerlinde Huber-Rebenich in alcuni fondamentali contributi dedicati all'illustrazione delle *Metamorfosi* nel Rinascimento, ed è a partire dalle sue preziose osservazioni che la problematica sarà affrontata nelle pagine seguenti⁴². Innanzitutto è necessario precisare che le illustrazioni del 1513 ricalcano, nella maggior parte dei casi, gli schemi compositivi delle vignette giuntine – conosciute probabilmente attraverso una ristampa latina più tarda, come l'edizione Parma B o l'edizione rusconiana del 1509 – ed è proprio a partire da questi schemi, mediante l'omissione di talune figure oppure modificando specifici dettagli iconografici, che viene attuato il tentativo di adattare le illustrazioni ai contenuti testuali veicolati dai versi latini di Ovidio. Come è già stato visto nel corso della ricerca (capitolo 6), le edizioni latine delle *Metamorfosi* pubblicate nel primo decennio del Cinquecento recavano esclusivamente le matrici giuntine originali o copie ad esse molto fedeli, perciò non deve stupire che l'artefice del ciclo di Tacuino si sia ispirato a tali immagini.

Un primo esempio dell'adattamento ai versi latini è offerto dall'illustrazione con la creazione del primo uomo ad opera di Prometeo alla c. IIIv (fig. 8.30), nella quale, oltre ad essere stato tralasciato il dettaglio relativo al furto del fuoco divino perpetrato dal Titano grazie all'aiuto di Minerva, presente nell'immagine giuntina di riferimento (fig. 8.31, Prometeo non tiene più in mano una fiaccola infuocata (mai citata nelle *Metamorfosi*), ma impugna quello che sembra essere uno scalpello o un coltello, più consono al racconto ovidiano secondo cui il Titano modellò l'essere umano dall'argilla, plasmandolo – quasi come uno scultore – «a immagine degli dei che tutto governano»⁴³.

Nell'illustrazione con la vicenda di Apollo e Pitone e Apollo e Dafne (c. Xr) (fig. 8. 32), in cui i tre momenti raffigurati ricalcano quelli presenti nell'immagine giuntina (fig. 8.33), le figure di

⁴² HUBER-REBENICH 2002, pp. 69 ss.; HUBER-REBENICH 2009, in particolare pp. 183-184.

⁴³ Ov. *Met.* I. vv. 83.

Apollo e Cupido intenti a discutere in secondo piano non si trovano più su una nuvoletta, come nel modello giuntino, ma campeggiano al di sopra di un prato circondato da alberi e cespugli. Questo cambiamento va forse imputato al fatto che, diversamente dal volgarizzamento di Bonsignori in cui le due divinità conversano a mezz'aria⁴⁴, nel poema ovidiano non viene descritto dove ha luogo la conversazione⁴⁵.

La xilografia con la storia di Ippolito e Fedra (fig. 8.34), invece, inserita significativamente ancora nel II libro anziché nel XV (dove effettivamente la vicenda viene raccontata da Ovidio), mostra una composizione molto simile a quella della vignetta giuntina (fig. 8.35, tuttavia il dettaglio di Teseo che insegue il figlio Ippolito fuggito dalle pretese della matrigna, raffigurato sullo sfondo dell'immagine del 1497 e giustificato esclusivamente sulla base della prosa di Bonsignori⁴⁶, non trova più posto nella nuova immagine⁴⁷.

In modo simile, nella vignetta con lo scoprimento dell'unione clandestina tra Marte e Venere ad opera di Vulcano (c. XXIXr) (fig. 8.36), che ricalca da vicino la raffigurazione di Giunta nella disposizione dei personaggi e nell'accostamento dei due momenti della favola (il momento in cui Apollo si reca da Vulcano per informarlo del tradimento della moglie e l'intrappolamento della coppia di amanti derisa dagli altri dei) (fig. 8.37), vengono emblematicamente rimosse le figure di Nettuno e Vulcano che conversano ai piedi del letto, dato che, come abbiamo già avuto modo di vedere più volte, tale dettaglio narrativo non è presente nella versione latina della storia⁴⁸.

Ancora, nell'illustrazione relativa alla discesa di Giunone agli inferi (c. XLIIr) (fig. 8.38), molto fedele all'archetipo del 1497, il demone che nella vignetta giuntina era raffigurato nell'atto

⁴⁴ BONSIGNORI 1497, c. VIv.

⁴⁵ Ov. *Met.*, I, vv. 454-455: «Poco prima dell'incontro con la fanciulla [Dafne], il dio di Delo, fiero del suo trionfo sul serpente, aveva scorto Cupido, intento a tirare la corda del suo arco per piegarlo».

⁴⁶ BONSIGNORI 1497, c. XVv: «Esendo uno di Phedra a uno certo e occulto luochò parlò a Hippolito, si gli disse con dolce sermone: si come amore gli havea di lui constreto. Et dopo molte parole si se gitò al collo. Quando Hippolito vide questo trasse fuore la spada e voleala uccidere [...] Alhora vedendo Hippolito così la donna ostinata gitò la spada in terra e si se fuggì via. Phedra ciò vedendo cominciò a cridare dicendo che Hippolito l'havea voluta sforciare. Teseo vedendo questo sene andò a lei per saper come era stato. La donna nongli lo voleva dire, ma Teseo guardò in terra e vide la spada nel cui pomolo era scolpito uno scudo dove era l'arma di Teseo. Alhora cognobe che era la spada de Hippolito. Et incominciò alhora Teseo a seguir Hippolito».

⁴⁷ Ov. *Met.*, XV, v. 504: «La figlia di Pasifae un tempo cercò di indurmi a violare il letto di mio padre, ma non le riuscì: allora, rigettando su di me la colpa, mi accusò di essere stato io a pretendere quello che invece era stata lei a volere (non so se per paura che io la denunciassi o piuttosto per il rancore di essere stata respinta). il padre cacciò via dalla città me del tutto innocente».

⁴⁸ Ov. *Met.* IV, vv. 185-189: «Il dio di Lemno allora aprì le porte d'avorio e fece entrare gli altri dei. I due giacevano vergognosamente legati [...] Tutti risero e il fatto divenne per lungo tempo una favola sulla bocca di tutti gli abitanti del cielo»; BONSIGNORI 1497, c. XXVIIIr: «E Stando cusì costoro [Venere e Marte] sopravvenne Neptuno e si pregò a Vulcano che li lassase dapoi che li erano così svergognati. Alhora costoro per li preghi de Neptuno sono scolti e liberati».

di girare la ruota sulla quale è legato Issione (fig. 8.39), descritto da Bonsignori⁴⁹ ma assente nelle *Metamorfosi* latine, viene tolto, riflettendo più fedelmente le parole di Ovidio per cui Issione (da solo) «gira con la sua ruota, sempre fuggendo e inseguendo se stesso»⁵⁰.

La xilografia con il ratto di Proserpina alla c. LIIr invece (fig. 8.40), ancora una volta molto simile al modello illustrativo del 1497, reca in secondo piano un dettaglio diverso dall'immagine di riferimento. Mentre infatti nella xilografia giuntina il momento precedente al rapimento della fanciulla, in cui Proserpina e le sue compagne raccolgono assieme dei fiori in un prato, è illustrato nei pressi di un monte (fedelmente alla prosa di Bonsignori dove tale elemento naturale viene citato espressamente⁵¹) (fig. 8.41), nell'immagine del 1513 le figure delle giovani donne sono effigiate accanto ad un piccolo bosco, la cui presenza meglio corrisponde alla descrizione ovidiana nella quale il mito non è ambientato ai piedi di un monte ma, per l'appunto, in una foresta⁵².

La vignetta illustrante la contesa musicale di Apollo e Marsia (c. LXIV) (fig. 8.42), diversamente, riprendendo dal modello xilografico giuntino esclusivamente la parte centrale della composizione, omette completamente l'antefatto della vicenda relativo alla derisione di Minerva da parte degli dei⁵³ (fig. 8.43), riportato nel volgarizzamento di Bonsignori ma non nel poema ovidiano, dove l'intero episodio è narrato sinteticamente in una manciata di versi⁵⁴. In questa immagine, inoltre, l'illustratore enfatizza ulteriormente lo scorticamento del satiro, rappresentando in maniera più esplicita il sollevamento di un lembo di pelle dal braccio di Marsia. Interessante è anche notare che Apollo reca la solita «chitarra» (ricopiata dall'immagine giuntina) e non un flauto come vorrebbe Ovidio.

Nella xilografia d'apertura del VII libro invece, alla c. LXVv, lo schema compositivo della vignetta con Frisso ed Elle, apparsa per la prima volta nella duplice edizione di Parma del 1505, viene adattato alla vicenda di Giasone e Medea (fig. 8.44). La storia di Frisso ed Elle, come si è visto, non trova alcun riscontro in Ovidio, dove nessun accenno viene fatto alla tragica storia dei due fratelli figli di Atamante, mentre in Bonsignori, diversamente, il mito

⁴⁹ BONSIGNORI 1497, c. XXXIV: «E venne posto sopra una rota la quale sempre se volge, e volgela uno dimonio. E così sempre fuge e seguita».

⁵⁰ Ov. *Met.* IV, v. 461.

⁵¹ BONSIGNORI 1497, c. XLr: «Ma appresso a quello monte è uno luoco nominato Progusa molto bello nel quale habitano molte nimphe con le quale Proserpina figliola de madonna Ceres e andavano pigliando fiori».

⁵² Ov. *Met.* V, vv. 385-394: «C'è, non lontano dalle mura di Enna, un lago dall'acqua profonda il cui nome è Pergo. [...]Un bosco lo cinge da tutte le parti come una corona e con le sue fronde, a guisa di velo, attutisce la forza dei raggi di Febo. [...] 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».

⁵³ BONSIGNORI 1497, cc. XLIXv-Lr.

⁵⁴ Ov. *Met.*, VI, vv. 382-400.

trova un'ampia e dettagliata narrazione proprio in apertura del VII libro⁵⁵. Per risolvere tale discrepanza, l'illustratore del 1513 ha quindi preso in prestito gli elementi più significativi dell'illustrazione di Frisso ed Elle e li ha per così dire convertiti al nuovo mito, servendosi in modo particolare delle iscrizioni che accompagnano le figure. Così facendo, le figure che nell'illustrazione di Parma rappresentavano i due fratelli intenti a seminare il grano (fig. 8.45), rappresentate in secondo piano a destra, diventano ora Giasone e Medea, alludendo al momento in cui l'eroe, dopo aver aggogato i tori fatati dal fiato infuocato, semina i denti del serpente figlio di Marte (precedentemente sconfitto da Cadmo) in presenza di Medea⁵⁶. Un cambiamento significativo per sottolineare l'alterazione semantica della scena, riguarda anche il differente abbigliamento della figura maschile: mentre nell'immagine originale Frisso indossa una corta tunica, nella xilografia del 1513 Giasone reca un'armatura, più consona alla situazione guerresca delle prove a cui l'eroe viene sottoposto. Le figure in primo piano sulla destra invece, che nell'immagine presa a modello facevano riferimento al matrimonio fra Atamante e Ino (il padre e la matrigna di Frisso ed Elle), ora rimandano, grazie alle iscrizioni, all'unione tra Giasone e Medea seguita al superamento delle prove da parte dell'eroe⁵⁷. L'unico dettaglio che ancora rimanda in modo inequivocabile alla vicenda di Frisso ed Elle, da considerare un residuo iconografico dell'illustrazione di Parma, rimane la raffigurazione dell'attraversamento dell'Ellesponto sullo sfondo dell'immagine, dove però la scritta «AUREUM VELLUS» che accompagna le figure dei due fratelli, pur riferendosi al montone dorato che i due fratelli cavalcano per attraversare il mare, instaura un diretto collegamento con la vicenda di Giasone, visto che la conquista del vello d'oro rappresenta l'obiettivo finale delle imprese dell'eroe in Colchide.

Nell'illustrazione con la nascita di Ercole alla c. CIIIv (fig. 8.46), oltre ad una generale semplificazione complessiva della scena copiata dall'immagine del 1497 (fig. 47), come dimostra il minor numero di figure rappresentate e una caratterizzazione meno dettagliata della stanza in cui avviene il parto, è presente un dettaglio diverso nella figura di Lucina rappresentata seduta nel lato sinistro della composizione. Mentre infatti nell'illustrazione giuntina la dea era mostrata in una complicata posizione attorcigliata per riflettere il gesto

⁵⁵ BONSIGNORI 1497, cc. LIIv-LIIIr.

⁵⁶ Ov. *Met.*, VII, vv. 121-122: «Questi [Giasone] allora trae dall'elmo di bronzo i denti del serpente e ne cosparge il campo appena arato».

⁵⁷ Ov. *Met.*, VII, vv. 156-158: «l'eroe si impossessa trionfante della spoglia d'oro, e portando seco, come ulteriore preda, colei che glie'ha procurata, torna vincitore al porto di Iolco, con la sua sposa».

rituale che Bonsignori le conferiva nel tentativo di arrestare il parto di Alcmena⁵⁸, nell'immagine di Tacuino la divinità presenta una postura più semplice ma nello stesso tempo più vicina al dettato ovidiano secondo cui ella «si sedette [...] intrecciando le dita a mo di pettine»⁵⁹. Curioso è però osservare che nell'illustrazione di Tacuino manca completamente la raffigurazione dell'altare sopra il quale, seguendo la descrizione di Ovidio, Lucina si siede⁶⁰.

Nella raffigurazione con la storia di Ippomene e Atalanta è la figura di Venere (fig. 8.48), che nell'immagine originale del 1497 era effigiata sulle spalle di Atalanta riflettendo le parole di Bonsignori secondo cui la dea in tal modo costrinse la fanciulla a chinarsi per raccogliere la mela dorata che Ippomene aveva scagliato con la speranza di rallentare la corsa dell'amata⁶¹, ad essere eliminata dalla composizione (fig. 8.49). In Ovidio infatti, per far guadagnare al giovane terreno, Venere non si getta sulle spalle di Atalanta ma si limita a rendere più pesante il pomo che la fanciulla si era fermata a raccogliere⁶².

In maniera simile, nell'immagine con l'episodio di Apollo e Pan (fig. 8.50), anche in questo caso molto fedele alla composizione giuntina nella disposizione dei personaggi e nelle sequenze narrative illustrate (fig. 8.51), la figura di Apollo che sbuca improvvisamente alle spalle di Pan e Mida seduti su un tronco d'albero viene rimossa, con ogni probabilità perché questo particolare narrativo non si confaceva completamente alla versione riportata da Ovidio nelle *Metamorfosi* latine, dove il dio, per l'appunto, non appare improvvisamente nel luogo in cui il dio silvano si dilettava a suonare⁶³.

L'illustrazione relativa alla vicenda di Peleo e Teti alla c. CVIIIr (fig. 8.52), reca invece dei particolari diversi da quelli della corrispondente immagine giuntina (fig. 8.53). Mentre in quest'ultima Teti per sfuggire alle pretese dell'eroe si trasforma in uccello e poi in un drago (coerentemente alla prosa in volgare di Bonsignori⁶⁴) nella xilografia del 1513 la dea marina assume l'aspetto di una tigre, dimostrando in questo dettaglio una grande attenzione alla descrizione ovidiana dell'episodio: Ovidio infatti, a differenza di Bonsignori, non parla di un

⁵⁸ BONSIGNORI 1497, c. LXXVIIIr: «tenivase la mano sotto la coscia e le dita tenia ala natura la quale tegnìa chiusa e stretta

⁵⁹ Ov. *Met.* IX, vv. 297-301.

⁶⁰ Ov. *Met.* IX, v. 298.

⁶¹ BONSIGNORI 1497, c. LXXXV.

⁶² Ov. *Met.*, X, vv. 676-678: «Ma io [Venere] resi più pesante il pomo da lei raccolto, in modo che al ritardo causato dalla fermata si aggiunse quello dovuto alla fatica di portare il peso».

⁶³ Cfr. Ov. *Met.* XII, vv. 146-163; BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIr.

⁶⁴ BONSIGNORI 1497, c. LXXXVr: «Alhora Peleo gli poue le braccia al collo. Theti ciò vedendo fu subito convertita in uccello. Peleo la tenia per lo collo alhora lo uccello se convertì in arbore e ancor Peleo tenia l'arbore. Alhora la donna se convertì in serpe, per la qual cosa Peleo molto temette e sbigottito subito per terra la lasciò».

drago o di un serpente ma solamente di una tigre dal manto maculato⁶⁵. Un altro cambiamento rispetto all'immagine del 1497 riguarda il particolare di Peleo che si avvicina a Teti addormentata. Pur adottando la stessa soluzione iconografica dell'immagine dell'incunabolo giuntino nella raffigurazione obliqua di Teti nuda e di Peleo stante, l'illustratore del 1513, collocando le figure sulla destra e mettendo in mano all'eroe un nastro, modifica il significato dell'episodio, il quale non allude più al momento in cui Peleo vede per la prima volta Teti e se ne innamora, ma al momento in cui il giovane, dopo essere stato rifiutato dall'amata e dopo aver ricevuto il prezioso suggerimento da Proteo su come catturarla, lega la dea con «corde ben strette» per impedirle di fuggire⁶⁶.

Infine, nell'illustrazione con lo sbarco di Enea a Delo alla c. CXXIXr (fig. 8.54), del modello offerto dall'immagine giuntina del 1497 vengono mantenuti solamente gli eventi raffigurati in primo piano (fig. 8.55), relativi allo sbarco di Enea a Delo, assieme al padre Anchise e al figlio Ascanio, e all'incontro tra il troiano e il re Anio. Gli episodi che nella xilografia giuntina erano rappresentati sullo sfondo, tra cui l'immersione di Enea nella fonte sacra agli dei che si giustificava solamente in relazione a Bonsignori⁶⁷, vengono omessi.

Se dunque tale sequenza di esempi dimostra l'effettiva volontà da parte degli illustratori, o di chi curò l'aspetto estetico dell'edizione, di proporre delle immagini iconograficamente coerenti con le versioni dei miti narrati da Ovidio, alcune immagini, diversamente, tradiscono palesemente la forza figurativa esercitata dai modelli giuntini del 1497 indipendentemente dalla coerenza con le *Metamorfosi* latine.

Nell'illustrazione con il tatto di Europa alla c. XXVIIr (fig. 8.56), ad esempio, le ancelle che accompagnano Europa e che la aiutano a salire in groppa al toro bianco in cui Giove di era tramutato per rapirla, pur non essendo mai menzionate da Ovidio (nella cui versione, infatti, la figlia di Agenore è presentata da sola in riva a mare assieme al toro⁶⁸), furono comunque

⁶⁵ Ov. *Met.*, 242-245: «Tu [Teti] ti tramutavi in Uccello: e quello [Peleo] teneva prigioniero l'uccello; prendevi l'aspetto di un grande albero: e Peleo si aggrappava all'albero: Ma la terza metamorfosi fu in tigre: finalmente atterrito dalla belva dal mantello maculato, il figlio di Eaco staccò le braccia dal tuo corpo».

⁶⁶ Ov. *Met.*, XI, vv. 250-262.

⁶⁷ BONSIGNORI 1497, c.CXIV.

⁶⁸ Ov. *Met.* II, vv. 858-875: «la figlia di Agenore [...] 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 [...] 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».

copiate dall'artefice, rappresentando perciò un residuo iconografico imputabile all'adattamento dell'archetipo attinto dalla raffigurazione giuntina (fig. 8.57).

Ancora, nella vignetta con la strage dei niobidi (c. LVIIIv) (fig. 8.58), nella parte sinistra della composizione la regina di Tebe è raffigurata, come nell'immagine del 1497 (fig. 8.59), davanti ad un pubblico di persone composto da soli uomini. Mentre tale dettaglio si sposava molto bene con la descrizione offerta da Bonsignori secondo cui la sovrana apostrofò «tutti li tebani»⁶⁹ per aver osato glorificare Latona e non lei stessa, risulta poco chiaro alla luce del testo ovidiano, dove, come è stato già messo in luce nei capitoli precedenti, Niobe si rivolge esclusivamente alle donne di Tebe⁷⁰.

Nell'immagine con il rituale magico compiuto da Medea per ringiovanire Esone alla c. LXVIIv (fig. 8.60), invece, esattamente come nell'illustrazione giuntina copiata (fig. 8.61), la maga è effigiata nuda e inginocchiata per invocare il potere delle stelle. Anche in questo caso, come in quelli precedenti, l'impatto figurativo esercitato dal modello preso di riferimento prevale sui contenuti in relazione al testo di Ovidio, dato che, paragonando l'immagine alle *Metamorfosi*, Medea è descritta con addosso delle vesti fluttuanti e non nuda⁷¹. Ugualmente, anche il particolare dell'altare dedicato a Plutone rappresentato a destra (qualificato come tale dall'iscrizione «ARA PLV»), può essere considerato come un elemento iconografico mutuato dall'immagine giuntina che non trova alcuna giustificazione alla luce del testo latino, nel quale, come in Bonsignori, Medea edifica degli altari in onore di Proserpina e della Giovinezza⁷².

Un altro curioso esempio della forza iconografica esercitata dalle immagini giuntine, proviene dalla raffigurazione di Teseo e Arianna davanti al labirinto di Creta alla c. LXXVIIIr (fig. 8.62), nella quale, anche se coerentemente alla versione latina è stato omesso il particolare di Dedalo che consegna all'eroe la mazza speciale da lui forgiata per fronteggiare il minotauro (presente invece nell'immagine del 1497) (fig. 8.63), è ancora presente, tradotto in controparte, la scena in cui Teseo conversa con Arianna e la sorella Fedra per

⁶⁹ BONSIGNORI 1497, cc. XLVIIr-XLVIIv.

⁷⁰ Ov. *Met.* VI, vv.157-164: «Accadde che la figlia di Tiresia, Manto, che conosceva il futuro,[...] fosse andata vaticinando da una via all'altra : 'Donne dell'Ismeno, andate in folla a offrire con devozione a Latona e ai suoi due figli preghiere e incense, ingrecciando del lauro ai capelli [...]. L'esortazione fu accolta e tutte le donne di Tebe si incoronarono di fronde d'alloro».

⁷¹ Ov. *Met.*, VII, vv. 182-188: «ecco Medea uscire di casa con gli abiti fluttuanti, I piedi nudi, I capelli, privi di ornamenti, sciolti sulle spalle, e sola muovere passi incerti nella notte silenziosa [...] C'era solo un bagliore: quello delle stelle. E ad esse Medea tese le braccia».

⁷² Ov. *Met.*, VII, vv. 240-241: «Eresse con zolle erbore due altari, l'uno a destra, dedicato a Ecate, e l'altro a sinistra, alla Giovinezza».

stipulare un patto, mai menzionata nei versi latini di Ovidio⁷³. La presenza di Fedra nell'illustrazione, tuttavia, può trovare (almeno in parte) giustificazione nel commento di Raffaele Regio nel quale, proprio in una riga vicino alla xilografia, si fa riferimento alla sorella di Arianna.

Nella vignetta con Priapo e Loti (fig. 8.64), diversamente, il modello iconografico e compositivo dell'illustrazione giuntina viene seguito fedelmente (fig. 8.65), e l'artefice del 1513 incorpora nella sua nuova immagine anche la figura del pastore Argisto con l'asino ragliante, la quale, come abbiamo visto più volte, svolge un ruolo narrativo importante nel racconto in volgare di Bonsignori⁷⁴ ma risulta completamente assente nel poema ovidiano⁷⁵. Per porvi rimedio e per rendere la figura maschile maggiormente compatibile con le *Metamorfosi* latine, è stata aggiunta l'iscrizione «SILENUS», suggerendo con ciò un rimando al celebre seguace di Bacco (cui l'asino ne costituisce sovente l'attributo), ai cui riti Loti partecipò prima di cadere addormentata.

Un altro caso particolarmente significativo proviene dalla vignetta illustrante la morte di Achille alla c. CXXv (fig. 8.66), nella quale l'episodio, ispirandosi palesemente all'immagine giuntina (fig. 8.67), è ambientato all'interno del tempio di Apollo e l'eroe è raffigurato inginocchiato mentre Paride alle sue spalle, guidato da Apollo, tende l'arco per ucciderlo. Come abbiamo dimostrato precedentemente, la versione della morte dell'eroe riportata da Ovidio non concorda con tali particolari, descritti invece da Bonsignori⁷⁶. Nelle *Metamorfosi* latine Achille, pur essendo ucciso da Paride, muore in un campo di battaglia e non all'interno

⁷³ Ov. *Met.*, VIII, vv. 169-176: «Lì [nel labirinto] fu rinchiuso il mostro mezzo toro e mezzo ragazzo, che per ben due volte si nutria del sangue di giovani Ateniesi. Il sorteggio delle vittime ricorreva ogni nove anni, ma quando si verificò la terza volta, fu fatale al Minotauro. Infatti l'entrata del labirinto, così difficile a individuarsi e mai da nessuno varcata due volte, fu ritrovata dal figlio di Egeo, che raccolse il filo prima dipanato, grazie all'aiuto della vergine Arianna. L'eroe subito fuggì per mare, portando con sé la figlia di Minosse, verso l'isola di Dia; ma giunto su quel lido, crudelmente vi abbandonò la sua compagna».

⁷⁴ BONSIGNORI 1497, cc. LXXVIIIv-LXXVIIIr: «Facendose nocte le nimphe e le alter donne se pose a dormire, e Priapo andò quietamente per cavicare la ninpha Lotos. Et quando fo gointo a lei havea presi li panni per scoprirla et ecco misser Argesto venne su i uno suo asinello e si legò l'asinello ad uno arbore. Alhora lo asenello i cominciò a ragiare si forte che tutte e donne se risvegliarono. Lotos si cominciò a fuggire e Priapo con la smisurata natura la seguitava. Ma intanto per misericordia divina Lotos fo convertita in arbore chiamato Lotos».

⁷⁵ Ov. *Met.*, IX, vv. 346-348: «Il fatto era, come poi, ma troppo tardi, ci riferirono dei contadini, che in quell'albero si era trasformata Loti, per sfuggire l'aggressiva libidine di Priapo, mutando l'aspetto ma conservando il proprio nome».

⁷⁶ BONSIGNORI 1497, c. CIIIv: «Vedendo Achille che Ecuba gli atendea li promesse che se la gli dava Polissena per moglie che faria che l'oste se partiria da Troia, e vedendo questo Ecuba mandò per Deiphebo e per Paris e disse: 'Voi potete se volete pigliare vendetta di vostri fratelli. Perciò che Achille m'ha mandato a dir s' io gli voglio dare Polissena per moglie che farà partire l'oste. Onde io mandarò a dire che mi venga a parlare nel tempio e voi state li proveduti e si lo saettate' e così fuo fatto. E pertanto dice Ovidio che Apollo stese lo arco, ma li poeti dicono che gli fuo morte in battaglia per fare la morte sua più onesta».

di un tempio⁷⁷. Alla luce di tale versione non ha più significato la presenza della figura femminile velata rappresentata sullo sfondo dell'immagine, facente riferimento, nell'illustrazione giuntina, a Ecuba, la quale ordì l'inganno che condusse Achille nel santuario di Apollo.

Ancora, l'immagine alla c. CXXXVv mostra l'episodio dell'accecamento di Polifemo ad opera di Ulisse (fig. 8.68; fig. 8.69), ma tale racconto, pur evocato indirettamente da Ovidio, non trova una reale descrizione nelle *Metamorfosi*. Nel poema latino infatti, contrariamente al volgarizzamento di Bonsignori dove tale episodio è narrato in maniera più dettagliata,⁷⁸ viene descritta la furia del Ciclope in seguito alla fuga di Ulisse e l'accanimento che Polifemo manifestò contro i corpi dei greci da lui precedentemente catturati ma l'accecamento vero e proprio viene tralasciato⁷⁹.

Similmente, nella xilografia con Romolo e Remo alla c. CXLIIr (fig. 8.70), l'intera metà destra della vignetta, ricalcata dalla corrispondente immagine giuntina (fig. 8.71), raffigura l'incontro tra Marte e Rea Silvia e l'allattamento dei gemelli da parte della lupa, ma tali episodi, narrati da Bonsignori⁸⁰, non trovano alcun riscontro nel poema ovidiano⁸¹. Anche in questo caso però, qualche riferimento alla madre di Romolo e Remo, Rea Silvia figlia di Numitore, viene fatto nel commento di Regio, giustificando in parte la presenza di tali scene nell'immagine.

Un ultimo esempio proviene dall'illustrazione con Numa alla c. CXLIIIr (fig. 8.72). In tale immagine, esattamente come nel modello giuntino copiato (fig. 8.73), il sovrano viene incoronato prima del suo viaggio a Crotone e del suo lungo dialogo con Pitagora (la figura del re di fronte a quella del filosofo è infatti incoronata), ma nel racconto ovidiano, a differenza della storia narrata da Bonsignori⁸², Numa accetta la corona solamente dopo essere ritornato in patria⁸³.

⁷⁷ Ov. *Met.* XII, vv. 580-619.

⁷⁸ BONSIGNORI 1497, cc. CXXr-CXXv: «Sapendo Ulisse siccome Poliphemo ce havia presi, si venne in quello luogo e vide Poliphemo che giacea e pensò di fare vendetta sopra di lui. Ma vedendo che egli non la potea fare si tolse una lancia acutissima e si ce la pose per meglio lo occhio cioè per quello solo occhio che egli havia».

⁷⁹ Ov. *Met.*, XIV, vv. 205-208: «[...]e avevo fissa in mente la scena di quel giorno in cui l'avevo visto sbattere a terra tre o quattro volte due dei miei compagni e poi acquattarsi sopra di loro come un leone dall'irsuta criniera e riempirsi avidamente la pancia delle loro viscere [...]».

⁸⁰ BONSIGNORI 1497, cc. CXXVIIIv-CXXVIIIr.

⁸¹ Ov. *Met.*, XIV, vv. 774-775.

⁸² BONSIGNORI 1497, cc. CXXXv: «Questo Numa Pompilio si come egli fuo fatto re si partì subito da Roma e andò alla città de Cortona».

⁸³ Ov. *Met.* I, vv. 479-481: «Si narra che Numa, dopo essersi stampati nella mente tali insegnamenti e altri ancora, ritornò in patria e accettò la richiesta di prendere in mano le redini del popolo Latino».

8.3.2. Il rinnovamento dei modelli giuntini

Mentre nel paragrafo precedente sono state messe in luce le modalità con cui l'artefice del ciclo xilografico ha preso spunto, adattandoli al testo latino di Ovidio, dagli schemi compositivi offerti dalla serie di immagini del 1497, in questa parte si illustreranno quei casi in cui i modelli giuntini risultano rinnovati dal punto di vista compositivo o arricchiti in alcuni dettagli mediante l'inserimento di nuove figure o sequenze narrative.

Un primo caso di rinnovamento è testimoniato dall'illustrazione con la creazione del mondo alla c. IIr (fig. 8.74), in cui il modello iconografico offerto dalla corrispondente xilografia giuntina (fig. 8.75), raffigurante il creatore stante al centro della composizione, viene completamente rinnovato attraverso l'inserimento di una figura barbata volante ammantata da una lunga veste e mostrata nell'atto di dividere gli elementi separando la terra dal mare e le acque dai venti turbinosi. Se dal punto di vista testo-immagine tale raffigurazione si avvicina maggiormente ai versi ovidiani per i quali il creatore «assegnò spazi diversi ai mari e ordinò loro di gonfiarsi sotto le raffiche dei venti e di recingere tutt'intorno le coste dei continenti»⁸⁴, dal punto di vista iconografico l'immagine trae sicuramente spunto dalle contemporanee illustrazioni bibliche, nelle quali, pur all'interno di sequenze figurative maggiormente dettagliate e inserite di norma entro elaborate cornici riquadrate, appaiono sovente raffigurazioni simili. Si osservi, ad esempio, la xilografia posta in apertura della Bibbia in lingua boema stampata a Venezia nel 1506, nella quale, nel riquadro in alto a destra, compare lo stesso soggetto (fig. 8.76).

Un altro esempio importante si ritrova nell'illustrazione con la creazione del primo uomo ad opera di Prometeo (fig. 8.30), già citata in precedenza, nella quale l'influsso esercitato dall'archetipo giuntino si può percepire esclusivamente nella figura di Prometeo che si avvicina all'uomo nudo da lui stesso creato, mentre la figura maschile raffigurata sulla sinistra, accompagnata da alcuni animali ai suoi piedi, risulta un elemento innovativo e interessante. Esso fa sicuro riferimento ai versi di Ovidio successivi all'episodio di Prometeo, in cui viene detto che «mentre gli animali guardano proni alla terra, l'uomo ebbe in dono un viso rivolto verso l'alto e il suo sguardo mira al cielo e si leva verso le stelle»⁸⁵.

L'immagine con Deucalione e Pirra alla c. VIIIv (fig. 8.77), invece, segue molto liberamente il modello giuntino del 1497 (fig. 8.78), recuperando da esso esclusivamente la coppia di sposi

⁸⁴ Ov. *Met.* I, vv. 82-83.

⁸⁵ Ov. *Met.* I, vv. 84-86.

rappresentata nell'atto di lanciare le pietre da cui nascerà una nuova generazione di esseri umani. Osservando con attenzione, tuttavia, si nota che le figure dei due protagonisti sono effigiate in una posizione diversa da quella ad esse conferita nell'archetipo del 1497, e gli uomini e le donne nati dalle pietre non vengono mai mostrati per intero. Al di là di tali accorgimenti, comunque rilevanti, si può osservare che è stato omesso il dettaglio del tempio di Temi presso il quale Deucalione e Pirra si recarono a pregare dopo il diluvio (raffigurato sullo sfondo dell'illustrazione giuntina) e sulla parte destra della vignetta è stata aggiunta la figura di Tritone accompagnata dall'iscrizione «TRITON BUCCINA REVOCAT AQUAS», riferendosi chiaramente al momento in cui il figlio di Nettuno, su ordine del padre, fece retrocedere le acque tumultuose del diluvio soffiando all'interno della sua tromba ricavata da un'enorme conchiglia⁸⁶.

Ancora, nell'illustrazione con Apollo e Pitone e Apollo e Dafne (c. Xr) (fig. 8.32), già citata per il particolare della disputa tra Apollo e Cupido raffigurata sullo sfondo, alle spalle del dio trionfante su Pitone sono visibili degli animali – un cerbiatto, un serpente e un coniglio – che sembrano emergere dal suolo e che risultano assenti nell'immagine giuntina presa a modello. Questi animali, per nulla da considerare come semplice riempitivo, fanno esplicito riferimento ad un passo delle *Metamorfosi* nel quale si rende conto della varietà di specie animali (tra cui lo stesso Pitone) scaturite dalla terra in seguito al diluvio universale che sommerse il mondo⁸⁷.

Un modesto rinnovamento del modello giuntino può essere notato anche nella xilografia relativa alla storia di Callisto (c. XXIIr) (fig. 8.79; fig. 8.80): mentre l'abbraccio tra Giove sotto mentite spoglie e Callisto raffigurato nella parte sinistra della vignetta segue abbastanza fedelmente il corrispondente motivo presente nell'illustrazione di Bonsignori, la scena dello scoprimento della gravidanza della ninfa da parte di Diana, illustrata a sinistra, diversa nell'impostazione dalla medesima scena nell'immagine giuntina, dimostra una certa originalità e intraprendenza dell'artefice del 1513 nel modificare lo schema di riferimento.

⁸⁶ Ov. *Met.* I. vv. 330-338: «Si smorzò anche l'ira del mare e eilre dell'oceano, deposto il suo tridente, placò dolcemente le acque e chiamò a sé il ceruleo Tritone che emergeva dal profondo con le spalle coperte da incrostazioni marine: gli ordinò di soffiare nella buccina risonante per richiamare ormai con quel segnale i flutti e i fiumi. La tromba di Tritone è cava, ritorta, e si allarga a spirale a partire dal fondo: quando egli vi soffia dentro, dal mezzo del mare, riempie con la sua voce i lidi d'oriente e occidente».

⁸⁷ Ov. *Met.* I. vv.434-440: «Quando dunque la terra, tutta ricoperta di fango per il recente diluvio, si risentì alla vampa di sole che la riscaldava dal cielo, diede alla luce innumerevoli specie, ripetendo in parte gli antichi schemi, in parte creandone di nuovi mostruosi. Contro la sua volontà generò allora anche te, enorme Pitone, serpente mai prima veduto, che divenisti terrore per le nuove genti: tanto smisurata era la parte di montagna che occupavi».

La xilografia con la storia di Ippolito e Fedra (c. XXIIIv) (fig. 8.81) invece, mostra un nuovo particolare nella parte destra della composizione, nella quale è illustrata, all'interno di una schematica stanza, Fedra delusa per essere stata rifiutata dall'amato figliastro, la cui spada giace ancora ai piedi della matrigna. Mentre nella raffigurazione di Bonsignori la donna è affiancata da Teseo che, credendo alle false parole della moglie, allontanerà il figlio dalla città, nell'immagine del 1513 essa è consolata da una figura femminile che le stringe l'avambraccio. Se la spada di Ippolito, assente nel poema latino di Ovidio e pertanto poco giustificabile nella raffigurazione, può essere considerata un residuo iconografico derivante dal modello giuntino, la figura femminile risulta più difficile da interpretare e giustificare visto che, purtroppo, né Ovidio né Bonsignori offrono degli elementi chiarificatori in proposito. Essa potrebbe alludere alla nutrice, presente in altre versioni del mito – come nella tragedia di Seneca, nella quale la nutrice è uno dei personaggi – oppure potrebbe tradire un fraintendimento da parte dell'artefice, che avrebbe male interpretato, declinandola al femminile, la figura di Teseo rappresentata in secondo piano dietro a Fedra nell'immagine giuntina (fig. 8.82).

Considerazioni interessanti, soprattutto in riferimento ai modelli e alle edizioni note all'illustratore, riguardano le vignette di Cadmo e di Perseo contro Fineo, inserite rispettivamente alle cc. XXVIIv (fig. 8.83) e XLIVv (fig. 8.85). Come si è dimostrato precedentemente, le illustrazioni relative a tali miti apparvero unicamente nell'edizione Parma A del 1505 (figg. 8.84; 8.86), poiché in Parma B e nelle edizioni latine illustrate successive (come quella di Rusconi del 1509 o in quelle di Lione e Milano del 1510), tali immagini furono sostituite con le raffigurazioni di Peleo e Teti (al posto di Cadmo) e della battaglia di Ercole contro le amazzoni (al posto di Perseo contro Fineo). Paragonando le immagini di Cadmo e Perseo apparse in Parma A con le corrispondenti illustrazioni dell'edizione 1513, appare evidente una notevole divergenza nelle scene rappresentate e negli schemi compositivi adottati. Nella xilografia relativa a Cadmo, ad esempio, non viene più rappresentato il momento in cui l'eroe, assieme ai fratelli, riceve l'ordine dal padre di partire alla ricerca della sorella Europa e nemmeno l'uccisione del serpente sacro a Marte. Nella parte sinistra della vignetta, infatti, si trova la raffigurazione del momento in cui Cadmo e i suoi compagni di viaggio, giungono, seguendo una giovenca, sul luogo in cui si dovrà edificare Tebe, mentre nella parte destra campeggia la figura di Cadmo trionfante poggiante un piede sopra il mostruoso corpo del serpente figlio di Marte. La vignetta con il combattimento tra Perseo e Fineo, invece, mostra uno schema differente da quello adottato

nell'immagine di Parma A, pur condividendo la scelta di illustrare la zuffa. L'unico dettaglio simile si può cogliere nella figura di Perseo, di profilo, nell'atto di sollevare il capo mozzato di Medusa con l'intento di pietrificare i suoi nemici, ma il resto della composizione risulta differente. Dal momento che le illustrazioni relative a Narciso (c. XXXIIr) (fig. 8.87; fig. 8.88), alle Miniadi (XXXVIv) (fig. 8.89; fig. 8.90), ad Aracne (LVIv) (fig. 8.91; fig. 8.92), e a Giasone e Medea (mutuata, come si è visto, da Frisso ed Elle) (c. LXVv) presentano indubbe affinità con le corrispondenti vignette presenti nell'edizione Parma B o nell'edizione di Rusconi del 1509, nelle quali non compaiono le illustrazioni di Cadmo e Perseo contro Fineo di Parma A, è possibile avanzare l'ipotesi che l'artefice del ciclo xilografico di Tacuno non fosse a conoscenza dell'edizione Parma A (l'unica a contenere le illustrazioni dei due miti in esame), e che, di conseguenza, avesse per le mani una delle altre due edizioni latine citate (Parma B o 1509) e che da tale edizione avesse tratto ispirazione per le vignette. Considerazioni interessanti, dal punto di vista iconografico, riguardano inoltre la figura di Cadmo nella vignetta di Tacuino. In essa l'eroe tebano è mostrato trionfante sopra il corpo privo di vita del serpente figlio di Marte, sotto il quale si intravedono i resti dei compagni che erano stati uccisi dalla creatura. Se quest'ultimo dettaglio trova un valido riscontro nel testo delle *Metamorfosi*, il particolare atteggiamento di Cadmo, assieme al suo abbigliamento, non corrisponde alla descrizione ovidiana. Il poeta di Sulmona racconta che l'eroe, con addosso solamente la pelle di leone, conficcò la lancia nella bocca del serpente inchiodandolo al tronco di una quercia⁸⁸. Una perfetta trasposizione figurativa di tale momento è offerta dalla miniatura alla c. 24r del codice Vat. Lat. 2780 della Biblioteca Apostolica Vaticana, dipinta da un anonimo maestro all'inizio del Quattrocento⁸⁹(fig. 8.93). L'immagine di Cadmo effigiata nella xilografia, diversamente, presentando l'eroe in una posizione di vittoria, sembra piuttosto riallacciarsi ad una tradizione iconografica legata ad alcune rappresentazioni di San Giorgio e dell'Arcangelo Michele attestate nel Quattrocento, nelle quali il Santo o l'Arcangelo, rappresentati stanti e con in mano la lancia, indossano corazze "all'antica" e calpestanto il drago da loro sconfitto (fig. 8.95).

Altri elementi innovativi possono essere riscontrati nella xilografia relativa alla sfida tra Ercole e Acheloo per contendersi la mano di Deianira (c. LXXXVIIr) (fig. 8.96). Questa immagine, debitrice della corrispondente illustrazione giuntina nella scelta di rappresentare

⁸⁸ Ov., *Met.*, III, 52-54: "come unica veste aveva una pelle di leone; sua difesa erano una lancia di ferro lucente e un giavellotto e, più efficace di ogni arma, il suo coraggio"; vv. 90-94: "intanto però l'Agenoride incalzava da vicino, premendo il ferro infilato nella gola, finché una quercia si oppose alla ritirata della belva e il giavellotto trafisse il collo del serpente insieme all'albero, inchiodandolo".

⁸⁹ Cfr. TRISTANO 1996.

gli sfidanti in primo piano e il matrimonio fra il figlio di Giove e Deianira sullo sfondo, mostra una caratterizzazione differente della figura di Ercole contro Acheloo sotto forma di toro, e introduce un elemento inedito relativamente alla rappresentazione del semidio intento a combattere l'idra di Lerna, tradendo, probabilmente, la conoscenza di specifici modelli figurativi da parte dell'illustratore. Per quanto riguarda la figura di Ercole contro Acheloo, un confronto con il modello xilografico giuntino dimostra come l'artefice della nuova raffigurazione abbia rinnovato la posa dell'eroe, non più stante e accanto al toro, ma con una gamba in groppa all'animale e con le mani strettamente avvinghiate alle sue corna. Lo schema con cui Ercole è ritratto ricorda da vicino un motivo presente su un rilievo mitralico del III secolo d.C. (fig. 8.97), ora al Louvre, il quale, come hanno dimostrato le ricerche di alcuni studiosi, era ben noto agli artisti del Rinascimento, nonostante il reale soggetto scolpito non fosse al tempo del tutto compreso⁹⁰. In tale rilievo, all'interno di una caverna illuminata dalle fiaccole di due guardiani posti alle estremità laterali dell'ingresso, è rappresentato Mitra nell'atto di uccidere un toro, accompagnato dalle simboliche figure dello scorpione, del serpente e del cane, mentre nella parte alta si scorgono i carri del Sole e della Luna. Confrontando il rilievo con la xilografia del 1513 si nota una forte somiglianza tra la posa di Ercole e quella di Mitra, aprendo alla possibilità che quest'ultima figura – conosciuta direttamente o indirettamente mediante un disegno o un'incisione – sia stata effettivamente il modello seguito dall'illustratore. L'associazione formale tra Mitra ed Ercole era d'altronde facilitata dall'errata lettura del rilievo nel Rinascimento: come ricorda giustamente Panofsky, ancora in pieno Cinquecento, sulla scorta dei versi della *Tebaide* di Stazio, Mitra veniva descritto come «torquentem cornua Mithram», e non come uccisore del toro⁹¹. Da questa prospettiva, leggendo nel rilievo una rappresentazione di Mitra che con ambo le mani afferra strettamente le corna dell'animale, poteva venire spontaneo utilizzare lo schema mitralico per la raffigurazione di Ercole nell'atto di ghermire Acheloo per le corna. Un altro importante esempio che attesta la ripresa e l'adattamento del motivo formale di Mitra proviene dalla Sala del Fregio della Farnesina dipinta da Baldassarre Peruzzi alla fine del primo decennio del Cinquecento, nella quale si trova una raffigurazione di Ercole molto simile a quella della stampa del 1513, la cui dipendenza dal rilievo antico appare altresì evidente (fig. 8.98).

⁹⁰ Cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 93.

⁹¹ PANOFSKY 1984, pp. 118-119.

Passando ora all'altro particolare inedito dell'immagine di Tacuino, ovvero l'Ercole contro l'Idra, si noter  innanzitutto che esso prende il posto del motivo di Ercole contro Acheloo in forma di serpente presente nell'illustrazione giuntina. Se dal punto di vista testo-immagine esso trova un certo riscontro per il fatto che lo stesso Ercole, durante il combattimento con il dio fluviale, si vanta della sua abilit  nel fronteggiare i serpenti, alludendo specificamente alla sua precedente impresa contro l'idra, dal punto di vista iconografico la figura dell'eroe nella xilografia appare piuttosto vicina alla soluzione formale adottata in alcune illustrazioni precedenti, come dimostra la miniatura incipitaria del manoscritto Add. 22325 della British Library, relativo al *De immortalitate animae* di Jacopo Canfora (fig. 8.99), o l'incisione mantegnesca precedentemente citata (fig. 8.100), entrambe raffiguranti Ercole contro l'idra e indicanti l'esistenza di una tradizione iconografica diffusa relativa a tale schema compositivo.

Nell'illustrazione con la morte di Androgeo e l'assedio di Megara (fig. 8.101), infine, compare un dettaglio inedito che accentua ulteriormente la caratterizzazione attualizzante dell'intera vignetta. Come si   visto precedentemente in relazione alla xilografia giuntina da cui l'immagine del 1513 prende spunto (fig. 8.102), l'episodio illustrato mostra costumi e sfondi tipicamente "moderni", come dimostrano le vesti degli uomini sulla sinistra e le torri sullo sfondo. Rispetto all'immagine del 1497, la xilografia di Tacuino semplifica la composizione e sostituisce il gruppetto di soldati raffigurati sulla destra con la figura di un artigiere pronto ad azionare un cannone per colpire le mura della citt . Tale dettaglio, chiaramente assente nel testo ovidiano, potrebbe riflettere la volont  dell'artefice di rinnovare il modello di riferimento, traendo spunto dalle raffigurazioni di assedi e battaglie che circolavano numerose nei poemi cavallereschi. Tra queste, va ricordata la xilografia posta a corredo del breve poemetto intitolato *El triumpho et honore fatto al christianissimo re di Franza quando entro nella citta de Blessi* composto da Niccol  degli Agostini e stampato a Venezia nel 1515 circa, nella quale compaiono soldati e cannoni del tutto simili (fig. 8. 103).

8.3.3. Soggetti inediti

L'originalità del ciclo illustrativo del 1513 può essere infine misurata anche in quelle raffigurazioni che ritraggono episodi inediti e soggetti mai raffigurati nelle precedenti edizioni illustrate del poema ovidiano.

Tra questa va segnalata innanzitutto l'immagine posta in apertura dell'edizione, raffigurante il ritratto dell'autore (fig. 8.104). Più grande delle altre immagini, misurando circa 91x156 mm, tale xilografia occupa in larghezza l'intero spazio dello specchio di stampa e rappresenta al centro Ovidio, laureato e con addosso clamide e coturni, intento a scrivere le *Metamorfosi* al di sopra di un masso lapideo. All'intorno compaiono animali e alcune figure maschili, ma la presenza più rilevante risulta essere quella di Dio Padre che, sbucando dall'angolo superiore destro, avvicina al poeta una tabella recante l'iscrizione «CORPORVM MVTACIO», quasi per suggerire ad Ovidio l'argomento della sua opera. Dal punto di vista testo-immagine, quest'ultimo particolare sembra riflettere un'interpretazione cristiana dei primissimi versi del poema, nei quali, come consuetudine, l'autore si rivolge agli dei chiedendo loro ispirazione per cantare «le trasformazioni dei corpi in altri del tutto diversi» e di accompagnare il suo poema «nel suo svolgersi dalla remota origine del mondo fino al tempo in cui vivo»⁹². Meno chiara, alla luce di tali versi, risulta essere la presenza nell'immagine delle altre quattro figure, nonostante lo scenario naturale popolato da animali in cui la scena è ambientata, secondo l'interpretazione di Giuseppe Papponetti, rappresenta «lo spazio privilegiato al trasformarsi delle forme create»⁹³. Da un punto di vista squisitamente formale e iconografico, l'intera composizione si circonda all'interno di una più ampia tradizione figurativa riferita al ritratto di Ovidio, che fece il suo ingresso nel mondo della stampa illustrata italiana proprio nelle edizioni pubblicate da Tacuino a Venezia. Come ha dimostrato efficacemente lo stesso Papponetti, che per primo ha rintracciato i casi più rilevanti del ritratto del poeta di Sulmona nelle edizioni a stampa⁹⁴, nella tipografia di Tacuino si sperimentarono diverse soluzioni iconografiche e compositive in relazione all'immagine di Ovidio, alcune recanti l'effigie del poeta in veste dottorale all'interno di uno studio, altre recanti un'ambientazione *en plein air*, altre ancora recanti soluzioni miste e piuttosto innovative. Nei *Fasti* del 1497, ad esempio, che costituiscono il primo caso in cui compare il ritratto del poeta in un'edizione a stampa ovidiana, Ovidio appare seduto frontalmente al

⁹² Ov. *Met.* I, vv. 1-4.

⁹³ PAPPONETTI 1997, p. 293.

⁹⁴ PAPPONETTI 1997, pp. 291-293.

centro dell'immagine, mentre alle estremità laterali della vignetta appaiono i suoi due maggiori interpreti Antonio Costanzi da Fano e Paolo Marso da Pescina i quali, nei loro rispettivi scrittoi, attendono alla stesura della glossa⁹⁵ (fig. 8.105). Nella xilografia introduttiva all'*Ibin*, posta in calce all'edizione tacuniana delle *Heroides* del 1505 (fig. 8.106), il ritratto di Ovidio in veste dottorale all'interno di uno studiolo è invece giustapposto ad un'ampia veduta paesaggistica popolata da uccelli (gli ibis appunto) in cui campeggia l'immagine dell'Invidia, palesemente modellata sull'analoga figura rappresentata nell'incisione mantegnesca con la *Zuffa degli dei marini*⁹⁶. Nella xilografia posta all'incipit dei *Fasti* del 1508, pubblicati sempre da Tacuino, Ovidio compare in atto di inginocchiarsi dinnanzi alla statua di Giano bifronte (fig. 8.107), mentre nella parte opposta dell'immagine un sacerdote mostra a Romolo la *Tabula Dealbata* in cui sono scanditi i mesi del calendario romano arcaico. Nei *Tristia* del 1511, infine, Ovidio è ritratto ben quattro volte in altrettanti riquadri ambientati all'esterno, quasi sempre seduto su uno scrittoio di fortuna e circondato da persone, alberi e animali (fig. 8.108). Queste ultime due edizioni in particolare, mostrano delle affinità stilistiche con le illustrazioni del 1513 nella resa delle figure – dai tratti schematici e rigidi – e nella definizione del tratteggio che scandisce le vesti e il paesaggio, lasciando intendere che all'interno di una medesima bottega (quella del maestro I.C.?) siano state sperimentate ed eseguite, su istanza di Tacuino, diverse soluzioni compositive in relazione al ritratto d'autore. Da questa prospettiva, l'effigie di Ovidio nelle *Metamorfosi* del 1513 non rappresenta altro che un'ulteriore tappa di un processo creativo legato al ritratto d'autore che si protrarrà, come vedremo, in altre edizioni e in altre immagini.

Un'altra xilografia che illustra fatti ed episodi inediti è quella posta alla c. LXXXIXv, relativa alle imprese di Ercole (fig. 8.109) Tale soggetto non era mai stato raffigurato nelle precedenti edizioni ovidiane, nelle quali, come si è visto, sono stati illustrati altri episodi della vita dell'eroe. Nell'illustrazione in esame, invece, trovano posto tre imprese legate alle vicende di Ercole che solo in parte possono essere connesse al testo latino di Ovidio. Nelle *Metamorfosi* latine alle fatiche dell'eroe vengono dedicati pochi versi, nei quali lo stesso Ercole, in punto di morte, elenca in prima persona, senza mai descriverle nel dettaglio, le imprese compiute⁹⁷. Tra queste viene ricordata l'uccisione di Busiride, figlio di Posidone e re d'Egitto, e l'episodio di Atlante, in cui Ercole sostenne la volta celeste al posto del gigante.

⁹⁵ Il legno utilizzato nei *Fasti* del 1497 fu frequentemente utilizzato da Tacuino per molteplici edizioni. Cfr. PAPPONETTI 1997, p. 224; ARMSTRONG 2008(A), pp. 214-215.

⁹⁶ Su questi aspetti si rimanda al Capitolo 5, paragrafo 5.2. in cui si commenta l'incisione in rapporto alla figura della Fame nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* de 1497.

⁹⁷ Ov. *Met.* IX, vv.

Confrontando il testo latino all'immagine, avvalendosi dell'aiuto offerto dalle iscrizioni che accompagnano le figure, è possibile riconoscere nelle figure rappresentate a sinistra Ercole che uccide Bisiride e nella figura ignuda e stante sulla destra Ercole che sostiene la volta celeste. I rimanenti dettagli, come l'altare sacrificale posto nell'estremità sinistra della composizione, il corpo privo di vita di Anfidamante ai piedi dell'eroe e la figura di Ercole che tende l'arco verso un'aquila alle spalle di Prometeo inginocchiato, risultano chiari solamente alla luce del commento di Raffaele Regio che accompagna il testo di Ovidio. Regio infatti, integrando didatticamente le informazioni elargite da Ovidio in quella parte del poema, spiega che Busiride, noto per la sua crudeltà, era solito sacrificare ogni anno, presso un altare dedicato a Giove, uno straniero per favorire la prosperità della regione ma quando fu la volta di Ercole (approdato in Egitto in seguito all'impresa del giardino delle Esperidi) egli uccise il sovrano assieme a suo figlio Anfidamante⁹⁸. Ancora, Regio racconta che Ercole fu l'artefice della liberazione di Prometeo dal Caucaso, presso una cui roccia il Titano fu incatenato per aver sottratto il fuoco agli dei e per averlo poi donato all'umanità. Ercole liberò infatti Prometeo dalla sua prigionia eterna trafiggendo con una freccia l'aquila che su ordine di Giove divorava il fegato del Titano che continuamente ricresceva⁹⁹. Alla luce di tali osservazioni, dunque, l'illustrazione esaminata risulta particolarmente importante, perché rappresenta l'unico vero caso in cui le parole di Regio trovano una rappresentazione figurata e vengono tradotte nell'ambito di una sequenza narrativa e dinamica degli eventi.

L'ultimo caso di un'immagine illustrante un soggetto inedito risulta essere la vignetta alla c. CXXVlr, nella quale, accanto alla raffigurazione del suicidio di Aiace che replica l'analogo soggetto presente nell'immagine alla c. CXXlv, sono effigiate le figure di Ulisse e Neottolema davanti a un'imbarcazione (fig. 8.110). Vista la presenza del suicidio di Aiace nella parte sinistra della composizione e la collocazione fisica della vignetta, posta al termine del lungo discorso con cui Ulisse riuscì ad ottenere dai duci argivi le mitiche armi di Achille, le figure in questione dovrebbero fare riferimento agli avvenimenti immediatamente successivi alla contesa tra Ulisse e Aiace, ciò nonostante né Ovidio né il commento di Regio offrono sufficienti informazioni a riguardo. Ovidio, infatti, narra che dopo aver conquistato le armi di Achille, Ulisse partì alla volta di Lemno per recuperare l'arco e le frecce di Ercole (che erano andati in mano a Filottete), per poi consegnarle ai Greci al fine di concludere la guerra di Troia. Nessun accenno viene fatto alla presenza di Neottolema nell'impresa, nemmeno nel

⁹⁸ REGIO 1513, c. LXXXIXv.

⁹⁹ REGIO 1513, c. LXXXIXv.

commento di Regio. Un riferimento più specifico al personaggio in relazione alle vicende di Ulisse viene fatto in altre fonti letterarie, come nel *Filottete* di Sofocle, dove il figlio di Achille viene convinto da Ulisse a recarsi da Filottete per farsi consegnare con l'inganno l'arco di Ercole, ma questo, naturalmente, implicherebbe la conoscenza da parte di chi ha realizzato l'immagine o di chi ha suggerito l'iconografia di fonti letterarie diverse dalle sole *Metamorfosi*. Un'altra interpretazione vedrebbe nell'iscrizione che accompagna Neottolema un errore, ovvero una non corretta comprensione della storia e dei protagonisti che la contraddistinguono da parte dell'artefice, che avrebbe associato ad una figura un nome non del tutto pertinente alla vicenda illustrata. Neottolema, ad esempio, svolge un ruolo importante nell'illustrazione successiva della serie, in cui è raffigurato il sacrificio di Polissena davanti alla tomba di Achille (fig. 8.111), tuttavia in tale vignetta il personaggio è definito con l'altro nome con cui egli è solitamente noto nelle fonti antiche, Pirro. Curioso il fatto che Ovidio, nell'episodio di Polissena, faccia riferimento al personaggio con il nome Neottolema ma che nell'illustrazione egli sia definito «PIRRUS». È solo nel commento di Regio che viene spiegato il doppio nome del personaggio e questo potrebbe indicare un altro caso in cui l'illustratore presta attenzione al testo delle *Enarrationes* oltre che a quello di Ovidio¹⁰⁰. Altre illustrazioni, tuttavia, presentano delle iscrizioni che tradiscono senza dubbio un fraintendimento della storia raffigurata, poiché fanno riferimento a personaggi che non svolgono il ruolo a loro assegnato nell'immagine. Un esempio significativo proviene dalla raffigurazione della vicenda di Erisittone alla c. LXXXVr (fig. 8.112), nella quale se da una parte l'appellativo DRYOPEIUS associato a Erisittone è corretto e fa riferimento alla spiegazione offerta da Regio nel commento¹⁰¹, dall'altra il riferimento a Cerere nella figura effigiata nell'atto di conversare con la Fame nell'angolo in alto a destra, non trova alcun riscontro con il testo delle *Metamorfosi*. In Ovidio infatti non è la dea Cerere in persona a recarsi dalla Fame per convincerla a punire Erisittone, ma una delle oreadi, ovvero una ninfa montana, anche se su ordine della stessa divinità¹⁰². La presenza di una cornucopia in mano a Cerere però, data l'assenza di tale particolare nell'illustrazione giuntina di riferimento, denuncia la precisa volontà di raffigurare la dea della terra, riflettendo quindi un fraintendimento di fondo dei ruoli dei personaggi nella storia. Un altro esempio emblematico può essere notato nella xilografia alla c. XLVIIv, nella quale è illustrato il combattimento fra Perseo e Fineo (fig. 8.58). Si noterà che al di sopra delle figure armate

¹⁰⁰ REGIO 1513, c. CXXVIIr.

¹⁰¹ REGIO 1513, c. LXXXVv.

¹⁰² Ov. *Met.*, VIII, vv. 777-796.

raffigurate di fronte a Perseo compare l'iscrizione CEPHEVS, facente riferimento al padre di Andromeda che però nella vicenda non svolge alcun ruolo significativo. Egli infatti non prende parte alla battaglia contro il marito della figlia, quindi l'iscrizione non può essere associata in alcun modo alle figure armate con arco e scudo. Si tratta evidentemente di un errore per il quale l'illustratore, sulla base forse dell'indubbia affinità tra i due appellativi, conferì a Fineo il nome del fratello Cefeo.

8.3.4. Raffaele Regio: commentatore e iconografo?

L'adattamento al testo latino di Ovidio riscontrato nelle illustrazioni di Tacuino e il rinnovamento dei modelli giuntini mediante l'inserimento di dettagli o figure inediti ispirati alle storie delle *Metamorfosi*, dimostrano senza dubbio una grande attenzione posta al poema latino e, come è stato dimostrato tramite alcuni esempi, talvolta anche al commento umanistico di Raffaele Regio. Questa rimarchevole attenzione ai contenuti del testo latino, assieme all'abilità di saper riconoscere in molte immagini giuntine prese a modello la presenza di figure o sequenze narrative incongruenti rispetto al dettato ovidiano, non è imputabile alle sole maestranze incaricate di eseguire le immagini, le quali probabilmente non erano neppure in grado di leggere e comprendere correttamente il latino, ma va attribuita verosimilmente all'intervento di una terza persona, sicuramente istruita, che potrebbe aver partecipato attivamente nella definizione del programma illustrativo e iconografico dell'edizione e aver suggerito agli artigiani gli accorgimenti necessari per ovviare le discrepanze tra il testo e le immagini e i particolari inediti da inserire nelle composizioni. Questa terza persona potrebbe essere identificata con lo stesso Raffaele Regio, autore del commento. Come abbiamo dimostrato precedentemente, il professore di Padova e Venezia si adoperò notevolmente per presentare un'edizione curata dal punto di vista filologico, metodologico ed esegetico, non solo (o per meglio dire, non tanto) per amor di correttezza, ma soprattutto per screditare quelle voci che negli anni precedenti si erano sollevate contro di lui accusando la sua opera di inesattezza e trascuratezza. Dato che l'edizione del 1513 si presenta come la prima stampa ad essere preceduta da un'ampia epistola introduttiva nella quale Regio affronta con rigore le spinose questioni filologiche che gli erano costate velenose critiche da parte di Emilio Merula e Marino Becichemo, non sembra strano pensare che proprio per tale edizione il professore si dimostrasse un po' più attento alla coerenza dell'apparato illustrativo. Nonostante le vignette non siano mai citate

nelle critiche rivolte a Regio, qualunque letterato che sapesse leggere e comprendere il latino poteva facilmente notare le incongruenze tra il testo e le immagini che apparivano nelle precedenti edizioni illustrate delle *Enarrationes*, visto che tali stampe (come dimostra la duplice edizione di Parma o quella di Rusconi del 1509) erano corredate quasi esclusivamente dalle matrici originali dell'*Ovidio* del 1497. Se inoltre trovassero conferma le ipotesi sopra riportate, per le quali in alcune vignette ci sarebbero dei particolari ispirati ad altre fonti letterarie – come la nutrice nell'immagine con Fedra e Ippolito, o Neottolemo nell'immagine con il suicidio di Aiace e la partenza di Ulisse – chi meglio di Regio potrebbe aver elargito agli artigiani le necessarie informazioni al riguardo? Il professore infatti, come lui stesso dimostra nel commento e nelle epistole prefatorie, aveva un'ampia conoscenza delle opere classiche, sia latine che greche: Sofocle e Seneca, ad esempio, prima citati quali possibili fonti letterarie per giustificare la presenza della nutrice e di Neottolemo in due distinte illustrazioni, vengono entrambi citati più volte da Regio nelle *Enarrationes* e non di meno sono inseriti nella particolareggiata lista di autori che il professore inserisce in calce all'epistola prefatoria a Francesco Gonzaga, dimostrando con ciò la sua effettiva conoscenza delle opere di tali autori.

Se da una parte Regio può essersi prestato nel suggerire agli artefici i necessari accorgimenti per rendere le immagini maggiormente coerenti al testo latino delle *Metamorfosi*, dall'altra non va scordato che il desiderio di creare un ciclo xilografico almeno in parte originale spetta senza dubbio a Tacuino il quale, essendo il responsabile delle operazioni editoriali e di stampa, va riconosciuto come il committente dei nuovi legni. Purtroppo non sono ancora stati pubblicati gli annali di questo operoso tipografo¹⁰³, tuttavia uno sguardo ai titoli a lui ricondotti su EDIT 16, consente di capire che il suo interesse principale erano i classici latini (soprattutto quelli ad uso scolastico), e che altri autorevoli umanisti-professori del tempo (oltre Regio) videro stampati i loro eruditi commenti presso la sua tipografia¹⁰⁴.

¹⁰³ Poco si conosce anche della sua vita. Cfr. BRECCIA FRATADOCCHI 2001.

¹⁰⁴ Si segnala in proposito l'interessante intervento di Alessandro Ledda e Luca Rivali, dal titolo provocatorio *Johannes alter Aldus? Giovanni Tacuino e l'editoria umanistica nella Venezia di Manuzio*, tenuto al convegno internazionale Aldus Manutius: Culture, Typography and Philology (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 19.20 novembre 2015).

8.4. Copie e ristampe

Un fenomeno interessante attorno al quale si devono dedicare alcune riflessioni riguarda un caso di copia quasi perfetta dei legni del 1513, già notato dagli studiosi ma su cui è opportuno soffermarsi. Come si può notare da un'attenta lettura dei volumi di Essling, le matrici originali utilizzate da Giovanni Tacuino nel 1513 comparvero, negli anni successivi, solamente nelle ristampe delle *Metamorfosi* prodotte dallo stesso tipografo nel 1518¹⁰⁵, 1534¹⁰⁶ e nel 1536¹⁰⁷, lasciando intendere che tali illustrazioni non furono cedute o prestate ad altri stampatori operanti a Venezia o altrove¹⁰⁸. I legni passarono di mano solamente dopo la morte di Tacuino (da porre presumibilmente a ridosso della cessazione della sua attività tipografica avvenuta intorno al 1541)¹⁰⁹, visto che già a partire dallo studio di Henkel fu notato che essi riapparvero nelle stampe di Giovanni Griffo, Domenico Farri e Niccolò Moretti della seconda metà del Cinquecento¹¹⁰. Il primo e l'ultimo li utilizzarono per illustrare le *Metamorfosi* latine del 1565¹¹¹, 1574¹¹² e del 1586¹¹³, mentre Farri li impiegò per ornare un'edizione delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce uscita dai suoi torchi nel 1570¹¹⁴. Nel 1521, tuttavia, comparve a Venezia un'edizione latina del poema ovidiano, sottoscritta da Giorgio Rusconi¹¹⁵, recante al suo interno copie xilografiche delle vignette del 1513. Questo fatto appare rilevante non solo per l'autore della stampa, che è stato precedentemente esaminato in relazione ad alcune problematiche riguardanti i legni di Giunta, ma anche per le caratteristiche fisiche della stessa. Comparando le vignette di Rusconi a quelle di Tacuino, colpisce in primo luogo l'estrema somiglianza, che ad uno sguardo poco attento potrebbe far credere che siano il risultato dell'impressione dei medesimi legni. In realtà, come dimostrano alcune caratteristiche e alcuni monogrammi che compaiono nelle nuove immagini, si tratta di copie quasi perfette, evidentemente commissionate dallo stesso Rusconi a maestranze specializzate nell'eseguire lavori simili. Tutto il ciclo xilografico di Tacuino fu copiato, con l'eccezione della vignetta raffigurante la

¹⁰⁵ EDIT 16 CNCE 50205; ESSLING 232; SANDER 5323.

¹⁰⁶ EDIT 16 CNCE 34932; ESSLING 237; SANDER 5329.

¹⁰⁷ EDIT 16 CNCE 74260.

¹⁰⁸ Per un elenco delle ristampe si veda HUBER-REBENICH, LÜTKEMEYER, WALTER 2014, pp. 63-65.

¹⁰⁹ Cfr. BRECCIA FRATADOCCHI 2001.

¹¹⁰ HENKEL 1930, pp. 70-71, 85-86.

¹¹¹ EDIT 16 CNCE 35249; cfr. HENKEL 1930, p. 85.

¹¹² EDIT 16 CNCE 35230.

¹¹³ EDIT 16 CNCE 31201.

¹¹⁴ EDIT 16 CNCE 38000; ESSLING 232. Cfr. HENKEL 1930, p. 85.

¹¹⁵ EDIT 16 CNCE 47169; ESSLING 233; SANDER 5324.

contesa delle armi di Achille e la morte di Aiace, al cui posto viene riutilizzata l'illustrazione con la partenza di Ulisse. Il confronto tra le due serie di immagini, come hanno evidenziato alcuni studiosi, dimostra che gli intagliatori al servizio di Rusconi copiarono le immagini di riferimento con molta precisione, seguendo fedelmente le forme, il tratteggio e le iscrizioni che accompagnano le figure, lasciando solamente ad alcuni piccoli dettagli il compito di rivelare il loro carattere non autentico¹¹⁶. Nella raffigurazione con la creazione del mondo (fig. 8.113), ad esempio, il numero delle stelle che compaiono nell'angolo superiore sinistro della vignetta, non coincide con quello della corrispondente illustrazione del 1513 (fig. 8.114), così come il serpente proteso da Tisiphone verso Ino e Atamante nella xilografia alla c. 56r (fig. 8.115) mostra una posizione diversa rispetto all'analogo dettaglio nell'immagine di Tacuino (fig. 8.116). Anche le iscrizioni tradiscono spesso delle differenze nei confronti dei modelli ricopiati. Oltre ad essere inserite entro riquadri assenti nelle xilografie originali, come si può notare paragonando le due illustrazioni relative alla discesa di Giunone agli inferi (fig. 8.117; fig. 8. 118), talvolta recano degli errori all'interno dei nomi trascritti (si veda ad esempio il caso di Ercole dove «ACHELOVS» diventa «ACRELOVS») (fig. 8.119; fig. 8.120), oppure introducono delle parole inedite che non hanno alcun senso in relazione ai personaggi rappresentati. Quest'ultimo aspetto può essere notato nell'immagine con la storia di Aracne, nella quale, a ridosso del telaio, è stato aggiunto il nome «PENELOPES» che non ha nulla a che vedere con la vicenda illustrata (fig. 8.121; fig. 8.122).

Come sopra preannunciato, alcune immagini di Rusconi recano dei monogrammi (assenti nelle illustrazioni di Tacuino) che evidentemente si riferiscono agli artefici incaricati di eseguire le matrici. Tra questi si riconoscono una M, posta nell'angolo inferiore destro dell'immagine con Diana e Callisto (fig. 8.123), e una L, impressa nella vignetta con Prometeo (fig. 8.124) e, al rovescio, nell'illustrazione relativa a Narciso (fig. 8.125). Curioso notare come il monogramma L contraddistingua nove illustrazioni dell'edizione rusconiana delle *Metamorfosi* 1517 B, caratterizzata, come si è visto, da copie xilografiche del ciclo giuntino del 1497¹¹⁷. Sarebbe suggestivo ricondurre tale sigla alla mano di un unico artigiano, magari particolarmente abile nel ricopiare le xilografie eseguite da altri maestri e per questo coinvolto più volte da Rusconi nei suoi progetti editoriali, tuttavia, le differenze stilistiche tra le due serie di illustrazioni, da mettere probabilmente in relazione al tentativo avanzato dall'artefice di emulare la cifra stilistica delle immagini copiate, induce per il momento a

¹¹⁶ Cfr. ESSLING 233; SANDER 5324; HUBER-REBENICH, LÜTKEMEYER, WALTER 2014, pp. 65-67.

¹¹⁷ Cfr. Capitolo 6, paragrafo 6.2.2.

mantenere tale ipotesi sul piano delle congetture. Come risulta dal prezioso elenco stilato da Essling in calce ai suoi volumi, la firma L appare in numerose altre xilografie impresse nei libri stampati a Venezia nei primi decenni del Cinquecento¹¹⁸, e per comprovare l'ipotesi che essa si riferisca ad un unico artefice bisognerebbe analizzare attentamente tutte le immagini citate dallo studioso.

Il dato importante che emerge dall'analisi delle vignette del 1521, è la palese volontà di Rusconi di emulare in tutto e per tutto il ciclo xilografico di Tacuino, evidentemente apprezzato per le novità formali introdotte in relazione al testo latino di Ovidio, nonostante la qualità poco elevata delle immagini. Rusconi infatti, avrebbe potuto ristampare le *Metamorfosi* con le matrici che già possedeva, ma evidentemente intuì l'importanza della nuova serie di immagini commissionandone delle copie.

Il rapporto con le stampe di Tacuino però, va oltre alla copia pedissequa delle illustrazioni. Un attento esame condotto da chi scrive ha infatti dimostrato che sussiste una strettissima vicinanza, da un punto di vista tipografico e compositivo, tra l'edizione di Rusconi e l'edizione del 1518 stampata da Tacuino. Quest'ultima, sebbene sia a tutti gli effetti una ristampa della precedente edizione delle *Metamorfosi* del 1513, mostra un'impaginazione differente del testo e delle immagini, che risulta fedelmente seguita da Rusconi nella preparazione della sua edizione. Sfogliando le pagine delle due edizioni, si ha quasi l'impressione di avere sotto gli occhi due esemplari della stessa impressione, ma le inevitabili piccole divergenze dovute all'utilizzo di caratteri tipografici diversi e alla composizione delle parole del testo, rivelano chiaramente che si tratta di due stampe diverse. Ciò nonostante, si può notare come il testo impresso da Rusconi segua fedelmente il layout della stampa di Tacuino, così come le illustrazioni siano scrupolosamente inserite nello stesso punto della pagina (si veda ad esempio il confronto tra le cc. 82r, fig. 8.126; fig. 8.127). Alla luce di tali considerazioni, l'edizione di Rusconi sembrerebbe più vicina ad una contraffazione che ad un autentico prodotto originale. Essa, emulando palesemente una stampa esistente, fu evidentemente confezionata con il preciso scopo di intercettare il successo commerciale da quest'ultima ottenuto ricavandone guadagno. Se da una parte può stupire il fatto che Rusconi abbia impresso il suo nome nella sottoscrizione finale (avrebbe potuto incombere in sanzioni), dall'altro non va dimenticato che lo stesso stampatore non si fece alcuno scrupolo a rivendicare il suo operato nel *colophon* dell'edizione 1517 A, composta quasi interamente

¹¹⁸ ESSLING 1914, pp. 246-148.

da fascicoli di Parma A impressi da Mazzali precedentemente¹¹⁹. Rusconi d'altronde non era l'unico a tentare operazioni del genere, anche se solitamente esse tendevano a rimanere nell'anonimato. Un caso piuttosto simile a quello esaminato proviene da un'edizione anonima priva di data dei *Tristia* di Ovidio, il cui tipografo volle chiaramente replicare l'edizione della stessa opera stampata da Tacuino nel 1511. Quest'ultima, recante la marca tipografica del trinese, presenta al suo interno cinque xilografie introduttive ad ogni libro dell'opera, ed è ornata da altrettanti capilettera xilografici con raffinati motivi su fondo nero. Un attento raffronto tra le due stampe, dimostra che le immagini dell'edizione anonima ricalcano pedissequamente quelle di Tacuino, così come simile risulta il layout e l'impaginazione generale del testo (fig. 8.128; fig. 8.129). Una delle nuove vignette presenta inoltre il monogramma M (fig. 8.130; fig. 8.131), indicando, forse, l'intervento dello stesso intagliatore attivo nel ciclo-copia del 1521. Non risulta ancora chiaro chi fu veramente il tipografo di tale edizione dei *Tristia*, né la reale data di stampa. Max Sander, che suggerisce il 1515 circa, riporta il nome di Giovanni Tacuino¹²⁰, mentre altri studiosi, pur non scartando la proposta attributiva di Sander, hanno avanzato il nome di Giovanni Rosso¹²¹. A nostro avviso è difficile ricondurre l'edizione anonima a Tacuino: innanzitutto non si capirebbe perché egli avrebbe ommesso di imprimere il suo nome nella sottoscrizione in calce alla stampa, visto che l'edizione copiata era la sua; in secondo luogo non avrebbe avuto senso per lui commissionare delle copie xilografiche di matrici che già possedeva e che già aveva utilizzato. È dunque maggiormente probabile che l'artefice dell'edizione sia stato Giovanni Rosso o un altro tipografo operante a Venezia in quegli anni.

Tornando al problema principale, va notato infine che le matrici del 1521 furono riutilizzate da Elisabetta Rusconi, che diresse per qualche tempo la tipografia del marito dopo la sua morte, nella ristampa delle *Metamorfosi* del 1527, e successivamente passarono nelle mani di Bernardino Bondoni che le impiegò per illustrare un'edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Niccolò degli Agostini nel 1538 e altre stampe del poema ovidiano negli anni Quaranta di tale secolo.

¹¹⁹ Cfr. Capitolo 6, paragrafo 6.2.2

¹²⁰ SANDER 5356.

¹²¹ *Short-title catalogue* 1958, p. 482.

CAPITOLO 9.

OVIDIO METAMORPHOSEOS VULGARE TRDUCTO IN TERZA RIMA PER LAURENTIO SPIRITO DA PEROSIA (PERUGIA 1519)

Nel 1519 uscì nel piccolo ma vivace ambiente di Perugia un'altra edizione illustrata delle *Metamorfosi*: si tratta dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*¹, ovvero una trasposizione poetica in terza rima degli ultimi cinque libri del poema di Ovidio realizzata nel secolo precedente dal poeta cortigiano Lorenzo Spirito Gualtieri, scomparso circa una ventina d'anni prima la pubblicazione della sua opera. Tale edizione, prodotta dai noti tipografi locali Girolamo Cartolari e Cosimo Bianchini del Leone (che solo occasionalmente collaborarono all'impresa), si presenta come un piccolo *in 8°*, allineandosi in questo alle novità introdotte nel mondo della stampa da Aldo Manuzio, e reca, oltre a una cornice ornamentale posta attorno al titolo nel frontespizio, un'iniziale xilografica all'incipit del testo e ventuno piccole vignette raffiguranti altrettanti episodi delle *Metamorfosi*². Rispetto alle fortunate stampe veneziane dei decenni precedenti, l'edizione di Perugia non conobbe molta fortuna negli anni successivi alla sua pubblicazione: di essa infatti si conoscono solamente tre esemplari – uno conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (22.B.8.71), un altro alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Capponi V, 764) e un terzo alla Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB A.V.M.X.34)³ – e non furono più prodotte delle ristampe, né a Perugia né altrove. Certamente, come è stato suggerito in alcuni studi, a questa sua limitata diffusione concorsero diversi fattori: innanzitutto il luogo di stampa, Perugia, nel quale i libri, a differenza delle grandi città commerciali come Venezia, Lione o Basilea proiettate su circuiti commerciali di ampio respiro, non raggiungevano mai tirature elevate ed erano rivolti principalmente al ristretto pubblico locale. In secondo luogo il contenuto dell'opera, relativo solamente agli ultimi cinque libri delle *Metamorfosi*, poteva risultare agli occhi del lettore incompleto se comparato con le precedenti edizioni latine e volgari del poema, tra cui naturalmente il fortunato *Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, continuamente ristampato⁴. Infine, il tipo di pubblico a cui l'opera

¹ EDIT 16 CNCE 58760.

² Cfr. Scheda n. 3.

³ Cfr. la pagina dedicata in EDIT 16 a tale edizione (cfr. nota precedente) e la scheda in GUTMHÜLLER 2008, p.306 n. 6.

⁴ Sulla scarsa fortuna del volgarizzamento di Spirito si veda in modo particolare GUTMHÜLLER 2008, pp. 187-188.

esplicitamente si rivolge e le motivazioni sottese alla sua pubblicazione, come si vedrà nelle pagine seguenti, sembrano limitare ulteriormente la platea dei lettori che potevano interessarsi ad essa.

9.1. La trasposizione in terza rima delle *Metamorfosi* : dal manoscritto alla stampa

Scarsamente considerato dai primi studiosi di Lorenzo Spirito, l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima* è stato oggetto di uno studio più approfondito da parte di Bodo Guthmüller, al quale va senza dubbio il merito di aver descritto, per la prima volta in modo approfondito, le caratteristiche testuali e stilistiche del volgarizzamento in questione⁵. Sia Abdelkader Salza che Maria Iraci, infatti, ai quali si devono i primi studi dedicati alla vita e alle opere di Spirito⁶, non avevano a disposizione nessun esemplare della stampa dell'*Ovidio* perugino e non erano nemmeno a conoscenza di copie manoscritte di tale opera⁷. Spetta sempre a Guthmüller il riconoscimento di un codice autografo (anche se non firmato) recante il volgarizzamento ovidiano (si tratta del ms. XIII F 35 della Biblioteca Nazionale di Napoli)⁸, la cui presenza svolge un ruolo importantissimo non solo per comprendere in modo più specifico il lavoro compiuto dall'autore in qualità di traduttore delle *Metamorfosi*, ma anche per chiarire alcuni aspetti legati alla stampa. Tra questi, come ha dimostrato efficacemente lo studioso tedesco, il più importante riguarda il contenuto del volgarizzamento: sia il manoscritto che la stampa riportano esclusivamente la traduzione in terza rima dei libri XI-XV delle *Metamorfosi*, rendendo altamente probabile, visto il carattere autografo del codice, che Spirito non avesse tradotto altro che questa parte del poema. Il titolo «COMINCIA LA TERZA PARTE DE OVIDIO METAMORPHOSEOS» impresso nell'edizione di Perugia, che a prima vista parrebbe indicare l'esistenza di altre precedenti edizioni, non deve quindi trarre in inganno⁹.

Meno chiara è invece la data di composizione dell'opera: se, da una parte, gli studi di Salza e di Iraci ritengono la traduzione delle *Metamorfosi* un'opera riconducibile alla giovinezza dell'autore¹⁰, dall'altra Guthmüller, più cautamente, sottolinea che la proposta avanzata da tali studiosi non trova in realtà alcuna conferma¹¹. Nonostante l'autografo napoletano sia stato datato ad un periodo successivo al 1485 sulla base di alcune abbreviazioni particolari

⁵ GUTMHÜLLER 1971; GUTMHÜLLER 2008, pp. 154-167

⁶ SALZA 1901; IRACI 1912. Si segnala anche l'importante recensione di Salza sul lavoro di Iraci: SALZA 1914.

⁷ Cfr. SALZA 1901, p. 285; IRACI 1912 pp. 47-49; SALZA 1914, p. 203.

⁸ GUTMHÜLLER 1971. Cfr. anche GUTMHÜLLER 2008, pp. 158, 299 n. 34.

⁹ Su queste ipotesi cfr. GUTMHÜLLER 1971, p. 217; GUTMHÜLLER 2008, p. 158

¹⁰ Cfr. nota 7. Il volgarizzamento viene ricondotto alla fase giovanile del poeta anche in ARBIZZONI 2003, p. 208.

¹¹ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 158 n. 39.

che non si troverebbero nei manoscritti autografi precedenti, lo stesso Guthmüller non esclude che il codice possa essere in realtà una copia d'autore più tarda¹².

Per quanto riguarda le caratteristiche testuali e stilistiche del volgarizzamento di Lorenzo Spirito, va notato innanzitutto che esso, al contrario della traduzione in prosa di Bonsignori, trae spunto direttamente dall'originale latino di Ovidio, evidentemente ben conosciuto e compreso¹³, e non incorpora alcun tipo di interpretazioni allegoriche nel testo. Come nel volgarizzamento di Bonsignori però, nell'opera di Spirito i libri di Ovidio sono suddivisi in capitoli più o meno brevi, ricalcando la suddivisione proposta dal cosiddetto Lattanzio Placido nelle *Enarrationes fabularum*, trasmesse in diversi manoscritti e successivamente nelle stampe¹⁴. Ciò nonostante, la forte vicinanza tra il poema di Spirito e quello di Ovidio è ravvisabile nei contenuti narrativi presenti nei due testi: un veloce raffronto tra le due opere rivela infatti che Spirito segue Ovidio molto fedelmente, mantenendo inalterati i racconti originali così come l'ordine cronologico con cui i fatti e gli avvenimenti principali sono esposti. In altre parole Spirito non introduce episodi o fatti nuovi rispetto alla versione ovidiana, come invece accadeva di frequente nella prosa in volgare di Bonsignori, e nemmeno modifica quelli esistenti¹⁵.

Le differenze tra i due testi, come ha dimostrato Guthmüller nei suoi contributi, sono prevalentemente di ordine metrico e stilistico, e sono quasi tutte imputabili al tentativo operato dall'autore di adattare il testo latino in esametri alla terza rima in volgare, molto apprezzata nel Quattrocento¹⁶. Innanzitutto si riscontra la tendenza, motivata dalla necessità di preservare l'unità metrica della terzina, di variare la lunghezza dei singoli segmenti del testo latino: mentre in Ovidio le cesure tra un periodo e l'altro si possono trovare anche all'interno di un singolo verso, nel testo in volgare si incontrano esclusivamente alla fine di un gruppo di versi. Se dunque all'inizio di una terzina Spirito segue fedelmente Ovidio, nella parte finale è costretto a ricorrere a piccole aggiunte o amplificazioni per facilitarne la chiusura, subordinando perciò la traduzione letterale alle esigenze del metro volgare

¹² Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 158 n. 39.

¹³ Gli studiosi di Spirito sono concordi nell'attribuire all'autore una generica formazione umanistica, acquisita senza subbio nel raffinato ambiente di corte perugino, animato da un vivo interesse per la poesia in volgare e frequentato da umanisti di rilievo come Giannantonio Campano e Francesco Maturanzio. Cfr. ARBIZZONI 2003, p. 208; GUTMHÜLLER 2008, pp. 155-157.

¹⁴ La corrispondenza con la suddivisione in capitoli presente nelle *Enarrationes* di Lattanzio Placido è stata individuata da Guthmüller in GUTMHÜLLER 2008, p. 158.

¹⁵ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 159.

¹⁶ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 159.

prescelto¹⁷. Si tratta soprattutto di semplici riempivi, come ripetizioni o dittologie sinonimiche, le quali, sebbene non trovino un'esatta corrispondenza con il testo latino, non incidono minimamente sui contenuti narrativi delle *fabulae*.

Un'altra differenza con il testo latino di Ovidio riguarda in maniera più specifica la modalità di traduzione di determinati vocaboli o appellativi utilizzati dal poeta di Sulmona, facenti spesso riferimento a costumi romani o ad oggetti antichi sconosciuti nel Quattrocento, e per questo (probabilmente) non del tutto compresi dal poeta: ne costituisce un esempio significativo la traduzione di alcuni termini associati al racconto della morte di Orfeo all'inizio del XI libro¹⁸. Ovidio, nel descrivere i clamori e le urla incitanti alla violenza prodotte dalle baccanti in preda all'ebbrezza, impiega le espressioni «plausus» e «Bacchei ululatus»¹⁹, facenti riferimento evidentemente alle manifestazioni sonore tipicamente associate ai riti bacchici, e racconta che le menadi suonavano «Berecynthia tibia cornu tympanaque»²⁰, ovvero i flauti Berecinzi, il corno ricurvo e i timpani a mano, strumenti abitualmente utilizzati nelle orge dei baccanali. Spirito, estraneo a tali pratiche, traduce le parole ovidiane con le generiche espressioni «gran rumore» e «pifari e trombette»²¹.

Ancora, un'interessante divergenza dal dettato ovidiano può essere colta nel frequente utilizzo di strategie ed epiteti suggestivi estrapolati dalla poesia petrarchesca, di cui Spirito fu uno dei principali interpreti nell'ambito volgare del Quattrocento. Innanzitutto colpisce il ripetuto impiego del termine «dolce» e dei sostantivi «dolcezza» o «dolciore» in moltissime parti del poema. Tali espressioni, naturalmente, non riflettono una traduzione puntuale del testo latino, ma si riferiscono alla precisa volontà del volgarizzatore di trasporre la poesia antica al gusto lirico moderno²². Spiccatamente ispirate a Petrarca sono anche le numerose scene d'amore descritte nelle *Metamorfosi* in volgare, nelle quali, come dimostrano gli esempi di Glauco e Scilla o di Polifemo e Galatea, compaiono i caratteristici *tòpoi* della poesia amorosa, come l'innamoramento paragonato alle «fiamme che sonno sì cocente»²³, l'uomo «fidel amante e servitore»²⁴ o il «sacro aspetto sopra gli altri vago»²⁵ dell'oggetto del

¹⁷ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 159.

¹⁸ Per una descrizione più dettagliata di tali argomenti si rimanda a GUTMHÜLLER 2008, pp. 159-160.

¹⁹ *Ov. Met.*, XI, v. 17.

²⁰ *Ov. Met.*, XI, vv. 16-17.

²¹ Cfr. SPIRITO 1519, c. 3v.

²² Cfr. GUTMHÜLLER 2008, pp. 162-163.

²³ SPIRITO 1519, c. 97v.

²⁴ SPIRITO 1519, c. 98v.

²⁵ SPIRITO 1519, c. 109r.

desiderio²⁶. Ugualmente derivato dalla poesia petrarchesca è il marcato interesse manifestato da Spirito nei confronti della psicologia e degli stati d'animo dei personaggi, sovente descritti in maniera più accurata rispetto all'originale latino di Ovidio²⁷.

Sulla base di tali caratteristiche, che testimoniano l'intenzione di Spirito di creare una trasposizione in volgare di un'opera classica che tenesse conto delle leggi stilistiche e dei gusti poetici del proprio tempo, secondo Guthmüller non è sbagliato supporre che il poema di Spirito, lungi dall'essere una semplice riproposizione dei contenuti ovidiani priva di qualsiasi tipo di pretesa stilistica (come lo era la prosa di Bonsignori) fu redatto per andare incontro alle esigenze e agli interessi dell'ambiente cortigiano della Perugia del Quattrocento²⁸, presso il quale il poeta lavorò e per il quale egli ricoprì importanti incarichi militari²⁹.

Non è forse un caso che l'edizione a stampa del 1519 si rivolga proprio a tale pubblico: nell'epistola prefatoria dell'edizione infatti, impressa alle c. 2r-2v, Girolamo Cartolari si rivolge, definendosi «servo fideliss», alla sua «illu[stre] & excelsa Madonna, madonna Iulia Bagliona», ovvero a Giulia Vitelli, sorella di Alessandro Vitelli e moglie di Gentile Baglioni che, assieme al cugino Giampaolo, governava Perugia in quegli anni. In tale dedica, preceduta da una xilografia a piena pagina raffigurante le armi dei Baglioni e dei Vitelli accompagnate in alto dal grifone simbolo di Perugia (c. [1]v) (fig. 9.1), viene onorato anche Gentile, e il tipografo inserisce in calce un distico composto da un certo Aemilius Mancinus Pisaurus nel quale Giulia è celebrata come nuova Calliope («altera calliope») e nuova Pallade («altera pallas»)³⁰. Il pubblico cortese infatti, era molto interessato alle forme poetiche che potevano offrire una qualche forma di intrattenimento colto, e solamente il raffinato ambiente intellettuale di corte, animato da umanisti di rilievo e da personalità istruite, poteva apprezzare fino in fondo le qualità stilistiche dell'Ovidio in terza rima. Il formato *in 8°* dell'edizione, inoltre, debitore senza dubbio dei celebri *enchiridia* di Aldo Manuzio, suggerisce che la stampa era pensata per essere letta in privato, nei momenti di pausa e di riposo dagli affanni del lavoro, quasi fosse un toccasana per lo spirito e la mente³¹. Interessante è poi osservare che gli stessi tipografi responsabili della produzione della stampa erano legati alla corte di Perugia in vario modo: Girolamo, come il padre Francesco

²⁶ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, pp. 163-164.

²⁷ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 165.

²⁸ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 167.

²⁹ Si veda la dettagliata scheda biografica di ARBIZZONI 2003.

³⁰ Cfr. GUTMHÜLLER 2008, p. 186.

³¹ Sulle alpine *in 8°* illustrate e sulla loro funzione di libri "da mano" cfr. SZÉPE 1995.

prima di lui, stampò per conto della Signoria molte leggi e ordinanze³², mentre Cosimo, nonostante fosse di origine veronese, fu nominato più volte custode dei leoni donati al Comune di Perugia dai membri dei Baglioni³³. Anche il parziale processo di revisione linguistica a cui l'opera di Spirito fu sottoposta dai tipografi può forse ricondurre all'ambiente cortigiano: come ha notato Guthmüller, nell'edizione a stampa sono stati eliminati diversi dialettismi che ancora connotano il volgarizzamento nella sua versione manoscritta, e tale operazione, anche se risulta in più punti incompleta, rimanda all'incipiente purismo linguistico che troverà la sua massima espressione nelle *Prose della vulgar lingua* di Bembo del 1525³⁴.

Infine, come ultima precisazione, merita di essere evidenziata la motivazione sottesa alla stampa dell'*Ovidio* di Spirito, rintracciabile nell'epistola prefatoria dell'edizione. Girolamo Cartolari, evidentemente spinto dal desiderio di mettere in risalto l'opera di un suo illustre compaesano, dichiara di aver pubblicato il volgarizzamento poiché «fu da Laurentio Spirito nostro Perusino, non senza gran fatica dallatino alla vulgar lingua traducta ad ciò non stia infructuosamente ascosa».

9.2. Le vignette xilografiche

9.2.1. Stile e caratteri

L'apparato illustrativo dell'edizione del 1519, come sopra si è notato, è composto da una cornice ornamentale posta attorno al titolo del frontespizio (fig. 9.2) e da ventuno piccole vignette narrative che si inseriscono lungo il testo del volgarizzamento, di norma dopo il titolo del capitolo in cui è narrata la vicenda raffigurata. È inoltre presente un'unica iniziale xilografica (M) su fondo nero a criblé alla c. 3r, in corrispondenza dell'inizio del XI libro. Di qualità stilistica poco elevata, le vignette si caratterizzano per composizioni semplici e affollate, nelle quali campeggiano figure schematiche accompagnate da iscrizioni in volgare che ne rivelano l'identità. Un tratteggio fitto e leggero contribuisce inoltre a suggerire l'idea della volumetria dei corpi e delle vesti. In due xilografie – quelle inserite alle cc. 83r e 145r, raffiguranti rispettivamente la vicenda delle figlie di Anio mutate in colombe e il mito di Ippolito – è riconoscibile il monogramma C, il quale però non può essere in alcun modo

³² Cfr. VENEZIANI 1977.

³³ Cfr. CERESA 1984.

³⁴ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 187-188.

connesso a quell'anonimo maestro C (o I. C.) al cui ambito abbiamo ricondotto l'esecuzione delle immagini che corredano l'edizione veneziana delle *Metamorfosi* del 1513. Lo stile delle vignette perugine, diverso da quello delle illustrazioni veneziane, suggerisce piuttosto l'intervento di maestranze autoctone, la cui esatta identificazione risulta ad oggi molto difficile, *in primis* per la mancanza di una documentazione adeguata. L'analisi accurata delle vignette di Cartolari e Bianchini, tuttavia, considerate alla luce dei libri illustrati pubblicati a Perugia nel secondo decennio del Cinquecento, ha permesso di avanzare qualche ipotesi. Come già Essling nella sua importante raccolta bibliografica dimostrò, l'ambiente tipografico perugino del tempo, dominato dalla famiglia Cartolari e dalla figura di Cosimo Bianchini, era animata dall'eccentrica personalità di Eustachio Celebrino da Udine, uno stravagante incisore di origine friulana che risiedette nella città umbra dal 1511 fino alla fine del decennio³⁵. Nell'ottava finale di un'edizione priva di sottoscrizione della *Leggenda de Sancta Margherita*, composta da un certo Matteo poeta e stampata probabilmente da Cosimo Bianchini a Perugia, Eustachio è ricordato espressamente come «forestiero elqual era da Udene», che aveva «per insegna sua porta Lancudene»³⁶. Quest'ultima testimonianza è di particolare importanza, poiché allude in maniera esplicita alla bottega che l'incisore dovette tenere a Perugia in quegli anni. Alle opere del Celebrino, ricordato anche come tipografo, scrittore e calligrafo, è stato dedicato un saggio da parte di Luigi Servolini negli anni Quaranta del secolo scorso³⁷, nel quale lo studioso riporta un elenco delle edizioni in cui appaiono delle xilografie riconducibili all'operato del maestro, dimostrando in modo efficace che a Perugia egli collaborò in particolar modo con Gerolamo Cartolari e Cosimo Bianchini³⁸. Le opere elencate da Servolini sono tutte firmate da Eustachio, il quale era solito apporre il suo nome per intero – «EUSTACHIUS» o «EUSTACHIO» – oppure in forma di monogramma, attraverso l'immagine di un'incudine (da qui il riferimento all'ottava della *Leggenda de Sancta Margherita*) affiancata dalle iniziali E. F., interpretate solitamente come «Eustachius foroiulensis» o come «Eustachius fecit»³⁹.

Il confronto tra le xilografie firmate dal maestro e le vignette ovidiane del 1519, nonostante la qualità più bassa di queste ultime, rivela a nostro avviso una certa affinità, tale da non escludere un'attribuzione delle stesse alla bottega di Eustachio. Osservando il primo legno da lui firmato, posto nel frontespizio del *Libro d'arme e d'amore chiamato Gisberto da*

³⁵ Cfr. ESSLING 1914, III, pp. 116-121; SERVOLINI 1944-1949; SAMEK LUDOVISI 1974, p. 161.

³⁶ L'intera ottava è riportata in SERVOLINI 1944-1949, p. 181.

³⁷ SERVOLINI 1944-1949.

³⁸ L'elenco si trova alle pp. 184-188.

³⁹ Sulla duplice interpretazione del monogramma cfr. SERVOLINI 1944-1949, p. 184.

Mascona, stampato da Girolamo Cartolari nel 1511 (fig. 9.3), si nota l'impiego di un fitto tratteggio obliquo piuttosto somigliante a quello presente nelle illustrazioni ovidiane, così come simile appare il modo di rappresentare le nuvole gonfie al centro e distese ai lati. Si veda a tal proposito l'immagine con Ippolito ed Egeria alla c. 145r (fig. 9.4), nella quale il cielo è solcato da una nuvola del tutto simile. Anche la resa del terreno mediante una serie di solchi orizzontali talvolta interrotti da una pietra o un ciuffo d'erba ricorda l'analoga soluzione presente nelle illustrazioni del 1519, come dimostra la vignetta con Ceice e Alcione alla c. 18v (fig. 9.5). Ancora, comparando il frontespizio impresso nel *Philotimo* di Pandolfo Collenuccio (firmato da Eustachio nell'angolo inferiore destro), pubblicato da Girolamo Cartolari nel 1518 (fig. 9.6), ad alcune raffigurazioni delle *Metamorfosi* di Spirito, tra cui la xilografia con la contesa musicale tra Apollo e Pan alla c. 8v (fig. 9.7) e l'immagine con la trasformazione delle Baccanti in alberi, si colgono similitudini nella resa di certi dettagli: oltre al tratteggio fitto e leggero che scandisce le pieghe delle vesti e l'anatomia delle figure, le immagini hanno in comune la soluzione adottata nella definizione dei rami dell'albero alle spalle dei personaggi, rigorosamente spogli e intrecciati in modo compatto. Il tavolino rappresentato nella parte sinistra del frontespizio, inoltre, composto da un elaborato piedistallo centrale e da un ripiano piatto e tondo, richiama da vicino la modalità di rappresentazione degli oggetti d'arredo presente nelle immagini perugine, come dimostra il confronto con la mensa di Mida nella vignetta alla c. 6r (fig. 9.8).

Una certa affinità si nota anche paragonando le figure dei soldati romani rappresentati di fronte a Cipo nell'illustrazione alla c. 149r (fig. 9.9) a quelle che animano la xilografia introduttiva – firmata «EUSTACHIO» in basso a sinistra – del più tardo *Anteo Gigante* (impresso a Venezia da Francesco Bindoni e Mapheo Pasini nel 1524), raffigurante Carlo Magno in trionfo (fig. 9.10). Simili, infine, risultano le iscrizioni che accompagnano e identificano le figure: sia nei frontespizi di Eustachio che nelle immagini ovidiane, esse recano caratteri romani disposti regolarmente uno dopo l'altro, e sono spesso comprese tra due punti.

Per quanto suggestivo sarebbe leggere nel monogramma C delle raffigurazioni del 1519 un riferimento a Celebrino, il confronto tra le xilografie recanti la sua firma e le illustrazioni delle *Metamorfosi* dimostra in queste ultime una qualità stilistica e d'intaglio decisamente inferiore, la quale, sebbene in parte può dipendere dal formato molto piccolo delle vignette che impedisce una resa del dettaglio analoga a quella dei grandi frontespizi, suggerisce che

ad occuparsi della realizzazione delle stesse fu probabilmente un allievo, formatosi presso la bottega Eustachio assimilandone lo stile e le strategie d'intaglio.

Alla stessa mano delle vignette, probabilmente, va assegnata anche l'esecuzione della cornice ornamentale posta attorno al titolo nel frontespizio (fig. 9.2) – recante motivi fitoantropozoomorfi di fattura poco elevata – e dello stemma dei Baglioni-Vitelli nell'antiporta (fig. 9.1), visto che tali xilografie, almeno finora, non sono state individuate in precedenti edizioni.

9.2.2. Testo, immagine e iconografie

Dal punto di vista iconografico le illustrazioni del 1519 mostrano una notevole originalità rispetto a ai cicli xilografici ovidiani precedenti: delle ventuno raffigurazioni impresse nell'edizione di Perugia, solamente otto illustrano dei soggetti apparsi nelle precedenti edizioni veneziane, e tra queste otto solamente quattro manifestano una chiara dipendenza compositiva e iconografica da tali vignette. La maggior parte delle volte le immagini di Spirito raffigurano dei soggetti inediti ispirati agli avvenimenti degli ultimi cinque libri del poema ovidiano – gli unici effettivamente contenuti nell'edizione – e mai prima di allora illustrati.

Un'analisi dettagliata delle raffigurazioni sarà dunque indispensabile per valutare le modalità con cui l'artefice delle xilografie si appropriò dei modelli precedenti, in che misura li rinnovò, e per comprendere i criteri seguiti nella raffigurazione dei soggetti di nuova esecuzione.

Come è già stato segnalato da alcuni studiosi, il modello di riferimento seguito dall'illustratore non fu il ciclo xilografico giuntino, trasmesso sia dalle copie dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* che dalle stampe delle *Metamorfosi* latine, ma la serie di immagini posta a corredo dell'edizione veneziana del 1513, pubblicata da Giovanni Tacuino⁴⁰. Rispetto alle vignette giuntine, di dimensioni più grandi e recanti un maggior numero di dettagli, le illustrazioni di Tacuino presentavano un formato ridotto e delle composizioni più spoglie, prestandosi meglio ad essere trasposte nelle piccole illustrazioni perugine. Inoltre, il contenuto iconografico delle immagini di Tacuino, nelle quali i modelli giuntini furono talvolta adattati al testo latino di Ovidio, era senz'altro più pertinente al poema di Spirito, molto più fedele al dettato ovidiano rispetto al volgarizzamento di Bonsignori.

A questo ciclo illustrativo l'artefice sembra aver tratto ispirazione per la raffigurazione della morte di Orfeo (fig. 9.11), dove il cantore è attaccato solamente da tre baccanti invece che

⁴⁰ Si veda HUBER-REBENICH, LÜTKEMEYER, WALTER 2014, pp. 70-73.

da una folla numerosa come avviene nell'illustrazione giuntina (fig. 9.12), per l'immagine di Apollo e Pan (fig. 9.13), priva della figura di Apollo che sbuca da dietro l'albero alle spalle di Pan e Mida nella parte sinistra della composizione (fig. 9.14), per la vignetta con Peleo e Teti (fig. 9.15), in particolare nella sequenza narrativa che vede le trasformazioni di Teti nella parte sinistra e la cattura della dea a destra (fig. 9.16), e infine per l'immagine di Ceice e Alcione (fig. 9.17), ridotta come il modello del 1513 all'essenziale (fig. 9.18). Ciò nonostante, come risulta dal confronto tra le due serie di immagini, le xilografie di Lorenzo Spirito non possono essere considerate semplici copie delle raffigurazioni precedenti: malgrado l'innegabile vicinanza compositiva con i modelli del 1513, le vignette di Perugia mostrano la capacità dell'artefice di rinnovare, almeno in parte, il prototipo di base, adottando nuovi schemi nella rappresentazione delle figure o introducendo dettagli inediti.

Un esempio significativo proviene dall'immagine con la morte di Orfeo alla c. 3r (fig. 9.11), la prima che compare nell'edizione, nella quale le baccanti, brandendo i consueti randelli, si dispongono in modo diverso attorno al supplichevole Orfeo, il quale a sua volta è raffigurato in una posizione differente. Colpisce in modo particolare il violino proteso verso l'alto dal cantore, quasi per proteggersi dai violenti colpi delle menadi, e la figura spaventata del putto che fugge via dall'accanimento. Entrambi i dettagli, assenti tanto nell'immagine giuntina quanto nell'illustrazione di Tacuino del 1513, non trovano nessuna giustificazione nel testo di Spirito – fedelissimo, come si è visto, al dettato ovidiano. È vero che il cantore, dopo la perdita definitiva di Euridice, si dedicò all'amore pederastico, tuttavia tale passaggio narrativo, raccontato esplicitamente nel libro X delle *Metamorfosi*, non trova posto nell'opera di Spirito, relativa soltanto agli ultimi cinque libri del poema⁴¹. In ogni caso, sia Spirito che Ovidio non descrivono alcun putto correre via dalla violenza perpetrata dalle donne di Tracia ad Orfeo, ma si limitano genericamente a ricordare che l'odio manifestato da queste verso il giovane cantore derivava dal suo rifiuto per le donne⁴². La presenza di tale elemento nell'immagine potrebbe forse riflettere la conoscenza di un modello iconografico legato alla già citata composizione mantegnesca illustrante la morte di Orfeo: sia nel disegno di Dürer conservato ad Amburgo (fig. 9.19) che nella stampa veneto-ferrarese di fine Quattrocento (fig. 9.20), è riconoscibile il particolare del putto, aprendo la strada all'ipotesi che forse già il perduto modello di Mantegna recasse tale figura. Data la quantità di disegni e incisioni relativi a tale prototipo che si sono conservati, per la cui descrizione si rimanda ai

⁴¹ Ov. *Met.* X, vv. 79-85.

⁴² Ov. *Met.* X, v. 7: «Eccolo lì l'uomo che ci disprezza». SPIRITO 1519, c. 3r: «Ques'è colui chel nostro amor disprezza».

capitoli precedenti⁴³, non è improbabile pensare che l'artefice dell'illustrazione ne conoscesse uno. Solo così il dettaglio del putto troverebbe una giustificazione coerente. Più difficile risulta invece spiegare il particolare del violino proteso verso l'alto da Orfeo: se da una parte esso potrebbe riflettere semplicemente una personale interpretazione del racconto da parte dell'artefice, dall'altra un disegno a penna conservato alla Bibliothek Warburg (fig. 9.21) – datato genericamente a cavallo tra Quattro e Cinquecento – e un affresco della Sala del Fregio alla Farnesina dipinto dal Peruzzi sul finire del primo decennio del Cinquecento (fig. 9.22), entrambi raffiguranti la morte di Orfeo, potrebbero indicare l'esistenza di una tradizione iconografica diffusa relativa a tale schema. Entrambe le immagini raffigurano infatti il cantore nell'atto di protendere verso l'alto il suo strumento.

Nella vignetta con Apollo e Pan invece (c. 8v) (fig. 9.13), l'artefice modifica solamente la posizione dei personaggi effigiati nella parte destra dell'immagine e alcuni dei loro dettagli, mantenendo inalterato l'impianto compositivo della xilografia veneziana presa a modello. Apollo, pur mantenendo una postura molto simile a quella dell'immagine di Tacuino, reca sul capo una corona d'alloro assente in tale illustrazione, rivelando così una grande attenzione ai contenuti testuali dell'opera di Spirito. In essa infatti, come nel poema latino di Ovidio, il dio è descritto «incoronato delamato alloro»⁴⁴. Un'altra piccola differenza rispetto alla vignetta di Tacuino riguarda la collocazione di Tmolo e Mida, disposti non più alla destra di Apollo ma alla sua sinistra. Mida, inoltre, è rappresentato nell'atto di sollevare il dito indice verso l'alto, alludendo con tale gesto in maniera più esplicita al celebre giudizio che procurerà al sovrano le famose orecchie asinine.

In modo simile, nell'illustrazione con la vicenda di Peleo e Teti alla c. 11v (fig. 9.15), l'artefice mantiene invariato l'ordine compositivo del modello veneziano del 1513, ma interviene modificando la posizione e gli schemi con cui le singole figure sono raffigurate. Oltre a capovolgere la figura di Peleo che afferra Teti tramutata in uccello, l'illustratore enfatizza lo spavento del giovane alla vista della tigre in cui l'amata si è trasfigurata raffigurandolo con le braccia sollevate, mentre nella parte destra della vignetta, in corrispondenza del momento in cui Peleo si appresta a catturare la dea marina legandola strettamente con delle corde, si può notare che Teti non è più distesa obliquamente su uno scoglio ma è completamente distesa sul terreno.

⁴³ Cfr. Capitolo 5, paragrafo 5.2.

⁴⁴ SPIRITO 1519, c. 9v.

Infine, nell'immagine di Ceice e Alcione alla c. 18v (fig. 9.17), l'unico dettaglio differente rispetto al modello del 1513, seguito per il resto molto fedelmente, riguarda la posa di Alcione, non più stante ma inginocchiata verso il corpo privo di vita del marito sospinto verso la riva dalle onde.

Altre quattro xilografie, pur illustrando dei soggetti raffigurati nel ciclo di Tacuino del 1513, rinnovano profondamente il modello di riferimento, manifestando non solo la libertà con cui l'artefice delle immagini perugine si appropria dei modelli xilografici precedenti, ma anche la grande precisione con cui il testo di Spirito viene seguito e illustrato.

L'immagine relativa alla profezia di Calcante alla c. 33r (fig. 9.23), ad esempio, offre un caso interessante di interpretazione cristiana di un episodio ovidiano. Rispetto alla vignetta del 1513 (fig. 9.24), nella quale il profeta Calcante è raffigurato nel margine sinistro dell'immagine senza particolari attributi, nell'illustrazione di Perugia l'indovino assume l'abbigliamento e le caratteristiche di un comune sacerdote cristiano, dotato di acquasantiera e aspersionario con il quale sembra benedire l'albero raffigurato al centro. Nonostante, come si è detto, il testo di Spirito non riporti interpretazioni allegoriche di alcun tipo, è interessante segnalare che in esso Calcante è definito «sacerdote» oltre che «augure» e «indivino»⁴⁵, e che l'episodio in questione era già stato interpretato in senso cristiano in alcune raffigurazioni medievali. Tra questi, va ricordata l'iniziale istoriata alla c. 110r del codice Lat. Z. 449 della Biblioteca Nazionale Marciana, contenente le *Metamorfosi* latine, miniata da Stefano degli Azzi alla fine del Trecento, nella quale l'indovino Calcante assume l'aspetto di un papa, dotato di tiara e pastorale (fig. 9.25). Un'altra caratteristica innovativa della xilografia perugina rispetto a quella di Tacuino, è l'abbigliamento dei guerrieri greci posti ai lati dell'altare su cui sta bruciando l'animale sacrificato a Giove. Essi, a differenza delle figure con la corazza "all'antica" effigiate nell'immagine veneziana (desunte a loro volta dall'illustrazione giuntina del 1497), mostrano un vestiario e delle armature più simili a quelle indossate dai soldati contemporanei, così come i lunghi cappelli e le aste.

Nell'immagine raffigurante il suicidio di Aiace, alla c. 56v (fig. 9.26), si può invece osservare che la disposizione circolare dei duci argivi caratterizzante l'illustrazione del 1513 (fig. 9.27), mutuata a sua volta dalla xilografia giuntina del 1497, viene tralasciata a favore di una rappresentazione ortogonale degli stalli, sui quali gli argivi occupano esclusivamente i posti

⁴⁵ SPIRITO 1519, c. 34r.

lateralì⁴⁶. La figura di Aiace inoltre, effigiata a sinistra nell'immagine veneziana, si trova ora al centro della composizione, ma la modalità con cui l'eroe si toglie la vita, puntellandosi il petto con la lunga spada, ricalca da vicino l'analogo motivo presente nella vignetta del 1513. Un'altra immagine in cui si rinnova completamente il modello xilografico precedente è senza dubbio quella riguardante l'incontro tra Glauco e Circe alla c. 96v (fig. 9.28). In essa la scena dell'incontro tra i due personaggi non avviene più all'interno della camera di Circe, come si osserva nella vignetta del 1513 (fig. 9.29), ma si svolge all'esterno, ovvero sull'uscio del palazzo della maga. Analogamente all'immagine veneziana, tuttavia, la scena è popolata dalle figure dei molti animali che abitano nella casa di Circe, e Glauco, che dovrebbe avere un aspetto simile a un tritone, è raffigurato ancora in forma umana. Rispetto al modello veneziano del 1513 la vignetta perugina si caratterizza per l'inserimento di un'ulteriore scena del mito: la trasformazione di Scilla in un mostro marino. Nella parte destra dell'immagine infatti, separata dalla parte sinistra mediante una linea divisoria verticale, si osserva la figura di Scilla immersa nelle acque avvelenate da Circe, per effetto delle quali la metà inferiore del suo corpo si tramuta in cani latranti. Se la conformazione dell'insenatura in cui la fanciulla si immerge segue da vicino la descrizione testuale, in cui si parla esplicitamente di un piccolo golfo delimitato da sponde arcuate⁴⁷, l'aspetto di Scilla riflette meno puntualmente il testo. Mentre Ovidio e Spirito parlano della paura provata da Scilla alla vista dei cani latranti che le crebbero al posto della gambe⁴⁸, nell'immagine perugina la giovane è effigiata con il busto umano e il corpo ferino, dal quale non fuoriesce alcuna testa canina. Infine, anche l'illustrazione con la vicenda di Ippolito (c. 145r) (fig. 9.30) introduce diversi cambiamenti rispetto al modello veneziano del 1513 (fig. 9.31). Innanzitutto si tratta del primo caso in cui tale immagine viene collocata nel punto corretto del testo, ovvero nel XV libro. Nelle precedenti edizioni illustrate delle *Metamorfosi* infatti, sulla spinta del modello offerto dall'incunabolo giuntino del 1497, la raffigurazione della vicenda di Ippolito era inserita nel II libro, in corrispondenza del punto in cui Ociroe profetizza ad Esculapio il suo futuro⁴⁹. È forse per questo motivo che l'artefice perugino elimina completamente dall'immagine qualsiasi riferimento ad Esculapio, concentrandosi sul motivo della fuga di

⁴⁶ Va ricordato che l'aspetto circolare degli stalli rimanda alla descrizione dell'episodio offerta da Bonsignori (cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.2.). In Ovidio, e di conseguenza in Spirito, non si specifica la forma degli stalli e nemmeno vengono offerti dettagli sulla disposizione degli argivi. Cfr. *Ov. Met.* XIII, v. I: «I capi si assisero, circondati dal popolo in piedi».

⁴⁷ *Ov. Met.*, XIII, vv. 51-52; SPIRITO 1519, c. 98r.

⁴⁸ *Ov. Met.*, XIII, vv. 59-67; SPIRITO 1519, c. 98v.

⁴⁹ *Ov. Met.*, II, vv. 642-648.

Ippolito sul carro e sulla figura del mostruoso toro che fuoriesce dalle acque del mare di Corinto spaventando i cavalli del giovane. Fondamentale è inoltre la sostituzione delle figure di Fedra e Teseo, presenti nella parte sinistra dell'illustrazione veneziana di Tacuino, con le figure di Egeria disperata e di Ippolito-Virbio. Nel XV libro infatti, è lo stesso Ippolito a narrare la sua triste vicenda alla vedova di Numa, che non riusciva a trovare conforto per la perdita del marito. L'iscrizione «IPOLITO.DIO.VIRBIO» che accompagna la figura del giovane sulla sinistra, sottolinea infatti l'esatta comprensione della vicenda illustrata, secondo la quale, appunto, dopo essere stato rianimato da Esculapio in seguito alla rovinosa caduta dal carro, Ippolito divenne una divinità minore dei boschi venerata con il nome di Virbio⁵⁰.

Le restanti vignette dell'edizione di Perugia presentano episodi inediti ispirati agli avvenimenti narrati negli ultimi cinque libri del poema di Spirito. Alcune illustrazioni arricchiscono o completano gli episodi raffigurati nelle vignette sopra analizzate mediante la rappresentazione di ulteriori momenti della vicenda, altre invece introducono episodi o miti indipendenti. Tra le immagini di primo gruppo va segnalata la xilografia alla c. 5v, nella quale l'artefice ha raffigurato la trasfigurazione delle menadi di Tracia in alberi (fig. 9. 32). L'immagine costituisce a tutti gli effetti l'epilogo della vicenda legata alla morte di Orfeo illustrata alla c. 3r, nel quale il dio Bacco, raffigurato nell'angolo superiore sinistro della xilografia, adirato per la scomparsa del giovane cantore, punisce le menadi per il delitto compiuto tramutandole in alberi. Se per la conformazione assunta dalle figure ibride delle donne, rappresentate nel momento in cui i loro corpi iniziano a mutarsi in cortecce, l'artefice può essersi ispirato alle numerose figure di donne-albero presenti nelle vignette di Tacuino e nelle immagini giuntine – come dimostrano, ad esempio, le due menadi raffigurate a sinistra che sembrano derivare dalla figura di Dafne alla c. VIr dell'incunabolo veneziano – va notata parimenti una grande attenzione ai contenuti testuali di Spirito. Nel descrivere la metamorfosi delle menadi in alberi, Spirito, seguendo fedelmente Ovidio, racconta che esse cercarono di divincolarsi in tutti i modi dalla rigidità derivante dalla forma arborea che stavano assumendo, ma, avendo già i piedi saldamente radicati nel terreno, non poterono sottrarsi alla trasformazione. Sia Spirito che Ovidio utilizzano un'efficiente metafora per descrivere questo passaggio del racconto, paragonando le menadi a degli uccelli che si dibattono impauriti quando si rendono conto di essere incappati con le zampe in una

⁵⁰ SPIRITO 1519, c. 147v

trappola⁵¹. Nella vignetta infatti, come ben dimostrano le figure a destra, l'illustratore ha tenuto conto di questa descrizione raffigurando le donne in una posizione dinamica ma con le gambe già affondate nella terra sotto forma di tronchi.

Un'altra illustrazione che integra gli episodi raffigurati in un'altra vignetta è quella alla c. 6r (fig. 9. 33), nella quale sono rappresentati gli eventi di Mida che precedettero la competizione musicale tra Apollo e Pan, illustrata nella vignetta successiva (c. 8v). Come nel caso precedente, anche in tale immagine l'attenzione nei confronti del testo è molto puntuale: nella parte sinistra della composizione, ad esempio, l'artefice traduce fedelmente il momento in cui Mida, dopo aver ottenuto da Bacco il dono di tramutare in oro tutto quello che toccava, si fa portare da un servo del pane, che inevitabilmente si tramuta nel prezioso metallo impedendo al sovrano di sfamarsi⁵². A destra, invece, è illustrato il momento in cui Mida, su indicazione di Bacco, si immerge nel fiume Pattolo per liberarsi del dono ricevuto⁵³. Tra le illustrazioni relative ad episodi indipendenti vanno ricordate le xilografie alle cc. 13v, 30v e 149r, raffiguranti rispettivamente il mito di Chione, la vicenda di Esaco ed Esperie, e la storia di Cipo. Nei primi due casi l'artefice ha tradotto in immagine delle storie che si concludono con la trasformazione dei protagonisti in uccelli, adottando degli schemi compositivi molto simili per la trasposizione figurata delle *fabulae* (fig. 9.34; fig. 9.35). In entrambe le immagini infatti, la parte centrale della vignetta è occupata dalla figura distesa della ninfa oggetto del desiderio dei protagonisti maschili – Chione nella prima immagine ed Esperie nella seconda –, mentre sullo sfondo, nell'angolo superiore destro, è illustrata la metamorfosi di Dedalione e Esaco in uccelli. L'attenzione nei confronti del testo è comunque attestata dalla presenza di alcuni dettagli significativi: nella prima vignetta, ad esempio, Mercurio si avvicina di soppiatto alla ninfa sfiorandole il volto con la verga del sonno per farla addormentare, mentre Apollo, coerentemente alla descrizione testuale, è raffigurato

⁵¹ SPIRITO 1519, cc. 5v-6r: «Et como fere misere infelice/o altri uccelli retenuti allaccio/la cui libertà cara se disdice/Che quanto più si sbatte da l'impaccio/più se stringe e rilega al duro nodo/ e quando è maggior caldo, sente ghiaccio/Cercando quelle in si mutato modo/ dove fusseno ideta de lor piede/ veggiono il legno nascer per lor frodo». Ov. *Met.* XI, vv. 73-78 «Come si dibatte l'uccello quando è incappato con le zampe in una trappola che l'astuto uccellatore ha nascosto, rendendosi conto di essere tenuto prigioniero, e con l'agitazione fa stringere ancor più i lacci, così ciascuna delle Baccanti, di mano in mano che restava bloccata al suolo, tentava furiosamente la fuga, ma invano: la radice tenace la tratteneva e ne frenava i balzi».

⁵² SPIRITO 1519, c. 7v: «Contento e lieto che tutto fa oro/apparecchiando i ministri la mensa/como de l'altre cose foro/El bianco pan che vien dala dispensa/in oro se converse como il toccha».

⁵³ SPIRITO 1519, cc. 7r-8v: «Disse via dove el nascimento è dato/al bel fiume pattolo, e tutto lava/el corpo si da lor, contaminato/E tornerà si como prima stava/liber e netto, da quella pontura/che con tanta molestia ti gravava/Il re nell'acqua subito procura/lavarse: ond'ella puoi sempre ha monstrato/arena aurata quasi per natura/Siche per esser Mida ben lavato/lui resta netto: el bel fiume corrente/semprè restò di quel or maculato».

con l'aspetto di una vecchia⁵⁴; nella seconda illustrazione invece, accanto al corpo morente della ninfa Esperie è raffigurato un piccolo serpente che, come racconta Spirito sulla scia di Ovidio, morse la fanciulla mentre fuggiva dalle pretese di Esaco⁵⁵. Per quanto riguarda la vignetta con il mito di Cipo (fig. 9. 36), narrata nel XV libro, si può notare come l'illustratore abbia raffigurato un solo momento della vicenda, ovvero l'istante in cui Cipo si toglie dal capo la corona d'alloro per rivelare ai romani le sue corna miracolose⁵⁶.

In altri casi invece, l'illustratore di Perugia sostituisce deliberatamente dei soggetti illustrati nelle precedenti edizioni veneziane con delle vignette che raffigurano altri momenti delle stesse vicende. Se si osservano le xilografie relative al ciclo troiano, ad esempio, si nota che non tutti gli episodi illustrati nelle edizioni antecedenti sono stati ripresi: solamente l'immagine con la profezia di Calcante e la xilografia con il suicidio di Aiace riprendono dei soggetti precedentemente illustrati, mentre le rimanenti illustrazioni raffigurano fatti inediti, tralasciando consapevolmente le raffigurazioni veneziane relative allo sbarco dei greci a Troia, alla contesa delle armi di Achille, alla partenza di Ulisse e al sacrificio di Polissena. Al posto di tali soggetti l'illustratore di Perugia ha raffigurato il combattimento tra Achille e Cigno, la battaglia tra Lapiti e centauri e le vicende immediatamente successive alla caduta di Troia. Nel raffigurare tali episodi l'artefice ha seguito attentamente il testo di Spirito, concentrandosi sui momenti più significativi delle vicende prescelte. Nell'immagine con Achille e Cigno (fig. 9. 37), al cui scontro Spirito dedica numerosi versi, viene prescelto il momento più drammatico dell'episodio, raffigurando l'istante in cui Achille, sconcertato dal fatto che nessun'arma riusciva a scalfire l'invincibile Cigno, si getta sul corpo del guerriero e lo strangola con i lacci dell'elmo⁵⁷. Nell'immagine con la battaglia tra i Lapiti e i centauri (fig. 9. 38), narrata da Nestore al termine dello scontro che si concluse con la morte di Cigno e la sua conseguente trasformazione in uccello, sono affiancati due momenti della vicenda: a sinistra il centauro Eurito, in preda all'ebbrezza del vino, afferra Ippodamia scatenando l'ira

⁵⁴ SPIRITO 1519, c. 15v: «Mercurio con più subito volere/con la incantata verga la dormenta/e usa seco che fu più sapere/Puoi che del giorno fu la luce spenta/Apollo se transforma in vecchia anticha/e in quel modo par che piacer senta».

⁵⁵ SPIRITO 1519, c. 31v: «Colei [Esperie] correndo per prati e verdura/un serpe ascoso el suo piede ha ferito /tolsegl el corso , e diegli morte obscura».

⁵⁶ SPIRITO 1519, c. 150v: «Alhora Cippo non si può tenere/ disse. Quel che cercate voi l'avete/non voglio più con voi el ver tacere/Alla mia testa tutti vi volgete/levando la grillanda de la testa mostra le corna con sembiante liete».

⁵⁷ SPIRITO 1519, c. 38v: «In mezzo un campo così vacillando/batte in un saxo il piede, Achille il ficca/per forza a terra, sopra lui saltando/Sopra del qual un dito non se spicca/col petto, e con lo schudo, el preme forte/e coi ginocchi crudelmente el picca/Volendo al tutto condurlo alla morte/gli tira el corregiuol de la celata/in quel modo il condusse a mala sorte/Per forza gl'ha la gola reserrata/e non potendo Cygno respirare/dal corpo l'alma gli fu seperata».

dei Lapiti, subito pronti ad impugnare le armi per contrastare i centauri; a destra, invece, il giovane Ceneo, che un tempo era stato donna, è raffigurato sepolto sotto una foresta di alberi che i centauri, non riuscendo a ferirlo in combattimento, gli avevano scaraventato addosso. Nonostante le dimensioni estremamente ridotte della vignetta, va notato come l'illustratore sia riuscito comunque ad inserire il dettaglio delle mense imbandite rovesciate al suolo, espressamente citate nel testo⁵⁸, e l'uccello in cui si trasforma Ceneo dopo essere stato sepolto sotto gli alberi⁵⁹. Nell'immagine alla c. 73v (fig. 9. 39), infine, viene offerta una rappresentazione sintetica degli avvenimenti immediatamente successivi alla caduta di Troia, narrati da Spirito in alcuni versi. In questo caso l'artefice segue fedelmente l'ordine narrativo degli eventi esposti nel poema, raffigurando in primo piano quelli che sono descritti per primi e sullo sfondo i fatti narrati successivamente. Così, ad esempio, a sinistra Priamo è effigiato in ginocchio davanti all'altare di Giove⁶⁰, rappresentato come un ripiano sopra il quale è posta una piccola statua, mentre al centro la figura di Cassandra, coerentemente alla descrizione offerta da Spirito (sull'esempio di Ovidio) viene trascinata per i capelli da un soldato⁶¹. In secondo piano invece, dalle mura infuocate di Troia, Astianatte si getta nel vuoto⁶² mentre a destra Ecuba si dispera di fronte al corpo privo di vita del figlio Polidoro⁶³.

La tendenza di sostituire gli episodi illustrati nelle precedenti edizioni veneziane con dei soggetti inediti si nota anche in relazione alla vicenda di Enea: in questo caso lo sbarco del troiano a Delo e il conseguente incontro con Anio, raffigurato sia nell'edizione del 1513 che nell'incunabolo giuntino, viene sostituito da una vignetta illustrante la storia delle figlie di Anio mutate in colombe (fig. 9. 40). In essa il sovrano di Delo, Enea e il vecchio Anchise sono effigiati a sinistra davanti ad una tavola imbandita – Anio racconta la storia delle sue figlie durante il convito con i troiani⁶⁴ – mentre a destra è illustrato il momento in cui le fanciulle, rapite dai greci, furono mutate in colombe in seguito ad una preghiera rivolta dalle stesse a

⁵⁸ SPIRITO 1519, c. 41v-42r.

⁵⁹ SPIRITO 1519, c. 52r: «Dal monte Pelio e otri scharporiro/tutte le selve: e rimasono ignude e altamente Ceneo copriro/Lui fa fatica e d'arbori fa scude/ma puoi che in tutto è premuto dalla terra/e tanto peso d'arbori el rechiude/El capo el petto e la bocchagli serra/e non potendo appena più fiattare/hor manca hor si rinforza in questa guerra/[...]E viddi de questi dove stava uscir cantando ne l'aere un uccello/con penne fulve, con le qual volava».

⁶⁰ SPIRITO 1519, c. 74r: «Non era el foco anchor mancato ponto/era Piramo ucciso a gran furore/nante all'altare di Giove essendo gionto».

⁶¹ SPIRITO 1519, c. 74r: «Cassandra sua figliola a deshonore/era da gli nimici strascinata/per le suoi bionde trecce a tal dolore».

⁶² SPIRITO 1519, c. 74r: «Asthanate tra cotanti homei [...] Buttato fu de su de l'alta torre».

⁶³ SPIRITO 1519, c. 579v: «In questo vidde alla rena iacere/di Polidoro il corpo, el riconobbe/e cominciò da capo il suo dolere».

⁶⁴ Cfr. SPIRITO 1519, c. 83v.

Bacco⁶⁵. Curioso è inoltre notare che nell'immagine le figlie dei re siano solamente tre, mentre nel testo di Spirito e di Ovidio sono quattro⁶⁶.

In modo simile, l'episodio dell'accecamento di Polifemo e della fuga dei compagni di Ulisse dalla prigionia del crudele Ciclope, illustrato nelle precedenti edizioni veneziane, viene qui sostituito dalla raffigurazione di un'altra vicenda dell'eroe di Itaca, ovvero la disavventura con Circe (fig. 9. 41). È importante sottolineare come, nel poema di Spirito come in quello di Ovidio, entrambi questi episodi siano narrati in prima persona da alcuni personaggi durante la sosta di Enea al porto di Gaeta. Il primo viene raccontato da Achemenide, il secondo da Macareo, che Enea e Achemenide incontrarono sul lido di Gaeta. La scelta di sostituire un episodio con l'altro sembra dunque rispondere alla volontà di rinnovare i modelli illustrativi precedenti offrendo al lettore delle raffigurazioni originali. Nella vignetta perugina, caratterizzata dalle figure di Enea e Achemenide sullo sfondo, è illustrato il momento in cui Ulisse, dopo che i compagni di viaggio erano stati trasformati dalla maga in porci, si accanisce su di essa con la spada affinché li liberi dalla trasformazione⁶⁷. Da notare lo schema di Achille e Circe, il quale, nella giustapposizione tra figura maschile in armatura e figura femminile in fuga, sembra ricalcare alcune precedenti soluzioni adoperate per la scena dell'inseguimento di Apollo e Dafne.

Alle vicende di Enea viene dedicata un'ulteriore vignetta alla c. 116r, nella quale è raffigurato l'episodio della trasformazione delle navi del troiano in ninfe marine (fig. 9. 42). Questa xilografia risulta interessante non solo per il soggetto raffigurato ma anche per alcune particolarità legate all'iconografia e al rapporto testo-immagine. Nella parte sinistra della composizione, dove è raffigurato il momento in cui Cibele giunge ad avvertire Turno, colpevole di aver dato fuoco alle navi di Enea, che fermerà l'incendio a tutti i costi, si nota che la dea siede a bordo di un carro trainato da aquile e che al suo fianco compare una figura femminile recante arco e freccia, la quale non è accompagnata da alcuna iscrizione. Nel testo latino di Ovidio, il carro di Cibele è trainato da leoni⁶⁸, e con tali animali l'immagine della dea è stata rappresentata in diversi manoscritti ed edizioni a stampa legate in particolar modo al

⁶⁵ SPIRITO 1519, c. 84v: «E già si preparavano de legare/ le mano a mie figliole ma levando/al ciel le braccia, con lacrime amare/Dicevano fortemente sospirando/O padre Baccho donace il tuo adiuto/che semo tuoi serve tutte al tuo comando»

⁶⁶ SPIRITO 1519, c. 84r.

⁶⁷ SPIRITO 1519, c. 107v: «Puoi la rebuffa con parole amare/piglia la spada con la qual ferisce/e tanto irato si venne a mostrare/Che Circe tutta trema e sbigotisce».

⁶⁸ Ov. *Met.* XIV, vv. 535-538: « Allora la santa madre degli dei, riempie l'aria del risonare dei bronzi percossi e del sibilare di canne di bosso e si lancia per l'aria leggera sul suo carro tirato da leoni per venire ad avvertire Turno».

De formis figurisque deorum, l'introduzione mitografica composta dal benedettino Pierre Bersuire come premessa del suo *Ovidius moralizatus*⁶⁹. Si veda ad esempio la xilografia impressa nella prima parte dell'edizione di Colard Mansion stampata a Bruges nel 1484, del cui legame con il testo moralizzato di Bersuire si è già accennato⁷⁰. La divergenza dal dettato ovidiano riscontrata nella xilografia potrebbe trovare una spiegazione nel fatto che Spirito, pur prestando molta attenzione alla descrizione ovidiana dell'episodio, non specifica il tipo di animali associati al carro della divinità, ma si limita a riferire che Cibele solcava l'aria con tale carro⁷¹. Mancando una descrizione puntuale della vettura e dovendo in qualche modo rendere conto visivamente del viaggio compiuto dalla dea attraverso il cielo, l'artefice ha evidentemente rappresentato degli uccelli, più consoni allo scopo.

Difficile risulta invece trovare una spiegazione per la figura dotata di arco e freccia rappresentata di fianco alla divinità. Essa sembra rivolgersi a Cibele puntando la freccia verso il basso, quasi a sfiorarne la mano, tuttavia nessun passaggio del testo sembra offrire delle spiegazioni in proposito. Cibele non è accompagnata da alcuna divinità quando avverte Turno della sua intenzione di arrestare l'incendio, così come nessun'altro personaggio assiste la dea durante la trasformazione delle navi di Enea in ninfe marine. Nel testo latino di Ovidio, tuttavia, si dice che Venere «vide trionfare le armi di suo figlio»⁷², con le quali cioè si pose termine alla cruenta ed estenuata battaglia che vide contrapporsi Turno ed Enea. Tali parole non vengono riprese puntualmente da Spirito per il quale «Venere infin conosce a non fallire senza alcun dubbio vincitor Enea»⁷³. Le armi citate espressamente da Ovidio, ovvero l'arco e le frecce di Cupido, consentirebbero di interpretare la figura femminile effigiata nella xilografia come Venere recante le armi del figlio, ma tale interpretazione implicherebbe una certa familiarità con le *Metamorfosi* latine da parte di chi ha creato o ideato l'immagine. Un ulteriore legame con il poema ovidiano può essere individuato nella raffigurazione delle navi di Enea trasfigurate in ninfe marine, come sembra dimostrare la presenza dei venti impetuosi e la conformazione della metamorfosi *in fieri* associata alle imbarcazioni. Nonostante in entrambi i testi sia descritta con dovizia di dettagli la tempesta scatenata da Cibele per spegnere l'incendio appiccato da Turno e la trasformazione delle navi in ninfe, Ovidio offre un numero maggiore di particolari rispetto a Spirito, tra cui l'impetuosità dei fratelli Astrei (i venti generati dall'unione del titano Astreo con Aurora) che «sconvolgono

⁶⁹ Su questi temi si rimanda all'attento lavoro di VENTURINI 2018.

⁷⁰ Cfr. Capitolo 4.

⁷¹ SPIRITO 1519, c. 116v: «l'aere impì con suoni costei [Cibele]/per quella andando in uno carro palese».

⁷² Ov. *Met.* XIV, vv. 572-573.

⁷³ SPIRITO 1519, c. 117v.

l'aria e gonfiano le onde con le loro raffiche improvvise»⁷⁴ e le poppe ricurve delle navi che «prendono l'aspetto di volti»⁷⁵. Trovando tali versi un puntuale riscontro nell'immagine, non va dunque scartata un'eventuale conoscenza del poema latino di Ovidio da parte dell'artefice o, più probabilmente, dei curatori dell'edizione, che potrebbero aver suggerito alle maestranze alcuni dettagli iconografici.

Un ultimo caso di sostituzione deliberata di un soggetto precedentemente illustrato con un altro inedito, è dato dalla xilografia relativa al processo di Miscelo alla c. 128r (fig. 9. 43), la quale prende il posto dell'immagine raffigurante l'incoronazione di Numa e il suo viaggio verso Crotona, utilizzata nelle *Metamorfosi* latine del 1513 e nell'incunabolo giuntino del 1497 per aprire il XV libro. L'episodio rappresentato viene narrato a Numa da un anziano di Crotona, al quale il sovrano, incuriosito dalla storia della città in cui si era recato, aveva chiesto informazioni. L'anziano racconta che fu Miscelo, originario di Argo, a fondare la città ma che per farlo dovette superare un processo nel quale dovette dimostrare la sua innocenza davanti ai governanti di Argo, che avevano vietato ai loro cittadini di abbandonare la città. Il momento raffigurato nella vignetta si riferisce a tale processo, e precisamente all'istante in cui vengono estratte dall'urna le pietre che decreteranno la sentenza⁷⁶.

Per concludere, merita qualche osservazione l'ultima xilografia dell'edizione, raffigurante il ritratto del poeta (fig. 9. 44). La scelta di collocare tale immagine alla fine del volume invece che all'inizio, come avveniva di norma nelle opere a stampa dei grandi autori del passato (e come avviene peraltro nell'edizione di Tacuino del 1513), va probabilmente connessa alla mancanza delle prime due parti del poema ovidiano nella traduzione di Spirito. Mentre nell'edizione veneziana del 1513 il ritratto di Ovidio è affiancato dall'immagine di Dio Padre che sembra infondere nel poeta l'ispirazione necessaria alla stesura dell'opera suggerendo l'argomento della stessa, nell'illustrazione perugina il poeta è raffigurato nell'atto di indicare la pagina di un libro aperto collocato su un leggio girevole, quasi a suggerire l'intenzione di rintracciare un punto preciso del testo. Questo gesto, assieme alla collocazione dell'immagine al termine dell'edizione, sembra riflettere il contenuto dei versi finali del poema, nei quali l'autore invoca su di sé la fama immortale che imprimerà in maniera indelebile il suo nome attraverso i secoli⁷⁷.

⁷⁴ Ov. *Met.*, XIV, vv. 544-545.

⁷⁵ Ov. *Met.*, XIV, v. 550.

⁷⁶ SPIRITO 1519, c. 129r-129v.

⁷⁷ SPIRITO 1519, c. 161r.

Degna di nota è anche l'impostazione compositiva della vignetta, ambientata all'interno di uno studiolo caratterizzato da mensole orizzontali sopra le quali sono disposti alcuni libri di piatto. La scelta di raffigurare il poeta di profilo all'estremità laterale della composizione, si connette con alcune illustrazioni perugine del periodo, in particolare con il frontespizio xilografico del *De octo orationibus partibus* di Dionisio Apollonio Donato, firmato da Eustachio Celebrino, raffigurante l'autore in cattedra nell'atto di scrivere in presenza di un allievo (fig. 9. 45).

CAPITOLO 10

LE *METAMORFOSI* IN OTTAVA RIMA DI NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI (VENEZIA 1522)

L'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* in ottava rima di Niccolò degli Agostini (Venezia 1522)¹, un'edizione *in quarto* caratterizzata dall'impiego di caratteri romani e dalla presenza di un ricco apparato illustrativo, rappresenta il primo esempio di riscrittura delle *Metamorfosi* eseguita su commissione da un autore contemporaneo. Fino a quel momento, come si è visto nei capitoli precedenti, l'orizzonte delle stampe ovidiane in volgare era dominato esclusivamente da traduzioni per così dire di seconda mano, ovvero composte da autori scomparsi decenni o secoli prima dell'*editio princeps* della loro opera. In questi casi i tipografi o gli editori erano riusciti a recuperare un manoscritto contenente il testo del volgarizzamento e, tramite un lavoro di revisione più o meno accurato avente lo scopo di adattare l'opera all'ambiente di produzione e alla lingua corrente, lo avevano successivamente dato alle stampe. Con l'edizione di Niccolò degli Agostini, diversamente, la traduzione in volgare dell'opera ovidiana avviene sotto richiesta degli stessi editori, desiderosi di immettere sul mercato un prodotto innovativo che intercettasse gli interessi attuali del «vasto pubblico volgare»². L'iniziativa risale al noto tipografo ed editore Niccolò Zoppino, il quale, come si evince dalle numerosissime opere a stampa che costituiscono il suo catalogo, fece della letteratura in volgare l'asse portante della sua strategia commerciale³, e collaborò con Niccolò degli Agostini in diverse occasioni. Il dato importante da mettere in evidenza fin da ora riguarda la grande fortuna riscontrata dall'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare*, che divenne la traduzione standard delle *Metamorfosi* nel secondo quarto del Cinquecento, soppiantando in maniera definitiva l'altrettanto fortunato volgarizzamento di Giovanni dei Bonsignori. L'ultima ristampa di quest'ultimo, infatti, risale al 1523. Da quel momento in poi, fino all'*editio princeps* delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce impressa da Gabriele Giolito nel 1553, l'unico volgarizzamento disponibile sul mercato

¹ EDIT 16 CNCE 33678; ESSLING 234; SANDER 5337.

² L'accezione proviene da GUTHMÜLLER 2008, p. 214.

³ A questo proposito si segnalano gli interessanti contributi di SEVERI 2009, e BALDACCHINI 2011 (in particolare cfr. pp. 16-17, 42-43).

fu quello di Agostini⁴. Fondamentale è inoltre sottolineare che le stampe di tale opera furono emesse esclusivamente a Venezia, il cui ruolo da mediatrice delle *Metamorfosi* in volgare divenne sempre più evidente.

Le illustrazioni che corredano l'edizione del 1522, pur modellate in gran parte sulle precedenti xilografie ovidiane (in particolare sulle immagini giuntine e su quelle del ciclo di Tacuino del 1513), presentano interessanti novità formali e iconografiche che avranno seguito nell'illustrazione successiva del poema.

10.1. “Arme ed Amori”: l'adattamento in ottava rima delle *Metamorfosi* di Niccolò degli Agostini

Niccolò degli Agostini, del quale non si conoscono con precisione gli estremi biografici⁵, è conosciuto soprattutto per aver composto il proseguo dell'*Orlando Innamorato*, di cui scrisse il *Quarto*, il *Quinto* e il *Sesto libro*, inseriti di norma come parte integrante di quasi tutte le edizioni a stampa dei tre libri di Boiardo pubblicate nel primo Cinquecento⁶. La sua attività di traduttore di poemi classici, da ricondurre esclusivamente alle *Metamorfosi* ovidiane, è stata indagata in maniera più specifica da Bodo Guthmüller in alcuni importanti contributi, nei quali lo studioso ha messo efficacemente in luce le strategie letterarie e le fonti utilizzate da Agostini nella sua operazione⁷. Sulla scia di tali studi, il primo aspetto che merita di essere evidenziato riguarda la cronologia della traduzione, composta da Agostini presumibilmente attorno al 1520, non molto tempo prima della sua *editio princeps*. Nella petizione del 15 maggio 1520 avanzata alle autorità veneziane, pubblicata in parte da Rinaldo Fulin all'inizio del Novecento, Agostini richiede il privilegio di stampa di molte opere, tra le quali compaiono «le fabule et historie di Ovidio maggior» che dichiara di aver «cum longe vigilie et grande fatica composte in verso vulgar»⁸, con ogni probabilità su richiesta dello stesso Niccolò Zoppino, desideroso di immettere nel mercato una nuova traduzione in rima del

⁴ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 204.

⁵ Diversi indizi fanno però ritenere che egli fosse veneziano: in alcune petizioni rivolte alla Serenissima (una datata 29 marzo 1505 e un'altra 15 maggio 1520) egli si dichiara «vostro bon cittadino», inoltre in numerosi passi della sua opera di storia contemporanea intitolata *Li successi bellici* (stampata nel 1520) si schiera apertamente dalla parte di Venezia e si considera veneziano. Parti delle petizioni sono state pubblicate in FULIN 1882, I, pp. 159 n. 147, 194-195 n. 223. Per una discussione sulla posizione letteraria e culturale di Niccolò degli Agostini cfr. PISCINI 1988; GUTHMÜLLER 2008, pp. 204-217.

⁶ Cfr. PISCINI 1988, pp. 156-157; GUTHMÜLLER 2008, p. 205.

⁷ GUTHMÜLLER 1997, pp. 97-123; GUTHMÜLLER 2008, pp. 204-252. Si segnala inoltre la tesi di dottorato di CELENTANO 2013-2014, nella quale sono esaminati diversi passi dell'opera di Agostini.

⁸ Il testo del documento è stato pubblicato parzialmente da FULIN 1882, I, pp. 194-195 n. 223, e successivamente è stato trascritto da GUTHMÜLLER 2008, pp. 213-214.

poema di Ovidio. Tuttavia, la grande fatica dichiarata da Agostini nella petizione, non risulta del tutto veritiera. Stando a quanto riportato nel titolo dell'edizione del 1522 – *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa* – l'opera di Agostini dovrebbe essere il risultato di una trasposizione in volgare condotta dall'autore sulla base del testo originale di Ovidio, e dovrebbe proporre al lettore un adattamento in rima dell'intero poema, ad eccezione delle allegorie, le quali, come dichiarato, sono in prosa. Diversamente da quanto annunciato invece, non solo la traduzione riportata da Agostini non è tratta dalle *Metamorfosi* latine, ma nell'opera compaiono numerosi passi in prosa al posto di quelli in versi. Nel I libro, ad esempio, i racconti precedenti alla caduta dei giganti sono narrati in prosa, e lo stesso avviene per diversi episodi nei libri successivi, in particolare nel XII, XIII e nel XV⁹. Come Guthmüller ha giustamente dimostrato, queste forti discrepanze rispetto alle premesse dipendono dal fatto che Agostini non traduce Ovidio, ma si limita a riportare in versi l'*Ouidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, notevolmente più facile da leggere¹⁰. La dipendenza da tale modello, conosciuto evidentemente attraverso una delle numerose edizioni stampate a Venezia a partire dal 1497, si può facilmente osservare su più fronti: da un lato i contenuti delle storie ovidiane sono gli stessi di Bonsignori – compresi naturalmente quelli introdotti *ex novo* sulla base della parafrasi di Giovanni del Virgilio, assunta come modello da Bonsignori¹¹ –, dall'altro le parti in prosa inserite da Agostini nella sua traduzione – allegorie *in primis* – risultano essere riprese quasi pedissequamente dal testo di Bonsignori. Da tale opera, inoltre, Agostini riprende anche la suddivisione dei racconti ovidiani in capitoli più o meno brevi seguiti dalle corrispondenti allegorie, nonostante essi, rispetto alla versione di Bonsignori, siano il più delle volte raggruppati al fine di ridurre la frammentazione del testo¹².

L'azione innovativa di Agostini va quindi riconosciuta nel tentativo di dare una forma poetica alla prosa di Bonsignori, adattando all'ottava rima – il metro prescelto anche nelle successive

⁹ Il dettagliato resoconto della pugna tra lapiti e centauri alle nozze di Piritoo e Ippodamia è in prosa (cc. Tiiir-Tiiir), così come le lunghe orazioni di Aiace e Ulisse (cc. Tvv-Vir).

¹⁰ GUTHMÜLLER 1997, p. 100; GUTHMÜLLER 2008, p. 219.

¹¹ Si veda, a titolo di esempio, la narrazione della caduta dei giganti: sia Agostini che Bonsignori, differenziandosi da Ovidio, riportano la versione secondo la quale dal sangue dei giganti nacquero delle scimmie, derivante da un errata interpretazione del mito nelle lezioni universitarie di Giovanni del Virgilio. Cfr. GUTHMÜLLER 1997, p. 283; GUTHMÜLLER 2008, pp. 218-219..

¹² Secondo Guthmüller infatti, ad Agostini dovette sembrare eccessiva la suddivisione proposta dal suo predecessore, così decise di assemblare diversi capitoli con lo scopo di offrire una lettura più scorrevole. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 221. Tale scelta sarà seguita anche dai successivi volgarizzatori del poema. cfr. Capitolo 11.

traduzioni delle *Metamorfosi* – i contenuti del volgarizzamento trecentesco. Nel fare tale operazione Agostini attinse dal genere letterario al quale era solito lavorare, ovvero il romanzo cavalleresco¹³. Oltre ad aver composto la continuazione dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, Agostini si dedicò alla scrittura di altri poemi cavallereschi, come la storia di Tristano e Isotta o quella di Lancillotto e Ginevra, quest'ultima stampata dallo stesso Niccolò Zoppino¹⁴. A questo genere letterario rimanda innanzitutto la scelta dell'ottava rima, nella quale erano scritti anche i cantari, brevi componimenti poetici stampati generalmente in pochi fogli e venduti, così si pensa, dai canterini al termine delle loro esibizioni nelle piazze¹⁵. L'impronta cavalleresca che Agostini conferisce alle *Metamorfosi* ovidiane va comunque ben oltre alla scelta del metro poetico. Moltissimi elementi convenzionali di tale genere vengono applicati alla riscrittura del poema di Ovidio. Tra questi sono facilmente riconoscibili gli esordi e le chiuse di un determinato episodio, che ricalcano le consuete formule di saluto e congedo utilizzate nei romanzi cavallereschi. Come i canterini o i narratori delle imprese di Carlo Magno, che recitavano davanti ad una platea di persone, Agostini, nell'introdurre un determinato mito, prega il pubblico di prestargli attenzione promettendo storie divertenti, mentre alla fine dei capitoli (o dei libri) saluta l'auditorio assicurando che il giorno dopo racconterà episodi ancor più accattivanti¹⁶. Analogamente agli autori dei romanzi cavallereschi, Agostini inserisce qua e là delle osservazioni personali sui fatti narrati, riportando una sentenza morale, un proverbio o più semplicemente un'osservazione. La caduta di Troia, tra i molti esempi, viene commentata in modo seguente: «O mondane miserie, o pompe frali/o insensati voler, o sciocchi, o pazzi/o dolorosi, o miseri mortali,/o belltadi, o ricchezze, o gran palazzi,/o seggi, o settri, o gradi tromphali/o dilettesi piaceri, o solazzi/che tutti quanti senza alcun fallire/vanitas vanitatum si po' dire»¹⁷. Altre volte invece l'autore del volgarizzamento, nel commentare o nel descrivere determinate situazioni fuori dal comune, si appella all'autorità di Ovidio allo stesso modo con cui i canterini o i compositori dei poemi cavallereschi si appellavano a Turpino o ad altri garanti fittizi. Nel racconto di Giasone che semina i denti del drago sconfitto da Cadmo, ad esempio, Agostini chiama in causa Ovidio per giustificare la descrizione degli uomini nati dalla terra, quasi per

¹³ GUTHMÜLLER 1997, pp. 100-120; GUTHMÜLLER 2008, pp. 223-240.

¹⁴ Cfr. BALDACCHINI 2011, pp. 16, 135-136 n. 112.

¹⁵ Cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 187 ss.

¹⁶ GUTHMÜLLER 1997, p. 101; GUTHMÜLLER 2008, p. 224.

¹⁷ AGOSTINI 1522, c. Viiv.

legittimare, agli occhi del lettore, la veridicità di un avvenimento così strabiliante¹⁸. Tipiche del genere cavalleresco sono anche le formule utilizzate da Agostini in determinate situazioni, come l'incontro tra due personaggi, il saluto reciproco, i ricevimenti, le cene, la descrizione delle belle fanciulle e altri ancora. Emblematica in questo senso è la frase utilizzata da Guthmüller: «i personaggi antichi mantengono il loro nome ma si comportano come i personaggi del mondo cavalleresco. Divengono cavalieri, principi e sovrani, la loro esistenza è determinata dall'amore dalla lotta, dai banchetti, dalla caccia»¹⁹. L'azione di rinnovamento in chiave cavalleresca compiuta da Agostini risulta però piuttosto meccanica: per la strutturazione di molte scene, infatti, si ha l'impressione che l'autore avesse a disposizione un repertorio di formule stereotipate, di *topoi* e di *clichés* che gli permettessero di una costruzione più veloce e immediata delle rime: i personaggi, come ha notato Guthmüller, si salutano sempre con «gentil saluto», col «capo chino», con «dolce voce», «amorevole ciera», con «lieto e grato volto», con «inaudito honore» ecc²⁰.

Se nella maggior parte dei casi Agostini per così dire intercala tali formule stereotipate ai racconti ovidiani desunti dalla prosa in volgare di Bonsignori, alcune volte i miti ovidiani divengono oggetto di una rielaborazione maggiore in chiave cavalleresca, che rivela, per quanto sporadicamente, la capacità di Agostini di rielaborare personalmente i contenuti delle *Metamorfosi*. Questo aspetto è bene evidente, ad esempio, nel racconto delle imprese compiute da Giasone per conquistare il vello d'oro. Il riferimento a Bonsignori è innegabile – si veda l'inserimento della vicenda di Frisso ed Elle assente nelle *Metamorfosi* latine²¹ – tuttavia la costruzione complessiva del racconto rivela un'evidente originalità, sia nei contenuti che nella forma. L'incontro tra Giasone e il re Eeta, che Bonsignori descrive in poche righe, diviene una vera e propria scena a sé stante, caratterizzata dalle squisite cortesie che i due principi si scambiano all'insegna dei codici di comportamento cortese²². Nella narrazione delle imprese compiute da Giasone per conquistare il vello d'oro, viene dato maggior risalto al coraggio dell'eroe e alla magia di Medea. In questo passaggio, come sottolinea Guthmüller, Agostini, nel tradurre in versi il racconto di Bonsignori, aveva sicuramente in mente qualche passaggio dell'*Orlando Innamorato*: la lotta di Giasone contro

¹⁸ Non è chiaro quali erano le reali intenzioni di tali riferimenti all'autorità della fonte. A volte sembra che abbiano un valore ironico. Cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 102-103; GUTHMÜLLER 2008, pp. 225-226.

¹⁹ GUTHMÜLLER 2008, p. 228.

²⁰ GUTHMÜLLER 1997, p. 105; GUTHMÜLLER 2008, p. 229.

²¹ L'episodio è narrato da Bonsignori che riprende l'*Expositio* di Giovanni del Virgilio.

²² Cfr. AGOSTINI 1522, cc. Kiiiiir-Kiiiiiv.

i tori fatati dal fiato infuocato e contro il drago posto a custodire il prezioso vello, ricorda la celebre lotta di Orlando al canto XXIV del poema di Boiardo²³.

Anche nelle scene d'amore Agostini associa sovente gli elementi attinti da Bonsignori a situazioni tipiche dei romanzi cavallereschi. Nel vedere Medea, la cui bellezza supera ogni cosa, Giasone si innamora immediatamente senza alcuna battaglia emotiva, esattamente come avviene nell'*Innamorato* quando Orlando si innamora perdutamente di Angelica²⁴. L'ideale di bellezza presente nel volgarizzamento di Agostini corrisponde in tutto e per tutto a quello dei poemi cavallereschi: le donne, descritte come bellissime dame, recano solitamente capelli dorati, un bel volto splendente come il sole e dall'espressione graziosa, e degli occhi luminosi come le stelle²⁵. Ugualmente, la terminologia utilizzata da Agostini nell'ambito di queste scene è fortemente debitrice della tradizione cavalleresca, a sua volta influenzata dal petrarchismo. Le metafore impiegate sono infatti tratte dalla sfera semantica del fuoco e della battaglia²⁶. In estrema sintesi, per utilizzare ancora una volta una fortunata espressione di Guthmüller, la traduzione di Agostini potrebbe essere definita all'insegna della formula «Armi ed amori», poiché è tra questi due ambiti, le battaglie fisiche e gli innamoramenti dei protagonisti, che solitamente venivano costruite le trame e gli intrecci dei poemi cavallereschi, e sotto questo punto di vista le storie di Ovidio potevano offrire validi punti di partenza²⁷. È doveroso però notare che non tutti i racconti delle *Metamorfosi* vengono sottoposti a questa rielaborazione in chiave cortese da parte di Agostini, ma solamente quelli che recavano una storia particolarmente adatta a tale operazione, come si è visto nel caso di Giasone e Medea.

Da questa prospettiva l'azione svolta da Agostini non risulta uniforme e il fatto che in diversi punti, soprattutto verso gli ultimi libri del volgarizzamento, egli riporti intere parti in prosa di Bonsignori dimostra l'incostanza della sua azione rinnovatrice. Va inoltre sottolineato come Agostini, nonostante alcuni rimandi all'*Innamorato* di Boiardo risultino evidenti, scrisse le sue storie per una platea di lettori senza troppe pretese, ai quali interessavano solamente racconti avvincenti da leggere nei momenti di svago.

Per concludere, va infine segnalato un altro problema connesso al volgarizzamento di Agostini che è stato finora esaminato solamente da Guthmüller. Lo studioso ha notato che i miti maggiormente sottoposti al processo di rielaborazione in chiave cortese e cavalleresca

²³ GUTHMÜLLER 1997, pp. 112-116; GUTHMÜLLER 2008, pp. 237-239.

²⁴ GUTHMÜLLER 1997, pp. 107-109; GUTHMÜLLER 2008, pp. 231-233.

²⁵ GUTHMÜLLER 1997, p. 108; GUTHMÜLLER 2008, p. 233.

²⁶ GUTHMÜLLER 1997, p. 110; GUTHMÜLLER 2008, p. 234.

²⁷ GUTHMÜLLER 1997, p. 112; GUTHMÜLLER 2008, p. 235.

da parte di Agostini – come il più volte citato Giasone e Medea, ma anche Orfeo, Perseo e Andromeda, Tereo e Filomena, Meleagro e Atalanta – recano una forte vicinanza al testo di alcuni cantari di argomento ovidiano²⁸, datati da Ugolini alla seconda metà del Quattrocento ma conosciuti in gran parte tramite edizioni stampa della metà del secolo successivo²⁹. Visto che nei cantari gli episodi mitologici sono trattati alla stregua di racconti cavallereschi e, cosa importante, attraverso il metro dell’ottava rima (come nella traduzione di Agostini), sorge spontaneo il dubbio che Agostini per taluni episodi si sia servito degli spunti presenti nei cantari. Secondo Guthmüller questo dubbio in parte può essere confermato, in parte invece va capovolto. Se, ad esempio, nel caso di Orfeo ed Euridice il riferimento al cantare intitolato *Historia et favola de Orpheo* (che abbiamo precedentemente esaminato in relazione alla vignetta dell’incunabolo giuntino raffigurante il mito del cantore³⁰), databile tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento, sembra evidente nell’inserimento di alcuni dettagli nella storia di Agostini presenti esclusivamente nel cantare, come l’incontro tra Orfeo e Caronte³¹, in altri casi, secondo lo studioso, è possibile ritenere il contrario, ovvero che sono stati gli autori dei cantari a prendere spunto dal volgarizzamento di Agostini. Esaminando i cantari relativi a Giasone e Medea, a Perseo e Andromeda, e alle fatiche di Ercole, conosciuti esclusivamente tramite rare edizioni a stampa della seconda metà del Cinquecento, lo studioso ha infatti riscontrato delle affinità formali e contenutistiche con l’opera di Agostini che a suo dire indicherebbero senza dubbio una ripresa puntuale di tale traduzione³². Da questa prospettiva, secondo Guthmüller, la datazione proposta da Ugolini per questi cantari (la cui composizione risalirebbe al Quattrocento) andrebbe perciò spostata più avanti, ponendo il 1522, data dell’*editio princeps* di Agostini, come termine *post quem*. Nonostante non sia nostra intenzione affrontare questa complessa problematica, non possiamo esimerci dall’osservare che in alcune edizioni di questi cantari compaiono delle illustrazioni xilografiche palesemente più antiche, ovvero dai tratti stilistici e compositivi che indubbiamente ne tradiscono un’origine tardo quattrocentesca/inizio cinquecentesca. Nell’esemplare con le *Dodici fatiche di Ercole* conservato in una miscellanea alla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (12.2. Eth.), stampato a Firenze nel 1567, il testo del

²⁸ GUTHMÜLLER 1997, pp. 120-122; 187-210; GUTHMÜLLER 2008, pp. 240-252.

²⁹ UGOLINI 1933.

³⁰ Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.3.

³¹ Un altro cantare che secondo Guthmüller potrebbe essere stato noto ad Agostini è quello di Progne e Filomena, conservato nel manoscritto Ricc. 2733 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e vergato da Fruosino di Lodovico da Verrazzano nel 1481. Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp.250-252.

³² Per una discussione dettagliata su tali cantari e sui problemi cronologici che li riguardano cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 189-196; GUTHMÜLLER 2008, pp. 242-246.

componimento è accompagnato da alcune xilografie a “terreno nero” tipiche dello stile fiorentino di fine Quattro-inizio Cinquecento, ponendo interessanti quesiti circa la nascita delle stesse. Come è già stato notato dagli studiosi, il titolo impresso nel frontespizio del cantare rivela che si tratta di una ristampa³³, ma è impossibile stabilire con precisione quando fu stampata *l'editio princeps*. Se le illustrazioni, stilisticamente accostabili con quanto prodotto a Firenze a cavallo tra XV e XVI secolo, fossero state create per ornare la prima edizione a stampa del cantare, si potrebbe avanzare l'ipotesi che tale edizione fu pubblicata ben prima della comparsa dell'*Ovidio* di Niccolò degli Agostini, riaprendo la questione sulle fonti conosciute dal volgarizzatore per comporre la traduzione delle *Metamorfosi*.

10.2. Le illustrazioni xilografiche

10.2.1. Considerazioni stilistiche

L'apparato illustrativo dell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* si compone di settantadue vignette narrative relative ai racconti ovidiani e di una grande xilografia introduttiva recante il ritratto di Ovidio nello studio, attorno alla quale è posta un'elegante cornice ornamentale con motivi fitomorfi intrecciati su fondo nero (fig. 10.1). Tutte le illustrazioni mostrano figure ombreggiate a tratteggio in linea con le più moderne tendenze illustrative veneziane, e, come nei casi precedenti di Tacuino e Lorenzo Spirito, mostrano una grande omogeneità stilistica dal punto di vista del segno e dell'intaglio, tale da far pensare l'intervento di una sola mano. Nonostante la qualità non sia alta come le xilografie dell'incunabolo giuntino, le immagini di Agostini risultano comunque più eleganti delle illustrazioni del 1513 e dell'edizione di Perugia. In particolare, il tratteggio utilizzato nei chiaroscuri appare maggiormente delicato e composto da segni più sottili e maggiormente accostati (fig. 10.2). Le figure effigiate nelle vignette presentano una linea di contorno netta ma fluida, e sono caratterizzate da volti ripetitivi e da una corporatura non troppo slanciata (fig. 10.3)

Anche il ciclo xilografico di Zoppino, come i precedenti, è rimasto finora scarsamente considerato dal punto di vista stilistico. A nostro avviso esso mostra una certa somiglianza

³³ *Le dodici fatiche di Ercole, tratte da diversi autori con il suo lamento e morte. Nuovamente composte in ottava rima. Con le sue figure a ciascuna fatica appropriate. Terza impressione, in Firenze MDLXVII.* Il testo e una sua descrizione bibliografica si trovano in LOMMATZSCH 1950-1963, IV, pp. 72-110.

con le prove xilografiche riconducibili alla mano di Zoan Andrea Valvassore (detto il Guadagnino), un incisore di origine veneziana solito a siglare con il monogramma *z.a.* le illustrazioni da lui eseguite³⁴. Tale maestro, da non confondersi assolutamente con l'omonimo Zoan Andrea da Brescia, bulinista attivo tra il 1475 (anno in cui risulta a Mantova a incidere i disegni del Mantegna) e il 1505, risulta iscritto alla fraglia dei pittori di Venezia, dove gestiva, assieme ai fratelli Florio e Luigi, una bottega³⁵. Come ha dimostrato Giorgia Atzeni, che ha dedicato un articolo sugli incisori attivi presso la tipografia di Niccolò Zoppino, la sigla *z.a.* compare in molte tavole xilografiche poste a corredo delle edizioni prodotte dallo stampatore tra il 1515 e il 1525 – si vedano ad esempio i bei frontespizi figurati de *l'Opera moralissima de diversi auctori*, il *De Mondo Regendi*, i *Trionfi* del Petrarca e *l'Orlando Innamorato* – ma essa contraddistingue altresì le illustrazioni presenti nei volumi pubblicati da altri tipografi operanti a Venezia in quegli anni, come Giorgio Rusconi, i Giunta e Melchiorre Sessa³⁶. Importante è inoltre sottolineare che il monogramma *z.a.* compare, nei primi anni Venti, in diverse opere di Niccolò degli Agostini, come il *Quarto*, il *Quinto* e *l'Ultimo libro dello innamoramento di Orlando*, o come *L'Innamoramento di Lancillotto e Ginevra* e *Li successi bellici* (pubblicate sempre da Zoppino a Venezia)³⁷. È vero che in molti casi le firme del maestro si trovano nelle grandi xilografie poste in apertura dei volumi, tuttavia, come sottolinea pure Giorgia Atzeni, al Valvassore (o comunque al suo *entourage*) si possono attribuire anche le immagini di minore dimensione poste lungo il testo di tali stampe³⁸. Ne costituisce un esempio l'edizione de *L'Innamoramento di Lancillotto e Ginevra*, recante in apertura (sotto il titolo del poema) una grande immagine firmata *z.a.* in basso a destra (fig. 10.4), e sedici vignette narrative intercalate al testo (fig. 10.5; fig. 10.6). Queste ultime, non firmate, presentano notevoli affinità stilistiche con il legno posto nel frontespizio, tali da riconoscere anche in esse la mano di Zoan Andrea. Difficile capire perché l'incisore non firmasse sempre le sue immagini, tuttavia in casi come questo è possibile pensare che egli ci tenesse maggiormente a porre in risalto il suo operato nell'illustrazione più importante, quella del frontespizio.

Nel caso delle *Metamorfosi* di Agostini del 1522, nessuna illustrazione è firmata, ciò nonostante un attento confronto tra queste ultime e le xilografie riconducibili al Valvassore

³⁴ Cfr. ESSLING 1914, pp. 112-116; MARCKHAM SCHULZ 1998, pp. 177-225.

³⁵ Cfr. ATZENI 2013, p. 302.

³⁶ Cfr. ATZENI 2013, pp. 302-303.

³⁷ Per un elenco dettagliato delle edizioni in cui compaiono immagini siglate *z.a.* si veda l'indice in ESSLING 1914, pp. 251-252.

³⁸ Cfr. ATZENI 2013, pp. 304-305.

permette di riconoscere il lavoro della stessa mano. Le figure maschili e femminili che popolano le illustrazioni dell'*Ovidio*, caratterizzate da corporature non troppo slanciate e da fisionomie ripetitive e poco espressive, corrispondono a quelle presenti nelle immagini firmate *z.a.*, come dimostra l'accostamento alle immagini delle *Decades* di Tito Livio, stampate da Melchiorre Sessa nel 1520 (fig. 10.7; fig. 10.8), o con le xilografie del *Viaggio da Venetia al santo Sepulchro*, edito da Niccolò Zoppino nel 1524 (fig. 10.9; fig. 10.10). Vero e proprio motivo firma dell'artefice, come si può osservare in tali immagini, è il particolare modo di scavare le guancie dei personaggi con un segno a V.

Anche le numerose illustrazioni poste a corredo delle *Vite* di Plutarco tradotte in volgare, pubblicate da Zoppino nel 1525 e attribuite per la prima volta al Valvassore da Giorgia Atzeni³⁹, presentano notevoli affinità con le vignette delle *Metamorfosi* di Agostini. La xilografia alla c. CLXXIX (fig. 10.11), ad esempio, rappresenta delle fanciulle che non hanno nulla di diverso dalle eroine ovidiane che popolano le illustrazioni di Agostini (fig. 10.12), come dimostrano le linee nette e fluide che definiscono i profili dei corpi, il fitto tratteggio delle vesti. Simili sono inoltre i cespugli sullo sfondo e il trattamento del terreno.

Altre corrispondenze con l'operato di Zoan Andrea riguardano la maniera di definire i rami degli alberi e le onde del mare. I numerosi arbusti che compaiono nell'illustrazione con la vicenda di Eco e Narciso (fig. 10.13), ad esempio, composti da foglie dalla forma allungata, corrispondono a quelli raffigurati nelle vignette de *L'innamoramento di Lancillotto e Ginevra* (fig. 10.5, fig. 10.6), mentre il mare in burrasca raffigurato di fronte alla figura disperata di Ceice nella vignetta alla c. Siiir (fig. 10.14), rivela, nella particolare definizione delle onde tramite un intaglio frastagliato e mosso, una sorprendente analogia con l'immagine d'apertura dell'*Apocalypsis Iesu Christi* stampata da Alessandro Paganini nel 1515, firmata *z.a.* in basso a sinistra (fig. 10.15).

In altri casi le xilografie ovidiane mostrano delle figure che sembrano tradire dei veri e propri schemi formali utilizzati dall'artefice in altri contesti. La contorta posizione assunta da Androgeo nella vignetta alla c. Liiiv (fig. 10.16), ad esempio, sembra ricalcare con pochissime variazioni la postura del soldato effigiato nel margine inferiore destro del grande legno posto in apertura del secondo libro dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo (firmato da Zoan Andrea), impresso da Zoppino nel 1521 (fig. 10.17), mentre la figura del contadino licio nell'immagine alla c. liiv (fig. 10.18), nella quale è raffigurata la metamorfosi dei contadini lici in rane,

³⁹ ATZENI 2013, p. 302.

riprende in controparte la figura del guerriero inginocchiato rappresentato nella stessa xilografia dell'*Innamorato* (fig. 10.19).

Infine, anche il frontespizio con il ritratto di Ovidio nel suo studio rivela interessanti analogie con le immagini eseguite dal Valvassore (fig. 10.1). Si confronti tale raffigurazione con gli eleganti frontespizi firmati z.a. eseguiti per l'edizione del *Quinto* libro del poema di Boiardo del 1521 (fig. 10.20). Analoga risulta essere la monumentalità conferita alle figure principali così come simile è il bilanciamento delle zone chiare e scure mediante un tratteggio dagli effetti pittorici. Interessante è inoltre segnalare che la cornice decorativa posta attorno al ritratto di Ovidio, recante elementi ornamentali fitomorfi su fondo nero, corrisponde a quella utilizzata nell'immagine incipitaria del più volte citato *L'innamoramento di Lancillotto e Ginevra* (fig. 10.21), dimostrando perciò di essere un elemento di reimpiego spesso adoperato da Zoppino.

10.3. Il ciclo xilografico del 1522 tra continuità e innovazione

10.3.1. La ricezione dei modelli precedenti

Dal punto di vista formale le vignette di Agostini si pongono in diretta continuità con la tradizione iconografica inaugurata dalle immagini dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497, tuttavia, al pari delle illustrazioni di Perugia, esse mostrano una certa originalità nelle soluzioni compositive adottate. Fu Henkel a notare per primo che le immagini contenute nel volgarizzamento di Agostini non sono da considerare semplici copie delle illustrazioni precedenti: se da una parte il riferimento a queste ultime risulta evidente, dall'altra molte xilografie riflettono una rimarchevole indipendenza da tali modelli, dimostrando la capacità dell'artefice di rielaborare in vario grado le immagini di riferimento e, nello stesso tempo, di introdurre particolari iconografici o soggetti inediti⁴⁰.

A differenza degli artefici del 1513 e del 1519, che attinsero i loro modelli da una sola serie xilografica preesistente – il ciclo giuntino nel caso delle illustrazioni del 1513, e le vignette di Tacuino nel caso delle immagini di Perugia⁴¹ – lo xilografo di Zoppino, come viene sottolineato anche in un recente studio tedesco⁴², trasse spunti da tre differenti apparati illustrativi: quello dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 (conosciuto probabilmente

⁴⁰ HENKEL 1930, p. 71.

⁴¹ Cfr. Capitolo 8 e Capitolo 9.

⁴² HUBER-REBENICH, LÜTKEMEYER, WALTER 2014, pp. 73-81.

tramite una ristampa latina più tarda, come Parma B o l'edizione di Rusconi del 1509⁴³), quello utilizzato da Tacuino per le *Metamorfosi* latine del 1513, e quello apparso per la prima volta nelle *Metamorfosi* di Rusconi del 1517 (versione B), composto da copie xilografiche delle immagini di Giunta⁴⁴.

Il debito nei confronti di questi tre cicli xilografici si giustifica in relazione alla grande quantità di edizioni illustrate recanti le immagini giuntine e le copie da esse derivate pubblicate a Venezia nei primi due decenni del Cinquecento. Il continuo riutilizzo delle matrici e le molteplici ristampe delle *Metamorfosi*, sia in latino che in volgare, aveva senza dubbio consolidato una tradizione iconografica dalla quale era difficile sottrarsi. A ciò va aggiunto il fatto che Niccolò Zoppino lavorò per alcuni anni in società con Giorgio Rusconi⁴⁵, dalla cui officina furono pubblicate, come si è visto,⁴⁶ numerose edizioni illustrate del poema ovidiano. Non è dunque difficile immaginare, visti i rapporti amichevoli e professionali tra i due stampatori, che Rusconi avesse messo a disposizione del collega alcuni volumi illustrati affinché li utilizzasse come modello di riferimento per le nuove vignette.

Completamente sconosciuta all'artefice delle xilografie del 1522 risulta invece l'edizione perugina di Lorenzo Spirito Gualtieri stampata da Cartolari e Bianchini nel 1519, probabilmente a causa della sua limitata tiratura e diffusione commerciale⁴⁷. Nessuna delle vignette impresse in tale edizione risulta aver influito sulle scelte compositive e iconografiche del ciclo di Agostini.

Rimandando ai paragrafi successivi l'analisi delle vignette recanti dettagli o soggetti inediti apparsi per la prima volta nell'edizione di Agostini, si esamineranno ora, mediante alcuni esempi significativi, le modalità adottate dall'artefice nel riprendere gli schemi compositivi e formali delle edizioni precedenti a lui note, con lo scopo di mettere in risalto l'estrema varietà e disinvoltura con cui l'artefice del nuovo ciclo si è appropriato, spesso mescolandoli, di tali modelli.

Un primo gruppo di immagini mostra una chiara derivazione dalle illustrazioni giuntine del 1497 o dalle copie in controparte del 1517, seguite piuttosto fedelmente nell'impianto

⁴³ In queste edizioni compaiono infatti i quattro legni inediti di Parma B (Eco e Narrisco, le Miniadi, Aracne e Frisso ed Elle) che l'illustratore di Agostini dimostra di conoscere.

⁴⁴ Sconosciuta risulta l'edizione di Pegugia del 1519.

⁴⁵ Si contano ventisette edizioni prodotte da Zoppino in collaborazione con Giorgio Rusconi ed eredi. Sui rapporti e collaborazioni tra Zoppino e altri tipografi cfr. BALDACCHINI 2011, pp. 31-40, in particolare pp. 38-39 dov'è riportato un elenco delle edizioni stampate in società.

⁴⁶ Cfr. Capitolo 6.

⁴⁷ Per le motivazioni sottese a tale limitata diffusione cfr. Capitolo 9.

compositivo generale e nei momenti del mito rappresentati. In tali immagini però si notano spesso dei particolari che manifestano la ricezione dei legni del 1513.

L'immagine con il diluvio universale scatenato da Giove per punire l'empietà del popolo greco (fig. 10.22), ad esempio, mostra palesemente una derivazione dal modello giuntino (fig. 10.23), dal quale riprende la strutturazione complessiva dell'immagine e l'accostamento dei due momenti principali del mito (concilio degli dei e diluvio). Piccole variazioni rispetto all'archetipo sono visibili nella disposizione degli uomini travolti dal diluvio, nell'aureola raggiata attorno alla figura di Giove (assente nella xilografia del 1497) e nella posa assunta dal dio nel concilio, non più in una posizione sopraelevata ma collocato sullo stesso livello delle altre divinità. Quest'ultimo aspetto può derivare dall'illustrazione del 1513 dove gli dei dell'Olimpo sono disposti in modo analogo (fig. 10.24).

Nella vignetta con la vicenda di Deucalione e Pirra alla c. Aviiir (fig. 10.25), invece, mentre lo schema compositivo generale rimanda chiaramente alla corrispondente illustrazione giuntina (fig. 10.26) – come dimostra la posizione assunta da Deucalione e Pirra, la presenza degli esseri umani generati dalle pietre sulla destra, e la preghiera rivolta dai superstiti alla dea Temi in secondo piano sullo sfondo – il dettaglio della trasformazione delle pietre in uomini, reso mediante la rappresentazione di alcuni volti emergenti dal terreno, rimanda all'illustrazione del 1513 (fig. 10.27), visto che nell'immagine del 1497 tale particolare è reso mediante una soluzione iconografica diversa.

In modo simile, nella xilografia relativa ad Apollo e Danfe alla c. Aviii v (fig. 10.28), che riprende puntualmente l'accostamento dei tre nuclei narrativi della vignetta giuntina (così come la scelta di rappresentare Apollo e Cupido intenti a discutere a mezz'aria su una nuvoletta e la metamorfosi *in fieri* di Dafne) (fig. 10.29), l'abbigliamento di Apollo, che non indossa una corazza "all'antica" ma delle semplici vesti svolazzanti, si avvicina maggiormente all'illustrazione del 1513. Anche la particolare posizione assunta da Febo nella parte sinistra della vignetta, effigiato nell'atto di calpestare la carcassa di Pitone, sembra ispirata alla serie xilografica del 1513: si confronti la posa del dio con quella di Cadmo nell'immagine alla c. XXVIIv, nella quale il personaggio è ritratto in un simile atteggiamento (fig. 10.30).

L'illustrazione relativa alla vicenda di Fedra e Ippolito alla c. Ciiii v (fig. 10.31), inserita anche stavolta nel II libro anziché nel XV, mostra nuovamente, all'interno di una strutturazione compositiva sicuramente ispirata al ciclo giuntino, alcuni particolari accostabili alle immagini del 1513. Mentre la disposizione generale delle scene e gli schemi formali con cui sono rappresentate le figure principali rimanda senza dubbio alla vignetta del 1497 (si veda ad

esempio il dettaglio di Ippolito raffigurato nell'atto di uscire dalla porta di casa, o la scena di Teseo che insegue il figlio con la spada) (fig. 10.32), la figura femminile effigiata accanto a Fedra nella parte sinistra dell'immagine, per nulla giustificabile in relazione al testo, sembra essere invece un elemento desunto dalla corrispondente raffigurazione del 1513, nella quale tale figura appare per la prima volta (fig. 10.33).

L'illustrazione con il mito di Fetonte (fig. 10.34), diversamente, mostra una disposizione delle sequenze narrative che si avvicina maggiormente alla vignetta in controparte dell'edizione rusconiana del 1517 (fig. 10.35), senza dubbio seguita dall'artefice nell'impostazione generale dell'immagine. A tale xilografia rimanda inoltre l'assenza delle decorazioni verticali poste sul basamento della *Regia Solis*, presenti invece nell'immagine del 1497. Il trono di Apollo, affiancato dalla figura di un piccolo animale, e la mancanza dello scettro nelle sue mani, tradiscono invece un sicuro riferimento alla vignetta di Tacuino del 1513, nella quale Febo, ugualmente privo di scettro, è assiso su un trono decorato ai lati da un'ornamentazione zoomorfa (fig. 10.36).

Alla serie xilografica del 1517 rimanda altresì l'immagine con Perseo e Andromeda alla c. Fvii (fig. 10.37; fig. 10.38), come dimostra la disposizione degli eventi da destra a sinistra, la figura di Perseo che solleva con il braccio destro il capo mozzato di Medusa e la città fortificata sullo sfondo. Anche in questo caso compaiono degli elementi che riflettono la conoscenza dell'immagine del 1513: si veda il corpo della gorgone, rivolto verso l'osservatore, la mancanza della figura di Cefeo (raffigurato accanto ad Andromeda nell'immagine del 1517) e l'assenza della figura volante di Perseo al di sopra di Pegaso (fig. 10.39).

In altre immagini l'influsso esercitato dal ciclo illustrativo dell'edizione 1517 B si manifesta tramite l'inserimento di alcuni particolari significativi.

Nell'illustrazione con la vicenda di Callisto (fig. 10.40), ad esempio, la cui composizione ricalca la vignetta giuntina, il dettaglio di Giunone che colpisce la colpevole Callisto con un randello posto in secondo piano (assente nella xilografia giuntina e in quella di Tacuino), denuncia chiaramente un rapporto con la corrispondente illustrazione di Rusconi (fig. 10.41).

In modo simile, l'immagine relativa allo scoprimento dell'unione adulterina tra Marte e Venere alla c. Eiiiiiv (fig. 10.42), pur riprendendo la disposizione delle scene da sinistra a destra dal modello giuntino, mostra alle spalle della figura di Vulcano effigiata a sinistra una caverna mutuata senza dubbio dalla corrispondente xilografia del 1517 (fig. 10.43).

Un terzo esempio significativo proviene dalla raffigurazione del ratto di Proserpina (fig. 10.44), nella quale, come nel caso precedente, la presenza della grotta infernale in cui si sta recando Plutone con il suo carro, tradisce senza dubbio un legame con l'immagine di Rusconi (fig. 10.45).

Palesamente ispirata alla vignetta del 1517 è l'illustrazione con Orfeo che ammansisce le fiere (fig. 10.46). In questo caso l'artefice sembra essersi basato esclusivamente su tale immagine poiché il cantore, diversamente dalla xilografia giuntina, è effigiato nell'atto di sfregare l'archetto sulle corde del suo strumento e gli animali raccolti attorno alla sua figura, tra i quali compare un unicorno, corrispondono per la maggior parte a quelli in essa rappresentati (fig. 10.47).

Alle vignette del 1513, invece, sono chiaramente ispirati i legni relativi alla creazione del mondo e alla battaglia tra Perseo e Fineo. Nel primo caso (fig. 10.48) il riferimento all'immagine di Tacuino appare evidente nella figura volante del creatore, effigiato nell'atto di separare le acque dai venti e la terra dal cielo (fig. 10.49). Nel secondo caso (fig. 10.50), la zuffa provocata da Fineo al banchetto nuziale del rivale Perseo viene resa in modo analogo alla vignetta di Tacuino, dalla quale riprende lo schema compositivo generale e alcuni dettagli, come le tavole fracassate o l'arciere di fronte a Perseo (fig. 10.51).

Non mancano infine dei casi in cui non risulta facile capire esattamente il modello seguito dall'artefice. Ne costituisce un esempio l'illustrazione con la vicenda di Mirra (fig. 10.52), nella quale, se da una parte l'accostamento di due soli momenti del mito (la cacciata di Mirra dalla casa paterna e la nascita di Adone dall'albero) può ricordare la semplificazione compositiva della xilografia di Tacuino (fig. 10.54), dall'altra la posa della fanciulla nella parte destra e il dettaglio del letto alle spalle dei personaggi rimanda inevitabilmente al modello giuntino (fig. 10.53).

Un esempio interessante, che dimostra come talvolta i modelli formali delle precedenti edizioni vengano ripresi senza una reale attenzione ai contenuti del testo di Agostini, proviene dalla vignetta illustrante la storia di Peleo e Teti alla c. Rviiiir (fig. 10.55). In questa immagine, come risulta da un semplice confronto, l'artefice riprende dei dettagli sia dall'illustrazione giuntina che da quella del 1513. Dalla prima immagine attinge la posa di Teti distesa obliquamente su uno scoglio (fig. 10.56), che allude al momento in cui Peleo, osservando la dea marina, si innamora perdutamente di lei; dalla seconda xilografia, invece, riprende il particolare di Teti tramutata in tigre, assente nella vignetta del 1497 (fig. 10.57). La presenza di questo dettaglio nell'immagine crea una netta contraddizione con il

contenuto testuale relativo all'episodio: mentre, come si è visto, nel poema latino di Ovidio la dea si tramuta in tigre per spaventare l'amante, nel volgarizzamento di Agostini, che riprende puntualmente la traduzione in prosa di Bonsignori, Teti si tramuta in una serpe⁴⁸.

10.3.2. Il rinnovamento dei modelli precedenti

Diversi sono i casi in cui l'artefice ha deliberatamente rinnovato i modelli illustrativi precedenti mediante l'introduzione di particolari iconografici significativi o mediante una revisione complessiva degli schemi compositivi.

Un primo esempio proviene dal ritratto d'autore inserito nel frontespizio dell'edizione (fig. 10.58). Rispetto al modello offerto dall'illustrazione d'apertura dell'edizione di Tacuino, nella quale Ovidio è rappresentato di profilo e all'interno di un paesaggio bucolico popolato da figure umane e animali (fig. 10.59), la xilografia di Agostini, oltre a mostrare delle dimensioni maggiori, presenta il poeta in atteggiamento meditativo e isolato nel suo studiolo. Ovidio, seduto sul banco di lavoro, è laureato, ed è effigiato frontalmente con una mano appoggiata al volto, quasi a suggerire le profonde riflessioni a cui si sta abbandonando. Ai piedi del poeta appare inoltre un cagnolino accovacciato.

Un altro esempio importante è dato dall'illustrazione relativa alla creazione del primo uomo da parte di Prometeo e alle età del mondo (fig. 10.60). Confrontando l'immagine con la vignetta giuntina del 1497 (fig. 10.61), che costituì con ogni probabilità il modello da cui l'illustratore trasse ispirazione, si può notare che solamente in alcuni particolari il legno di Agostini ricalca il modello: in entrambe le illustrazioni compare la scena in cui Prometeo avvicina una fiaccola infuocata al copro nudo dell'uomo da lui creato, così come in entrambe, nella metà sinistra della vignetta, sono raffigurati gli uomini dell'età argentea che arano il terreno e gli uomini dell'età del ferro che combattono tra di loro. Rispetto al modello giuntino, tuttavia, nell'immagine di Agostini scompare il dettaglio di Prometeo tra le nubi che ruba il fuoco divino, e anche la raffigurazione delle capanne costruite dagli uomini dell'età argentea. Un particolare inedito è stato però inserito nell'estremità destra della vignetta, dove si osservano delle figure sedute a terra con in mano dei recipienti. Questi personaggi, con ogni probabilità, si riferiscono all'età dell'oro, finora mai rappresentata nei corredi illustrativi delle *Metamorfosi*. Come racconta Agostini, sull'esempio di Bonsignori, in questa splendida età, la prima caratterizzante la storia del mondo dopo la creazione, gli

⁴⁸ AGOSTINI 1522, c. Rviii: «cangioffi in una serpe rea»

uomini vivevano pacificamente, e raccoglievano i frutti che crescevano spontaneamente dalla terra senza bisogno di essere coltivati⁴⁹. Una precisazione importante in relazione a tale illustrazione riguarda il dettaglio di Prometeo che infonde il fuoco nell'uomo. Come è già stato ribadito nel corso dei precedenti capitoli, tale particolare non trova giustificazione nel testo di Bonsignori, né, di conseguenza, in quello di Agostini. Quest'ultimo, come il suo predecessore, riporta piuttosto fedelmente la vicenda ovidiana per la quale il Titano modellò l'uomo dall'argilla, mescolando terra e acqua⁵⁰. La presenza della figura del Titano con la fiaccola nell'immagine denuncia quindi un debito formale nei confronti dell'illustrazione giuntina, ripreso dall'artefice indipendentemente dal contenuto testuale.

Nella xilografia con la storia di Cadmo, alla c. Div (fig. 10.62), si assiste a un rinnovamento complessivo dei modelli precedenti. Confrontando la vignetta con l'immagine apparsa nell'edizione Parma A (fig. 10.63) e con la raffigurazione del 1513 (fig. 10.64), si nota immediatamente che l'artefice ha seguito con estrema libertà l'impostazione compositiva di quest'ultima, con ogni probabilità la sola a lui conosciuta (non ci sono prove sufficienti per ritenere che Parma A fosse nota all'illustratore del 1522, visto che nemmeno la vignetta con Perseo contro Fineo, come si è visto, riprende l'iconografia veicolata da tale edizione). Come nell'immagine del 1513, nella vignetta di Agostini sono associati, da sinistra a destra, due momenti: l'arrivo di Cadmo sul luogo in cui l'oracolo di Febo aveva predetto sarebbe sorta Tebe (indicato da una bianca giovenca che guidò l'eroe e il suo seguito); e la sconfitta del mostruoso serpente figlio di Marte che uccise i compagni di Cadmo presso una fonte. Rispetto al modello di Tacuino però, l'artefice introduce nuovi dettagli che rivelano interessanti considerazioni dal punto di vista testo-immagine. Nella parte sinistra del legno il figlio di Agenore è effigiato nell'atto di prostrarsi a terra dietro la giovenca, mentre i suoi compagni sono raffigurati in atteggiamento di preghiera. Confrontando tali figure con il testo di Agostini non si trova un reale riscontro: il volgarizzatore infatti, sull'esempio di Bonsignori, è piuttosto generico nel descrivere l'arrivo dell'eroe sul luogo predetto dall'oracolo, e non offre alcuna descrizione significativa in merito all'atteggiamento di Cadmo e delle altre figure⁵¹. Nelle *Metamorfosi* latine, diversamente, Ovidio indugia maggiormente su tale momento del mito, descrivendo in modo più dettagliato le azioni compiute dalla giovenca e

⁴⁹ AGOSTINI 1522, c. Aiiiv. «La terra non era anchora lavorata per alcuno argomento ma dava i frutti per se medesima senza fatica humana e Li homeni rimanevano contenti delli cibi che la terra procudea e coglieano li frutti delli sterpi».

⁵⁰ AGOSTINI 1522, c. Aiiir.

⁵¹ AGOSTINI 1522, c. Div: «[Cadmo] Riscontrossi in un bue quel sir aldito/e lo seguì fin che si collocoe/& lì Cadmo il paese salutoe».

da Cadmo. Secondo il poeta infatti la giovenca «si arrestò e levando al cielo la fronte ornata di alte corna, fece vibrare l'aria di muggiti; poi volse il muso a guardare le compagne che la seguivano e si stese a terra, adagiando il fianco sull'erba tenera»; Cadmo invece «si profuse in ringraziamenti» e «baciò la terra straniera»⁵². La particolare posizione assunta dall'eroe nella vignetta e la figura della giovenca raffigurata nell'atto di muggire, come dimostrano il muso sollevato e la bocca aperta, sembrano perciò riflettere i versi latini di Ovidio più che il generico resoconto di Agostini, anche se questo aspetto genera importanti interrogativi in merito alle fonti letterarie note all'artefice. Un aspetto che non rimane molto chiaro riguarda l'atteggiamento di preghiera mostrato dai compagni di Cadmo, mai citato espressamente né da Agostini né da Ovidio, così come la figura femminile effigiata stante dietro il corpo dell'animale, nonostante essa possa riflettere una personale interpretazione del seguito dell'eroe da parte dell'artefice. La parte destra della vignetta, diversamente, nella quale è illustrata l'uccisione del serpente figlio di Marte, mostra una soluzione formale in piena sintonia con il testo di Agostini. In esso, come pure nel volgarizzamento di Bonsignori e nelle *Metamorfosi* latine, l'orrenda creatura viene trafitta per la bocca e inchiodata al tronco di una quercia, esattamente come si osserva nell'immagine⁵³. Da notare infine l'inserimento dell'epilogo della vicenda relativo alla costruzione di Tebe, rappresentato in secondo piano sullo sfondo, assente nella vignetta di Tacuino del 1513.

Un caso interessante di rinnovamento in relazione al rapporto testo-immagine può essere osservato nella vignetta con il mito di Eco e Narciso alla c. Dviir (fig. 10.65). Se la strutturazione compositiva del legno rimanda tanto all'immagine di Parma quanto a quella di Tacuino (fig. 10.66; fig. 10.67), che potrebbero aver costituito entrambe il prototipo seguito dall'artefice, alcuni dettagli mostrano in modo inequivocabile la capacità dell'illustratore di variare gli schemi delle singole figure e di inserire particolari narrativi inediti ispirati al testo di Agostini. Tra i cambiamenti formali più significativi si può notare, oltre all'aumento della vegetazione che invade la superficie della vignetta, la posizione assunta da Narciso nell'atto di specchiarsi sulla superficie riflettente dello stagno. Mentre nelle illustrazioni del 1497 e del 1513 il giovane fanciullo è mostrato frontalmente e con le mani appoggiate al terreno, nella vignetta di Agostini egli è effigiato di profilo mentre protende le mani verso la sua immagine riflessa, traducendo puntualmente la descrizione testuale che Agostini,

⁵² Ov. *Met.* III, vv. 20-25.

⁵³ AGOSTINI 1522, c. Diir: «Alfin li mise el fer preso a la bocca/d'un'altra lancia Cadmo valoroso/ma qual serpente non l'ingozza, o tocca/anzi tirossi dietro pauroso/lui seguitando quella fiera sciocca/rimase alfin con lei vittorioso/che in un troncon du'n alber la ficoe/con quella lancia, & li morta ristoe».

concordemente a Bonsignori e a Ovidio, riporta⁵⁴. Un preciso riferimento al testo in versi di Agostini si può cogliere nella raffigurazione del corteo funebre che occupa il secondo piano dell'immagine. Si tratta di un particolare iconografico inedito e ispirato apertamente ad un passaggio narrativo riportato esclusivamente da Agostini, il quale in tal caso non si limita (come il suo solito) a tradurre in versi la prosa di Bonsignori ma aggiunge una scena innovativa. Dopo la morte di Narciso, racconta Agostini, le naiadi piansero dal dolore e raggiunsero il corpo privo di vita del giovane il quale «sul feretro lo portaror di peso»⁵⁵.

L'illustrazione raffigurante la contesa musicale tra Apollo e Marsia, alla c. liiiv (fig. 10.68), mostra altri particolari interessanti. In questo caso il modello seguito dall'artefice risulta essere la vignetta di Tacuino del 1513 (fig. 10.69), come dimostra l'assenza dell'antefatto della vicenda relativo a Minerva, presente invece nella xilografia giuntina e nell'illustrazione del 1517, e la posizione assunta da Apollo nell'atto di scorticare Marsia, il quale, esattamente come avviene nell'immagine del 1513, appare legato al tronco di un albero. L'artefice rinnova però tale modello aggiungendo sulla sinistra due figure maschili sedute e sostituendo la «chitera» di Apollo e la «zaramella» di Marsia con dei flauti. Se le figure maschili potrebbero alludere all'anonimo giudice che, secondo Agostini e Bonsignori, presiedette alla sfida musicale⁵⁶, i flauti suonati dai protagonisti della vicenda riflettono indubbiamente un riferimento alle *Metamorfosi* latine. Nel poema ovidiano infatti, diversamente dai volgarizzamenti nei quali Apollo suona la cetra e Marsia una ciaramella, si dice chiaramente che la gara fu «disputata con il flauto»⁵⁷. Anche in questo caso dunque, come si è visto nella vignetta con Cadmo, alcuni dettagli sembrano tradire una precisa conoscenza della versione latina della *fabula*. Un ulteriore particolare che l'artefice della vignetta di Agostini aggiunge rispetto ai modelli precedenti, riguarda il fiume in cui Marsia fu tramutato dopo aver subito lo scorticamento da parte di Apollo. All'estremità destra dell'immagine è infatti visibile un rivolo d'acqua che scaturisce dai piedi dello sventurato satiro.

Un altro caso interessante di rinnovamento dei modelli precedenti proviene dalla xilografia illustrante la storia di Giasone e Medea alla c. Kvv (fig. 10.70). Come abbiamo visto nel capitolo 8, l'illustrazione relativa a tale mito presente nell'edizione di Tacuino del 1513 riprese lo schema compositivo della vignetta con Frisso ed Elle apparsa per la prima volta

⁵⁴ AGOSTINI 1522, c. Dviir: «E per baciarsi il volto in giù chinava/aprendo con disio le braccia pronte/ma come l'acqua con la faccia bella/punto toccava dispariva quella».

⁵⁵ AGOSTINI 1522, c. Dviiv.

⁵⁶ AGOSTINI 1522, c. liiir: «Rispose Apollo sia nella bonhora/Ma vo che fra noi dui giudice sia».

⁵⁷ Ov. *Met.* VI, v. 384.

nella duplice edizione di Parma del 1505, adattando, soprattutto mediante l'introduzione delle iscrizioni, alla vicenda di Giasone e Medea (fig. 10.71). L'illustratore di Agostini compie un ulteriore passo in avanti, rielaborando con maggior vigore i dettagli veicolati dalle raffigurazioni precedenti, presentando per la prima volta una vera e propria rappresentazione del mito in questione. Se l'impianto compositivo rimanda senza dubbio all'immagine del 1513 o a quella di Parma, mediata dall'edizione di Rusconi del 1517, alcuni particolari cambiano notevolmente. Innanzitutto, il gruppo che nelle illustrazioni precedenti alludeva al matrimonio tra Ino e Atamante o tra Giasone e Medea (raffigurato nell'angolo sinistro della vignetta), ora si riferisce in modo più specifico all'incontro tra Giasone e Medea. In questo caso, oltre a eliminare la figura del celebrante posto frontalmente, l'artefice ha deliberatamente modificato l'atteggiamento degli amanti, mostrati non più nell'atto di scambiarsi le promesse e gli anelli, ma nell'atto di conversare. Le figure che li accompagnano, inoltre, come dimostra il confronto con il testo, alludono ai reciproci cortei che seguivano Giasone e Medea⁵⁸. Diversamente dalle *Metamorfosi* latine, nelle quali i due amanti si incontrano in solitudine, Agostini, riprendendo Bonsignori, racconta che i due si incontrarono mentre, assieme ai loro compagni e compagne, si stavano avvicinando al tempio di Proserpina⁵⁹. Un altro dettaglio innovativo riguarda la raffigurazione delle imprese di Giasone. Mentre nell'immagine del 1513 l'eroe, seguendo fedelmente lo schema della xilografia di Parma, è effigiato nell'atto di arare il terreno di fronte a Medea, nella vignetta di Agostini egli è raffigurato nell'atto di spargere i denti del serpente figlio di Marte, provocando la nascita degli uomini armati illustrata poco più a destra. Un altro elemento inedito rispetto ai modelli iconografici precedenti è il vello d'oro appeso al ramo di un albero sullo sfondo, davanti al quale riposa il drago posto a custodire il prezioso oggetto.

Un rinnovamento complessivo degli schemi compositivi precedenti si può notare altresì nell'immagine dedicata al rituale magico compiuto da Medea per ringiovanire Esone (c. Kviiv) (fig. 10.72). In questo caso l'artefice ha rielaborato in maniera molto libera le fonti illustrative a lui note (fig. 10.73; fig. 10.74), offrendo una rappresentazione piuttosto originale dal punto di vista iconografico e formale. Innanzitutto egli elimina la scena del dialogo tra Giasone e Medea che modelli precedenti era effigiata alle estremità laterali superiori delle vignette. In secondo luogo egli sostituisce la figura nuda di Medea con una figura parzialmente vestita, nonostante la nudità sia una caratteristica espressamente citata da

⁵⁸ AGOSTINI 1522, c. Kvr.

⁵⁹ In Ovidio, diversamente, i due si incontrano presso il tempio di Ecate. Cfr. *Ov. Met.* VII, vv. 74-99.

Agostini⁶⁰. In questo particolare l'artefice sembra avvicinarsi maggiormente al dettato ovidiano, nel quale la maga è descritta con addosso vesti svolazzanti⁶¹. Un altro cambiamento è osservabile nella presenza del fiume a ridosso di Medea inginocchiata nella parte destra dell'immagine, assente nelle raffigurazioni precedenti. L'aggiunta di questo particolare tradisce la volontà di riflettere con maggior precisione il racconto dell'episodio, nel quale la fanciulla si immerse nelle sacre acque prima di compiere il rituale⁶². Ancora, la raffigurazione e di Medea che getta delle erbe all'interno del grande calderone risulta inedita, visto che nelle precedenti illustrazioni il grande recipiente giaceva abbandonato sul terreno alle spalle della maga. Differente è anche la raffigurazione di Esone sdraiato sul letto, non più rappresentato in obliquo ma in orizzontale. Un ultimo dettaglio innovativo riguarda la figura di Medea nell'atto di edificare gli altari in onore di Proserpina e della Giovinezza, visibile in secondo piano al di sotto del volo di Medea.

Nella xilografia con Teseo e Arianna alla c. Miiiv (fig. 10.75), è invece presente un particolare che manifesta probabilmente un preciso riferimento al volgarizzamento di Agostini. La composizione sembra essere modellata a partire dall'immagine giuntina (fig. 10.76), come dimostra la collocazione del dialogo tra Teseo e Arianna sulla sinistra, la nave sullo sfondo, e l'aspetto del labirinto, caratterizzato da un alzata in mattoni. Analogamente all'immagine del 1497, inoltre, accanto ad Arianna compare la sorella Fedra, in piena sintonia con il racconto offerto da Agostini che deriva dalla prosa di Bonsignori⁶³. Un cambiamento rilevante rispetto al legno giuntino riguarda l'abbigliamento di Teseo – sprovvisto di corazza "all'antica" –, la presenza di alcuni soldati di fronte all'ingresso del labirinto, e l'assenza della scena in cui Dedalo consegna all'eroe un'arma speciale per sconfiggere il minotauro. L'inserimento dei guerrieri potrebbe trovare giustificazione in relazione a un'ottava di Agostini nella quale, amplificando gli spunti provenienti dalla prosa di Bonsignori, si racconta che Teseo, una volta approdato a Creta, fu rinchiuso in una prigione dove Arianna e Fedra si recarono per fargli

⁶⁰ AGOSTINI 1522, c. Kviiiir: a mezza nocte Medea si spogliò [...] e poi si inginocchiò/ e verso il cielo il volto ebbe voltato/dil che ogni stella si meravigliò/ poi che la vide ignuda, e le bagnosse/tre volte il capo e tre volte inginocchiase/Tre volte in terra se chinò costei/come lavata fu nele sacre acque/ e invocò luna, nocte, stelle e dei»

⁶¹ Ov. *Met.*, VII, vv. 182-188: «ecco Medea uscire di casa con gli abiti fluttuanti, I piedi nudi, I capelli, privi di ornamenti, sciolti sulle spalle, e sola muovere passi incerti nella notte silenziosa».

⁶² AGOSTINI 1522, c. Kviiiir: «Tre volte in terra se chinò costei/come lavata fu ne le sacre acque».

⁶³ Cfr. AGOSTINI 1522, c. Miiiiiir.

visita⁶⁴. Da questa prospettiva, probabilmente, le figure dei soldati potrebbero alludere alle guardie carcerarie di Teseo.

Alcuni dettagli innovativi si possono cogliere anche nella xilografia relativa alla vicenda di Erisittone e la Fame alla c. Niiiv (fig. 10.77). In questo caso il modello compositivo seguito dall'artefice, come rivela la disposizione degli eventi nella vignetta, fu l'illustrazione di Tacuino (fig. 10.78) o l'illustrazione del 1517, che traducono al rovescio la corrispondente immagine giuntina. A differenza di tali modelli, tuttavia, la figura di Erisittone, colta nell'atto di abbattere la quercia sacra a Cerere, viene capovolta, mostrandosi ora non più di spalle. Altre differenze significative si possono notare nella figura della Fame, colta nell'atto di strappare ciuffi erbosi dal terreno, e in quella dell'Orcade, effigiata a bordo del carro di Cerere trainato da una coppia dragoni, visibili in secondo piano. Mentre la ninfa mandata da Cerere nel regno della Fame trova una reale corrispondenza con il testo di Agostini⁶⁵, che riprende un passaggio narrativo comune a Ovidio e a Bonsignori, l'atteggiamento della Fame trova spiegazione solamente alla luce di questi ultimi due testi. Agostini, infatti, omette nel suo racconto il dettaglio ovidiano (presente invece nel volgarizzamento di Bonsignori) secondo cui la Fame «cercava di strappare con le unghie e con i denti i rari fili d'erba»⁶⁶. Siamo dunque di fronte ad un altro caso il cui l'artefice, nell'introdurre particolari inediti nelle vignette, sembra attingere da una fonte diversa da Agostini.

La vignetta con la sfida tra Ercole e Acheloo per la conquista di Deianira, alla c. Nviv (fig. 10.79), presenta altri aspetti interessanti. I modelli seguiti dall'artefice sono evidentemente due: la xilografia giuntina, dalla quale riprende il dettaglio di Ercole che trafigge Nesso sullo sfondo (fig. 10.79), e l'illustrazione del 1513, da cui copia la posa del semidio in groppa al toro in primo piano (fig. 10.81). A differenza dei modelli precedenti, l'immagine di Agostini mostra un solo momento della sfida tra Ercole e il dio fluviale, ovvero il momento finale in cui Acheloo si trasforma in un toro ma Ercole, avendo la meglio, gli strappa un corno. Un'altra differenza riguarda l'aspetto di Ercole, il quale, mentre nella scena del matrimonio con Deianira e nell'uccisione di Nesso sullo sfondo reca la tradizionale *leontè* (come nelle illustrazioni prese a modello), nel combattimento con Acheloo appare nudo. Inoltre, rispetto

⁶⁴ AGOSTINI 1522, c. Miiiir: «Theseo menato fu nella prigione/per esser poi dato a divorare/al minotauro senza compassione». AGOSTINI 1522, c. Miiiv: «Quando che Phedra la sorella intese/disse non ti turbar germana mia/e verso la prigion la strada prese/con la detta ariadna in compagnia/e salutaron il giovane cortese».

⁶⁵ AGOSTINI 1522, c. Nvr: «e la fece salir suo carro ornato /che da due gran Draconi era tirato».

⁶⁶ Ov. *Met.*, VIII, v. 800. AGOSTINI 1522, c. Nvv: «Vide la Fame seder sopra un sasso/si magra che pareo venisse a meno/con cresse guancie e il capo calvo e basso/ e le unghie lunghe e piene di veleno/gli occhi incavati e in loco di mammelle/al petto gli pendea due secche pelle».

all'illustrazione del 1513 in cui Ercole stringe tra le mani le corna del rivale e si prepara a sopraffarlo alzando la gamba sinistra, nell'immagine di Agostini il figlio di Giove è effigiato in groppa all'animale, riflettendo in tale atteggiamento i versi di Agostini. Mentre Ovidio e Bonsignori descrivono l'eroe nell'atto di afferrare le corna del toro conficcandole a terra, Agostini racconta che Ercole, aggrappandosi sulle corna, salì sul dorso di Acheloo⁶⁷. In questo caso si potrebbe pensare che il particolare inedito inserito da Agostini nel suo volgarizzamento, non trovando un valido riscontro in Ovidio né in Bonsignori, sia stato ispirato dalla xilografia di Tacuino o da un'immagine simile. Si è già discusso sul fatto che lo schema iconografico con cui Ercole è rappresentato in quest'ultima vignetta rimanda, da un punto di vista formale, al rilievo mitralico conservato al Louvre il quale, come dimostra l'affresco di Peruzzi alla Farnesina, ispirò alcuni artisti per la raffigurazione di Ercole. Non si può dunque escludere che Agostini, nel comporre il suo volgarizzamento, sia stato influenzato dagli stimoli visivi offerti dalle illustrazioni ovidiane di Tacuino, oppure da qualche altra immagine recante una simile raffigurazione.

Un esempio simile proviene dalla xilografia illustrante Orfeo che ammansisce le fiere con il suo canto alla c. Qiiiv (fig. 10.46). Nonostante, come è stato precedentemente sottolineato, la composizione ricalca palesemente la vignetta del 1517, come dimostra l'atteggiamento di Orfeo e la presenza dell'unicorno, assente nelle immagini del 1497 e del 1513, in essa si trovano alcuni elementi originali che sollevano interrogativi interessanti. Rispetto alla xilografia del 1517, vengono aggiunti alcuni animali, come una tigre e molti uccelli (se ne contano in tutto quattro), inoltre accanto ad Orfeo è stato rappresentato un piccolo albero a punta che potrebbe riferirsi al Cipresso o al Pino, le cui vicende vengono raccontate dallo stesso Orfeo dopo la perdita definitiva di Euridice. Interessante è notare che il testo di Agostini è il primo ad introdurre una breve descrizione degli animali che subiscono il fascino della musica del cantore: mentre Ovidio e Bonsignori si limitano a citare l'incredibile varietà di alberi che popolano il monte Rodopè in cui Orfeo si ritirò dopo aver perso Euridice per la seconda volta, Agostini racconta che «vennero anchora tutti li animali/che immaginarsi posson con le menti/cervi, tigri, leoni, orsi e cinghiali/buoi, cavalli, draghi e gran serpenti/con quanti uccelli son pronti sull'ali»⁶⁸. L'immagine quindi, trova piena giustificazione in relazione al testo, ma anche in questo caso sorge il dubbio che Agostini, nell'aggiungere tali dettagli

⁶⁷ AGOSTINI 1522, c. Nviiiv: «Lui in toro mi vide convertito/per le corna mi prese prestamente/e con un di ginocchi el sir gradito/mi montò sopra il dorso immantinente»

⁶⁸ AGOSTINI 1522, c. Qiiir.

nella descrizione dell'episodio, sia stato ispirato dalle vignette poste a corredo delle numerose edizioni delle *Metamorfosi* stampate a Venezia precedentemente.

Un altro esempio interessante di rinnovamento proviene dall'illustrazione di Ippomene ed Atalanta (fig. 10.82), nella quale, a differenza delle illustrazioni del 1497 (fig. 10.83) e del 1513 (fig. 10.84), è rappresentata esclusivamente la corsa nella quale i due protagonisti si sfidano. L'incontro tra i due fanciulli, il loro matrimonio, e l'ingresso al tempio di Cibele, vengono completamente omessi. Dall'immagine giuntina, tuttavia, l'artefice riprende il dettaglio di Venere che sale sulle spalle di Atalanta per costringerla a raccogliere il pomo dorato che Ippomene aveva gettato a terra per farla rallentare, nonostante la dea sia vestita e non più nuda. I cambiamenti più significativi apportati dall'artefice riguardano la presenza degli astanti sulla parte destra e le quinte architettoniche rappresentate sullo sfondo. I primi, come dimostrano le figure incoronate sedute, alludono probabilmente alla famiglia di Atalanta, mentre l'edificio sullo sfondo riflette il contemporaneo gusto architettonico.

10.3.3. Soggetti inediti

L'apparato illustrativo di Agostini si contraddistingue per la presenza di numerose vignette, in tutto ventitre⁶⁹, raffiguranti soggetti mai prima di allora apparsi nelle edizioni ovidiane precedenti. Rimandando agli apparati posti in appendice la descrizione degli episodi illustrati in tali vignette⁷⁰, si offriranno ora alcune considerazioni complessive sui soggetti prescelti, soffermandosi su alcuni casi particolarmente interessanti alla luce del rapporto testo-immagine e delle fonti letterarie e iconografiche prese a modello dall'artefice.

A livello generale si può notare che la maggior parte delle illustrazioni inedite introduce episodi indipendenti, ovvero non legati alle vicende rappresentate nelle altre vignette, mentre una piccola parte sostituisce deliberatamente dei soggetti illustrati nelle precedenti edizioni con delle vignette che raffigurano altri momenti delle stesse vicende. Un esempio significativo è dato dall'immagine illustrante la storia di Orfeo ed Euridice alla c. Pviiv (fig. 10.85), che sostituisce il soggetto illustrato nelle precedenti edizioni – relativo per lo più al matrimonio tra i due amanti e alla morte di Euridice – con una raffigurazione di Orfeo agli inferi. L'illustrazione mostra infatti il cantore, effigiato al centro della composizione, nell'atto di suonare la «chitera» davanti all'anima dell'amata Euridice e alle divinità dell'Ade, per

⁶⁹ Si include il legno con la battaglia tra lapiti e centauri nonostante tale soggetto fosse già stato rappresentato nell'edizione di Perugia del 1519. Tale edizione però non era nota all'illustratore di Agostini.

⁷⁰ Cfr. scheda 4.

convincerle a far tornare la moglie in vita. In questo caso l'artefice ha tratto ispirazione soprattutto dal testo, nel quale si citano espressamente Plutone e Proserpina, rappresentati assisi sul lato destro della composizione, e le furie, che fanno capolino da dietro le rocce nell'angolo superiore destro⁷¹. Il gruppo centrale, costituito da Orfeo ed Euridice, reca però qualche analogia con il medaglione in bronzo conservato al museo Correr (fig. 10.86), e con un'incisione di Marcantonio Raimondi, raffiguranti entrambi il medesimo soggetto (fig. 10.87). Nonostante in tali esempi, al contrario della xilografia, Orfeo sia barbato e indossi solamente un mantello, l'accostamento delle due figure e il sottile velo con cui Euridice si copre le pudenda mostra qualche somiglianza con l'immagine di Agostini, tale da non escludere a priori la conoscenza da parte dell'artefice di simili immagini. Un'altra testimonianza di tale iconografia proviene da una xilografia stilisticamente affine a Zoan Andrea raffigurante Orfeo ed Euridice, ispirata all'incisione di Raimondi sopra citata (fig. 10.88).

Un'altra vignetta che testimonia la tendenza di sostituire le immagini dei cicli precedenti con soggetti inediti è il legno con la battaglia tra i lapiti e centauri (fig. 10.89). L'episodio era già stato illustrato nell'*Ovidio* in terza rima di Lorenzo Spirito del 1519, tuttavia tale edizione non era nota all'artefice delle xilografie di Agostini. Si tratta di una vicenda narrata da Nestore in un momento di pausa dalla guerra di Troia, e, come tale, prende il posto delle precedenti raffigurazioni relative a tale argomento (la profezia di Calcante, l'inizio della guerra di Troia, lo sbarco dei greci a Troia, non presenti nel ciclo di Agostini). Rispetto all'immagine con Orfeo ed Euridice, in tale illustrazione non si riconoscono, al di là del soggetto, dei veri e propri riferimenti al testo: lo spazio dell'immagine è occupato interamente dalle figure dei centauri e dei lapiti, tra i quali si riconosce, per la caratteristica *leontè*, soltanto Ercole. Quest'ultimo, effigiato a destra, rappresenta però un elemento incongruente rispetto al racconto, nel quale il semidio viene solo menzionato ma non svolge alcun ruolo nella zuffa⁷². È dunque probabile, vista la somiglianza iconografica, che l'artefice abbia tratto spunto dall'illustrazione relativa alla battaglia tra Ercole e le amazzoni corredante l'edizione del 1497 (fig. 10.90). In tale immagine, come dimostra un rapido confronto, la figura di Ercole è rappresentata nello stesso lato della composizione e mostra un atteggiamento simile.

Considerazioni interessanti in relazione al rapporto testo-immagine provengono dall'immagine raffigurante la vicenda di Licaone alla c. Avr (fig. 10.91). L'illustrazione è

⁷¹ AGOSTINI 1522, c. Qiv: «Plutone haveva a lato Proserpina [...] Tantal, Megera, Alecto Thisiphone».

⁷² Cfr. AGOSTINI 1522, cc. Tiiir-Tiiir.

suddivisa in tre sezioni verticali mediante l'inserimento di pareti scorciate che hanno altresì la funzione di evocare l'ambientazione casalinga della vicenda: a sinistra è illustrato il momento in cui Licaone, mosso da astio nei confronti di Giove, fa cuocere le carni di un uomo che aveva precedentemente ucciso, mentre a destra è rappresentata la scena in cui la divinità, accortasi dell'orribile pasto che gli era stato offerto da Licaone, decide di punirlo tramutandolo in lupo. Se a livello generale gli episodi illustrati nella vignetta non contrastano con i versi di Agostini, che riprendono il racconto ovidiano veicolato da Bonsignori senza grosse differenze⁷³, alcuni elementi rivelano invece un preciso riferimento alle *Metamorfosi* latine, le uniche a descrivere certi dettagli. Osservando attentamente la scena raffigurata a destra, relativa all'indignazione di Giove di fronte al macabro pasto, si notano delle fiamme avviluppate lungo la parete di fondo, le quali sembrano riflettere puntualmente i versi ovidiani secondo i quali Giove arse «col fuoco vendicatore quella casa»⁷⁴. Raffigurando l'incendio della casa di Licaone, l'illustratore dimostra quindi di conoscere il testo latino di Ovidio.

Un caso simile è riscontrabile nella xilografia con la tragica storia di Procne e Filomela alla c. liv (fig. 10.92). Anche qui, come nell'esempio precedente, le scene principali vengono suddivise tramite l'inserimento di un muro. A sinistra Procne e la sorella Filomela, per vendicarsi di Tereo che aveva abusato e mutilato quest'ultima, uccidono il piccolo Ithis; a destra Tereo, una volta scoperto che le carni che stava mangiando erano quelle dell'innocente figlioletto, insegue le due donne che si trasformano in uccelli. Nonostante tali raffigurazioni non contraddicano il testo di Agostini, che segue fedelmente il dettato di Bonsignori, alcuni particolari rivelano una sorprendente aderenza alle *Metamorfosi* latine, a partire dalla scena dell'assassinio del piccolo Ithis. In tale scena l'atteggiamento del fanciullo e delle omicide è molto più vicino ai versi ovidiani che a quelli di Agostini. Quest'ultimo racconta che Ithis, una volta colpito mortalmente dalla madre, si accasciò a terra, e solo in quel momento fu pugnalato alla gola da Filomela⁷⁵. Ovidio, diversamente, precisa che Procne trafisse il figlio nel fianco «dove finisce il torace»⁷⁶, e che Filomela, immediatamente dopo, assestò al nipote un altro colpo, «tagliandoli la gola»⁷⁷. Una forte vicinanza al testo latino si riscontra anche nella scena della fuga raffigurata nella metà destra dell'immagine, in

⁷³ AGOSTINI 1522, cc. Avr-Avv.

⁷⁴ Ov. *Met.*, I, vv. 230-231.

⁷⁵ AGOSTINI 1522, c. lviiiiv: «Con un coltello acuto lo percosse/e lo fece cader qual morto fosse/come caduto el vide Philomena/si corse adosso con molto furore/ e segolli la gola con gran pena».

⁷⁶ Ov. *Met.*, VI, v. 641.

⁷⁷ Ov. *Met.*, VI, v. 643.

cui è raffigurata la metamorfosi *in fieri* di Procne e Filomela. Mentre in Agostini le due sorelle si trasformano in uccelli soltanto dopo essersi gettate da una finestra del palazzo⁷⁸, nelle *Metamorfosi* latine esse assumono l'aspetto di volatili nella corsa, mentre fuggono via da Tereo⁷⁹. Paragonando i due testi con l'immagine, colpisce la vicinanza al dettato ovidiano, peraltro seguito attentamente anche in relazione alla figura di Tereo. La spada che egli tiene in mano per colpire le due donne, mai citata da Agostini⁸⁰, trova riscontro solamente in Ovidio⁸¹.

Particolarmente complessa e ricca di spunti interessanti in relazione alle fonti letterarie e iconografiche note all'artefice è la xilografia relativa a Piramo e Tisbe alla c. Eiiiir (fig. 10.93). In essa sono illustrati due momenti della vicenda degli innamorati: il momento in cui Tisbe si rifugia in una grotta per sfuggire alla leonessa che si stava avvicinando al luogo dell'appuntamento, e il suicidio degli amanti. Entrambi i nuclei narrativi presentano elementi rilevanti che necessitano di essere sottoposti ad un'analisi dettagliata. Innanzitutto la caverna in cui Tisbe sta entrando rappresenta un dettaglio presente solamente nelle *Metamorfosi* latine. Nel volgarizzamento di Agostini, infatti, la fanciulla si «occultò fra sterpi e sassi»⁸², mentre nel poema ovidiano ella «corse a rifugiarsi in un'oscura caverna»⁸³. Per quanto riguarda invece la scena del suicidio, lo schema adottato dall'artefice nel rappresentare visivamente la scena segue da vicino la descrizione offerta da Agostini, piuttosto diversa da quella riportata da Ovidio e, in parte, da Bonsignori. Nel testo del poeta di Sulmona, Piramo, pensando che Tisbe fosse stata divorata dalla leonessa, estrae un pugnale dal fodero e si trafigge il ventre, ritraendo immediatamente la lama dalla ferita sanguinante e cadendo a terra supino⁸⁴. Quando Tisbe si avvicina al corpo ormai morente dell'amato, racconta Ovidio, raccoglie da terra il coltello e si trafigge a sua volta, puntando al petto⁸⁵. Nella versione di Agostini, diversamente, Piramo sfodera la sua spada e, posto «in

⁷⁸ AGOSTINI 1522, c. Kir: «Philomela giunta a una finestra/giù di lei se gettò leggiara, e destra/e nel gettarsi gli dei pregò/che pietà de ella dovessero avere/onde che Giove in uccel la cangiò»; «Progne [...] gli saltò dietro e poi le braccia aperse/ e in una rondinella si converse».

⁷⁹ Ov. *Met.*, VI, v. 668: «Ed ecco si sarebbe detto che i corpi delle due ateniesi avessero ali e su di esse si librassero».

⁸⁰ AGOSTINI 1522, c. Kir: «Thereo che era turbato oltra misura/pien di cordoglio dietro li correa/e per esser del figlio sepultura/di la sua iniqua sorte si dolea».

⁸¹ Ov. *Met.*, VI, v. 665: «infine si lanciò a inseguire le figlie di Pandione con la spada sguainata».

⁸² AGOSTINI 1522, c. Eiiiiv.

⁸³ Ov. *Met.*, IV, v. 100.

⁸⁴ Ov. *Met.* IV, vv. 119-121: «Estrasse la spada di cui era conto 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».

⁸⁵ AGOSTINI 1522, c. Eiiiir.

⁸⁵ Ov. *Met.* IV, vv. 162-163: «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».

terra il pomo, e poi la punta al petto mise [...]e appoggiandosi a quella con furore/si passò il bianco petto, e il mesto cuore», mentre Tisbe «sopra il ferro acuto il petto porse [...] così poggiando il petto su la spada/ finì del viver suo le brevi hore/e cadde ov'era già sopra la strada/addosso del suo sfortunato amore»⁸⁶. Mentre quindi nella versione ovidiana i due amanti si trafiggono con un pugnale, nella versione di Agostini, Tisbe si getta sul corpo di Piramo facendosi trapassare il petto dalla spada che fuoriusciva dal dorso dell'amato. Che si tratti di un passaggio narrativo inedito, introdotto per la prima volta da Agostini lo si evince confrontando i suoi versi con la prosa di Bonsignori, nella quale Tisbe, pur sempre trafiggendosi il costato con una spada, cade a terra e non sopra il corpo di Piramo⁸⁷. La xilografia segue dunque fedelmente la descrizione offerta da Agostini. Ciò nonostante, come ha dimostrato un'attenta analisi, lo schema compositivo va considerato alla luce di una tradizione iconografica diffusa, dalla quale non si esclude che lo stesso Agostini abbia tratto ispirazione per la stesura del suo volgarizzamento. Nel cantare *Inamoramento et morte de Pirramo et Tisbe*, impresso a Verona attorno al 1503, ad esempio, compare in apertura una raffinata xilografia a "terreno nero" (fig. 10.94), di probabile derivazione fiorentina, nella quale il suicidio degli innamorati presenta uno schema del tutto corrispondente a quello adottato nella xilografia di Agostini, nonostante, e questo è interessante, nel testo del cantare la dinamica del suicidio coincida grosso modo a quella descritta da Ovidio. Un'immagine simile, ma in "stile lineare", corredata il frontespizio di un'altra edizione dello stesso cantare purtroppo privo di sottoscrizione e quindi *sine data*, i cui caratteri formali, tuttavia, dimostrano una genesi tardo quattrocentesca o inizio cinquecentesca (fig. 10.95). Anche in questo caso, Tisbe si getta sulla punta della spada emergente dal dorso di Piramo, a differenza di quanto riportato nel testo. Ancora, la stessa scena si ritrova in alcune maioliche istoriate della fine del Quattrocento, come dimostra una piastrella invetriata conservata alla Galleria Nazionale di Parma⁸⁸ (fig. 10.96), e in un pannello di cassone della Galleria Bellini di Firenze, attribuito al Maestro di Paride e datato alla metà del XV secolo (1445-1450)⁸⁹ (fig. 10.97). La più antica attestazione di questa tipologia iconografica però, proviene dai bordi

⁸⁶ AGOSTINI 1522, c. Eiiiiir.

⁸⁷ BONSIGNORI 1497, c. XXVIIv: «E così dicendo, pose el pomolo dila spada in terra e la punta se puose al petto e lassose cadere in terra». per un confronto testuale tra le varie versioni cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 276-281.

⁸⁸ La piastrella faceva parte di un pavimento (probabilmente di una piccola cappella o di tabernacolo) facente parte del Convento di San Paolo di Parma, divelto nell'Ottocento per essere collocato nel Museo Archeologico della stessa città. In alcune piastrelle è stato dipinto lo stemma di Maria de' Benedetti, badessa del convento tra il 1471 e il 1482, alla quale va ricondotta la committenza del pavimento. Cfr. FORNARI SCHIANCHI 1988, in particolare pp. 5-58.

⁸⁹ Sul cassone cfr. *Mythologica et Erotica* 2005, p. 321.

lateralmente delle porte bronzee di San Pietro (fig. 10.98), eseguite da Filarete tra il 1433 e il 1445, nei quali compaiono numerosissime scenette ispirate alle *Metamorfosi*⁹⁰. Non è chiaro perché in tutte queste immagini lo schema del suicidio si discosti dal dettato ovidiano, visto che, fino alla traduzione di Agostini, le fonti letterarie relative all'episodio in questione ricalcano la versione di Ovidio. Ne costituiscono un esempio alcune miniature dell'*Ovide moralisé* francese e dell'*Ovidius moralizatus* (fig. 10.99), nelle quali la scena del suicidio, seguendo il testo, restituisce una raffigurazione in linea con il dettato delle *Metamorfosi* latine. La presenza di molte raffigurazioni recanti uno schema analogo a quello della xilografia di Agostini, induce però a ritenere che a partire dalla metà del Quattrocento si sia consolidata una tradizione iconografica poi trasmessa alle decadi successive. Alla luce di ciò, sorge spontaneo chiedersi in quale misura tale tradizione abbia influito sull'immaginario di Agostini, portandolo ad arricchire e rinnovare il volgarizzamento di Bonsignori preso a modello. In particolare, data la familiarità dell'autore con la letteratura di stampo cavalleresco e canterino, non si esclude che egli conoscesse una delle edizioni dell'*Inamoramento et morte de Pirramo et Tisbe* di cui si è detto, traendo spunto dall'immagine incipitaria recante la scena del suicidio in forme analoghe a quelle da lui stesso descritte.

Un ultimo caso interessante proviene dall'immagine raffigurante Pallade e le muse presso la fonte Ippocrene, alla c. Giiir (fig. 10.100). Si tratta del momento in cui la dea, accolta dalle Muse che vivevano nei pressi della sorgente, si fa narrare la vicenda delle Pieridi mutate in gazze. Se un riferimento a queste ultime può essere colto nelle figure degli uccelli appollaiati ai rami degli alberi posti alle estremità laterali della composizione, più difficile risulta ricondurre ad ognuna delle muse rappresentate una specifica identità. Solo Minerva, seduta esattamente al centro, può essere riconosciuta con una certa precisione, poiché la dea, il cui volto è coperto da un'ansa del mantello, non reca in mano nessuno strumento musicale. Nel racconto di Agostini, in assoluto ossequio alla tradizione classica e ovidiana, le muse sono nove, e come tali sono raffigurate nell'immagine⁹¹. Rispetto al testo tuttavia, nel quale non vengono descritti con precisione gli attributi associati a tali divinità, l'illustratore associa a ciascuna di esse uno strumento: si riconoscono trombe, flauti, percussioni, e uno strumento ad arco simile al moderno violoncello. Certo, il racconto delle Pieridi narrato dalle Muse a Minerva riguarda una competizione musicale, tuttavia in tale racconto non vengono forniti

⁹⁰ Cfr. ROEDER 1947; NILGEN 1973; LOER 1976; CIERI VIA 2003, pp. 35-37.

⁹¹ AGOSTINI 1522, c. Giiiv.

utili indizi per la rappresentazione degli strumenti: le figlie di Piero avevano infatti osato sfidare le Muse in una gara di canto, ma oltre alla cetra non vengono menzionati altri strumenti⁹².

Dal punto di vista compositivo e iconografico la xilografia presenta alcune somiglianze con delle illustrazioni legate al tema del “giardino d’amore” e della musica praticata in contesti campestri⁹³. Tra queste, va segnalata una squisita xilografia in “stile popolare” corredata l’edizione del *Decameron* di Boccaccio stampata a Venezia nel 1492 (fig. 10.101), in cui i dieci protagonisti delle celebri “giornate”, sono disposti, come le Muse, a semicerchio e recano in mano alcuni strumenti musicali. Altre analogie, riguardanti in particolare l’aspetto delle Muse e i loro attributi, possono essere riscontrate con due xilografie riconducibili alla mano di Zoan Andrea Valvassore. La prima, posta nel frontespizio dell’*Opera moralissima de diversi autori* (stampata a Venezia nel 1516 da Niccolò Zoppino), e firmata *z.a.* in basso a sinistra (fig. 10.102), rappresenta una deliziosa scenetta dal sapore neoplatonico, in cui Muse, musicisti, satiri e un poeta laureato, siedono intorno ad un piccolo stagno dedicandosi alla musica e alla poesia. La seconda, che costituisce il frontespizio delle *Cose Vulgare de Missere Colantonio Carmignano gentilomo Neapolitano* edite a Venezia nel 1516 (fig. 10.103), illustra Apollo e le Muse alla fonte di Parnaso. Al di là della somiglianza stilistica, tali immagini si avvicinano alla xilografia di Agostini per la presenza della stessa tipologia di figure femminili, in tutti i casi caratterizzate da abiti con scollo quadrato e da strumenti musicali pressoché analoghi. Il fatto che le vignette ovidiane siano attribuibili alla mano di Zoan Andrea, avvicina ulteriormente i confronti considerati, e suggerisce che l’incisore avesse una certa dimestichezza con la raffigurazione di questo tema.

10.3.4. Dal testo alle immagini e dalle immagini al testo

Per concludere meritano di essere discussi alcuni aspetti interessanti emersi nel corso dell’analisi.

Innanzitutto, il singolare rapporto con le *Metamorfosi* latine riscontrato in alcune immagini induce ad avanzare alcune riflessioni in merito alle fonti letterarie note all’artefice e alle modalità di esecuzione dell’apparato illustrativo. A differenza dei volgarizzamenti di Bonsignori e di Spirito, dei quali esistevano manoscritti precedenti alla pubblicazione delle

⁹² AGOSTINI 1522, cc. Giiiir-Giiiiv.

⁹³ Su questo argomento si veda GENTILI 1980, pp. 26-28.

opere, la traduzione in rima di Agostini fu composta poco prima della sua *edito princeps*, per cui non si può escludere che per la realizzazione delle immagini l'illustratore abbia attinto dai testi ovidiani stampati precedentemente (le *Metamorfosi* latine e l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Bonsignori), o abbia ricevuto precise istruzioni da parte degli editori sulla base di tali testi. Il fatto che in alcuni casi nelle vignette compaiano dei precisi riferimenti ai racconti di Agostini (come si è visto ad esempio nel caso di Narciso trasportato dalle naiadi per i boschi) (fig. 10.65) induce a pensare che l'autore abbia partecipato attivamente al processo creativo delle immagini, fornendo indicazioni orali all'illustratore oppure mettendo a disposizione una bozza manoscritta della sua traduzione. Ciò nonostante, i legami con il testo latino di Ovidio sono piuttosto evidenti, e indicano senza dubbio che il volgarizzamento di Agostini non sia stata la sola fonte letteraria seguita. Se Nicolò degli Agostini stava ultimando la composizione della sua traduzione in rima nello stesso momento in cui all'artefice fu commissionato il ciclo xilografico, è ragionevole pensare che quest'ultimo, non avendo sotto mano il testo completo o aggiornato, si sia rivolto ad altre fonti per dar vita alle illustrazioni. Un caso simile, come si vedrà, caratterizza le superbe xilografie delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, per le quali l'illustratore non si è basato sul testo di Dolce. In secondo luogo va sottolineato come nel processo creativo di Agostini possano aver influito alcune illustrazioni facenti parte delle precedenti edizioni delle *Metamorfosi* stampate a Venezia. Il caso di Ercole in groppa al toro-Acheloo (fig. 10.79) e degli animali incantati dalla musica di Orfeo (fig. 10.46), descritti per la prima volta in modo dettagliato nel testo di Agostini, dimostrano che l'autore dell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare* trasse ispirazione, oltre che dalla prosa di Bonsignori e dai versi di alcuni cantari di argomento mitologico (come l'*Historia et favola de Orpheo*), anche dalle illustrazioni veicolate dalle stampe. Un'ulteriore conferma di ciò, proviene dalla descrizione del suicidio di Piramo e Tisbe (fig. 10.93), la quale segue puntualmente le raffigurazioni di tale episodio che accompagnavano le edizioni del cantare a loro dedicato.

Un altro aspetto interessante che è emerso nel corso dell'indagine sulle vignette di Agostini, riguarda il processo attualizzante a cui sono state sottoposte le scene e i personaggi delle *Metamorfosi*. Rispetto al ciclo xilografico giuntino e a quello di Tacuino, entrambi noti all'artefice, nelle immagini di Agostini i personaggi ovidiani perdono sempre più il loro aspetto classicheggiante, e indossano abiti alla moda del tempo. Pochissime figure, ad esempio, presentano una corazza anatomica "all'antica", come spesso avveniva nelle vignette del 1497 o del 1513, e pochissime figure sono raffigurate nude mediante pose in

contrapposto. Si veda, ad esempio, la figura di Giasone che sparge i denti del serpente figlio di Marte (fig. 10.70) o la figura di Teseo che conversa con Arianna nei pressi del labirinto (fig. 10.9). Se tali figure negli apparati illustrativi precedenti indossavano corazze anticheggianti che rimandavano, almeno idealmente, ad un passato classico, nelle vignette di Agostini assumono in tutto e per tutto l'aspetto di uomini contemporanei: Giasone (come i guerrieri nati dalla terra rappresentati al suo fianco) indossa un'armatura da cavaliere, mentre Teseo mostra un abbigliamento in perfetta linea con la moda cinquecentesca. Le figure femminili invece, recano quasi sempre delle vesti e delle acconciature palesemente "moderne". Anche le ambientazioni interne o gli sfondi architettonici partecipano a questo fenomeno attualizzante: si veda ad esempio il palazzo rappresentato nella scena di Ippomene e Atalanta (fig. 10.82), che ricorda, nella giustapposizione di arcate classicheggianti e alzati in bugnato animati da finestre timpanate, il prospetto di alcune costruzioni della prima metà del Cinquecento, come il palazzo Corner. Da questo punto di vista le illustrazioni di Agostini si fanno testimoni di un fenomeno inverso rispetto alla reintegrazione panofskiana, che comunemente si ritiene caratterizzi il Rinascimento. Le immagini non mostrano un recupero della forma classica ma, al contrario, si allineano maggiormente a quello che il celebre studioso chiamava principio di distacco. I personaggi del mito antico vengono cioè rappresentati come se fossero uomini e donne comuni dell'epoca.

Se però nell'arte medievale tale fenomeno era per così dire inconsapevole, poiché gli artisti o i miniatori non avevano piena coscienza delle forme classiche, nelle illustrazioni di Agostini esso avviene consapevolmente. L'artefice, pur avendo a disposizione dei modelli recanti figure classicheggianti (come le xilografie giuntine), ha preferito non proseguire sulla strada della ripresa dell'antico, intraprendendo un percorso attualizzante con lo scopo di legare in modo più stretto le immagini alla realtà contemporanea. Questo fenomeno può forse dipendere dalla natura del testo illustrato e dalle abitudini del pubblico a cui era rivolta l'edizione. Come sopra è stato dimostrato, Agostini in più punti tratta la materia ovidiana alla stregua di un poema cavalleresco, nel quale i protagonisti delle *Metamorfosi* assumono spesso l'identità e il modo di agire di dame e cavalieri. Di riflesso, una raffigurazione in costumi contemporanei al posto di una all'antica, rispondeva più facilmente agli spunti testuali, così come andava maggiormente incontro alle esigenze del pubblico di lettori, che cercava nelle opere di Agostini racconti avvincenti non troppo lontani dall'immaginario cavalleresco e cortese al quale egli stesso si ispirava per le altre opere che compose. Lo stesso Zoan Andrea Valvassore, indicato quale probabile autore delle xilografie, illustrò

diverse edizioni dell'*Orlando Innamorato* (integrate dal proseguo di Agostini) e di altre opere composte da Agostini (come *l'Innamoramento di Lancillotto e Ginevra*) stampate da Niccolò Zoppino tra la prima e la seconda decade del Cinquecento, dimostrando di aver molta dimestichezza con il genere cavalleresco. Non è forse un caso che le xilografie ovidiane del 1522 non furono mai utilizzate per illustrare altri testi rispetto alla traduzione di Agostini, né furono copiate o imitate in modo pedissequo per decorare edizioni illegittime alla stregua della già ricordata edizione delle *Metamorfosi* latine stampata nel 1521 da Rusconi.

CAPITOLO 11

LE TRASFORMAZIONI DI LODOVICO DOLCE (VENEZIA 1553)

Nel 1553 a Venezia, presso i tipi di Garbiel Giolito de Ferrari, uscì la prima traduzione delle *Metamorfosi* ovidiane in ottava rima realizzata da un umanista volgare: Lodovico Dolce. Si tratta di un'edizione importante sia dal punto di vista letterario che illustrativo. L'autore del volgarizzamento, Lodovico Dolce, apparteneva ad una generazione di poeti nati in seno alle novità linguistiche e formali che stavano rinnovando completamente la letteratura italiana, e, come molti altri, prestava servizio presso importanti editori veneziani che erano interessati a proporre ai lettori componimenti poetici in forma di romanzo in linea con le più moderne tendenze narrative¹. Le xilografie, a ragione ritenute tra i più alti raggiungimenti dell'illustrazione veneziana di metà Cinquecento², offrono uno straordinario esempio di rinnovamento stilistico alla luce dei nuovi indirizzi a cui l'arte del tempo si stava rivolgendo. Il formato dell'edizione, un *in quarto* piccolo, assieme all'elegante impaginato e alla veste estetica dei volumi, recanti, oltre ad un ricco apparato illustrativo, iniziali figurate e raffinati frontespizi ornamentali, dimostra inoltre quanto Giolito avesse a cuore la cura editoriale dei volumi, indirizzati ad un pubblico ampio ma ben preciso. In un certo senso, le immagini corredanti l'opera di Dolce rappresentano l'ultimo atto di un percorso iniziato con il fortunato ciclo giunino del 1497, visto che, come vedremo in maniera più specifica nelle pagine seguenti, in molti casi l'influsso di tali illustrazioni, e di quelle da esse derivate, è ancora chiaramente percepibile. Dopo tale ciclo, l'illustrazione del poema ovidiano in Italia prese strade diverse, in parte legandosi alle novità iconografiche provenienti dalla Francia, veicolate per lo più dalle splendide xilografie de *La Métamorphose d'Ovide figurée* (stampata a Lione nel 1557), in parte inaugurando una nuova tipologia illustrativa a frontespizio, nella quale, come dimostrano le incisioni delle *Metamorfosi* di Anguillara (nell'edizione del 1584), all'interno di un'unica immagine a piena pagina, posta solitamente all'inizio di ogni libro, vengono raffigurati in un paesaggio a volo d'uccello molteplici scene tratte dai miti narrati nel libro corrispondente.

¹ Sul profilo di Dolce cfr. ROMEI 1991; TERPENING 1997.

² Secondo Henkel le illustrazioni mostrano una straordinaria perizia tecnica e sono riflesso della maturità artistica dell'artefice che le eseguì. Cfr. HENKEL 1930, p. 82.

Le *Trasformazioni* conobbero un immediato successo e soppiantarono fin dal loro apparire la precedente traduzione in rima di Niccolò degli Agostini, evidentemente considerata superata e non più apprezzata dalla platea di lettori ormai avvezzi ad un nuovo tipo di letteratura. L'ultima edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* fu impressa a Venezia, presso Bernardino di Bondoni, nel 1548. Dal 1553 al 1561, data dell'*editio princeps* delle *Metamorfosi d'Ovidio* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, di molto superiori alla traduzione di Dolce per qualità letteraria, le *Trasformazioni* dominarono il panorama dei volgarizzamenti ovidiani. Interessante è notare che fu proprio Giolito a cavalcare, assieme a Dolce, l'onda del successo di tale opera, poiché nell'arco cronologico indicato egli fu l'unico editore veneziano a stampare il poema di Dolce: le uniche edizioni delle *Trasformazioni* pubblicate presso altre tipografie furono quelle di Francesco Sansovino, impresse nel 1568, e quelle di Domenico Farri, stampate nel 1570.

11.1. Lodovico Dolce e la riscrittura del poema ovidiano

Lodovico Dolce era una figura centrale nella casa editrice di Gabriel Giolito, uno dei maggiori editori di quel tempo a Venezia³. In qualità di consulente editoriale, traduttore, commentatore, autore di romanzi cavallereschi, commedie, tragedie, trattati e dialoghi collaborò lungamente e alacramente con Giolito, prestando servizio presso la sua tipografia per tutto l'arco della vita, fino alla morte avvenuta nel 1568. Di solida formazione umanistica e letteraria – Dolce si formò presso lo Studio di Padova – egli esercitò il suo mestiere incessantemente, secondo alcuni perché questa era per lui l'unica fonte di guadagno. Non molte sono le notizie documentarie disponibili riguardo le sue vicende biografiche, tuttavia sappiamo che rimase orfano in tenerissima età e che questo, nonostante l'appoggio che gli fu dato dal doge Loredan e dalla famiglia Corner (grazie al cui mecenatismo Dolce riuscì ad ottenere una formazione universitaria), rese particolarmente precaria e instabile la sua esistenza⁴.

In qualità di traduttore, Dolce si dedicò alla trasposizione in volgare di diversi autori antichi: oltre a Ovidio, di cui si dirà a breve, tradusse Catullo, del quale realizzò un volgarizzamento de *l'Epitalamo nelle nozze di Peleo e Teti* (stampato nel 1537), Virgilio, del quale tradusse *l'Eneide* (pubblicata nel 1568, a ridosso della sua morte), e Omero, la cui *Iliade* e *Odissea*

³ Sulla figura di Giolito e sulla produzione libraria associata alla sua officina cfr. BONGI 1890, I, pp. XXIX-LXIII; CERESA 2001.

⁴ Per un profilo biografico di Dolce cfr. ROMEI 1991; TERPENING 1997.

furono oggetto di traduzioni in volgare uscite dopo la morte di Dolce (stampate rispettivamente nel 1572 e nel 1573)⁵.

Per quanto riguarda le *Metamorfosi*, è fondamentale ricordare che nel 1539, una quindicina d'anni prima della pubblicazione delle *Trasformazioni* presso Giolito, egli redasse *Il primo libro delle Trasformazioni d'Ovidio*, stampato da Francesco Bondoni e Mapheo Pasini. Si trattava di una traduzione del primo libro del poema ovidiano in endecasillabi sciolti, eseguita, come dichiara lo stesso Dolce nella dedica a Guidobaldo da Urbino, per saggiare l'opinione dei lettori⁶. Nello stesso anno, e con analoghi intenti, uscirono, presso altri editori, *Le due orationi le quali sono nel terzodecimo libro del Metamorfosi d'Ovidio, l'una de Aiace e l'altra d'Ulisse*, di Alessandro Piccolomini, e *Delle Trafsormationi di Publio Ovidio Nasone libro XIII*, di Benedetto Varchi, entrambe, come l'opera di Dolce in endecasillabi sciolti. L'uscita simultanea di questi tre assaggi di traduzioni ovidiane, come sottolinea Bodo Guthmüller, testimoniano da un lato il grande interesse esercitato dalle *Metamorfosi* nei confronti degli umanisti volgari, dall'altro l'insicurezza di questi ultimi nei confronti dell'attività traduttoria, che stava uscendo proprio in quel momento dal ruolo subalterno nel quale era stata posta a partire dalla seconda metà del Trecento⁷.

Quando Dolce mise mano alla traduzione integrale delle *Metamorfosi*, a ridosso del 1553, la concezione della "traduzione" era profondamente mutata, essendo cambiati nel frattempo i modelli di riferimento per i poeti e i letterati. Come è stato giustamente messo in luce da Bodo Guthmüller, ai cui fondamentali contributi si rimanda per un approfondimento su tali temi, le *Trasformazioni* si inseriscono all'interno di un fenomeno più ampio attraverso il quale la pratica della traduzione divenne un genere letterario dotato di un'inedita importanza, e nel quale trovarono vasta eco le novità più importanti introdotte nel panorama letterario del tempo⁸. Lo studioso ha infatti sottolineato come, a partire dagli anni quaranta del XVI secolo, in concomitanza con lo straordinario successo dell'*Orlando Furioso*, stampato più di cento volte tra il 1540 e il 1580, e il consolidarsi di una cultura linguistica e letteraria basata non più soltanto sulle opere classiche ma anche (e quasi soprattutto) su autori come Petrarca, Boccaccio, Bembo e Castiglione, la produzione di volgarizzamenti si

⁵ Sull'Epitalamo di Catullo cfr. TROVATO 1994, pp. 352-357.

⁶ Tale componimento non è stato finora indagato nel dettaglio dalla critica. Si segnala però la tesi di laurea di BALZI 2015.

⁷ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 269-270. La pratica di pubblicare solo qualche libro e in seguito tutta l'opera tradotta è costante per tutto il Cinquecento, e riguardò, tra i molti casi, anche la traduzione dell'Eneide. Su questo aspetto cfr. BUCCHI 2011, pp. 29-38.

⁸ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 264-277.

elevò definitivamente dal «genus humile» in cui era caduta dalla seconda metà del Trecento, divenendo a tutti gli effetti un genere nobile e coltivato da importanti umanisti dell'avanguardia letteraria del tempo⁹. Il mutamento degli autori-modello presi come riferimento dai poeti e letterati, incise profondamente sulle scelte stilistiche e linguistiche dei volgarizzamenti, nei quali la fedeltà al testo classico tradotto non era più ritenuta un aspetto fondamentale¹⁰. Lo scopo perseguito dai volgarizzatori era in primo luogo quello di adattare l'autore antico alle norme poetiche vigenti, avvicinando così l'opera classica alle preferenze stilistiche ed estetiche del pubblico a cui erano rivolte. Anche quest'ultimo era cambiato rispetto a quello di un tempo. Non era più costituito dalla più vasta cerchia di lettori (come nel caso di Agostini) e neanche da una ristretta *élite* di umanisti. Si trattava di un pubblico volgare colto, ovvero di un pubblico cresciuto all'ombra della nuova letteratura in lingua volgare e fortemente influenzato dal suo gusto¹¹. Tali lettori, definiti «virtuosissimi e dottissimi», oppure «discreti e benigni» in molte prefazioni¹², erano esplicitamente corteggiati dagli editori, i quali a loro volta prendevano nettamente le distanze dagli strati più bassi del pubblico letterario. Lo stesso Gabriele Giolito dichiara che le *Trasformazioni* di Dolce non sono assolutamente una «lettione da sciocchi et da ignoranti, come molti libracci che si veggono nelle mani del volgo», ma sono lodate da «huomini giudicosissimi»¹³. Alla luce di quanto detto, non è per nulla un caso se ne *Il primo libro delle Trasformazioni d'Ovidio* Dolce scelse come metro il verso sciolto, e nelle *Trasformazioni* del 1553 l'ottava rima: mentre il primo era propagandato da Trissino come il corrispondente italiano dell'esametro latino, il secondo costituiva la forma metrica del grande successo letterario del tempo, *l'Orlando Furioso*. Sia nel volgarizzamento parziale del 1539 che in quello integrale del 1553, Dolce si basa sull'originale latino di Ovidio, tuttavia la fedeltà all'opera del poeta di Sulmona appare, da un punto di vista squisitamente filologico, maggiormente evidente nel primo¹⁴. Nelle *Trasformazioni* del 1553, infatti, Dolce non si fa nessuno scrupolo a modificare

⁹ GUTHMÜLLER 2006, p. 155.

¹⁰ Non è un caso se gli studiosi contemporanei si riferiscono spesso a questo tipo di traduzioni con l'accattivante termine *belles infidèles*, belle infedeli. Il termine nasce in riferimento alle traduzioni della Francia di Luigi XVI, ma il fenomeno è ben identificabile anche nell'Italia del XVI secolo. cfr. ZUBER 1995, p. 498.

¹¹ Cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 265.

¹² Nella prima ristampa delle *Trasformazioni*, uscita pochi mesi dopo *l'editio princeps* (come si vedrà nelle pagine seguenti alle quali si rimanda) Giolito pone in calce all'edizione un'epistola indirizzata «Ai nobili e sinceri lettori».

¹³ Tale affermazione è contenuta nell'epistola conclusiva dedicata ai lettori a cui si è fatto riferimento nella nota precedente.

¹⁴ I versi sciolti erano utilizzati a fine di preservare le unità metriche originali del testo latino tradotto, quindi in genere si accompagnavano a volgarizzamenti piuttosto fedeli alle opere originali. L'ottava rima, di per sé,

le *Metamorfosi*, a cominciare dalla strutturazione complessiva del poema. I tradizionali quindici libri, mantenuti pressoché intatti da Bonsignori e Agostini nonostante la suddivisione delle storie in capitoli, vengono ricomposti in trenta canti, su evidente imitazione di Ariosto¹⁵. A ciascuno di questi canti, inoltre, Dolce premette un esordio e pospone un breve congedo, nei quali rivivono alcune formulazioni tipiche dei romanzi, a cominciare dal desiderio dell'autore di rivolgersi al lettore. Come avviene nel *Furioso*, negli esordi Dolce affronta frequentemente problematiche morali, propone osservazioni sul destino dell'uomo, discute su questioni di attualità riguardo la difficile situazione politica italiana, la minaccia dei turchi, la Riforma e altre cose ancora¹⁶. Nei congedi invece, tramite le consuete strategie di finzione letteraria, saluta il pubblico al quale ha rivolto le vicende ovidiane, come se davvero davanti a lui ci fosse una platea di ascoltatori. Nei racconti delle *Metamorfosi* invece, nonostante essi rivelino il più delle volte la conoscenza diretta del poema latino di Ovidio, Dolce introduce delle aggiunte, spesso dichiarate, che denunciano un debito nei confronti dei precedenti volgarizzamenti, in particolare con quello di Niccolò di Agostini, che condivide con le *Trasformazioni* la scelta dell'ottava rima e una generica caratterizzazione cavalleresca dei miti ovidiani¹⁷. All'inizio del settimo libro, ad esempio, prima di raccontare le vicende di Giasone in Colchide e la conquista del vello d'oro, Dolce dichiara di voler aggiungere delle storie non narrate nel testo latino, incorporando alcune ottave dedicate alla vicenda di Frisso ed Elle, legata all'origine del vello d'oro e ripresa evidentemente dall'*Ovidio Metamorhoseos in verso vulgar* di Agostini.

Non allontanandosi mai troppo dalle fonti seguite nella trama e nello svolgimento dei miti ovidiani, ripresi puntualmente dalle *Metamorfosi* latine e, in parte, dai precedenti volgarizzamenti, Dolce introduce talvolta dei piccoli accorgimenti aventi la funzione di attualizzare la materia narrata: nel descrivere la bellezza di Europa, ad esempio, l'autore chiama in causa le fanciulle mirabilmente dipinte da Tiziano, dicendo che la figlia di Agenore era più bella di queste ultime¹⁸, mentre in un punto successivo del testo paragona l'incredibile forza di Ercole ai cannoni tedeschi¹⁹. Altre volte invece l'autore stabilisce dei

comportava un cambiamento radicale nella metrica. Cfr. BUCCHI 2009. Sull'endecasillabo sciolto cfr. GUTHMÜLLER 2008, p. 270.

¹⁵ Sulla forza del modello ariostesco nelle *Trasformazioni* cfr. (oltre a GUTHMÜLLER 2008, pp. 271-273) JAVITCH 1981 e BUCCHI 2011, pp. 88-99.

¹⁶ Cfr. GUTHMÜLLER 2006, p. 159.

¹⁷ Cfr. GUTHMÜLLER 2006, p. 154.

¹⁸ DOLCE 1553 A, p. 56: «Bella potea dirsi oltre le belle/Di persona così come d'aspetto/Ne tal dipinse mai Zeusi, od Apelle/Titian, ne pittor altro perfetto».

¹⁹ Su questi e altri esempi cfr. GUTHMÜLLER 2006, p. 158.

rapporti diretti tra racconti ovidiani e racconti ariosteschi, giocando esplicitamente con le aspettative del pubblico: nella conclusione del V canto, ad esempio, Dolce promette al lettore «prove, che tal mai non fece Orlando»²⁰.

Un'altra importante caratteristica delle *Trasformationi* riguarda l'intento encomiastico. L'opera è dedicata all'imperatore Carlo V e il testo è preceduto da una lettera incipitaria indirizzata al monsignor Antonio Perinotto, vescovo di Arras e consigliere di Carlo V, vero destinatario dell'opera. Inserendosi nella tradizione che interpreta i miti antichi come favole morali, in questa epistola Dolce dichiara di voler dedicare un libro di amori all'imperatore, perché chi non guarda superficialmente questa materia «vedrà sotto la scorza di tali piacevoli fingimenti contenersi tutto il sugo della morale e divina Filosofia»²¹. In particolare Dolce chiarisce che «le vane e temerarie battaglie de' Giganti» rappresentano «quelle che spesse volte con non minor temerarietà move il mondo contra la potenza di Cesare [cioè Carlo V]; la quale è imagine e esempio in terra di quella di Dio» e che «per lo acquisto fatto da Giasone del vello dell'oro (onde per avventura fu presa la gloriosa insegna de' Cavalieri del Tosone)» si devono intendere «le trionfali vittorie, che si serbano dai fati alla invittissima e felicissima mano del gran Carlo»²². La *Trasformationi* vanno dunque lette, in molti casi, come una prefigurazione delle gesta stesse di Carlo V. Questa lettura "profetica" dei miti ovidiani, è resa esplicita anche in alcuni punti del testo: nel canto secondo Apollo predice a Dafne la futura grandezza di Carlo V, ovvero «il maggior cavalier che nacque mai»²³.

Un ultimo punto importante riguarda l'assenza, nelle prime edizioni delle *Trasformationi* di interpretazioni allegoriche. Queste, composte dallo stesso Dolce, furono aggiunte al testo poetico a partire dalla ristampa del 1561 (l'ultima impressa da Giolito), forse sulla spinta delle incipienti norme controriformistiche. Nonostante, come sottolineano alcuni studiosi, la chiesa avesse ben compreso che l'interesse per la mitologia classica maturato nel Cinquecento era per lo più una moda letteraria e non un reale pericolo per la fede cristiana, Dolce e Giolito preferirono essere prudenti, e alla fine di ogni canto aggiunsero dei brevi commenti allegorici²⁴. Tali allegorie, molto diverse da quelle delle precedenti traduzioni ovidiane, si compongono di brevissime e lapidare osservazioni morali aventi la funzione di attribuire ai racconti un valore di *exemplum*. La punizione subita da Atteone per aver visto

²⁰ DOLCE 1553 A, p. 59.

²¹ DOLCE 1553 A, p. non numerata.

²² DOLCE 1553 A, p. non numerata.

²³ DOLCE 1553 A, p. 00. Apollo, rivolgendosi a Dafne, dice anche «Le chiome cingerai di Carlo V». DOLCE 1553 A, p. 22. Riferimenti a Carlo V sono disseminati inoltre in moltissimi luoghi del testo. Cfr. Bucchi 2011, p. 98.

²⁴ Sulle preoccupazioni legate alla Controriforma cfr. GUTHMÜLLER 2008, pp. 276-277.

Diana nuda, ad esempio, indica il senso di colpa che affligge l'«uomo profano» per «aver trascorso qualche errore», mentre la folgorazione di Semele ammonisce le donne di non «procacciar più di quello che loro si conviene». Nell'edizione del 1561, inoltre, furono introdotti per la prima volta gli “argomenti”, sintetici riassunti degli avvenimenti narrati nel corso del canto corrispondente.

11.2. Le due edizioni illustrate delle *Trasformazioni* stampate da Giolito nel 1553

A poca distanza dalla pubblicazione dell'*editio princeps* nel 1553, uscì una differente edizione delle *Trasformazioni* dalla tipografia di Gabriel Giolito: *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui ricorrette & in diuersi luoghi ampliate*. Non si tratta semplicemente di una ristampa, perché in questa edizione l'apparato illustrativo e alcune parti del testo di Dolce vengono modificate e sottoposte a revisione. È dunque fondamentale chiarire le dinamiche che hanno portato Giolito a pubblicare in poco tempo una seconda versione delle *Trasformazioni* e descrivere puntualmente le differenze tra le due stampe.

La motivazione principale sottesa a questa doppia pubblicazione, al di là dell'incredibile successo commerciale riscontrato dalla prima edizione (Giolito afferma che in soli quattro mesi furono venduti più di diciottomila esemplari²⁵), va ricercata in primo luogo in un'aspra polemica letteraria che accompagnò l'*editio princeps* dell'opera dolciana. Qualche settimana dopo la pubblicazione delle *Trasformazioni*, un collega di Dolce, Girolamo Ruscelli, uno di quei nuovi letterati che lavoravano al servizio delle importanti case editrici veneziane per guadagnarsi da vivere, stroncò la traduzione di Dolce con una veemenza senza pari²⁶. Secondo Ruscelli, Dolce aveva commesso innumerevoli errori di rima, stile, e di traduzione letterale dal latino, i quali, a suo dire, «non sarebbero scusabili nemmeno per un sarto, un ciabattino o una lavandaia»²⁷. Ruscelli indica al collega più di trecento pagine con errori, e rimprovera a Dolce e a Giolito l'eccessiva fretta con cui avrebbero prodotto e stampato la traduzione delle *Metamorfosi*. Oltre a ciò, il letterato critica anche l'eccessivo denaro che a suo avviso Giolito avrebbe speso per l'esecuzione delle moltissime illustrazioni a corredo della stampa²⁸.

²⁵ DOLCE 1553 A, c. Xiv.

²⁶ Lo stesso Dolce aveva criticato precedentemente Ruscelli. Su queste polemiche cfr. BONGI 1890, p. 354 ss., DI FILIPPO BAREGGI 1988, p. 296, GUTHMÜLLER 1997, pp. 251-253.

²⁷ RUSCELLI 1553, pp. 84, 106.

²⁸ RUSCELLI 1553, p. 85.

Non passò molto prima che Dolce fece sentire la sua risposta. In una lettera a Benedetto Varchi del 27 maggio del 1553, il poeta, con estrema indignazione, afferma che Ruscelli era un «galioffo, baro, truffatore e ignorante»²⁹, e che era solito accogliere in casa propria delle cortigiane perché non riusciva a guadagnare abbastanza con il suo lavoro. Ciò nonostante, Dolce accolse in parte le critiche del collega e in tutta fretta mise mano alla sua traduzione delle *Metamorfosi*, allestita, come vedremo in maniera più specifica nella pagine seguenti, abbastanza rapidamente, approntando una versione rivista e aggiornata. Non si trattò di una revisione radicale del testo o di una ri-strutturazione complessiva dei contenuti, ma piuttosto di un aggiornamento di piccoli aspetti, riguardanti per lo più la costruzione metrica di alcune ottave, le rime o la traduzione di alcuni vocaboli. Questa rielaborazione però, come sopra annunciato, interessò anche l'apparato xilografico.

L'*editio princeps*, che per comodità chiameremo 1553 A³⁰, reca settantasette illustrazioni, delle quali solamente settantotto si riferiscono ai miti ovidiani, mentre sei (di formato più piccolo) risultano immagini incongrue raffiguranti soggetti biblici tratti dall'*Antico Testamento*³¹ (fig. 11.1). Diverse xilografie ovidiane, in tutto otto, vengono impresse due o addirittura tre volte nel corso del testo³², quindi in totale le immagini che compaiono in 1553 A sono novantaquattro. L'edizione presenta inoltre un raffinato frontespizio architettonico attorno al titolo dell'opera (fig. 11.2) – sovente utilizzato da Giolito per le sue edizioni – e trentaquattro iniziali xilografiche istoriate (fig. 11.3; fig. 11.4), poste all'inizio di ogni canto e in apertura delle epistole introduttive indirizzate a Carlo V e al monsignor Antonio Perinotto. L'edizione successiva, che chiameremo 1553 B³³, presenta invece ottantadue illustrazioni: oltre alle settantasette immagini ovidiane della precedente edizione, in essa compaiono quattro xilografie inedite raffiguranti altrettanti soggetti: Apollo e Coronide; Cerere e Aretusa; Apollo e Marsia; Polissena immolata. Le illustrazioni bibliche vengono rimosse, con l'eccezione di una (il Faraone e la piaga delle rane, utilizzata, come nella precedente edizione, in apertura del canto ventinovesimo) (fig. 11. 5), e solamente due immagini vengono impresse due volte³⁴. Anche in 1553 B viene utilizzato il frontespizio architettonico impiegato in 1553 A (fig. 11.6), così come i numerosi capilettera xilografici, nonostante

²⁹ Per il testo della lettera cfr. BONGI 1890, I, p. 398.

³⁰ EDIT 16 CNCE 27046; ESSLING 246; SANDER 5342

³¹ Cfr. ESSLING 1907, 246.

³² Apollo e Dafne (pp. 17,18), Emo e Rodopè (pp. 49, 118,127), contesa dell'Attica (pp. 52, 126), Cefalo e Procri (pp. 162 166), la mensa di Acheloo (pp. 181, 183), Orfeo che incanta le fiere (203, 207, 210), Priapo e Loti (pp. 198, 218), Ceice e Alcione (pp. 234, 237), Ercole contro le Amazzoni (pp. 242, 246).

³³ EDIT 16 CNCE 54429; Tale edizione non è descritta da Essling e Sander. Cfr. anche BONGI 1890, p. 404.

³⁴ Orfeo ed Euridice (alle pp. 209, 282); Ercole contro le amazzoni (alle pp. 184, 247).

questi, come si vedrà, presentino talvolta delle figure diverse. Un'altra importante differenza che distingue l'edizione 1553 B dalla A, riguarda l'inserimento di raffinati fregi ornamentali ai lati delle illustrazioni, che in questo modo si allineano perfettamente alla larghezza occupata dal testo (fig. 11.7; fig. 11.8). L'assetto messo a punto per tale edizione rimase pressoché invariato nelle successive ristampe del 1555, 1557 e del 1558, mentre nell'ultima edizione delle *Trasformazioni* pubblicata da Giolito, quella del 1561, si nota un leggero cambiamento nell'impaginazione in corrispondenza dell'inizio di ogni canto, dovuto all'introduzione degli "argomenti" (fig. 11.9). Ciò nonostante, le illustrazioni rimangono le stesse dell'edizione 1553 B.

Come risulta da questo semplice confronto, le modifiche principali operate da Giolito nella ristampa 1553 B riguardano principalmente aspetti legati alla ripetizione delle immagini e all'impaginato, che risulta sicuramente più curato. In 1553 A, infatti, la continua ripetizione di alcune illustrazioni aveva generato delle discrepanze nei confronti del testo che, in buona parte, vengono risolte nella seconda. Tra queste, la più evidente risulta il triplice utilizzo del legno raffigurante la trasformazione di Emo e Rodope in monti: la prima volta esso appare in apertura del canto quinto, nel quale si narra la storia di Apollo e Coronide (fig. 11.10); la seconda all'inizio del canto dodicesimo, in cui è raccontato l'incontro tra Cerere e Aretusa (fig. 11.11); la terza finalmente nel punto giusto (fig. 11.12). Altre volte nell'edizione 1553 A erano state messe delle immagini in punti sbagliati del testo, come dimostra il legno raffigurante la profezia di Calcante posto in apertura del canto ventiseiesimo, dove si racconta invece il sacrificio di Polissena presso il sepolcro di Achille (fig. 11.13). Alla luce di ciò, le quattro immagini inedite impresse per la prima volta in 1553 B, contribuirono a migliorare la situazione, poiché, come si può intendere facilmente dai soggetti in esse raffigurati, presero il posto delle immagini ripetute e incongruenti con il tema del canto. Le illustrazioni con Apollo e Coronide e con Cerere e Aretusa, ad esempio, presero legittimamente il posto dell'illustrazione con Emo e Rodopè all'inizio dei canti quinto e dodicesimo (fig. 11.14; fig. 11.15), mentre l'immagine con il sacrificio di Polissena prese il posto della xilografia con la profezia di Calcante (fig. 11.16), ricollocata in 1553 B nel punto esatto del testo (fig. 11.17). Si può dunque pensare che Giolito, nel corso della revisione, abbia commissionato le quattro immagini inedite per risolvere il più possibile le incongruenze e le ripetizioni caratterizzanti l'*editio princeps*. Ciò nonostante, alcune ripetizioni si sono comunque mantenute nella ristampa. Si veda il caso di Ercole contro le

Amazzoni, ripetuto due volte, e il legno relativo ad Orfeo ed Euridice, anch'esso impresso due volte.

11.3. Giovanni Antonio Rusconi e l'aggiornamento dei modelli illustrativi

Max Dittmar Henkel, a cui si deve il primo studio complessivo sull'illustrazione delle *Metamorfosi*, credette di risalire al nome dell'illustratore delle *Trasformazioni* dalle lettere «G. G. F.» impresse nel frontespizio dell'edizione, da lui interpretate erroneamente come Gabriel Giolito Fecit³⁵. In realtà tali lettere si riferiscono unicamente al nome dello stampatore, Gabriel Giolito de Ferrari, che non può essere in alcun modo associato all'artefice delle immagini.

Come ha dimostrato efficacemente Bodo Guthmüller³⁶, è grazie alle critiche di Girolamo Ruscelli all'opera di Dolce che oggi conosciamo il vero nome dell'illustratore: l'architetto veneziano Giovanni Antonio Rusconi. In un'ottava del canto diciottesimo, a conclusione del mito di Filemone e Bauci, Dolce descrive la trasformazione dell'umile casa della coppia di vecchi sposi che aveva ospitato Giove e Mercurio in un lussuoso tempio, citando anacronisticamente Vitruvio e Rusconi³⁷. A causa di ciò, Ruscelli rimprovera aspramente il collega di aver preso «un granchio facendo un vecchio a' tempi di Teseo, nominar Vitruvio, che fu tante centinaia e migliaia ancor d'anni doppo loro», e nel corso della sua critica afferma esplicitamente che il «gentilissimo e virtuosissimo m. Gio. Antonio Rusconi [...] ha honorato il vostro Ovidio con l'opera delle sue figure»³⁸. Sembra dunque fuori dubbio che Rusconi sia l'autore delle xilografie.

Giovanni Antonio è conosciuto principalmente come architetto e il suo nome è associato alle illustrazioni di un Vitruvio stampato postumo nel 1590 (fig. 11.18; fig. 11.19; fig. 11.20)³⁹. Di lui sappiamo inoltre che presentò diversi progetti alla Serenissima per opere architettoniche e civili e che partecipò, assieme a Palladio e ad altri importanti architetti del tempo, alla

³⁵ HENKEL 1930, p. 84.

³⁶ GUTHMÜLLER 1997, pp. 251-253.

³⁷ DOLCE 1553 A, p. 185: «Mentre piangono il danno e 'l grave scempio/E de la villa e de gli amici loro,/Vider la casa trasformata in tempio/Di bianchi marmi e ben fregiati d'oro;/Da cui cred'io, che poi togliesse essemplio/Vitruvio, e gli altri che famosi foro/Il qual, mercè del buon Ruscone e chiaro/Hor più che mai sarà pregiato e caro».

³⁸ RUSCELLI 1553, p. 184.

³⁹ Le illustrazioni furono eseguite probabilmente per accompagnare una traduzione in volgare di Vitruvio rimasta però incompiuta. Dopo la morte di Rusconi, nel 1590, i Gioliti pubblicarono le xilografie con un breve riassunto in italiano del testo. cfr. BONGI 1890, II, p. 445.

ricostruzione del Palazzo Ducale dopo l'incendio dell'11 maggio 1574⁴⁰. Grazie alle ricerche archivistiche di Luois Cellauro sono emersi alti dati interessanti sulla figura dell'architetto, che chiariscono molti aspetti della sua vita e carriera. Quello più rilevante, alla luce della nostra indagine, riguarda la famiglia di Giovanni Antonio. È infatti emerso con certezza che egli fu uno dei due figli maschi di Giorgio Rusconi, il tipografo di origine milanese che abbiamo più volte incontrato nel corso della ricerca. Dalle ricerche di Cellauro risulta che Giovanni Antonio, assieme al fratello Giovan Francesco, ereditò l'officina del padre dopo la morte di quest'ultimo avvenuta a ridosso del 1522, portando avanti l'azienda di famiglia almeno fino al 1524, quando la gestione della tipografia passo ad Elisabetta Rusconi, la moglie di Giorgio, che la diresse fino al 1527⁴¹. Giovanni Antonio risulta inoltre legato, attraverso una ramificata parentela, ad altri importanti stampatori veneziani del tempo. Era cognato di Alessandro Paganini e Nicolò Granata, ed era lo zio di Gaspare, Orazio, Scipione, Camillo e Paganino Paganini⁴². Non stupisce quindi se, oltre alla professione di architetto, si dedicasse frequentemente anche al quella di xilografo. La sua attività in questo campo non risulta ancora bene indagata, ma la presenza di illustrazioni stilisticamente simili a quelle ovidiane nelle edizioni di Giolito, a partire dalle immagini bibliche apparse nell'*editio princeps* delle *Trasformationi*, indicano senz'altro che dovette essere tutt'altro che infrequente⁴³. Un'ulteriore conferma di ciò, proviene dall'inventario dei beni mobili e della biblioteca di Giovanni Antonio compilato in data 4 dicembre 1578, nel quale vengono citate numerose matrici lignee da intagliare⁴⁴. Tra i libri ricordati nell'inventario, classificati a seconda dei formati *in folio*, *in quarto* e *in octavo*, compare anche un «Ovidio Metamorfosi volgare vecchio»⁴⁵ (fig. 11.21), il cui formato, un *in quarto*, indica senza dubbio che si trattava di una copia dell'*Ovidio Metamorhoseos in verso vulgar* di Niccolò di Agosini. Cellauro propone di riconoscere in questo libro l'edizione stampata a Venezia dal milanese Bernardino Bondoni nel 1538⁴⁶, ma non sussistono validi motivi per non credere che si trattasse in realtà di una copia più antica, magari l'edizione del 1522 o del 1533 stampate da Niccolò Zoppino. Come è stato accennato precedentemente, l'edizione del 1538 risulta

⁴⁰ Sulla figura di Rusconi e sulla sua attività da architetto cfr. CADORIN 1838, pp. 14-19; ZORZI 1965, p. 92 n. 20; CELLAURO 2001, pp. 224-225.

⁴¹ CELLAURO 2004, pp. 223-226.

⁴² CELLAURO 2004, pp. 228-230.

⁴³ Illustrazioni assolutamente simili a quelle delle *Trasformationi* compaiono anche nell'edizione del *Decameron* pubblicata da Giolito nel 1552.

⁴⁴ Per il testo dell'inventario cfr. CELLAURO 2001, pp. 230-235.

⁴⁵ Cfr. CELLAURO 2001, p. 232.

⁴⁶ Cfr. CELLAURO 2001, p. 232.

ornata dalle immagini-copia del ciclo di Tacuino del 1513 che Rusconi aveva commissionato per la sua edizione delle *Metamorfosi* latine del 1521⁴⁷, mentre le stampe di Zoppino sono illustrate dalle immagini originali fatte eseguire appositamente per il testo di Agostini. Questa differenza non è irrilevante, poiché l'analisi delle xilografie dolciane dimostra in modo inequivocabile, come si vedrà, che Giovanni Antonio Rusconi conoscesse con precisione le vignette utilizzate da Zoppino.

Le scoperte di Cellauro, unitamente alla pubblicazione dell'inventario di Rusconi, permettono di delineare in modo più preciso l'orizzonte letterario e le fonti figurative disponibili a Rusconi in qualità di illustratore delle *Metamorfosi*. Come sottolinea giustamente Giuseppe Capriotti, che ha indagato alcuni aspetti delle vignette dolciane in alcuni preziosi contributi, Rusconi ebbe senza dubbio il merito di dare nuova linfa alle iconografie veicolate dalle precedenti serie xilografiche del poema ovidiano, tuttavia in molti casi la loro influenza risulta chiaramente percepibile⁴⁸. Un'attenta analisi delle vignette di Rusconi dimostra senza alcun dubbio che lo xilografo aveva a disposizione i tre principali cicli illustrativi prodotti a Venezia nei decenni precedenti: il ciclo giuntino, le immagini del 1513 e i legni di Zoppino del 1522. Non può passare inosservato il fatto che il padre di Giovanni Antonio, Giorgio Rusconi, come abbiamo dimostrato nei capitoli precedenti, aveva stampato molteplici edizioni latine delle *Metamorfosi* e dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Bonsignori, utilizzando sia le matrici originali di Giunta (come dimostra l'edizione del 1509 e anche, in parte, la ristampa del 1517 B), sia copie da esse derivate (si veda soprattutto l'edizione 1517 B). Giorgio, inoltre, aveva commissionato copie quasi perfette delle immagini impiegate da Giovanni Tacuino nell'edizione delle *Metamorfosi* del 1513, ed era riuscito ad entrare in possesso dei fascicoli impressi da Mazzali nel 1505 per l'edizione Parma A, nei quali comparivano le rarissime illustrazioni di Cadmo e di Perseo contro Fineo. Non è difficile immaginare che Giovanni Antonio, quando Giolito gli commissionò il ciclo illustrativo per le *Trasformazioni* dolciane, facesse ricorso al prezioso patrimonio librario e iconografico che, almeno in parte, poteva essere ancora conservato nella bottega paterna. Dato che i cicli precedenti offrivano una quantità notevole di soluzioni iconografiche relative ai miti di Ovidio, Rusconi pensò bene di trarne ispirazione, aggiornando però lo stile di tali immagini all'incipiente gusto manierista. Nonostante Giovanni Antonio sia ricordato dalle fonti come

⁴⁷ Si veda il capitolo 8, paragrafo 8.4.

⁴⁸ CAPRIOTTI 2013.

pittore oltre che architetto⁴⁹, non si conoscono dipinti a lui attribuiti, e non si possono perciò operare dei confronti con la sua fantomatica attività pittorica, se mai essa è esistita. Poco si conosce anche sulla sua formazione artistica, tuttavia, come dimostrano le ricerche di Cellauro e gli incarichi che egli eseguì in qualità di architetto e ingegnere, è possibile affermare senza troppi dubbi che egli trascorse tutta la sua vita in Laguna, formandosi negli anni cruciali in cui il linguaggio proto classico di inizio secolo si aprì alle istanze toscoromane importate a Venezia da personalità rilevanti come Pordenone, Francesco Salviati e Giorgio Vasari tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento. Le figure eleganti, serpentine e contorte in posizioni improbabili che popolano le vignette di Rusconi fanno sicuro riferimento a questo tipo di cultura figurativa, che certamente era molto apprezzata dai lettori e dagli acquirenti dei volumi stampati da Giolito. Si confronti ad esempio il legno con la caduta dei giganti (fig. 11.22) con il dipinto di Jacopo Bassano raffigurante il martirio di Santa Carerina (fig. 11.23): i corpi massicci e vigorosi dei caduti nella parte bassa della xilografia corrispondono a quelli dipinti da Jacopo, che in questa tela dimostra l'avvenuta ricezione delle formule manieriste. La formazione da architetto acquisita da Rusconi negli anni giovanili, giustifica inoltre la spiccata maestria con cui gli edifici e i templi classici vengono raffigurati nelle vignette, mostrando una cura particolareggiata nella definizione degli elementi architettonici e una resa tecnica degli alzati in prospettiva.

Per illustrare al meglio le modalità con cui Rusconi riprese e aggiornò i modelli iconografici e compositivi delle precedenti serie xilografiche si faranno ora alcuni esempi, rimandando al paragrafo successivo la discussione delle problematiche legate al rapporto testo-immagine.

Rispetto al ciclo di Agostini, nel quale, pur con una notevole capacità di sintesi, i modelli seguiti dall'artefice sono ancora ben riconoscibili, nella serie di Rusconi, a causa del grande rinnovamento stilistico e formale, non risulta sempre immediato cogliere con precisione le illustrazioni da cui egli trasse ispirazione, ciò nonostante le scene rappresentate e la struttura compositiva adottata in molte immagini tradisce un sicuro riferimento ai cicli precedenti, in particolare al ciclo giuntino del 1497 e a quello del 1522.

Nel legno con Ippomene ed Atalanta (fig. 11.24), ad esempio, nonostante le differenze stilistiche, alcuni dettagli rivelano che Rusconi si è lasciato influenzare dall'immagine giuntina (fig. 11.25). Oltre alla presenza di Venere nuda sulle spalle di Atalanta che si china per raccogliere il pomo dorato gettato a terra da Ippomene, sullo sfondo compare la scena

⁴⁹ Nell'opera intitolata *Quesiti et invenzioni diverse* del matematico Niccolò Tartaglia, pubblicata a Venezia nel 1546, Rusconi è definito «Pittor & Architettor». Cfr. CELLAURO 2001, p. 224.

dell'arrivo dei due giovani al tempio di Cibele, presente ugualmente nell'illustrazione del 1497.

In modo simile, nella xilografia relativa alla vicenda di Peleo e Teti (fig. 11.26), i momenti rappresentati da Rusconi seguono piuttosto fedelmente quelli illustrati nel legno di Giunta (fig. 11.27), come dimostra anche la strutturazione compositiva dell'immagine. Rusconi, come il suo predecessore, raffigura a sinistra il momento in cui Peleo si avvicina a Teti mentre quest'ultima riposa sdraiata su uno scoglio, e a destra le varie forme assunte dalla dea per sfuggire alle pretese dell'eroe, rappresentando sullo sfondo le preghiere rivolte da Peleo al dio marino proteo. Tale dettaglio, assieme alla figura del drago nella parte destra dell'immagine, denunciano un sicuro rimando alla vignetta giuntina, poiché essi non compaiono nelle xilografie del 1513 e del 1522.

Le illustrazioni raffiguranti Piramo e Tisbe, e la mensa di Acheloo, tra i molti esempi, denunciano invece un sicuro rimando al ciclo xilografico di Agostini del 1522, in primo luogo perché solamente in tale ciclo sono raffigurati questi episodi. Nell'immagine con Piramo e Tisbe (fig. 11.28), si può notare come Rusconi abbia ripreso fedelmente il particolare schema del suicidio degli amanti, effigiando Tisbe nell'atto di gettarsi disperata verso la lama della spada che fuoriesce dal dorso di Piramo (fig. 11.29), mentre nell'illustrazione con Acheloo (fig. 11.30) il riferimento alla corrispondente vignetta di Agostini, già evidente nell'impianto compositivo, risulta ancor più chiaro paragonando alcuni dettagli, quali la mensa imbandita, la grotta alle spalle dei personaggi e i servitori che portano le vivande ai commensali (fig. 11.31).

In altri casi Rusconi combina insieme elementi compositivi e iconografici dei cicli precedenti. Un esempio interessante proviene dal legno illustrante il combattimento tra Perseo e Fineo (fig. 11.32), che quest'ultimo aveva provocato durante il banchetto nuziale del rivale. Se la soluzione compositiva rimanda all'immagine di Agostini del 1522 (fig. 11.33), o a quella di Tacuino del 1513 (fig. 11.34), come dimostra la scelta di rappresentare Teseo all'estremità laterale della vignetta nell'atto di protendere la testa di Medusa verso i suoi nemici e la presenza dei tavoli fracassati sul pavimento, la presenza della figura accovacciata di fronte a Perseo riprende pedissequamente l'analoga figura effigiata nella xilografia alla c. 00 di Parma A, illustrante il medesimo episodio. Se ciò fosse vero, saremmo di fronte al primo caso in cui un illustratore da prova di conoscere le rare illustrazioni presenti in Parma A (fig. 11.35). In questa direzione potrebbe forse portare anche il legno raffigurante Cadmo che semina con l'aratro i denti del serpente figlio di Marte (fig. 11.36), visto che tale scena, come dimostra il

confronto tra le tre versioni del mito offerte nei cicli precedenti, è testimoniata esclusivamente dall'immagine inserita in Parma A (fig. 11.37). Come è stato ribadito nel corso dei precedenti capitoli, Giorgio Rusconi riuscì ad ottenere i fascicoli stampati da Mazzali per le *Metamorfosi* latine del 1505 e li riutilizzò per confezionare un'edizione quasi contraffatta nel 1517 (da noi denominata 1517 A), per tanto non si può escludere che Giovanni Antonio avesse visto tali materiali negli anni in cui diresse la bottega paterna, o avesse per le mani una copia di tale edizione.

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, Rusconi si appropria dei modelli illustrativi precedenti con estrema libertà e fantasia, elaborando soluzioni compositive talmente originali che a stento si possono individuare i suoi prestiti formali. Un esempio significativo è dato dalla xilografia relativa al mito di Apollo e Marsia (fig. 11.38), dove lo sventurato satiro, legato mani e piedi al tronco di un albero, viene scuoiato alla gamba da un Apollo indossante una corazza all'antica e accompagnato da una terza figura che potrebbe alludere al giudice della competizione musicale. L'unico accenno alle illustrazioni precedenti proviene dal tempietto circolare effigiato sullo sfondo dell'immagine, presente altresì nell'illustrazione del 1497 (fig. 11.39).

Un altro caso emblematico si può osservare nella xilografia con Pallade e le Muse presso la fonte Ippocrene (fig. 11.40). Il soggetto è stato rappresentato per la prima volta nell'edizione di Agostini del 1522 (fig. 11.41), ciò nonostante un veloce raffronto tra le due immagini dimostra una grande distanza compositiva e iconografica. Rusconi rinnova completamente il modello sostituendo la disposizione a semicerchio delle protagoniste assise attorno alla sorgente, con la raffigurazione di un elegante fontana zampillante sormontata da una statua di Atena, disponendo la dea e le Muse a sinistra.

Un aspetto importante che descrive l'estrema libertà con cui Rusconi si appropria dei modelli precedenti e li rielabora, riguarda la tendenza a eliminare la rappresentazione simultanea degli eventi ovidiani (sovente utilizzata nelle immagini del 1497 e del 1522) in favore della raffigurazione di un solo evento, di norma il più rilevante o drammatico ai fini della storia. Nella xilografia con la vicenda di Europa (fig. 11.42), ad esempio, a differenza delle immagini del 1497 (fig. 11.43), del 1513 e del 1522, nelle quali la giovane figlia di Agerone è rappresentata più volte nella stessa immagine e nelle quali compaiono diversi momenti del mito – Giove che ordina a Mercurio di condurre gli armenti di Agenore in riva al mare, Europa che sale sul toro grazie all'aiuto delle ancelle, Giove in forma di toro che trasporta la fanciulla a Creta – presenta unicamente la scena in cui Europa, salita in groppa al

toro, sta per abbandonare per sempre i lidi della terra paterna. Ancora, nel legno con il ratto di Proserpina (fig. 11.44), l'illustratore si concentra esclusivamente sul momento del rapimento, occupando l'intera superficie della vignetta con la raffigurazione del carro di Plutone trainato dai cavalli, eliminando completamente dalla composizione le figure di Venere e Cupido, presenti sullo sfondo delle illustrazioni del 1497 (fig. 11.45) e del 1522 e facenti riferimento all'antefatto della vicenda, così come la figura della ninfa Ciane che cercò di impedire il ratto della figlia di Cerere, rappresentata nell'angolo inferiore destro o sinistro di tutte le xilografie precedenti.

Un altro procedimento utilizzato di frequente da Rusconi, fortemente connesso alla riduzione delle scene all'interno delle immagini di cui si è detto, riguarda la rappresentazione di diversi momenti di uno stesso mito in più illustrazioni. La vicenda di Fetonte, ad esempio, è stata raffigurata in tutte le precedenti edizioni delle *Metamorfosi* in una sola immagine, nella quale comparivano simultaneamente la scena della richiesta del carro ad Apollo e la caduta di Fetonte. Nella serie xilografica di Rusconi, invece, al mito vengono dedicate due vignette, una dedicata al momento in cui Fetonte si reca alla reggia del Sole chiedendo al padre di poter guidare il suo carro (fig. 11.46), e l'altra alla rovinosa caduta del giovane nel fiume Eridano in presenza delle Eliadi che già cominciano a mutarsi in pioppi (fig. 11.47). Un altro esempio significativo proviene dal mito di Cadmo, anch'esso illustrato mediante un'unica xilografia nei precedenti cicli illustrativi. Rusconi, diversamente, sviluppa la storia del fratello di Europa in tre legni: nel primo raffigura il mostruoso serpente figlio di Marte nell'atto di divorare i compagni di Cadmo che si erano recati alla fonte tebana per attingere l'acqua (fig. 11.48); nel secondo la semina dei denti della creatura da parte di Cadmo (fig. 11.36); nel terzo la trasformazione di Cadmo e della moglie Armonia in serpenti (fig. 11.49). Un terzo esempio è dato dalla vicenda di Aracne. Nelle edizioni precedenti soltanto un'immagine è stata dedicata alla sventurata tessitrice, mentre nelle *Trasformazioni* compaiono ben tre illustrazioni, relative alla figura di Aracne intenta al suo lavoro (fig. 11.50), alla sfida con Atena (fig. 11.51) e alla metamorfosi della fanciulla in un ragno (fig. 11.52).

Nel processo di rielaborazione dei modelli, Rusconi spesso concede ampio spazio alle architetture, le quali talvolta occupano una parte rilevante della superficie della vignetta. Nell'immagine con l'arrivo di Mercurio alla casa di Erse (fig. 11.53), ad esempio, oltre la metà della composizione è dominata dalla rappresentazione di un maestoso palazzo classicheggiante, dotato di un ampio portico ottastilo, composto da eleganti colonne corinzie

e preceduto da una breve scalinata. In modo simile, il legno con la trasformazione di Procne e Filomela in uccelli (fig. 11.54) mostra un edificio scorciato caratterizzato da un livello inferiore ad arcate in bugnato, e da un livello superiore con loggiato a colonne trabeate, che non ha nulla di diverso dai contemporanei palazzi veneti progettati da Palladio o Sanmicheli. Anche la definizione delle città sugli sfondi e degli oggetti d'arredo è notevole. Si veda la città alle spalle di Nettuno e Atena nella vignetta illustrante la contesa dell'Attica (fig. 11.55), i cui campanili ricordano indubbiamente Venezia, e il bellissimo letto a baldacchino raffigurato nell'immagine con la metamorfosi di Linco in lince (fig. 11.56). In quest'ultimo caso non si può non notare la sorprendente capacità dell'intagliatore nel rendere le sfumature del legno che compone il mobile, restituendo all'osservatore l'illusione di avere di fronte un vero pezzo d'arredo.

Un altro aspetto che differenzia le illustrazioni dolciane da quelle precedenti, riguarda la maggiore attenzione conferita al dato metamorfico nelle figure. Le metamorfosi *in fieri* infatti non sono state molto frequenti nei cicli xilografici precedenti, eccezion fatta per le trasformazioni in alberi, presenti numerose già nei legni giuntini del 1497, come dimostra l'immagine di Dafne, di Loti, o di Ciparisso. Rusconi, invece, da prova di non avere alcun problema a raffigurare tali momenti⁵⁰. Oltre ai già citati casi di Cadmo e Armonia mutati in serpenti, di Emo e Rodopè trasformati in monti, di Aracne cangiata in ragno, di Procne e Filomela in uccelli, e di Linco mutato in Lince, si veda il mirabile esempio dei contadini lici trasformati in rane (fig. 11.57), o di Tiresia nell'atto di mutare sesso (fig. 11.58).

Infine, l'incredibile bravura e fantasia di Rusconi si misura altresì in tutte quelle illustrazioni raffiguranti soggetti inediti, per la discussione dei quali tuttavia si rimanda al paragrafo successivo.

11.4. Il rapporto testo-immagine

Spetta nuovamente a Bodo Guthmüller l'aver messo in luce un curioso, quanto interessante, problema riguardante il rapporto testo-immagine nelle *Trasformazioni* di Dolce. Lo studioso, ai cui saggi si rimanda per una panoramica più dettagliata su tale aspetto⁵¹, si accorse che moltissimi soggetti illustrati per la prima volta da Rusconi nell'edizione di Giolito recano dettagli difficilmente comprensibili sulla base del solo testo dolciano, basato, come abbiamo

⁵⁰ Per un approfondimento sulle modalità di raffigurazione della metamorfosi nelle arti visive si rimanda a COLPO 2012 (A), e COLPO 2012 (B).

⁵¹ GUTHMÜLLER 1997, pp. 251-274.

detto, prevalentemente sulle *Metamorfosi* latine. Osservando l'immagine con la caduta dei giganti (fig. 11.22), ad esempio, si può notare che tra i massicci corpi dei caduti compaiono alcune scimmie, le quali tuttavia non sono mai citate nel racconto di Dolce, così come nel legno relativo alla trasformazione di Emo e Rodopè in monti (fig. 11.10) compare un carro nella parte alta che non trova alcun riscontro nelle *Trasformazioni*. Dettagli incongruenti con il testo di Dolce si possono osservare altresì in molte illustrazioni che riprendono le scene e i dettagli iconografici dei cicli del 1497 e del 1522.

Queste numerose discrepanze tra le xilografie di Rusconi e il testo dolciano, come ha magistralmente dimostrato Guthmüller, dipendono dal fatto che l'intagliatore non ha potuto basarsi sul volgarizzamento di Dolce per comporre le sue illustrazioni⁵². Nonostante il primo privilegio di stampa richiesto da Giolito alle autorità veneziane per la traduzione delle *Metamorfosi* risalga al 14 dicembre del 1548, Dolce, a causa dei numerosi incarichi svolti in qualità di consulente editoriale presso lo stampatore, non riuscì a dedicarsi al volgarizzamento prima del 1552. Ne costituisce una prova il rinnovamento del privilegio richiesto da Giolito nel 1550 e nel 1553⁵³. Dolce, quindi, fu costretto a portare a termine il suo lavoro in gran fretta⁵⁴, in primo luogo per battere sul tempo l'iniziativa di un editore rivale il quale aveva annunciato la pubblicazione del volgarizzamento del poema ovidiano di Giovanni Andrea dell'Anguillara, i cui primi tre libri uscirono in effetti nel 1554 (la traduzione completa fu invece stampata nel 1561⁵⁵). Alla luce di tale situazione, non appare improbabile che Giolito avesse commissionato a Rusconi l'esecuzione delle vignette prima della conclusione della traduzione di Dolce. Tale ipotesi, avanzata per la prima volta da Guthmüller⁵⁶, sembra trovare conferma nel fatto che alcune xilografie (in tutto nove) utilizzate per l'*editio princeps* delle *Trasformazioni*, furono impiegate da Giolito per illustrare una stampa del *Decamerone* di Boccaccio pubblicata nel 1552. Tra queste si riconoscono, nell'ordine in cui appaiono in tale testo, la morte di Androgeo, Cauno a caccia, Niso e Scilla, Ceice e Alcione, Mercurio e Aglauro, Scilla e Minosse, Bacco e i marinai di Acete, Cauno e Biblis, la nascita di Ercole. Di conseguenza, non avendo a disposizione la traduzione di Dolce, Rusconi utilizzò altri testi per dar vita alle immagini: trovando probabilmente troppo faticoso leggere l'originale latino di Ovidio, egli scelse di trarre spunto da uno dei due volgarizzamenti

⁵² Cfr. GUTHMÜLLER 1997, pp. 263-265.

⁵³ Cfr. BONGI 1890, I, p. 395.

⁵⁴ Gabriele Giolito conferma la fretta con cui Dolce dovette lavorare in una lettera rivolta «Ai nobili e sinceri lettori» stampata in calce della seconda edizione delle *Trasformazioni* (cc. Xir-Xiv).

⁵⁵ Su questa traduzione cfr. BUCCHI 2011.

⁵⁶ GUTHMÜLLER 1997, p. 265.

allora disponibili, l'*Ovidio Metamorhoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori e la trasposizione in ottava rima di Niccolò degli Agostini. Il riferimento a tali testi, sostanzialmente analoghi sui contenuti delle favole ovidiane, giustifica le numerose incongruenze iconografiche presenti nelle illustrazioni. Esaminiamo ora alcuni esempi significativi.

Le scimmie raffigurate nell'immagine con la caduta dei giganti citata in apertura (fig. 11.22), assenti nel racconto ovidiano e in quello di Dolce, risultano pienamente coerenti alla versione del mito offerta da Bonsignori e Agostini. Questi ultimi infatti, incorporando nel testo un errore riconducibile all'*Expositio* di Giovanni del Virgilio, raccontano che il sangue dei giganti si converse in scimmie⁵⁷. Anche l'aspetto dei giganti si avvicina maggiormente al dettato di Bonsignori e Agostini rispetto che a quello di Dolce. L'autore delle *Trasformationi*, traducendo fedelmente Ovidio, descrive le creature come mostri dai piedi di serpenti e dotati di cento braccia⁵⁸, mentre nei due volgarizzamenti precedenti l'aspetto dei giganti non è nemmeno tratteggiato⁵⁹.

Analogamente, l'illustrazione relativa a Emo e Rodopè (fig. 11.10), mostra nella parte alta della composizione una figura che guida un caro tra le nubi, la quale non trova la benché minima spiegazione nelle ottave di Dolce⁶⁰. Anche in questo caso la spiegazione proviene dai testi di Bonsignori e Agostini, nei quali si racconta con dovizia di particolari che i due sovrani furono puniti da Giove sul carro per la superbia con la quale avevano preteso dai loro sudditi una venerazione pari a quella tributata agli dei⁶¹.

Un altro esempio significativo proviene dall'immagine raffigurante la contesa dell'Attica (fig. 11.55). In essa è illustrato il momento in cui Nettuno e Atena gareggiano per contendersi la prestigiosa terra greca: il primo, percuotendo la terra, fa nascere un cavallo; la seconda, compiendo la stessa azione, fa germogliare un ramo d'ulivo. L'episodio non trova posto nella traduzione di Dolce⁶², fedele a Ovidio, mentre è narrato in modo dettagliato da Bonsignori e

⁵⁷ BONSIGNORI 1497, c. IIIv: «le scimie se izenerorono & nacuqro del sangue loro»; AGOSTINI 1522, c. Aiiiir: «Il sangue lor in scimie si converse».

⁵⁸ DOLCE 1553A, p. 6: «Havea ciascun di serpe horrido e fiero/I piedi, e cento braccia e cento mani;/Né puote imaginar human pensiero/Gli spaventosi loro aspetti strani».

⁵⁹ Cfr. BONSIGNORI 1497, c. IIIv; AGOSTINI 1522, c. Aiiiir.

⁶⁰ DOLCE 1553 A, p. 127: «Ne l'un de' quadri pon [Minerva] Rhodope e Hemo,/L'un re,l'altra reina, ambi mortali,/De' quai fu l'esser monti il fine estremo/Per volere a gli dei stimarsi eguali».

⁶¹ BONSIGNORI 1497, c. XLIIIv: «la victoria che hebe love nel carro de Rodope e Hemo e Rodope e forono regi di Tracia».

⁶² DOLCE 1553 A, p. 52: «Ciò fatto si levò Mercurio a volo,/E per l'aria spiegò le sacre penne;/V girando l'humil terreno suolo,/a la Città di Pallade pervenne/Quivi di belle donne un vago stuolo/Vide[...]

Agostini, i quali riportano altresì il dettaglio di Mercurio che sorvola la città di Atene, ugualmente presente nell'immagine di Rusconi⁶³.

Ancora, nella xilografia con la decapitazione di Argo (fig. 11.59), una scena mai illustrata nelle precedenti edizioni, Rusconi raffigura il corpo nudo del celebre custode di Io interamente ricoperto da occhi, discostandosi dal testo di Dolce nel quale, come nelle *Metamorfosi* latine, si legge che il pastore aveva solamente il capo cinto di cent'occhi⁶⁴. Una descrizione più generica di Argo, in cui si non si specifica l'ubicazione dei cento occhi, si trova solamente nei volgarizzamenti di Bonsignori e Agostini⁶⁵.

Il riferimento puntuale ai racconti riportati da Bonsignori e Agostini si può osservare anche in quelle illustrazioni che riprendono, rinnovandole, le scene precedentemente illustrate nei cicli di Giunta, Tacuino e Zoppino. In questi casi infatti, Rusconi dimostra di aver riletto con attenzione il testo dei volgarizzamenti e di aver tratto ispirazione da essi per l'aggiunta di alcuni dettagli.

L'immagine con Teseo e Arianna all'ingresso del labirinto (fig. 11.60), ad esempio, pur ricordando le precedenti illustrazioni nelle quali accanto all'eroe compaiono sempre Arianna e la sorella Fedra (figg. 11.61, 11.62, 11.63), sicuramente note a Rusconi, presenta dei particolari inediti, osservabili soprattutto nella figura di Teseo sulla destra. L'eroe infatti impugna una lunga mazza nella mano destra e reca, nella sinistra, tre sfere. Questi attributi non sono spiegabili alla luce del testo dolciano, nel quale, come in Ovidio, la vicenda è descritta piuttosto velocemente e non è nemmeno citata la sorella di Arianna, Fedra⁶⁶. Come abbiamo visto più volte nel corso del nostro lavoro, è solo nei volgarizzamenti di Agostini e Bonsignori che la storia è narrata in modo particolareggiato: oltre ad introdurre Fedra nel racconto, i traduttori raccontano di come Dedalo, per facilitare la sconfitta del minotauro, doni a Teseo una speciale «maza con tre nodi e tre balote»⁶⁷. Ecco che, alla luce di tale descrizione, si spiegano perfettamente le armi tenute in mano dell'eroe.

Ancora, nel legno con la nascita di Ercole (fig. 11.64), anche in questo caso piuttosto vicino, a livello compositivo, alle precedenti illustrazioni Giunta (fig. 11.65), Tacuino (fig. 11.66) e Zoppino (fig. 11.67), Rusconi dimostra di aver letto con attenzione il testo di uno dei

⁶³ BONSIGNORI 1497, c. XVIIIr: «Mercurio puoi che heve convertito Bato in sasso, se parti e volò sopra la città de Athene. Athene era edificata da i ciclopi, i quali quando la edificaron, domandaro a Neptuno e a madonna Pallas che nome dovea poner a la città. Onde Neptuno e Pallas comenciaron a letigare»; AGOSTINI 1522, c. Cviv.

⁶⁴ DOLCE 1553 A, p. 24: «[...] Argo pastore/che cinto il capo da cent'occhi havea».

⁶⁵ BONSIGNORI 1497, c. IXv; AGOSTINI 1522, c. Biiiv.

⁶⁶ DOLCE 1553 A, pp. 171-172.

⁶⁷ BONSIGNORI 1497, c. LXIIIv; AGOSTINI 1522, c. Miiiiv.

volgarizzamenti a lui disponibili. Nella parte sinistra della vignetta egli raffigura la dea Lucina, incaricata da Giunone di impedire la nascita del figlio di Giove, nei pressi di un bellissimo altare fiammeggiante nell'atto di incrociare braccia e gambe in un gesto rituale. La presenza dell'altare a fianco della dea e il gesto magico di quest'ultima, si giustificano esclusivamente alla luce dei testi di Bonsignori e Agostini. A differenza di Dolce e Ovidio, che descrivono Lucina sedersi sopra l'altare e intrecciare le dita a mo' di pettine⁶⁸, Bonsignori e Agostini raccontano che la dea, seduta accanto all'altare, mise una mano sotto la coscia e, con le ginocchia accavallate, si teneva stretta «la natura»⁶⁹. Da notare inoltre che Rusconi è il primo ad aver introdotto nell'immagine una vera e propria raffigurazione dell'altare: nelle precedenti xilografie infatti, gli illustratori avevano disegnato una sorta di mensa o tavolo, ma non un'ara.

Un esempio interessante proviene dall'immagine con la vicenda di Orfeo ed Euridice (fig. 11.68). La composizione riprende chiaramente quella della vignetta giuntina (fig. 11.69), come dimostra la rappresentazione del matrimonio degli amanti sulla sinistra, la morte di Euridice sulla destra, e Orfeo che suona davanti a Caronte sullo sfondo. Rispetto al modello di riferimento, Rusconi elimina le figure delle naiadi dalla scena della morte di Euridice, poiché esse non trovavano riscontro con il testo di Bonsignori e Agostini, i quali, a differenza di Ovidio e Dolce⁷⁰, raccontano che la fanciulla fu morsa da un serpente quando stava fuggendo dal pastore Aristeo⁷¹. Come è stato visto precedentemente, il dettaglio di Caronte non è presente nel testo di Bonsignori, nel quale il cantore raggiunge la via dell'Ade recandosi presso il monte Tenaro⁷². La presenza di questo particolare narrativo si trova però nel testo di un cantare, la *Historia et Favola d'Orpheo*, il cui anonimo autore, come abbiamo visto, potrebbe essersi ispirato all'immagine dell'incunabolo giuntino nel comporre il suo componimento. Ispirandosi apertamente al testo di tale cantare, Agostini riprende nel testo del suo volgarizzamento il dettaglio di Orfeo e Caronte, ciò nonostante nel ciclo illustrativo commissionato da Zoppino per tale traduzione non compare nessuna illustrazione relativa a questo specifico episodio (l'unico legno relativo alla storia di Orfeo ed Euridice rappresenta il cantore nell'atto di chiedere la restituzione dell'anima dell'amata a Plutone e Proserpina).

⁶⁸ DOLCE 1553 A, p. 197.

⁶⁹ BONSIGNORI 1497, c. LXXVIIIr; AGOSTINI 1522, c. Oviv.

⁷⁰ DOLCE 1553 A, p. 206.

⁷¹ BONSIGNORI 1497, c. LXXXIIIr: "Essendo celebrate le noce, uno giorno Euridice se andava solazando per uno prato e uno el quale era innamorato in liei, chiamato Aristeo, come la vide andò a liei. Euridice vedendo cominciò a fuggire e fuggendo si scontrò in uno serpe che la mordete e subito Euridice morì"; AGOSTINI 1522, c. Qir.

⁷² Cfr. Capitolo 3, paragrafo 3.2.3.

Da questa prospettiva, Rusconi sembra essersi ispirato a entrambi i volgarizzamenti per comporre l'immagine. Se lo schema compositivo rimanda indubbiamente all'illustrazione giuntina, la presenza di Caronte, anche se presente in quest'ultima immagine, trova piena giustificazione soltanto nel testo di Agostini, che Rusconi, alla luce delle modifiche operate nella scena della morte di Euridice (priva delle naiadi), dimostra di aver letto con attenzione. Un altro caso interessante, che dimostra come Rusconi traesse spunto sia dalle immagini che dal testo dei precedenti volgarizzamenti, proviene dal legno con Procne e Filomela (fig. 11.70). A differenza dell'immagine del 1522 (fig. 11.71), l'unica dei cicli precedenti a illustrare tale soggetto, Rusconi si concentra solamente sul momento in cui le due sorelle, dopo aver servito a Tereo la carne del suo stesso figlio, assumono l'aspetto di uccelli, togliendo dalla composizione la scena dell'uccisione del piccolo Ithis. Un'altra differenza tra le due immagini, riguarda la modalità con cui gli illustratori raffigurano la scena della fuga di Procne e Filomela e la loro metamorfosi: mentre nella xilografia del 1522 esse sono rappresentate nell'atto di correre, in quella di Rusconi esse sono effigiate nell'atto di gettarsi dal piano nobile del palazzo di Tereo. Questa differenza risulta significativa, poiché dimostra come Rusconi avesse letto il passo corrispondente del racconto nella traduzione di Bonsignori o di Agostini. In queste le due sorelle si gettano da una finestra, mentre nell'opera di Ovidio, esse si trasformano in volatili mentre fuggono da Tereo. La spada tenuta in mano da quest'ultimo invece, è un dettaglio che non figura nel testo di Agostini, ma solamente nel poema di Ovidio e nel racconto di Bonsignori. La sua presenza nella xilografia di Rusconi si può dunque giustificare in due modi: o rappresenta un debito formale nei confronti dell'illustrazione di Agostini (dove la spada è presente), oppure denuncia un rimando esplicito al testo in prosa di Bonsignori nel quale Tereo «tolse un coltello e corse dietro alle due sorelle»⁷³.

Un ultimo esempio importante può essere notato nel legno con la vicenda di Peleo e Teti (fig. 11.72). In questo caso, come è già stato osservato, Rusconi sembra essersi ispirato alla vignetta giuntina nella strutturazione compositiva generale. L'inserimento della figura di Teti tramutata in drago, chiaramente desunta dall'immagine del 1497 (fig. 11.73), risulta però incoerente con il testo di Dolce, nel quale, come in Ovidio, dal drago si tramuta in una tigre⁷⁴. Un'illustrazione fedele al dettato ovidiano si trova nell'edizione delle *Metamorfosi* latine del 1513 (fig. 11.74) e nell'edizione di Agostini del 1522 (fig. 11.75). In quest'ultimo caso,

⁷³ BONSIGNORI 1497, c. Llv.

⁷⁴ DOLCE 1553 A, p. 229.

tuttavia, l'illustratore dimostra di aver copiato l'immagine di Tacuino senza preoccuparsi del contenuto testuale del volgarizzamento, in cui, come nella prosa Bonsignori, Teti si tramuta in una serpe. Ciò nonostante, Rusconi da prova di aver letto attentamente il testo di Bonsignori o Agostini nell'esecuzione della sua xilografia. Una prova di ciò è data dall'inserimento nell'immagine della trasformazione di Teti in albero, assente nelle illustrazioni precedenti ma presente nel racconto⁷⁵.

11.5. Le iniziali iconografiche

Un ultimo aspetto interessante da considerare in relazione all'apparato illustrativo delle *Trasformazioni* riguarda le iniziali figurate che aprono ogni canto della traduzione. In esse, accanto o all'interno dei corpi delle lettere, compaiono numerose figure mitologiche che in parte possono essere identificate con personaggi ovidiani. Lamberto Donati, in un importante saggio del 1967, è stato il primo a dare luce al fenomeno da lui emblematicamente definito delle «iniziali iconografiche», sorto a suo dire a Venezia attorno alla metà del Cinquecento e da lì diffuso nelle altre città italiane⁷⁶. Il contributo dello studioso rimane ad oggi lo studio più completo sull'argomento, nonostante nella maggior parte dei casi egli non citi le edizioni nelle quali compaiono i numerosissimi capilettera presi in considerazione nel suo saggio. Questa mancanza, purtroppo, rende difficile reperire gli esemplari recanti questo tipo di figure e non consente, di conseguenza, di riflettere sul fenomeno in modo più approfondito. Ciò nonostante, Donati descrive una grande quantità di casi, identificando un cospicuo numero di soggetti sacri e profani (talvolta di difficile comprensione) e offrendo alla critica un imprescindibile supporto per affrontare la problematica. Lo studioso infatti si accorse che, nella maggior parte delle volte, le figure illustrate nelle iniziali corrispondono alla lettera a cui sono associate: la C, ad esempio, può corrispondere a Caino che uccide Abele, oppure al cieco guarito miracolosamente (fig. 11.76); la E, in modo simile, corrisponde ad Ercole o all'incontro tra Maria ed Elisabetta (fig.

⁷⁵ BONSIGNORI 1497, c. LXXXXVr; AGOSTINI 1522, c. Rviiiv.

⁷⁶ DONATI 1967. Non è un caso che fu proprio Venezia la madre di questo tipo di decorazione xilografica. Già alla fine del Quattrocento, come evidenziano gli studi di molti studiosi, tra cui Lilian Armstrong, miniatori come il Maestro dei Putti, illustravano incunaboli con lettere mantiniane recanti soggetti mitologici a priva vista indipendenti dal testo contenuto nella stampa. Non appare dunque strano, com'è stato suggerito da Donati, pensare che il fenomeno delle iniziali iconografiche sia sorto in Laguna. Sulle iniziali miniate nella Venezia di fine del Quattrocento cfr. ARMSTRONG 1981.

11.77), la M a Mercurio o a Mirra, e così via⁷⁷. È possibile perciò definire tali lettere come “iniziali parlanti”.

Lungi dal voler analizzare il fenomeno nella sua interezza, ci si concentrerà ora sulle sole iniziali impresse nelle edizioni del Dolce, prestando particolare attenzione a quelle recanti soggetti ovidiani. Limitando l'indagine alle prime due edizioni della traduzione di Dolce stampate da Giolito (1553 A e 1553 B), si nota innanzitutto che il topografo impiega spesso due differenti tipologie della stessa lettera, che indicano senz'altro come egli avesse a disposizione un repertorio di lettere più ampio che poteva utilizzare a suo giudizio. Un esempio significativo proviene dalla lettera S, utilizzata in due varianti già nella prima edizione delle *Trasformationi*. In apertura del canto decimo, nel quale si narra delle metamorfosi di Cadmo e Armonia in serpenti, nelle parti laterali della lettera compaiono un satiro e una menade (fig. 11.78), mentre all'inizio del canto ventesimo, dove si racconta la fine della triste vicenda di Biblis, accanto alla S appaiono un cavallo e una curiosa figura dalla testa equina (fig. 11.79), che sono state ricondotte da Donati al poco noto mito di Skyphios, secondo il quale Nettuno, assunto l'aspetto di un cavallo, batté con il tridente una roccia dalla quale saltò fuori il cavallo Skyphios⁷⁸. Come dimostra questo esempio, non si cercava a tutti i costi una perfetta corrispondenza tra il soggetto dell'iniziale e il contenuto testuale a cui erano associate, ma l'utilizzo delle iniziali appare motivato per lo più dall'intenzione di conferire ai volumi stampati un aspetto più gradevole. Esaminando i capilettera recanti soggetti ovidiani nelle edizioni di Dolce, infatti, emerge, nella quasi totalità di casi, uno scollamento tra l'argomento narrato dall'autore e il soggetto raffigurato nell'iniziale. La lettera I, con cui si apre il canto sesto dedicato alle imprese di Cadmo, raffigura la dea Giunone (Iuno) a bordo del suo carro trainato da pavoni (fig. 11.80), mentre nell'iniziale N posta all'incipit del canto sesto, nel quale Dolce racconta il mito di Narciso, è illustrato Nettuno mentre solca le acque del mare su una conchiglia sospinta da cavalli (fig. 11.81). Il capolettera O, posto all'incipit del canto dodicesimo in cui si descrive l'incontro tra Cerere e Aretusa, rappresenta invece Orfeo che incanta la fiere al suono della sua cetra (fig. 11.82). Altre iniziali recanti soggetti ovidiani si trovano nella D, in cui è raffigurata la trasformazione di Dafne in alloro (fig. 11.83), nella M, in cui compare la caccia al cinghiale Calidonio guidata da Meleagro (fig. 11.84), e nella L, in cui si può osservare l'unione di Leda con il cigno in cui Giove si era trasformato per possederla (fig. 11.85). Solo in un caso si verifica una perfetta

⁷⁷ Cfr. DONATI 1967, p. 221.

⁷⁸ Cfr. DONATI 1967, p. 231.

corrispondenza tra l'argomento narrato da Dolce e il soggetto dell'iniziale: si tratta della lettera F posta in apertura del canto terzo, riguardante l'episodio di Fetonte. Nell'iniziale viene infatti illustrata la caduta di Fetonte dal carro del Sole (fig. 11.86).

Come ha dimostrato Donati, soggetti ovidiani apparvero altresì in molte iniziali di altre edizioni stampate a Venezia alla metà del secolo, alcune delle quali recano soluzioni iconografiche che sembrano derivare proprio dalle xilografie corredanti le edizioni delle *Metamorfosi*⁷⁹. Si vedano ad esempio, la L, raffigurante Latona e i contadini lici tramutati in rane (fig. 11.87), molto vicina alla soluzione iconografica adottata nell'illustrazione di Agostini del 1522 (fig. 11.88), la D con Deucalione e Pirra (fig. 11.89), vicina alle figure effigiate nelle xilografie di Bonsognori e Agostini (fig. 11.90), o ancora la T, nella quale è rappresentata la scena in cui Linco prova ad uccidere Trittolemo nel sonno (fig. 11.91), anch'essa piuttosto vicina alle immagini xilografiche delle edizioni ovidiane (fig. 11.92).

Al momento non risulta chiaro chi fu, o meglio, chi furono gli artefici di tali iniziali. Ciò nonostante, come ha evidenziato Donati, la presenza di soggetti talvolta molto ricercati indica senza dubbio l'intervento di una mente estremamente colta, la quale con ogni evidenza suggeriva alle maestranze le figure da intagliare sulle matrici⁸⁰. A tal proposito, oltre agli esempi citati, tra i quali va ricordato il poco noto mito di Skyphios, va segnalata la lettera Q – impiegata peraltro anche da Giolito nelle *Trasformazioni* – nella quale è rappresentato Quinto Curzio Rufo che si getta a cavallo in una voragine aperta nel Foro Romano (fig. 11.93), e la lettera A, nella quale compare la figura di Alceste ispirata alla tragedia di Euripide (fig. 11.94).

⁷⁹ DONATI 1967, pp. 227-231.

⁸⁰ DONATI 1967, pp. 225, 231.233.

CONCLUSIONI

Lo studio delle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio condotto in questa ricerca, ha toccato argomenti e problematiche diverse, legate non solo alle specificità iconografiche delle xilografie e al rapporto testo-immagine, ma anche ad aspetti più ricercati, quali l'apporto delle maestranze incaricate di eseguire le illustrazioni, il ruolo degli editori, l'influsso esercitato dalle immagini sulla produzione pittorica e grafica coeva e il problema del riuso continuo delle matrici lignee. I numerosi percorsi seguiti meritano quindi di essere valutati da una prospettiva d'insieme, con lo scopo non solo di porre in risalto i risultati raggiunti, ma anche, si spera, di stimolare ulteriori riflessioni sui temi affrontati.

L'aspetto principale che si è cercato di mettere in risalto riguarda senza dubbio la straordinaria fortuna goduta dalla serie xilografica dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* stampato a Venezia nel 1497, le cui soluzioni compositive e iconografiche hanno influenzato l'illustrazione del poema ovidiano per più di mezzo secolo. Il ruolo di modello svolto da tali immagini è infatti ancora ben riconoscibile nelle eleganti raffigurazioni poste a corredo delle numerose edizioni delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, stampate da Gabriele Giolito a Venezia dal 1553 fino al 1561. L'approccio metodologico adottato ha permesso di analizzare nel dettaglio le modalità con cui gli artefici delle edizioni esaminate, recanti di volta in volta testi diversi, ripresero, copiarono o adattarono i modelli iconografici e compositivi veicolati dalla serie del 1497 per creare degli apparati figurativi dotati, almeno in parte, di una certa originalità.

Data l'estrema importanza delle illustrazioni giuntine, si è cercato innanzitutto di riflettere sul processo creativo che ha portato alla nascita di tali immagini, prendendo in considerazione tutti quei fattori che possono aver guidato le maestranze nell'esecuzione delle vignette. In primo luogo, il serrato confronto con il volgarizzamento di Bonsignori proposto nel capitolo 3, ha dimostrato che il testo in volgare (diverso dal quello latino di Ovidio in molti punti) ha fortemente inciso sulle scelte figurative adottate dagli artefici, i quali hanno ritratto nelle vignette numerose sequenze narrative assenti nelle *Metamorfosi* ovidiane – come si è visto ad esempio nei casi di Fedra e Ippolito o di Apollo e Marsia – e numerosi particolari che tradiscono un'attenta adesione ai racconti del volgarizzamento. Emblematici in questo senso risultano i casi di Medea, raffigurata nuda anziché vestita come vorrebbe Ovidio, di Ercole, ritratto mentre solleva Acheloo durante lo scontro per ottenere

in sposa Deianira, o ancora l'esempio di Lucina nell'immagine relativa alla nascita di Ercole, dove la posizione rituale della divinità si accosta maggiormente alla prosa di Bonsignori che ai versi ovidiani.

In secondo luogo è stato precisato che le xilografie giuntine risultano completamente indipendenti dalle scelte stilistiche e iconografiche adottate nelle illustrazioni franco-fiamminghe della *Bible des poètes* stampata per la prima volta da Colard Mansion a Bruges nel 1484 e successivamente da Antoine Vérard a Parigi nel 1493.

Nel capitolo 5 si è messo in risalto come le immagini giuntine testimonino una forte aderenza al linguaggio proto classico diffuso in Laguna nel tardo Quattrocento, manifestando una predilezione particolare per la grafica di Andrea Mantegna. La figura della Fame rappresentata nell'illustrazione con la vicenda di Erisitton e la figura di Nettuno presente in secondo piano nell'immagine con la morte di Achille tradiscono, ad esempio, un preciso rimando alla cosiddetta *Zuffa degli dei Marini*, dove compaiono figure del tutto simili, mentre il gruppo centrale raffigurato nell'immagine con la morte di Orfeo, composto dalla figura di Orfeo morente e dalle menadi che lo assaliscono, riflette uno schema iconografico attestato in numerosi disegni e stampe tardo quattrocentesche, la cui derivazione da un perduto prototipo mantegnesco è stata riconosciuta a più riprese dagli studiosi. In altri casi invece, è stato visto che gli dei e gli eroi rappresentati nelle vignette giuntine mostrano degli attributi o delle iconografie bene attestate nel Veneto del tardo Quattrocento, come l'Ercole con la leontè, Mercurio con caduceo, cappello e calzari alati, Cupido cieco e Saturno con falce. Un altro aspetto interessante legato all'edizione del 1497 che si è cercato di mettere in luce, riguarda la straordinaria fortuna delle matrici xilografiche giuntine, continuamente riutilizzate non solo nelle ristampe successive del volgarizzamento di Bonsignori, ma anche in numerose edizioni latine dei primi anni del Cinquecento. Lo studio di questo fenomeno ha permesso di riflettere più a fondo sulla pratica dello scambio delle matrici tra editori e tipografi, offrendo delle interpretazioni inedite su alcune edizioni particolarmente problematiche. È emerso in particolare il ruolo svolto da due stampatori: Francesco Mazzali e Giorgio Rusconi. Al primo sono state ascritte due edizioni delle *Metamorfosi* latine corredate dal commento di Regio impresse a Parma, che nel testo abbiamo denominato Parma A e Parma B, nelle quali il ciclo xilografico originale è arricchito dall'inserimento di ulteriori immagini (sette in Parma A e quattro in Parma B); al secondo appartengono delle edizioni latine che utilizzano sia le matrici giuntine sia delle copie da esse derivate. Nel caso delle due edizioni latine impresse a Parma, si è cercato di dimostrare come a Francesco

Mazzali, il cui nome appare nelle sottoscrizioni di entrambe le stampe, possa essere ricondotta solamente la paternità dell'edizione Parma A, mentre Parma B sembra essere a tutti gli effetti il prodotto illegittimo di un anonimo stampatore che si appropriò indebitamente dei materiali appartenuti a Mazzali. È stata proprio l'analisi dettagliata di queste due edizioni che ha portato a ritenere plausibile una morte improvvisa del tipografo nel 1505 durante le operazioni di stampa delle *Metamorfosi* e una conseguente (quanto repentina) dispersione dei suoi materiali di lavoro. La prova di tale ipotesi risiederebbe nell'esistenza di alcune rare edizioni composite che uniscono fascicoli appartenenti a Parma A a fascicoli di nuova impressione. Tra queste, oltre all'esemplare Sal. Q. II. 43645 della Biblioteca Palatina di Parma – classificato come testimone di Parma B ma in realtà composto quasi interamente da fascicoli di Parma A (con l'eccezione del primo fascicolo) – va indubbiamente ricordata l'edizione latina stampata da Giorgio Rusconi che abbiamo denominato per comodità 1517 A. Tale edizione, conservata in pochissimi esemplari, si è rivelata il risultato di un'operazione poco legittima compiuta dallo stesso Rusconi che riutilizzò i fascicoli di Parma A (di cui riuscì ad entrare in possesso) unendoli a alcune parti da lui stampate per l'edizione 1517 B, recante copie xilografiche del ciclo giuntino originale. Da questo punto di vista Giorgio Rusconi si configura come una figura intrigante nel panorama della stampa delle *Metamorfosi* nei primi decenni del Cinquecento: egli infatti, oltre ad aver avuto per le mani le matrici originali di Giunta, le copie di tali immagini e i fascicoli originali di Parma A, commissionò delle copie quasi perfette (impiegate nell'edizione delle *Metamorfosi* del 1521) delle xilografie utilizzate da Giovanni Tacuino nella sua edizione latina del 1513, dimostrando così di essere un attento osservatore delle novità iconografiche introdotte negli apparati illustrativi stampati dai suoi concorrenti, ma anche di essere in grado di confezionare dei prodotti editoriali al limite della legalità.

Un aspetto complementare che è emerso dallo studio di questi problemi riguarda i rapporti tra i tipografi e il tipo di materiale che essi si scambiavano. Gli stampatori, a quanto pare, non si scambiavano solamente le matrici delle illustrazioni, ma si scambiavano anche i capilettera xilografici da porre in apertura di libri e capitoli e le cornici ornamentali da imprimere nei frontespizi delle loro edizioni. Alcune lettere utilizzate da Giunta nel suo *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, ad esempio, comparvero precedentemente in alcune edizioni di Guglielmo Anima Mia e successivamente in alcuni volumi stampati da Francesco Mazzali a Reggio Emilia. La cornice all'antica posta in apertura dell'edizione ovidiana del 1497, invece, anche questa attestata in precedenza nell'antiporta di una Bibbia stampata da

Guglielmo, passò poi per le mani di Giovanni Tacuino, che la utilizzò nel 1501 per decorare la pagina d'apertura della sua edizione delle *Heroïdes* di Ovidio. Interessante, da questa prospettiva, è anche la disinvoltura con cui gli stampatori utilizzavano gli stessi materiali per testi molto diversi tra di loro.

La sovrabbondante circolazione di edizioni recanti le immagini giuntine originali o le copie da esse derivate che è stata messa in evidenza nel corso della ricerca, contribuì senza dubbio alla creazione di un repertorio di facile accesso che si rivelò di imprescindibile importanza sia per l'esecuzione dei successivi apparati illustrativi delle *Metamorfosi*, sia per la raffigurazione delle scene ispirate ai miti ovidiani nel campo delle arti pittoriche e grafiche. Il puntuale confronto tra le vignette giuntine e le testimonianze più significative provenienti dalla pittura di cassone, dalle maioliche istoriate, dalla grafica e dall'illustrazione, affrontato nel capitolo 7, ha consentito di mettere in luce in modo dettagliato le modalità con cui gli artisti e gli artigiani copiarono o rielaborarono le composizioni iconografiche veicolate dalle xilografie. Il quadro che è emerso descrive una varietà di approcci molto articolata, che solo in parte può essere spiegata in relazione alla diversa tipologia di materiali utilizzati: se da un lato il pittore di cassone o il ceramista sono indotti ad adattare le composizioni xilografiche al formato differente dei manufatti da loro dipinti, dall'altro il grado di fedeltà alle illustrazioni ovidiane può essere, almeno in alcuni casi, attribuito a specifiche indicazioni da parte della committenza. Emblematico, sotto questo punto di vista, risulta il confronto tra il servizio Correr e il servizio di Isabella d'Este, entrambi eseguiti dall'abilissimo ceramista Nicola da Urbino in tempi diversi. Il riferimento alle xilografie giuntine risulta in entrambi i casi molto evidente, tuttavia la fedeltà compositiva e iconografica a tali illustrazioni appare più forte nel secondo servizio. Dato il noto interesse manifestato da Isabella per le novità librarie prodotte a Venezia (in particolare per i libri stampati da Aldo Manuzio), non si può escludere che i puntuali riferimenti alle xilografie giuntine riscontrate nei piatti del suo servizio rispondessero al desiderio di creare dei rimandi visivi ai racconti contenuti nei libri che essa possedeva. Nel servizio Correr, diversamente, i miti ovidiani rappresentati da Nicola sembrano dipinti in maniera più libera, aprendosi talvolta ad includere nei piatti degli episodi assenti nelle vignette giuntine (come dimostra il caso di Teti tramutata in albero o la ninfa Eco tramutata in pietra). Anche la funzione di determinati manufatti può aver svolto un certo peso nella ripresa più o meno puntuale delle composizioni xilografiche giuntine: nei disegni del cosiddetto taccuino di Lille, dai più ritenuto un vero e proprio album di modelli fatto eseguire su commissione o redatto da un abile artigiano per costruirsi un personale

repertorio di immagini da utilizzare nelle cosiddette arti minori, Jacopo da Bologna non si fa scrupoli ad aggiungere figure o modificare le iconografie desunte dalle xilografie.

Il puntuale confronto tra le xilografie e le testimonianze pittoriche e grafiche del primo Cinquecento, ha inoltre permesso di avanzare delle importanti precisazioni in merito al soggetto raffigurato in alcuni dipinti e incisioni. Tra questi va ricordata la coppia di tavole attribuite al pittore veronese Nicolò Giolfino, identificate finora come *Trionfo di Sileno* ed *Ebbrezza di Sileno* ma in realtà raffiguranti la vicenda di Priapo e Loti, come dimostra il particolare dell'uomo che solleva la veste della fanciulla addormentata nella seconda tavola, riconducibile alla versione del mito narrata da Bonsigori e illustrato nella vignetta corrispondente. L'influsso esercitato dalle immagini giuntine è stato inoltre riconosciuto nelle vivaci raffigurazioni che animano il margine inferiore di alcune cornici xilografiche delle *Vite Sancti Padri* stampate da Otino da Pavia a Venezia nel 1501, per la prima volta analizzate in modo puntuale e ricondotte all'ambito di Benedetto Bordon. In esse sono stati riconosciuti diversi soggetti ovidiani, alcuni riconducibili alle soluzioni formali e iconografiche veicolate dalle illustrazioni ovidiane, come Apollo e Dafne o Mirra e Adone, altre scaturite dall'estro creativo degli artefici, come la vicenda di Io, Mercurio e Argo non attestata nel ciclo xilografico del 1497.

Per quanto riguarda le edizioni illustrate delle *Metamorfosi* prodotte nella prima metà del Cinquecento (Sezione II), la ricerca effettuata ha cercato di mettere in evidenza sia l'incidenza delle immagini giuntine sui cicli xilografici commissionati *ex novo* dagli stampatori, sia il modo con cui gli artefici di tali cicli abbiano di volta in volta rinnovato o modificato le illustrazioni prese a modello. È stato dunque possibile osservare che le variazioni formali e iconografiche introdotte dagli artigiani nelle nuove vignette in parte si giustificano dal testo differente che accompagnano (*Metamorfosi* latine, volgarizzamenti in rima), in parte dipendono dalla libertà creativa degli illustratori e dal loro sforzo di creare delle immagini almeno in parte originali. Il primo aspetto è ben dimostrato dall'edizione latina del 1513 stampata a Venezia da Giovanni Tacuino, le cui immagini spesso adattano gli schemi delle vignette giuntine alla versione latina dei miti, eliminando o modificando i particolari spiegabili solamente alla luce del volgarizzamento di Bonsignori. Il secondo aspetto è invece particolarmente evidente nelle xilografie poste a corredo del volgarizzamento in ottava rima di Niccolò degli Agostini, stampato a Venezia da Niccolò Zoppino nel 1522, e nelle superbe illustrazioni delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, pubblicate da Gabriele Giolito per la prima volta nel 1553. Sia le une che le altre, rivelano la

notevole capacità dell'artefice di appropriarsi delle fonti illustrative prese a modello – relative in questo caso non solo al ciclo giuntino, ma anche alle vignette di Tacuino del 1513 e alle copie del 1497 impresse da Rusconi nell'edizione latina del 1517 – rielaborandole giocando sulle posture delle figure o sulla composizione generale della scena. Nelle vignette di Dolce, inoltre, va ulteriormente ribadito il tentativo operato dall'illustratore di aggiornare la cifra stilistica delle precedenti xilografie all'incipiente gusto manierista che si era affermato in Laguna sulla spinta degli influssi tosco-romani importati da importanti personalità quali Pordenone, Francesco Salviati e Giorgio Vasari.

Un altro aspetto che è stato più volte messo in relazione alle variazioni formali introdotte dagli artigiani nelle vignette riguarda l'influsso di determinate iconografie. Il caso di Ercole contro l'idra e di Ercole contro Acheloo nell'illustrazione alla c. LXXXVIIr dell'edizione tacuiniana del 1513, e il caso della morte di Orfeo nell'edizione perugina del 1519, sono particolarmente significativi. Nel primo caso l'artefice ha modificato lo schema iconografico associato all'eroe nell'illustrazione giuntina di riferimento con degli schemi che rimandano ad alcune immagini relative alle fatiche dell'eroe e al culto di Mitra; nel secondo il violino proteso da Orfeo e il bambino impaurito rappresentato nel margine laterale della vignetta alludono probabilmente all'influenza esercitata da altri modelli grafici e pittorici.

In maniera simile, l'influsso di determinate iconografie è risultato determinante nella rappresentazione di alcuni soggetti inediti. Un esempio importante proviene dall'illustrazione di Piramo e Tisbe che correda l'edizione di Niccolò degli Agostini del 1522, nella quale la particolare posizione di Tisbe che si getta a braccia aperte sulla spada emergente dal corpo dell'amato Piramo, nonostante corrisponda alla descrizione testuale offerta da Agostini, sembra riprendere lo schema utilizzato per la raffigurazione della stessa scena in alcune xilografie di cantari tardo Quattrocenteschi e in alcune ceramiche.

Per concludere, meritano infine di essere fatte alcune riflessioni sul problema degli artefici incaricati di eseguire gli apparati illustrativi delle varie edizioni esaminate. Questo aspetto è stato indagato di volta in volta nel corso della ricerca, con l'obiettivo di ricondurre le immagini di ogni edizione alla mano di determinati artefici o alle loro botteghe. Si è così dimostrato, ad esempio, che Benedetto Bordon fu quasi certamente l'autore dei disegni delle xilografie giuntine, e che Jacopo da Strasburgo, il monogrammista N e un anonimo maestro fiorentino furono gli intagliatori di tali illustrazioni. Ancora, è stato supposto che l'esecuzione delle vignette del 1513 sia da attribuire alla bottega del maestro C (o I. C.) e che dietro le illustrazioni zoppiniane del 1522 ci sia in realtà la mano di Zoan Andrea

Valvassore. Per l'edizione perugina del 1519 si è invece ipotizzato di riconoscere l'intervento di un anonimo maestro locale (probabilmente formatosi nell'ambito di Eustachio Celebrino da Udine), mentre per le raffinate xilografie del 1553 è stata accettata l'attribuzione a Giovanni Antonio Rusconi (il figlio dell'editore Giorgio Rusconi) precedentemente avanzata dalla critica. Se da un lato l'analisi stilistica svolta ha permesso di precisare il lavoro compiuto dagli artigiani suggerendo delle attribuzioni inedite, dall'altro ha stimolato delle riflessioni sulle dinamiche sottese al funzionamento delle botteghe e sull'organizzazione del lavoro nell'illustrazione xilografica tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Mentre infatti nelle illustrazioni del 1497 sono state riscontrate delle differenze qualitative tra le immagini, dovute all'intervento di diverse maestranze che contribuirono in vario grado e con ruoli differenti all'esecuzione delle xilografie, nelle edizioni Cinquecentesche si è notata una maggiore omogeneità stilistica, imputabile con ogni probabilità, come si è visto, all'intervento di una sola mano. Questo aspetto sembra riflettere un cambiamento delle modalità esecutive delle immagini: da un lavoro condiviso e nettamente spartito tra disegnatori e intagliatori, si passa, già a partire dalla seconda decade del Cinquecento, a un lavoro riconducibile ad una singola persona, responsabile sia della realizzazione dei disegni sia dell'intaglio successivo. Sicuramente questo cambiamento nelle modalità dell'organizzazione del lavoro va connesso alla sempre maggiore richiesta e produzione di libri illustrati di facile consumo, per la cui realizzazione gli stampatori ricorsero a maestranze specializzate che garantivano in tempi brevi l'esecuzione di apparati illustrativi, anche se a discapito della qualità esecutiva delle immagini. Alle dinamiche del lavoro di bottega si legano infine quegli esempi che abbiamo ipotizzato essere legati alla pratica dei disegni di repertorio creati dal maestro principale e continuamente riutilizzati. Tra gli esempi più significativi che abbiamo esaminato, si ricordano le figure accovacciate e la figura protesa in avanti con il braccio destro alzato più volte utilizzata nelle illustrazioni del 1497 e nelle immagini inedite apparse nell'edizione Parma A, da imputare sempre alla mano di Bordon per quanto riguarda il disegno.

SCHEDE¹

¹ Le schede che seguono, senza alcuna pretesa di esaustività, sono state realizzate con lo scopo di fornire delle sintetiche descrizioni dei soggetti illustrati nelle xilografie che corredano le cinque principali edizioni esaminate nel corso della tesi. Sono state dunque scartate le ristampe e/o le edizioni successive alle *editiones principes* recanti le stesse matrici o copie pedissequae.

SCHEDA 1.

Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta, 10 aprile 1497; 2°

ISTC i000185000; Essling 223; Sander 5330

146 cc.; segnatura: (-)⁴, a – r⁸, s⁶ (s6 bianco); numerazione: (4), (I) – CXLI, (1) (con errori). Impaginazione: due colonne di scrittura, 44-56 righe per pagina; carattere di stampa: *Littera Antiqua* (le allegorie sono in caratteri minori), i titoli sono in caratteri gotici;

Illustrazione e decorazione: l'edizione è corredata da un apparato di 52 xilografie originali (una delle quali è ripetuta due volte) più una cornice ornamentale composta da motivi "all'antica", putti e divinità marine posta alla c. lr. 17 xilografie sono firmate dal monogramma *ia*, 4 dal monogramma *I* e una con il monogramma *N*. I capilettera dei quindici libri del volgarizzamento, dei capitoli in cui essi si strutturano e delle allegorie che li accompagnano sono xilografati e presentano motivi decorativi fitomorfi e zoomorfi.

Descrizione delle xilografie:

- 1. Creazione del mondo** (c. lr). Al centro della vignetta è raffigurato il Creatore circondato dagli effetti della sua opera: mari, fiumi, monti, alberi, animali, astri e venti.
- 2. Prometeo e le età del mondo** (c. llr) (monogramma *ia*). In alto a sinistra Prometeo tra le nubi ruba il fuoco agli dei; in basso a sinistra Prometeo infonde il calore del fuoco al primo uomo da lui creato dall'argilla; al centro gli uomini dell'età argentea arano il terreno e, in secondo piano, costruiscono capanne. A destra gli uomini dell'età del ferro combattono tra di loro.
- 3. Il diluvio universale** (c. llv). Nella parte sinistra della vignetta Giove, assiso su una roccia sopraelevata, si rivolge agli altri dei disposti a cerchio attorno a lui. Il resto della composizione è occupato dalle acque tumultuose del diluvio dalle cui onde affiorano i corpi degli uomini travolti. Sullo sfondo, in secondo piano, si intravedono Deucalione e Pirra in procinto di attraccare al monte Parnaso.

4. Deucalione e Pirra (c. VIr). In alto a sinistra Deucalione e Pirra pregano davanti alla statua di Temi all'interno di un piccolo tempio circolare. In primo piano l'uomo e la donna lanciano le pietre dietro le proprie spalle generando una nuova generazione di esseri umani.

5. Apollo, Pitone e Danfe (c. VIIr): A sinistra Apollo trionfante guarda il corpo del mostruoso serpente Pitone da lui sconfitto. Al centro, in secondo piano, è raffigurata la lite tra Apollo e Cupido. A destra Apollo insegue Danfe le cui braccia e capelli già iniziano a trasformarsi in alloro.

6. Fetonte (c. XIr). All'interno della reggia del Sole, nella parte sinistra della composizione, Fetonte chiede al padre Apollo di poter guidare il suo carro. A destra è raffigurata la caduta di Fetonte dal carro in presenza delle Eliadi e di Cicno.

7. Giove, Diana e Callisto (c. XIIv). A sinistra Giove, sotto le sembianze di Diana, si avvicina a Callisto per possederla; al centro Diana e le sue ninfe, mentre si immergono in uno stagno, scoprono la gravidanza di Callisto e la allontanano; a destra Giunone percuote la rivale in amore prendendola per i capelli. Il piccolo bambino rappresentato tra le gambe della ninfa allude al figlio Arcade mentre l'orso che spunta da una macchia d'alberi alle spalle delle figure rappresenta la metamorfosi subita da Callisto.

8. Fedra e Ippolito (c. XVv). All'interno di una stanza sulla sinistra è raffigurata Fedra davanti alla spada di Ippolito gettata a terra mentre quest'ultimo sta uscendo da una porta. In secondo piano Ippolito, inseguito da Teseo, fugge su un carro trainato da cavalli che si spaventano alla vista di un mostro marino emergente dalle acque. In primo piano una figura giace al suolo (Ippolito?) e più a destra il giovane Ippolito viene rianimato da Esculapio in presenza di Diana.

9. Mercurio, Erse e Aglauro (c. XVIIv) (monogramma *ia*). La xilografia mostra, sulla sinistra, la cinta muraria della città di Atene, nella quale sono rappresentate le fanciulle ateniesi mentre venerano la statua di Minerva. Sorvola la città Mercurio. Nella parte destra dell'illustrazione Mercurio si presenta in casa di Erse dove Aglauro lo accoglie sull'uscio. Dietro la fanciulla sono raffigurate le sorelle Pandroso ed Erse.

10. Giove ed Europa (c. XIXv) (monogramma *ia*). In secondo piano sulla sinistra Mercurio riceve da Giove l'ordine di condurre gli armenti di Agenore in riva al mare. In primo piano, a sinistra, Mercurio esegue l'ordine e conduce i tori del re sul mare. Al centro della

composizione Europa sale sul toro in cui si è trasformato Giove per rapirla. Sullo sfondo la fanciulla viene condotta dal dio a Creta.

11. Diana e Atteone (c. XXIr):. In un boschetto raffigurato nella parte sinistra della vignetta Atteone sorprende Diana mentre, assieme a due ninfe, si fa il bagno in un piccolo stagno. A destra il giovane cacciatore, ormai tramutato in cervo, viene assaltato dai suoi stessi cani sollecitati dai compagni cacciatori.

12. Venere, Marte e Vulcano (c. XXVIIIr). L'illustrazione presenta, a sinistra, il momento in cui Apollo rivela a Vulcano l'infedeltà della moglie. A destra Marte e Venere sono raffigurati stesi su un letto e imprigionati dalla rete speciale preparata da Vulcano per coglierli sul fatto. Dietro al letto sono rappresentati, da destra a sinistra, Saturno, Giove (?), Mercurio, Nettuno e nuovamente Vulcano.

13. Giunone agli inferi (c. XXXIr) (monogramma *ia*). Nella parte sinistra della xilografia è rappresentata Giunone di fronte all'ingresso degli inferi dove viene accolta da Cerbero e dalle tre furie (Alecto, Tisifone e Megera). Al centro Giunone osserva il gigante Tifone tormentato da un avvoltoio, Sisifo costretto a portare un enorme masso in cima ad un monte, Issione sulla ruota girata da un demonio e le figlie di Danao condannate a riempire un vaso senza fondo in un pozzo.

14. Ino e Atamante (c. XXXIIv) (monogramma *ia*). La metà sinistra della composizione vede la raffigurazione del momento in cui Tisifone (rappresentata due volte) si presenta a casa di Ino e Atamante dove instilla in loro il furore. A destra Atamante uccide il figlio Leargo mentre Ino si getta in mare con l'altro figlio Melicerte; in secondo piano Venere prega Nettuno di trasformare Ino e Melicerte in divinità marine.

15. Perseo e Andromeda (c. XXXIIIv). All'estremità sinistra della vignetta è presente Perseo che solleva vittorioso la testa decapitata di Medusa mentre poco più a destra è rappresentata la nascita di Pegaso dal sangue della Gorgone. Al centro della composizione Perseo, raffigurato in volo, si accorge di Andromeda incatenata ad uno scoglio vicino al quale si trova il padre della fanciulla. A destra Perseo si appresta ad affrontare il mostro marino.

16. Ratto di Proserpina (c. XLv). Nella parte alta dell'immagine, sullo sfondo, la dea Venere chiede al figlio Cupido di colpire Plutone con una delle sue frecce. Poco più a sinistra Proserpina, in compagnia di due ninfe, è raffigurata nell'atto di raccogliere dei fiori presso un

monte davanti al quale, in primo piano, viene illustrato il ratto della fanciulla ad opera di Plutone. Al centro della composizione il dio degli inferi, sollevandosi dal carro sul quale tiene prigioniera Proserpina, si prepara a scalfire la terra con un tridente mentre in basso a destra è rappresentata la ninfa Ciane immersa fino alla vita in una fonte d'acqua.

17. Trittolemo e Linco (c. XLIIIr). In alto a sinistra, in secondo piano, la dea Cerere è raffigurata nell'atto di consegnare a Trittolemo il suo carro trainato da draghi per spargere le sementi nel mondo. In primo piano, sulla sinistra, Trittolemo parla con il re Linco chiedendogli ospitalità. A destra Cerere arresta il tentativo di Linco di uccidere il suo ospite nel sonno trasformando il re in lince.

18. La strage dei Niobidi (c. XLVIIv). Nella parte sinistra della xilografia Niobe si rivolge al popolo di Tebe rivendicando il diritto di essere venerata come una dea. A destra Apollo, rappresentato assieme a Diana su una nuvola sopra la città, uccide a colpi di freccia i sette figli maschi di Niobe.

19. Apollo e Marsia (c. XLIXv) (monogramma *ia*). All'interno di un banco di nubi in alto a sinistra Minerva suona uno strumento a fiato davanti agli altri dei. In basso la stessa dea suona lo strumento sulle rive di uno stagno per vedere la sua immagine riflessa nell'acqua. Al centro dell'illustrazione Marsia, seduto, sfida Apollo, stante, in una gara di musica. A destra il dio scortica Marsia la cui pelle è rappresentata appesa ad un tempietto sullo sfondo.

20. Medea ringiovanisce Esone (c. LIIIr) (monogramma *ia*). In alto a sinistra Giasone chiede a Medea di utilizzare le sue arti magiche per ringiovanire Esone. In basso Medea inginocchiata invoca le stelle. Al centro, nella parte superiore, Medea sul carro trainato da due draghi si libra nel cielo stellato per andare a recuperare le erbe necessarie all'incantesimo. In primo piano, nella parte inferiore, Medea taglia la gola a Esone per sostituire il suo sangue con il filtro magico da lei preparato.

21. Minosse e Androgeo (c. LVIIIv). A sinistra viene raffigurata l'uccisione di Androgeo, figlio del re Minosse, da parte dei suoi compagni di scuola. A destra, in secondo piano, è rappresentato il re Minosse mentre si appresta ad assediare Atene per vendicare la morte del figlio.

22. Minosse e Scilla (c. LXIIv). Nella parte sinistra dell'illustrazione, in cui è raffigurato un accampamento, Minosse sul dorso di un cavallo si avvicina a Megara, rappresentata a destra, dalla cui torre più alta si intravede Scilla che osserva il nemico.

23. Arianna e Teseo (c. LXIIIv). Nella parte sinistra della vignetta Arianna, accompagnata dalla sorella Fedra, parla con Teseo promettendogli aiuto per uscire indenne dal labirinto. Nella parte destra, davanti al labirinto, Teseo riceve da Dedalo un'arma speciale da lui preparata per sconfiggere il minotauro.

24. La caccia al cinghiale Calidonio (c. LXVIv) (monogramma И). La vignetta mostra il cinghiale Calidonio, inviato da Diana per devastare le terre del re Eneo, circondato dai membri della spedizione di caccia organizzata da Meleagro per ucciderlo (tra questi si riconoscono Atalanta, Castore o Polluce a cavallo, Nestore seduto tra i rami di un albero sulla destra, Anceo d'Arcadia con la spada in mano e infine il corpo di Eupalamone travolto dal cinghiale).

25. Erisittone e la Fame (c. LXVIIIv). La parte destra della xilografia mostra Erisittone mentre abbatte la quercia sacra a Cerere, ai cui piedi si trova il corpo decapitato di uno dei suoi compagni. Al centro della composizione, in secondo piano, le ninfe e le driadi chiedono a Cerere di punire Erisittone. A sinistra una ninfa dei monti, una delle orcadei, si rivolge alla Fame affinché quest'ultima si impossessi di Erisittone. In basso la Fame esegue l'ordine soffiando un appetito insaziabile nel corpo dell'uomo dormiente.

26. Ercole, Acheloo e Deianira (c. LXXIV). Nel primo piano è raffigurato il combattimento tra Ercole e Acheloo per contendersi Deianira. Nella parte sinistra della composizione, all'interno di una loggia, sono illustrate le nozze tra Ercole e Deianira alla presenza del re Oineo e di altre persone. Sullo sfondo prende posto, sulle rive del fiume Eveno, il rapimento di Deianira da parte del centauro Nesso mentre Ercole tende l'arco per colpirlo.

27. Ercole contro le Amazzoni (c. LXXIVv). La vignetta illustra la battaglia ingaggiata da Ercole contro le amazzoni. L'eroe è riconoscibile nella folla grazie alla tradizionale *leonté*, mentre due delle altre figure maschili a cavallo potrebbero rappresentare Ippolito e Piritoo che accompagnano il figlio di Zeus nell'impresa.

28. Morte di Ercole (c. LXXVIr). Al centro della xilografia Ercole sorprende il messaggero Lica che si era rifugiato in una grotta. A sinistra l'eroe afferra Lica per le gambe e si prepara a

scaraventarlo nel mare in presenza di una terza figura (Filottete?). A destra Ercole consegna a Filottete arco e frecce mentre nella parte superiore il corpo dell'eroe è adagiato sulla pira funeraria da lui stesso preparata.

29. Nascita di Ercole (c. LXXVIIv). A sinistra la partoriente Alcmena viene assistita dalle levatrici mentre a destra la dea Lucina, per volere di Giunone, cerca di impedire il parto incrociando braccia e gambe in un gesto rituale. Accanto alla dea è raffigurata Galanti nell'atto di distrarla con un tranello che permetterà la nascita di Ercole.

30. Priapo e Loti (c. LXXVIIIv) (monogramma *ia*). A sinistra Priapo si avvicina al Loti e alle sue compagne mentre dormono alzando la veste della ninfa per possederla. Al centro il pastore Argisto lega ad un albero un asino che, tagliando, sveglia Loti. A destra è raffigurato Priapo nell'atto di inseguire la ninfa che sta già subendo la trasformazione nell'omonima pianta.

31. Orfeo ed Euridice (c. LXXXIIIv) (monogramma *N*). All'interno di una loggia nella metà sinistra dell'illustrazione si svolge il matrimonio tra Orfeo ed Euridice in presenza di musicisti portatori di fiaccole. Nella scalinata davanti agli sposi si trova il dio Imeneo con la fiaccola spenta in mano. Nella parte sinistra dell'illustrazione è presente la figura di Euridice che, in compagnia di altre fanciulle, viene morsa al piede da un serpente. Sullo sfondo, in secondo piano, Orfeo suona la viola davanti a un nocchiero (Caronte?).

32. Orfeo ammansisce le fiere (c. LXXXVr). Al centro della composizione è raffigurato Orfeo seduto mentre suona la viola e ammansisce molti animali rappresentati attorno a lui tra cui un cavallo, un toro, due conigli, due volatili, un leone, un canide, un lupo e un uccello appollaiato sul ramo di un albero.

33. Apollo e Ciparisso (c. LXXXVv). A sinistra Ciparisso è raffigurato di spalle mentre sta per scagliare una lancia contro il cervo dalle corna d'oro da lui adorato. In primo piano, davanti al corpo dell'animale trafitto mortalmente dall'arma, il giovane si dispera dell'atto compiuto di fronte ad Apollo. A destra il dio è nuovamente rappresentato accanto a Ciparisso già tramutato in cipresso ad eccezione della testa.

34. Mirra e Adone (c. LXXXIXr) (monogramma *ia*). Nella parte sinistra Cinira, il padre di Mirra, minaccia la figlia con una spada dopo aver scoperto di essersi unito incestuosamente a lei con un inganno. Al centro dell'illustrazione Mirra, trasformata nell'omonimo albero, partorisce Adone grazie all'aiuto della dea Lucina e di altre donne. A destra, seduti sotto le

fronde di una pianta, Venere e Adone amoreggiano e conversano. Sullo sfondo, in secondo piano, il giovane cacciatore viene ucciso da un cinghiale mentre Venere si avvicina all'amante librandosi nel cielo.

35. Ippomene e Atalanta (c. LXXXIXv) (monogramma *I*). L'illustrazione mostra in basso a sinistra Ippomene che conversa con Atalanta mentre in alto, in secondo piano, il fanciullo inginocchiato è raffigurato nell'atto di ricevere da Venere, disposta ad aiutarlo a conquistare la giovane, tre pomi d'oro. Al centro della composizione Ippomene in corsa guadagna terreno gettando a terra una mela dorata e Venere, rappresentata alle spalle di Atalanta, spinge la fanciulla a raccoglierla. A destra i due protagonisti si sposano davanti al re Scheneo e ad alcuni trombettieri. In secondo piano gli sposi vengono rappresentati dapprima assieme a due soldati mentre si allontanano dalla città di Atalanta, e poi nuovamente mentre giungono al tempio di Cibele. Il leone e la leonessa raffigurati a ridosso di Ippomene inginocchiato davanti a Venere sulla destra, alludono alla metamorfosi subita dai due giovani per essersi uniti nel tempio di Cibele.

36. Morte di Orfeo (c. LXXXIV). Al centro della xilografia si trova Orfeo in ginocchio mentre solleva il braccio sinistro per proteggersi dai colpi mortali delle baccanti rappresentate in gran numero nell'atto di colpire il cantore con dei bastoni.

37. Apollo e Pan (c. LXXXIIIr) (monogramma *ia*). Nella parte sinistra dell'illustrazione il re Mida è raffigurato seduto accanto a Pan mentre quest'ultimo suona la zampogna a sette canne. Dietro di loro sbuca Apollo con uno strumento musicale in mano. A destra Febo si esibisce con il suo strumento davanti a Pan, Mida e a alla personificazione del monte Tmolo seduto su una roccia.

38. Peleo e Teti (c. LXXXIVv) (monogramma *ia*). Nella parte sinistra dell'immagine Peleo si avvicina a Teti per possederla. Al centro il giovane afferra l'amata, trasformata in uccello, per il collo, mentre a destra Teti, nelle sembianze di drago, spaventa il suo corteggiatore. In secondo piano, davanti a un piccolo altare in mezzo al mare, Peleo prega Proteo di aiutarlo a catturare Teti.

39. Ceice e Alcione (c. LXXXVIv) (monogramma *ia*). In primo piano sulla sinistra Alcione, accompagnata da altre donne, saluta Ceice che sta per imbarcarsi sulla nave rappresentata alle loro spalle. In alto a destra viene raffigurato il naufragio della nave di Ceice. A destra

Alcione riconosce il corpo del marito sospinto verso di lei dalle onde e si disperava assieme ad altre due fanciulle.

40. I greci in Aulide (c. LXXXVIIIr). Nella parte sinistra della xilografia un gruppo di guerrieri greci inginocchiati davanti a un altare ardente compiono un sacro rito in onore di Giove. Nella parte destra l'indovino Calcante indica ai greci un serpente attorcigliato ad un albero che mangia degli uccelli in un nido, profetizzando la durata della guerra di Troia.

41. Guerra di Troia (c. Cr) (monogramma *ia*). La vignetta illustra l'inizio della guerra di Troia: in basso a sinistra i guerrieri troiani, preceduti da un suonatore di tromba, escono armati di lancia dalla porta della città preparandosi alla battaglia. A destra è raffigurato lo sbarco dei greci a Troia e l'inizio dei combattimenti con i difensori della città.

42. Contesa delle armi di Achille (cc. CIIIv, CVIIIv). La metà sinistra dell'illustrazione mostra i capi argivi disposti a cerchio mentre ascoltano Aiace che cerca di ottenere le mitiche armi di Achille. Al centro Aiace si trafigge con la sua spada dopo aver perso la contesa. A destra Ulisse, con in mano la corazza di Achille, si appresta a partire per Lemno assieme ad altri due uonimi. Sullo sfondo è raffigurata Troia in fiamme mentre a destra delle mura le donne di Lemno uccidono un uomo.

43. La morte di Achille (c. CVIIIr) (monogramma *ia*). In alto a sinistra Nettuno e Apollo meditano vendetta contro Achille. In primo piano, all'interno di un tempio, Achille prega dinnanzi alla statua di Apollo mentre Paride, alle sue spalle, tende l'arco per ucciderlo. Assistono alla scena la regina Ecuba (recante una corona sul capo), la figlia Polissena, due sacerdoti e altre figure visibili in lontananza.

44. Il sacrificio di Polissena (c. CXv). A sinistra Polissena, raffigurata in ginocchio davanti alla tomba di Achille, sta per essere uccisa da Neottolema mentre Ecuba, dietro la fanciulla, si affligge in un gesto di dolore. Al centro, in primo piano, le donne di Troia si disperano attorno al corpo di Polissena. Sullo sfondo Ecuba, assieme ad altre due donne, scorge nel mare il cadavere del figlio Polidoro sospinto dalle onde verso la riva dove giace Polissena. In basso a destra Ecuba, accecata dall'ira, stappa gli occhi a Polimestore contro il quale si scagliano altre due troiane.

45. Enea a Delo (c. CXIIr). A sinistra, davanti a una barca, Enea, il padre Anchise e il piccolo Ascanio approdano a Delo. Nella parte destra dell'immagine Enea, assieme al padre e ad

altre persone, viene accolto dal re Anio nel suo regno. Sullo sfondo il troiano si immerge in una fonte sacra presso la quale è stato condotto da Anio, raffigurato mentre tiene una mano sulla testa di Enea. A destra dello stagno Enea e Anchise, inginocchiati davanti a un'ara all'interno di un tempio, sacrificano agli dei in presenza di Anio.

46. Aci, Polifemo e Galatea (c. CXVv). Nella parte sinistra dell'immagine Polifemo, seduto su una roccia, suona la zampogna cantando il suo amore per Galatea. Poco più a destra, dietro a una roccia, Aci e Galatea si nascondono dal Ciclope. A destra Polifemo solleva un enorme macigno per uccidere Aci, mentre Galatea si getta in mare.

47. Glauco e Circe (c. CXVIIv). All'interno di una camera da letto popolata da numerosissimi animali (tra cui serpenti, rane, felini, bovini, equini, uccelli e perfino un drago) Glauco si rivolge a Circe chiedendole aiuto per conquistare l'amore di Scilla.

48. L'accecamento di Polifemo (c. CXXr) (monogramma *ia*). In alto a sinistra, parzialmente nascosto da una roccia, Ulisse spia Polifemo. Poco più a destra l'eroe acceca il ciclope affondando una lancia nel suo unico occhio. Al centro della composizione Polifemo scaraventa dei macigni contro Ulisse e i suoi compagni in fuga. A destra il Ciclope squarta i corpi dei greci che aveva catturato mentre Achemenide, raffigurato in secondo piano all'estremità destra dell'illustrazione, chiama aiuto levando un braccio.

49. Pico e Circe (c. CXXIIv) (monogramma *ia*). A sinistra della composizione Pico, raffigurato a cavallo, si prepara a cacciare nelle terre di Laurento. La maga Circe, poco più a destra, si innamora del giovane e si lascia cadere di mano le erbe appena raccolte. A destra il Pico, dopo essere sceso da cavallo, si addentra in una foresta per inseguire un fantasmagorico cinghiale creato dalla magia di Circe. Sullo sfondo, al centro, i compagni di Pico vengono spaventati dalle anime infernali evocate da Circe mentre a sinistra la maga trasfigura le fisionomie degli sventurati dotandole di un aspetto animale.

50. Ifi e Anassarete (c. CXXVIIv) (monogramma *I*). Sotto le arcate di un edificio nella parte sinistra della xilografia, Ifi, dopo essere stato rifiutato da Anassarete, si impicca davanti alla porta dell'amata. A destra il corteo funebre trasporta il corpo di Ifi accanto alla casa di Anassarete la quale assiste al passaggio guardando dalla finestra.

51. Romolo e Remo (c. CXXVIIIv) (monogramma *I*). In alto a sinistra, accanto a un edificio circolare in secondo piano, Rea Silvia si unisce con Marte che la sorprende nel sonno.

Davanti all'edificio il servo di Rea Silvia conduce Romolo e Remo in fasce presso il Tevere mentre nella sponda opposta lo stesso personaggio è raffigurato di spalle nell'atto di guardare indietro, alludendo probabilmente al momento in cui abbandona gli infanti. In primo piano si vede la lupa che allatta i gemelli. Nella parte destra della composizione, dinnanzi alla costruzione di Roma raffigurata sullo sfondo, è illustrata a battaglia tra romani e sabini.

52. Numa Pompilio (c. CXXXv) (monogramma *ia*). Nella parte sinistra dell'illustrazione è rappresentata l'incoronazione del re Numa. Nella parte destra dell'immagine viene raffigurato il momento in cui il re, accompagnato da un gruppo di soldati, giunge a cavallo nella città di Crotona dove un anziano lo accoglie per raccontargli la storia della città.

Illustrazioni aggiuntive: Nell'edizione *Habebis candide lector P. Ovidii Nasonis Metamorphosin castigatissimam, cum Raphaelis Regii commentaries emendatissimis & capitulis figuratis decenter apposit & aliquo calchographo hactenus non impressit* (Parma, Francesco Mazzali, 1 maggio 1505) alle xilografie sopra descritte si aggiungono le seguenti immagini, eseguite probabilmente dalle stesse maestranze:

1. Creazione (c. a1r) . La xilografia sostituisce la precedente versione della Creazione ripetendone i motivi e la composizione generale (cfr. sopra). Rispetto alla precedente illustrazione viene aggiunto un cane sulla sinistra, un uccello vicino al sole e i pesci nel mare sono rappresentati in primo piano.

2. Storia di Cadmo (c. d6v). Nella parte sinistra della vignetta, all'interno di una stanza del trono, il re Agenore chiama a raccolta i suoi tre figli (Cadmo, Fenice e Cilice), affinché cerchino la sorella Europa, rappresentata oltre la bifora mentre viene rapita da Giove-toro. Nella parte destra, in basso, è illustrato il momento in cui Cadmo trafigge con una lancia il serpente figlio di Marte inchiodandolo a un albero. In secondo piano il figlio di Agenore viene mostrato nell'atto di seminare i denti del serpente manovrando un aratro trainato da un bue.

3. Eco e Narciso (c. e4r). L'illustrazione mostra, nella parte sinistra, la ninfa Eco che abbraccia Narciso spinto dal desiderio. Al centro, il giovane si specchia nell'acqua e si innamora del proprio riflesso. Nella parte destra della vignetta il corpo privo di vita di

Narciso, disteso al suolo, viene compianto da un gruppo di naiadi. Dalla testa del giovane si sviluppa lo stelo di un fiore che allude certamente alla seguente metamorfosi.

4. Le Miniadi (c. f1r). A sinistra è rappresentato il sacerdote Tiresia nell'atto di invitare le donne di Tebe ad abbandonare l'attività di tessitura per dedicarsi ai riti in onore di Bacco. A destra, all'interno di una stanza con bifora, sono rappresentate le figlie del re Minia che, rifiutandosi di prendere parte ai riti bacchici, tessono la lana e si raccontano storie.

5. Perseo contro Fineo (c. g5v) (monogramma *ia*). A sinistra si svolge la battaglia scatenata da Fineo contro Perseo durante i festeggiamenti nuziali con Andromeda: Perseo è riconoscibile dalla spada ricurva, dal copricapo e dai calzari alati. A destra Perseo è raffigurato mentre, appoggiandosi alla colonna, solleva la testa di medusa pietrificando all'istante i nemici rappresentati di fronte a lui.

6. Pallade e Aracne (h7r). Nell'angolo superiore sinistro Minerva, sotto le sembianze di una vecchia, cerca di convincere Aracne a chiederle perdono. Nella parte bassa è illustrato il momento in cui le ninfe della Lidia si prosternano davanti a Pallade dopo che questa svela il suo vero aspetto. La metà destra dell'immagine è occupata interamente dalla rappresentazione di un telaio presso il quale sta lavorando Aracne.

7. Frisso ed Elle (c. i8v). In basso a sinistra è raffigurato il matrimonio del re Atamante con Ino, sua seconda moglie. Nella parte alta Ino, per nuocere ai figliastri Frisso ed Elle, fa cuocere a una serva il grano che i fanciulli erano stati incaricati di seminare. Nella parte destra, in basso, i due fratelli seminano il grano in un campo. Sopra, in secondo piano, è illustrato il momento in cui, dopo essere stati cacciati dal regno paterno, ai due fratelli appare lo spirito della madre Nefele che affida loro il famoso vello d'oro per attraversare il mare. Poco più a destra, Elle precipita nelle acque dell'Ellesponto.

SCHEDA 2.

Publius Ovidius Naso, *Metamorphosis cum Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1513, *in folio*.

EDIT 16 CNCE 47173; Essling 229; Sander 5319

166 cc.; segnatura: AA10, A8-T8, V4; numerazione: (10), I – CLVI (con errori); impaginazione: il testo del poema è inquadrato dal commento (in media 48 testo e 66 commento); carattere di stampa: rom. Il titolo dell'opera è impresso in gotico con inchiostro rosso.

Illustrazione e decorazione: l'edizione è corredata da un apparato di 61 legni originali qui apparsi per la prima volta. In quasi tutti i blocchi sono presenti delle iscrizioni che identificano i personaggi principali di ogni episodio illustrato. Non sono presenti firme o monogrammi di alcun tipo. L'illustrazione alla c. Fvii v è inoltre accompagnata lateralmente da due ampi fregi decorativi strutturati in tre fasce verticali. I capilettera dei quindici libri delle *Metamorfosi* e dei corrispondenti quindici libri del commento che accompagna il testo di Ovidio sono xilografati e si contraddistinguono per la presenza di diversi motivi decorativi su fondo nero, tra cui putti, racemi floreali, spade e scudi accatastati.

Descrizione delle xilografie:

2. Ritratto dell'autore (c. Ir). L'illustrazione mostra Ovidio intento a scrivere le *Metamorfosi* all'interno di un paesaggio bucolico: l'autore è rappresentato di profilo, una corona d'alloro sul capo e siede su un tronco d'albero scrivendo la sua opera appoggiato ad una roccia. Attorno a lui sono raffigurati altri quattro uomini e due animali (una lepre e un cerbiatto). Nell'angolo in alto a destra compare tra le nuvole la figura di Dio recante un cartiglio che indica la materia dell'opera: CORPORVM MVTACIO.

3. Creazione del mondo (c. IIr). Nella vignetta è raffigurato Dio nell'atto di dividere gli elementi separando la terra dal mare e le acque dai venti turbinosi. Nella parte destra dell'immagine è presente un cartiglio recante l'iscrizione MVNDI FABRICA.

4. Creazione dell'uomo (c. IIIv). Nella parte sinistra dell'illustrazione Prometeo crea dall'argilla il primo uomo, rappresentato nudo e leggermente reclinato su uno sperone roccioso. Al centro dell'immagine un uomo nudo solleva lo sguardo verso il cielo mentre gli

animali rappresentati al suo fianco (un uccello, un cerbiatto e una lepre) sono seduti e guardano la terra. In secondo piano compaiono alcune capanne e due figure umane, che alludono probabilmente alla condizione dell'umanità nell'età argentea.

5. L'età del ferro (c. IIIv). La vignetta illustra nella parte sinistra una feroce battaglia tra uomini dell'età del ferro. Nella parte destra dell'immagine è raffigurata una nave in un mare solcato dalle onde, mentre in lontananza si scorge una città.

6. Il concilio degli dei (c. VIr). La xilografia rappresenta il concilio degli dei voluto da Giove dopo aver sconfitto i giganti che tentarono di salire sull'Olimpo. Gli dei, in tutto quattordici, siedono gli uni accanto agli altri su un banco di nuvole fluttuanti formando un cerchio. Tra loro è riconoscibile Giove rappresentato nel punto più alto e in posizione frontale, recante uno scettro nella mano sinistra.

7. Il Diluvio universale (c. VIIIr). La vignetta mostra il diluvio scatenato da Giove per punire l'empietà del popolo greco. Tra le onde del mare in burrasca compare la scritta DILVVIVM.

8. Deucalione e Pirra (c. VIIIv). Nella parte sinistra dell'illustrazione Deucalione e Pirra lanciano le pietre per generare una nuova generazione di esseri umani. A ridosso del margine destro della vignetta Tritone soffia nella sua buccina per ritirare le acque del diluvio.

9. Apollo, Pitone e Dafne (c. Xr). Nel margine sinistro della composizione Apollo contempla la mostruosa mole del serpente Pitone da poco sconfitto. Dietro il rettile compaiono degli animali (un cerbiatto, una serpe, una lepre e un cane) che si riferiscono alle specie generate dalla terra dopo il diluvio. Sullo sfondo, nei pressi di un boschetto, è raffigurata la disputa tra Apollo e Cupido. A destra è rappresentato nuovamente Apollo mentre si avvicina all'amata Dafne ormai trasformata completamente in alloro.

10. Fetonte e il carro del padre (c. XVIr). All'interno della reggia del Sole, nella parte sinistra della composizione, Fetonte chiede al padre Apollo di poter guidare il suo carro. A destra è raffigurata la caduta di Fetonte dal carro in presenza delle Eliadi e di Cicno.

11. Giove, Diana e Callisto (c. XXIIr). Nella parte sinistra della xilografia è raffigurato, all'interno di un bosco, il momento in cui Giove, assunte le sembianze di Diana, si avvicina a Callisto per possederla. Al centro dell'illustrazione Callisto viene spogliata da due ninfe al

fine di rivelare la gravidanza a Diana, rappresentata all'interno di uno stagno assieme a un'altra ninfa.

12. Fedra e Ippolito (c. XXIVv). All'interno di una schematica stanza nella parte sinistra della composizione, è raffigurata Fedra con un'ancella mentre sul terreno ai loro piedi giace la spada di Ippolito. Nella parte destra della vignetta viene illustrata la guarigione di Ippolito ad opera di Esculapio: il giovane viene raffigurato dapprima di spalle mentre fugge dalla casa di Fedra quindi steso su un lettino mentre viene rianimato dal dio accompagnato da Diana. La figura accovacciata davanti al letto su cui giace Ippolito rappresenta Esculapio dopo essere stato punito da Giove.

13. Mercurio ed Erse (c. XXVv). Nella parte sinistra della composizione, all'interno della città di Atene, Erse e altre fanciulle ateniesi venerano il simulacro di Minerva mentre Mercurio sorvola la città. Nella parte destra dell'illustrazione il dio si presenta in casa di Erse dove Aglauro lo accoglie sull'uscio. Dietro la fanciulla sono raffigurate le sorelle Padrosos ed Erse.

14. Giove ed Europa (c. XXVIIr). All'estremità sinistra della vignetta Mercurio suona il flauto mentre conduce le mandrie di Agenore in riva al mare, adempiendo l'ordine di Giove. Al centro è raffigurata Europa nell'atto di salire sul toro in cui Giove si è trasformato per rapirla. A destra Europa, ormai a cavallo dell'animale, sta per essere condotta a Creta.

15. Cadmo (c. XXVIIv). Nella parte sinistra della xilografia Cadmo, seguendo la bianca giovenca indicatagli dall'oracolo di Febo, giunge assieme ai suoi compagni sul luogo sarà edificata Tebe. A destra il giovane è raffigurato trionfante con una lancia in mano e un piede sopra la carcassa del mostruoso serpente sacro a Marte appena sconfitto. Sotto la mole della creatura emergono i resti dei compagni di Cadmo uccisi poco prima dal rettile.

16. Diana e Atteone (c. XIXr). Tra gli alberi di un boschetto rappresentato nella parte sinistra della vignetta Atteone sorprende Diana immersa in una fonte assieme ad altre cinque ninfe. Nella parte destra il giovane sventurato, ormai tramutato completamente in cervo, viene assalito da due cani aizzati da un cacciatore che suona il corno.

17. Eco e Narciso (c. XXXIIr). Nella parte sinistra della composizione la ninfa Eco abbraccia per il collo Narciso spinta dal desiderio di possederlo. Al centro il giovane si specchia nell'acqua e si innamora del proprio riflesso. Nella parte destra della vignetta il corpo privo

di vita di Narciso viene compianto da un gruppo di naiadi. Dalla testa del giovane si sviluppa lo stelo di un fiore che allude alla metamorfosi di Narciso.

18. Le Miniadi (c. XXXVIv). A destra Tiresia invita le donne di Tebe ad abbandonare l'attività di tessitura per dedicarsi a onorare il dio Bacco. Nella parte sinistra, all'interno di una semplice stanza con finestra, sono rappresentate le figlie del re Minia che, rifiutandosi di prendere parte ai riti bacchici, tessono la lana e si raccontano storie.

19. Venere, Marte e Vulcano (c. XXXIXr). Nella parte sinistra della xilografia Apollo rivela a Vulcano l'infedeltà della moglie. A destra Marte e Venere, legati sopra un letto dalla magica rete forgiata da Vulcano, vengono sorpresi e derisi dagli altri dei (tra i quali si riconoscono Mercurio per il caduceo e Saturno per la falce).

20. Giunone agli inferi (c. XLIIr). Nella parte sinistra della xilografia è rappresentata Giunone di fronte all'ingresso degli inferi dove viene accolta dalle tre furie (Alecto, Tisifone e Megera). La dea è raffigurata nuovamente al centro dell'immagine mentre osserva Tizio tormentato da un avvoltoio, Sisifo costretto a portare un enorme masso in cima ad un monte, Ixione sulla ruota, e infine le figlie di Danao condannate a riempire un vaso senza fondo in un pozzo.

21. Ino e Atamante (c. XLIIIr). La metà sinistra della composizione vede la raffigurazione del momento in cui Tisifone si presenta a casa di Ino e Atamante dove, ponendo dei serpenti sul petto degli sposi, instilla in loro il furore. A destra Atamante uccide il figlio Leargo a suon di percosse mentre Ino si getta in mare con l'altro figlio Melicerte.

22. Perseo e Andromeda (c. XLIVv). All'estremità sinistra della vignetta è presente Perseo che solleva vittorioso la testa decapitata di Medusa mentre poco più a destra è rappresentata la nascita di Pegaso dal sangue della Gorgone. Al centro della composizione Andromeda, incatenata nuda a un tronco, viene soccorsa da Perseo raffigurato in volo mentre affronta il mostro marino emergente dalle acque del mare.

23. Perseo contro Fineo (c. XLVIIv). L'immagine mostra l'epilogo della feroce battaglia scatenata da Fineo durante il banchetto di nozze di Perseo. A sinistra Perseo, riconoscibile per il copricapo alato, solleva la testa di Medusa contro i suoi avversari rappresentati nella parte destra.

24. Il ratto di Proserpina (c. LIr). La composizione è dominata dall'immagine di Plutone sul carro mentre solleva un tridente per squarciare la terra e prosciugare in questo modo l'acqua della fonte di Ciane, raffigurata nello stagno in basso a destra. Proserpina, oltre ad essere sul carro di Ade, viene rappresentata in secondo piano mentre viene rapita dal dio degli inferi che la stringe. Nell'angolo destro, in alto, altre tre figurine sembrano riferirsi al momento iniziale della vicenda, quando cioè Proserpina coglie dei fiori assieme alle ninfe.

25. Trittolemo e Linco (c. LVv). Sulla sinistra Trittolemo, a bordo del di Cerere trainato da draghi, chiede ospitalità al re Linco. A destra, all'interno di una camera da letto, Cerere arresta il tentativo di Linco di uccidere il suo ospite nel sonno trasformandolo in una lince .

26. Pallade e Aracne (c. LVIv). Nella parte sinistra dell'immagine Pallade rivela il suo vero aspetto alle donne della Lidia. A destra Aracne è rappresentata mentre lavora al suo telaio.

27. La strage dei niobidi (c. LVIIIv): Nella parte sinistra della xilografia Niobe si rivolge al popolo di Tebe rivendicando il diritto di essere venerata come una dea. A destra Apollo e Diana, rappresentati tra le nuvole in alto, uccidono a colpi di freccia i figli maschi di Niobe.

28. Apollo e Marsia (c. LXIv). L'illustrazione presenta, a sinistra, Marsia seduto mentre suona uno strumento a fiato davanti ad Apollo. A destra Febo viene rappresentato mentre scortica il rivale sollevandogli un lembo di pelle dal braccio.

29. Giasone e Medea (c. LXVv). Sullo sfondo è raffigurato Frisso che cavalca il vello d'oro donatagli dalla madre Nefele mentre Elle è già caduta nel mare che da lei prede il nome. Poco più in basso Giasone vestito da guerriero ara il campo sacro a Merte aggogando i tori dal fiato infuocato. Assiste alla scena Medea raffigurata all'estremità destra della vignetta. All'estremità opposta viene infine mostrato il matrimonio tra Giasone e Medea.

30. Medea ringiovanisce Esone (c. LXVIIv). Nell'angolo in alto a sinistra Giasone chiede alla moglie Medea di ringiovanire il padre Esone con la magia. In basso a sinistra Medea, inginocchiata, prega nuda il potere delle stelle mentre poco più in alto è raffigurata su un carro trainato da dragoni. Al centro della composizione Medea taglia la gola ad Esone per sostituire il suo sangue con il filtro magico da lei preparato. Dietro la donna sono presenti gli altari dedicati alle divinità infernali e un calderone.

31. Minosse e Androgeo (c. LXXIv). A sinistra è raffigurata l'uccisione di Androgeo, figlio del re Minosse, da parte dei suoi compagni di scuola. A destra, in secondo piano, è

rappresentato il re Minosse che, con il suo seguito, lascia una nave alle sue spalle e si appresta ad assediare Atene per vendicare la morte del figlio.

32. Scilla e Minosse (c. LXXVIv). Nella parte sinistra della composizione Minosse, rappresentato a cavallo, avanza con il suo seguito verso la città di Megara. Dal torrione più alto della città si affaccia Scilla, figlia di Niso, che osserva il nemico.

33. Teseo e Arianna (c. LXXVIIIr). Davanti al celebre labirinto di Creta, Teseo, accompagnato da un guerriero, conversa con Fedra e Arianna. Sullo sfondo dell'illustrazione è presente una nave che allude allo sbarco dell'eroe a Creta.

33. La caccia al cinghiale Calidonio (c. LXXIXv). L'illustrazione raffigura la caccia al cinghiale Calidonio mandato da Diana a devastare le terre di Eneo. Tra le figure che circondano l'animale si riconoscono Atalanta, Meleagro e Anceo.

34. Erisittone e la Fame (c. LXXXVv). Nella parte sinistra dell'immagine Erisittone (definito DRYOPEIUS da un'iscrizione) abbatte una quercia sacra a Cerere. Dietro la quercia è rappresentato uno dei servi di Erisittone. Nella parte destra della vignetta, in secondo piano, la dea Cerere, con una cornucopia in mano, ordina alla Fame di punire Erisittone. In basso la Fame esegue l'ordine instillando in Erisittone un appetito insaziabile.

35. Ercole, Acheloo e Deianira (c. LXXXVIr). In primo piano Ercole, caratterizzato dalla consueta leonté, afferra per le corna Acheloo, tramutato in toro. Poco più a destra l'eroe affronta con la mazza l'idra di lerna. A sinistra, in secondo piano, sono rappresentate le nozze tra Ercole e la principessa Deianira in presenza del re Eneo.

36. Storie di Ercole (c. LXXXIXv). Accanto ad un altare sacrificale dedicato a Giove (ARA IOVIS) rappresentato all'estremità sinistra della composizione, Ercole solleva un pugnale per uccidere il re d'Egitto Busiride, vicino al quale è raffigurato il corpo del figlio Anfidamante, ucciso dall'eroe poco prima. Al centro della vignetta Ercole tende l'arco per colpire l'aquila di Giove liberando in questo modo Prometeo raffigurato in ginocchio. A destra Ercole sorregge la volta celeste al posto di Atlante.

37. La morte di Ercole (c. XCr). Al centro della xilografia, in secondo piano, Ercole sorprende il messaggero Lica che si era rifugiato in una grotta. A sinistra l'eroe afferra Lica per le gambe e si prepara a scaraventarlo nel mare dell'Eubea. A destra è raffigurato il momento in cui Ercole consegna a Filottete arco e frecce prima di morire.

38. La nascita di Ercole (c. XCv). A destra la partoriente Alcmena viene assistita dalle levatrici mentre a sinistra la dea Lucina, per volere di Giunone, cerca di impedire il parto incrociando braccia e gambe in un gesto rituale. Da una porta alle spalle alla dea si affaccia Galanti, una servitrice di Alcmena, in procinto di ingannare Lucina per rompere il sortilegio.

39. Priapo e Loti (c. XClv). A sinistra Priapo si avvicina alla ninfa Loti mentre dorme sollevandole la veste per possederla. Al centro Sileno lega ad un albero un asino. A destra Priapo insegue la ninfa Loti che viene rappresentata nel momento in cui il processo metamorfico la porta ad assumere la forma dell'omonima pianta.

40. Orfeo ed Euridice (c. XCVIIr). All'interno di una loggia raffigurata nella metà sinistra della vignetta è illustrato il matrimonio tra Orfeo ed Euridice. Nella parte destra è rappresentato il momento in cui Euridice, in compagnia delle Naiadi, viene morsa al tallone da un serpente.

41. Orfeo ammansisce le fiere (c. XCVIIIr). Al centro della composizione è raffigurato Orfeo seduto mentre suona la viola e ammansisce molti animali rappresentati attorno a lui tra cui un cerbiatto, un leone, un coniglio, un cane e un uccello appollaiato sul ramo di un albero.

42. Apollo e Ciparisso (c. XCVIIIv). A sinistra Ciparisso è raffigurato di spalle mentre sta per scagliare una lancia contro il cervo dalle corna d'oro da lui adorato. In primo piano Apollo consola il fanciullo disperato per aver ucciso accidentalmente l'animale. A destra il dio è nuovamente rappresentato accanto a Ciparisso già tramutato in cipresso ad eccezione della testa.

43. Mirra e la nascita di Adone (c. ClIv). Nella parte sinistra della vignetta Cinira, il padre di Mirra, caccia la figlia con una spada dopo aver scoperto di essersi unito incestuosamente a lei. Al centro dell'illustrazione Mirra, assunta la forma dell'omonimo albero, partorisce Adone grazie all'aiuto di Lucina e di un'altra donna (probabilmente una delle Naiadi). Sullo sfondo il corpo del giovane cacciatore giace a terra privo di vita perché ucciso dal cinghiale raffigurato lì accanto. Nella parte alta Venere si avvicina volando ad Adone.

44. Ippomene e Atalanta (c. ClIIv). Nella parte sinistra della composizione Ippomene conversa con Atalanta. Al centro Atalanta si inginocchia a raccogliere il pomo d'oro lanciale da Ippomene affinché potesse rallentarla e batterla nella corsa. A destra i due si sposano davanti al celebrante mentre sullo sfondo i coniugi entrano nel tempio di Cibele dove, unendosi, provocheranno l'ira di Venere.

45. La morte di Orfeo (c. CVv). Al centro della xilografia si trova Orfeo in ginocchio mentre solleva il braccio destro per proteggersi dai colpi mortali delle tre baccanti rappresentate nell'atto di colpire il cantore con dei bastoni.

45. Apollo e Pan (c. CVIIv). Nella parte sinistra dell'illustrazione il re Mida, contrassegnato da una corona, siede accanto a Pan mentre quest'ultimo suona la zampogna a sette canne. A destra Apollo si esibisce con il suo strumento davanti a Pan, Mida e a alla personificazione del monte Tmolo, seduto su una roccia.

46. Peleo e Teti (c. CVIIIr). All'estremità destra della vignetta è raffigurato Peleo mentre si avvicina a Teti addormentata. La restante parte dell'illustrazione mostra le forme assunte da Teti nel tentativo di sfuggire alle pretese di Peleo: a sinistra la dea, sotto forma di uccello, viene presa per il collo dall'amante; al centro, prese le sembianze di una tigre, spaventa Peleo che si allontana.

47. Ceice e Alcione (c. CXr). In primo piano sulla sinistra Alcione, accompagnata da altre donne, saluta Ceice che sta per imbarcarsi sulla nave rappresentata alle loro spalle. A destra Alcione riconosce il corpo del marito sospinto verso di lei dalle onde e si dispera allargando le braccia in un gesto di dolore. I due uccelli raffigurati in volo nella parte alta alludono alla metamorfosi subita da Ceice e Alcione dopo il naufragio della nave di Ceice.

48. Greci in Aulide (c. CXIVv). nella parte destra della xilografia un gruppo di guerrieri greci, inginocchiati con le mani giunte davanti a un altare ardente, compiono un sacro rito in onore di Giove. Nella parte sinistra l'indovino Calcante, indica ai greci un serpente che divora degli uccelli in un nido, profetizzando la durata della guerra di Troia.

49. La guerra di Troia (c. CXVr). L'illustrazione rappresenta lo sbarco dei greci a Troia e l'inizio del conflitto: a destra Aiace, proteggendosi con uno scudo, si accinge a scendere dall'imbarcazione seguito da un altro guerriero mentre la figura distesa sotto di loro potrebbe alludere a Protesilao; a sinistra Ettore e altri due guerrieri si scagliano contro gli invasori.

50. La morte di Achille (c. CXVv). A sinistra Paride tende l'arco per uccidere Achille, raffigurato in ginocchio di fronte alla statua di Apollo. Tra le colonne del tempio in cui Achille si trova compaiono altre figure femminili (tra le quali forse Ecuba e Polissena), mentre

all'estremità destra della vignetta compare una figura maschile con la barba, probabilmente un sacerdote.

51. La contesa delle armi di Achille (c. CXXIV). La metà sinistra dell'illustrazione mostra i capi argivi disposti a cerchio mentre ascoltano Aiace che cerca di ottenere le mitiche armi di Achille. Nella parte più bassa, di fronte ad Aiace, siede di spalle Ulisse, al quale verranno infine affidate le armi. A sinistra Aiace si trafigge con la sua spada dopo aver perso la contesa. Sullo sfondo è raffigurata Troia.

52. Suicidio di Aiace/Ulisse e Neottolemo (c. CXXVlr). A sinistra viene rappresentato Aiace mentre si trafigge con la propria spada. A destra, nei pressi di un'imbarcazione, Ulisse, Neottolemo e una terza figura si preparano a partire alla volta di Lemno.

53. Il sacrificio di Polissena (c. CXXVIIr). Nella parte sinistra della vignetta Pirro (Neottolemo) si prepara a pugnalare Polissena raffigurata in ginocchio davanti al sepolcro di Achille. Poco più a destra la madre Ecuba, accompagnata da alcuni sodati, si dispera congiungendo le mani. In secondo piano Ecuba, all'estremità destra della composizione, scorge il cadavere del figlio Polidoro sospinto dalle onde verso la riva.

54. Enea a Delo (c. CXXIXr). A sinistra Enea e il padre Anchise sono rappresentati di profilo nei pressi di una nave. Tra i due uomini si trova la figura del piccolo Ascanio, figlio di Enea. Nella parte destra dell'immagine Enea viene accolto dal re Anio nel suo regno.

55. Aci, Polifemo e Galatea (c. CXXXv). Nella parte sinistra dell'immagine è raffigurato il ciclope Polifemo seduto su una roccia intento a suonare la zampogna. Poco più a destra, nei pressi di una roccia, Aci e Galatea si nascondono dal gigante innamorato della ninfa. A destra Polifemo solleva un enorme macigno che di lì a poco scaraventerà contro Aci, rappresentato in corsa mentre cerca di fuggire. Nelle onde del mare alle spalle delle figure si vede nuovamente Galatea.

56. Glauco e Circe (c. CXXXIIIr). All'interno di una camera da letto popolata da moltissimi animali, Glauco, rappresentato in procinto di inginocchiarsi, si rivolge a Circe chiedendole aiuto per conquistare l'amore di Scilla.

57. L'accecamento di Polifemo (c. CXXXVv). A destra è rappresentato Ulisse nell'atto di accecare Polifemo. A sinistra il Ciclope squarta i corpi dei greci che aveva catturato mentre sullo sfondo Ulisse e i suoi compagni fuggono su una nave.

58. Pico e Circe (c. CXXXVIIr). A sinistra della composizione Pico viene raffigurato a cavallo mentre, accompagnato da un cane, si prepara a cacciare nelle terre di Laurento. La maga Circe, rappresentata frontalmente poco più a destra, osserva il giovane re e si innamora all'istante di lui. A destra il sovrano entra in una foresta nel tentativo di uccidere il fantasmagorico cinghiale creato dalla magia di Circe. Sullo sfondo, al centro, i compagni di Pico si perdono tra i vapori e le nuvole evocati dalla maga.

59. Ifi e Anassarete (c. CXLlr). Davanti alla porta della dimora di Anassarete, nella parte sinistra dell'immagine, è rappresentata l'impiccagione di Ifi. A destra Anassarete si affaccia dalla finestra e assiste al corteo funebre di Ifi, tramutandosi in una statua di pietra.

60. Romolo e Remo (c. CXLIIr). Di fronte a un edificio circolare rappresentato nell'angolo sinistro della composizione, Marte si avvicina a Rea Silvia per possederla. In basso è raffigurata la celebre lupa mentre, nei pressi del Tevere, allatta i gemelli Romolo e Remo. In alto, nella parte centrale, alcuni operai costruiscono le mura di Roma mentre in basso è rappresentata la battaglia tra romani e sabini.

61. Numa Pompilio (c. CXLIIIr). Nella parte sinistra dell'illustrazione viene rappresentata l'incoronazione del re Numa. Nella parte destra è raffigurato il momento in cui Numa giunge a Crotone e incontra Pitagora.

SCHEDA 3.

Lorenzo Spirito Gualtieri, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia, Gerolamo Cartolari e Bianchino del Leone, 23 novembre 1519, 8°.

EDIT 16 CNCE 58760

164 cc.; segnatura: a-u8, x4; numerazione: (1)-164.; impaginazione: 30 righe per pagina; carattere di stampa: antiqua; il titolo dell'opera è in gotico.

Illustrazione e decorazione: il testo poetico è corredato da una serie di 21 xilografie illustranti diversi racconti delle *Metamorfosi*. Queste illustrazioni, due delle quali firmate dal monogramma *C*, sono contrassegnate spesso da iscrizioni che identificano i personaggi rappresentati. Alla c. (1)r è presente una cornice decorativa mentre alla c. (1)v si trova lo stemma dei Baglioni e dei Vetelli.

Descrizione delle xilografie:

1. Morte di Orfeo (c. 3r). Al centro della composizione Orfeo, semidisteso, solleva con il braccio sinistro il suo strumento per proteggersi dalla furia omicida delle baccanti, rappresentate attorno a lui brandendo dei randelli. Un putto è raffigurato mentre fugge dall'aggressione nella parte destra della vignetta.

2. Menadi di Tracia (c. 5v):. L'illustrazione è occupata quasi interamente dai corpi delle menadi di Tracia ormai tramutate in alberi. Nell'angolo sinistro superiore della vignetta è raffigurato il dio Bacco nell'atto di imporre la metamorfosi alle menadi colpevoli di avere ucciso Orfeo.

3. Mida (c. 6r). Nella parte sinistra dell'immagine Mida, dopo aver ricevuto il dono di trasformare tutto in oro, tramuta nel prezioso metallo il pane e le vivande che gli vengono portate da un servo. A destra il sovrano segue il consiglio di Bacco e si immerge nelle acque del fiume Pattolo per liberarsi del dono.

4. Apollo e Pan (c. 8v). Nella parte sinistra dell'illustrazione il re Mida, contrassegnato da una corona, è raffigurato seduto accanto a Pan mentre quest'ultimo suona la zampogna a sette canne. A destra Apollo si esibisce con il suo strumento davanti a Pan, Mida e a alla personificazione del monte Tmolos seduto su una roccia.

5. Peleo e Teti (c. 11v): La parte sinistra dell'illustrazione mostra le forme assunte da Teti nel tentativo di sfuggire alle pretese di Peleo: a sinistra la dea, sotto forma di uccello, viene presa per il collo dall'amante; in primo piano, prese le sembianze di una tigre, spaventa Peleo che si allontana. All'estremità destra della vignetta è raffigurato Peleo mentre si protende verso Teti, rappresentata nuda e distesa sul terreno, nel tentativo di catturarla legandola con delle corde.

6. Apollo, Mercurio e Chione (c. 13v). A sinistra è rappresentato il dio Mercurio nell'atto di toccare il viso della bella Chione con la verga del sonno, al fine di poterla possedere. In piedi sopra la fanciulla è presente Apollo che assume le fattezze di una vecchia signora per avvicinarsi all'amata e unirsi con lei. A destra il padre di Chione, Dedalione, dopo la morte della figlia si getta dal monte Parnaso e viene trasformato da Apollo in sparviero.

7. Ceice e Alcione (c. 18v). In primo piano sulla sinistra Alcione, accompagnata da una donna, saluta Ceice che sta per imbarcarsi sulla nave rappresentata alle loro spalle mentre un marinaio su una piccola barca si sta avvicinando alla riva. A destra Alcione si inginocchia verso il corpo del marito sospinto verso di lei dalle onde. In alto due uccelli in volo rappresentano i due sposi dopo la metamorfosi concessa loro dagli dei per restare insieme.

8. Esaco e Esperie (c. 30v). A sinistra è rappresentato Esaco mentre si avvicina impotente al corpo disteso della ninfa Esperie, uccisa dal morso di un serpente mentre fuggiva dal principe che la voleva possederle. A destra, nella parte più alta di uno scoglio, Esaco si getta in mare mentre poco più in basso un uccello allude alla metamorfosi subita dal giovane.

9. I greci in Aulide (c. 33r). La vignetta illustra il momento in cui i greci, sbarcati in Aulide, compiono un sacrificio in onore di Giove. L'ara fiammeggiante è rappresentata al centro mentre i soldati greci si dispongono a destra e a sinistra, alcuni in ginocchio con le mani giunte in preghiera e altri in piedi appoggiati alle lance. Vicino ai guerrieri sulla destra si trova l'indovino Calcante, raffigurato come un sacerdote nell'atto di sollevare l'aspersorio con la mano destra verso l'albero vicino all'altare, sul quale si sta arrampicando un serpente.

10. La morte di Cigno (c. 35r). Davanti alla città di Troia rappresentata sullo sfondo è raffigurata l'uccisione di Cigno, figlio di Nettuno, per mano di Achille: quest'ultimo è raffigurato nell'atto di soffocare il rivale stringendo i lacci dell'elmo contro il suo collo. In alto a destra un cigno in volo rappresenta la metamorfosi del giovane nell'omonimo animale.

11. Lapiti contro i Centauri (c. 39r). L'illustrazione rappresenta, nella parte sinistra, la furiosa zuffa sorta durante il banchetto di nozze di Piritoo e Ippodamia tra i lapiti e i centauri: Ceneo, appoggiando la mano sinistra contro il petto di Eurito, lo affronta per liberare Ippodamia dalla sua presa mentre Teseo, raffigurato dietro di loro, si scontra con un altro centauro armato di lancia. A sinistra i centauri abbattono gli alberi di una foresta sommergendo Ceneo. In alto è raffigurato un uccello allude alla metamorfosi del giovane.

12. Il Suicidio di Aiace (c. 56v). Al centro della vignetta Aiace è raffigurato nell'atto di trafiggersi con la spada dopo aver perso la contesa per il possesso delle armi di Achille. A destra e a sinistra dell'eroe sono rappresentati i duci argivi seduti sugli stalli.

13. Caduta di Troia (c. 73v). Nella parte sinistra Priamo è raffigurato in ginocchio mentre prega davanti all'altare di Giove. Poco più a destra Cassandra, profetessa di Apollo, viene tirata per i capelli da un guerriero greco che la prende come prigioniera. Sullo sfondo è rappresentato Astianatte mentre si getta da una delle torri di Troia in fiamme mentre a destra Ecuba si dispera di fronte al corpo del figlio Polidoro ucciso dal re Polimestore.

14. Le figlie di Anio (c. 83r) (monogramma C). Nella parte sinistra della vignetta è illustrato il convito del re Anio al quale partecipano Enea e i suoi compagni. Nella parte destra sono rappresentate le figlie di Anio mentre invocano l'aiuto di Bacco per sfuggire ai guerrieri greci che tentano di rapirle legandole a delle catene. In alto a sinistra, vicino a un'imbarcazione, delle colombe in volo raffigurano le fanciulle dopo la metamorfosi concessa loro da Bacco.

15. Glauco, Circe e Scilla (c. 96v). La vignetta illustra due distinti momenti del mito suddivisi tra loro mediante una linea verticale: a sinistra è raffigurato il momento in cui Glauco, innamorato di Scilla, chiede aiuto Circe, rappresentata sulla soglia del suo palazzo dalla quale fuoriescono degli animali; a destra Scilla si immerge nelle acque contaminate dalle erbe magiche di Circe e le sue gambe si tramutano in mostri latranti.

16. Ulisse e Circe (c. 102v). Nella vignetta sono raffigurati due diversi racconti: a sinistra in secondo piano è raffigurato Enea che conversa con Achemenide sul lido di Gaeta; a sinistra, in primo piano, è rappresentato il momento in cui Ulisse respinge con la spada Circe, obbligandola a ridare forma umana ai suoi compagni tramutati in maiali e rappresentati all'intorno.

17. Le Navi di Enea (c. 116r). A sinistra dell'immagine è raffigurata la dea Cibele su un carro trainato da uccelli mentre avverte Turno che fermerà l'incendio da lui appiccato sulle navi di Enea. Tra la dea e Turno è presente un'altra figura femminile stante con un mano un arco e una freccia (Venere?). Nella metà destra della xilografia è raffigurata la tempesta scatenata da Cibele per arrestare l'incendio mentre le navi di Enea si stanno trasformando in Naiadi marine.

18. Miscelo (c. 128r). L'illustrazione rappresenta il processo di Miscelo, accusato di voler abbandonare la città di Argo dopo che Ercole glielo aveva ordinato in sogno. Miscelo è raffigurato di profilo mentre si rivolge a uno dei giudici seduto nella parte destra della stanza in cui è ambientato l'episodio. Altri giudici sono rappresentati lungo tutto il perimetro della sala e siedono su degli stalli.

19. Ippolito (c. 145r) (monogramma C). All'estremità sinistra della vignetta la ninfa Egeria, moglie del defunto Numa, piange per la morte del marito e Ippolito, raffigurato stante dietro la donna, le racconta la sua storia. La rimanente parte dell'immagine è occupata dalla rappresentazione della fuga di Ippolito su un carro trainato da cavalli che si spaventano alla vista di un toro emergente dal mare.

20. Cipo (c. 149r). La figura di Cipo è rappresentata nella parte sinistra dell'illustrazione nell'atto di togliersi dal capo la corona d'alloro per scoprire le corna taurine che miracolosamente gli crebbero sulla fronte. Nella parte destra sono presenti dei guerrieri che alludono al popolo romano convocato da Cipo per rifiutare la corona di re.

21. Ritratto d'autore (c. 161r). Nella xilografia è raffigurato il poeta seduto nel suo seggio all'interno del suo studio mentre, con un libro appoggiato sul tavolo, indica con la mano sinistra un volume aperto su un leggio. Nella parte destra dell'immagine sono raffigurati degli scaffali nei quali sono riposti numerosi altri libri.

SCHEDA 4.

Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia, Jacopo da Lecco per Niccolò d'Aristotile Zoppino e Vincenzo di Pollo, 7 maggio 1522, 4°, *editio princeps* dell'opera.

EDIT 16 CNCE 33678; Essling 234; Sander 5337

180 cc.; segnatura: A-Y⁸ Z⁴; non numerato; impaginazione: due colonne per il testo in versi, unica colonna per la prosa e le allegorie, 38 risp. 42 righe; carattere: antiqua, i capitoli in prosa sono impressi in caratteri di minore dimensione e la prima riga del titolo è in caratteri gotici.

Illustrazione e decorazione: l'edizione è arricchita da 73 legni originali che illustrano gli episodi delle *Metamorfosi*, eccetto uno che rappresenta Ovidio allo scrittoio. Le xilografie non recano firme o monogrammi. Solo l'iniziale del primo libro è xilografata e presenta motivi decorativi fitomorfi che si sviluppano dal corpo della lettera.

Descrizione delle xilografie:

1. Ritratto di Ovidio (c. Air). Ovidio, accompagnato da un'iscrizione che ne conferma l'identità, siede pensoso davanti ad uno scrittoio attendendo l'ispirazione per comporre l'opera. Ai suoi piedi compare un cane addormentato.

2. Creazione (c. Aiiir). Il Creatore è raffigurato mentre sorvola la terra dividendo le acque dai venti e la terra dal mare. Un'aureola raggiata scaturisce dalla sua figura e dei putti alati affiorano dai bordi delle sue vesti. Nel cielo sono raffigurati il sole e la luna mentre all'estremità destra dell'immagine ci sono i venti nella forma di una nuvola.

3. Prometeo e le età del mondo (c. Aiiir). Nella parte sinistra della xilografia è raffigurato Prometeo che infonde il fuoco nel primo uomo da lui creato dall'argilla. Nell'angolo destro inferiore sono presenti gli uomini dell'età dell'oro che raccolgono i frutti cresciuti spontaneamente dalla terra. Al centro dell'immagine gli uomini dell'età argentea coltivano la terra aggiogando bei buoi mentre in secondo piano, davanti alle acque del mare solcate da un'imbarcazione, gli uomini dell'età del ferro combattono tra di loro.

4. Licaone (c. Avr). A sinistra Licaone fa cuocere le membra di un uomo da lui stesso ucciso per darle in pasto a Giove. A destra Giove, in sembianze umane, incendia la casa del suo ospite, rappresentato con in mano un piatto contenente l'atroce pietanza. In secondo piano, all'estremità destra della vignetta, Licaone tramutato in lupo corre attraverso la campagna.

5. Diluvio universale (c. Aviv) Nella parte sinistra della vignetta Giove, assiso su una roccia sopraelevata, si rivolge agli altri dei disposti a cerchio attorno a lui. Il resto della composizione è occupato dalle acque tumultuose del diluvio dalle cui onde affiorano i corpi degli uomini travolti. Sullo sfondo, in secondo piano, si intravedono Deucalione e Pirra in procinto di attraccare al monte Parnaso.

6. Deucalione e Pirra (c. Aviiir). In alto a sinistra Deucalione e Pirra pregano davanti alla statua di Temi collocata all'interno di un piccolo tempio. In primo piano l'uomo e la donna lanciano le pietre dietro le proprie spalle generando una nuova generazione di esseri umani.

7. Apollo, Pitone e Danfe (c. Aviiiv). A sinistra Apollo trionfante guarda il corpo del mostruoso serpente Pitone da lui sconfitto. Al centro, in secondo piano, è raffigurata la lite tra Apollo e Cupido. A destra Apollo insegue Danfe le cui braccia e capelli già iniziano a trasformarsi in alloro.

8. Io, Giove e Argo (c. Biiv). Nella parte sinistra Giunone indica a Giove la giovenca in cui quest'ultimo aveva trasformato la bella Io. A destra Mercurio, su ordine di Giove, con il suono del flauto addormenta Argo dai ceint'occhi, custode di Io.

9. Fetonte (c. Bvv). All'interno della reggia del Sole, nella parte destra della composizione, Fetonte chiede al padre Apollo di poter guidare il suo carro. A destra è raffigurata la caduta di Fetonte dal carro in presenza delle Eliadi e di Cicno.

10. Diana e Callisto (c. Bviiiv). A sinistra Giove, sotto le sembianze di Diana, si avvicina a Callisto per possederla; al centro Diana e le sue ninfe, mentre si immergono in uno stagno, scoprono la gravidanza di Callisto e la allontanano; sullo sfondo Giunone percuote la rivale in amore prendendola per i capelli.

11. Apollo e Coronide (c. Ciir). A sinistra Corvo conversa con Cornacchia la quale cerca di dissuaderlo a raccontare ad Apollo il tradimento di Coronide. A destra Apollo estrae il piccolo Esculapio dal ventre di Coronide.

12. Fedra e Ippolito (c. Ciiiiv). All'interno di una stanza sulla sinistra è raffigurata Fedra davanti alla spada di Ippolito gettata a terra mentre quest'ultimo sta uscendo da una porta. In secondo piano Ippolito, inseguito da Teseo, fugge su un carro trainato da cavalli. In primo piano il giovane Ippolito viene rianimato da Esculapio in presenza di Diana.

13. Mercurio, Erse e Aglauro (c. Cviiv). La xilografia mostra, sulla sinistra, la cinta muraria della città di Atene, nella quale sono rappresentate le fanciulle ateniesi mentre venerano la statua di Minerva. Sorvola la città Mercurio. Nella parte destra dell'illustrazione Mercurio si presenta in casa di Erse dove Aglauros lo accoglie sull'uscio. Dietro la fanciulla sono raffigurate le sorelle Pandroso ed Erse.

14. Giove e Europa (c. Cviiiiv). In secondo piano sulla sinistra Mercurio riceve da Giove l'ordine di condurre gli armenti di Agenore in riva al mare. In primo piano Mercurio esegue l'ordine e conduce i tori del re sul mare. Al centro della composizione Europa sale sul toro in cui si è trasformato Giove per rapirla. Sullo sfondo la fanciulla viene condotta dal dio a Creta.

15. Cadmo (c. Div). Nella parte sinistra Cadmo, seguendo la bianca giovenca indicatagli dall'oracolo di Febo, giunge sul luogo in cui edificherà Tebe. A destra l'eroe è raffigurato mentre trafigge con una lancia il serpente figlio di Marte inchiodandolo al tronco di una quercia. Sullo sfondo si osserva la costruzione di Tebe.

16. Diana e Atteone (c. Diir). Nella parte sinistra della vignetta Atteone, all'interno di un boschetto, sorprende Diana nuda mentre, assieme ad alcune ninfe, si fa il bagno in un piccolo stagno. A destra il giovane cacciatore, ormai tramutato in cervo, viene assaltato dai suoi stessi cani sollecitati dai compagni cacciatori.

17. Giove e Semele (c. Diiiir). A sinistra Giunone, sotto le sembianze della nutrice di Semele, convince quest'ultima a chiedere a Giove di apparire, durante il suo amplesso, in tutta la maestà e potenza divina. A destra Giove acconsente alla richiesta e folgora Semele.

18. Tiresia (c. Dvr). All'estremità sinistra dell'immagine Tiresia colpisce con un bastone due serpenti durante il loro accoppiamento, mutando per questo sesso. Al centro Tiresia viene interpellato da Giove e Giunone curiosi di conoscere chi, uomini o donne, traggono maggior piacere durante un amplesso. A destra Tiresia predice il futuro di Narciso alla madre di lui, Liriope.

19. Eco e Narciso (c. Dviir). Nella parte sinistra della composizione la ninfa Eco abbraccia Narciso spinta dal desiderio di possederlo. Al centro il giovane si specchia nell'acqua e si innamora del proprio riflesso. Nella parte destra della vignetta il corpo privo di vita di Narciso viene compianto da un gruppo di naiadi. Sullo sfondo le naiadi trasportano il corpo del giovane nei boschi.

20. Bacco e i marinai di Acete (c. Dviiiiv). All'interno di una grande imbarcazione, Bacco tramuta i marinai di Acete, rei di averlo ingannato, in delfini.

21. Penteo (c. Eiv). L'immagine illustra l'uccisione di Penteo da parte della madre Agave e delle zie Ino e Autonoe, che lo credevano un feroce cinghiale.

22. Le Miniadi (c. Eiiiv). A destra Tiresia invita le donne di Tebe a dedicarsi ai riti in onore di Bacco. Nella parte sinistra, all'interno di una semplice stanza con finestra, sono rappresentate le figlie del re Minia che, rifiutandosi di prendere parte ai riti bacchici, tessono la lana e si raccontano storie.

23. Piramo e Tisbe (c. Eiiir). Nella parte sinistra Tisbe, spaventata dall'arrivo di una leonessa, fugge in una grotta per nascondersi. A destra, davanti alla tomba di Nino, Tisbe si getta sulla spada emergente dal dorso di Piramo.

24. Marte, Venere e Vulcano (c. Eiiiiv). Nella parte sinistra della xilografia Apollo rivela a Vulcano l'infedeltà della moglie. A destra Marte e Venere, legati sopra un letto dalla magica rete forgiata da Vulcano, vengono sorpresi e derisi dagli altri dei (tra i quali si riconoscono Mercurio, Apollo, Giove (?) e Saturno).

25. Apollo e Leucotoe (c. Evv). A sinistra è rappresentato il momento in cui Apollo, assunto le sembianze di Eurinome, bacia Leucotoe. A destra il padre di Leucotoe, Orcamo, dopo aver scoperto l'unione tra la figlia e Apollo, la seppellisce viva.

26. Ermafrodito e Salmaci (c. Eviv). La vignetta raffigura il momento in cui la ninfa Salmaci, innamoratasi di Ermafrodito, si spoglia per gettarsi nel lago in cui il giovane si era immerso.

27. Giunone agli inferi (c. Fir). Nella parte destra della xilografia è rappresentata Giunone di fronte all'ingresso degli inferi dove viene accolta dalle furie. Al centro Giunone osserva il gigante Tifone tormentato da un avvoltoio, Sisifo costretto a portare un enorme masso in

cima ad un monte, Ixione sulla ruota girata da un demonio e le figlie di Danao condannate a riempire un vaso senza fondo in un pozzo.

28. Ino e Atamante (c. Fiiir). La metà destra della composizione vede la raffigurazione del momento in cui Tisifone si presenta a casa di Ino e Atamante dove, ponendo dei serpenti sul petto degli sposi, instilla in loro il furore. A destra Atamante uccide il figlio Leargo a suon di percosse mentre Ino si getta in mare con l'altro figlio Melicerte. In secondo piano Venere prega Nettuno di trasformare Ino e Melicerte in divinità marine.

29. Perseo e Andromeda (c. Fviv). All'estremità destra della vignetta è presente Perseo che solleva vittorioso la testa decapitata di Medusa mentre poco più a sinistra è rappresentata la nascita di Pegaso dal sangue della Gorgone. Al centro della composizione Andromeda, incatenata nuda a un tronco, viene soccorsa da Perseo raffigurato in volo mentre affronta il mostro marino emergente dalle acque del mare.

30. Perseo contro Fineo (c. Gir). L'immagine mostra l'epilogo della feroce battaglia scatenata da Fineo durante il banchetto di nozze di Perseo. A sinistra Perseo, riconoscibile per il copricapo alato, solleva la testa di Medusa contro i suoi avversari rappresentati nella parte destra.

31. Minerva e le muse (c. Giiir). L'illustrazione rappresenta Minerva e le nove muse raccolte attorno alla fonte Ippocrene, generata da Pegaso con un colpo di zoccolo. Sui rami degli alberi che circondano le Muse compaiono degli uccelli che alludono alle Pieridi trasformate in gazze.

32. Ratto di Proserpina (c. Gvv). Nell'angolo superiore sinistro dell'immagine, la dea Venere chiede al figlio Cupido di colpire Plutone con una delle sue frecce. In primo piano Plutone afferra Proserpina per rapirla. A destra il dio infernale, sollevandosi dal carro sul quale tiene prigioniera Proserpina, si prepara a scalfire la terra con un tridente mentre in basso è rappresentata la ninfa Ciane immersa fino alla vita in una fonte d'acqua, che cerca di arrestare il ratto.

33. Aretusa e Alfeo (c. Hir). A destra Aretusa si spoglia per immergersi nel fiume Alfeo. A sinistra il fiume Alfeo, innamorato perdutamente della ninfa, la insegue, ma Aretusa, grazie all'intervento di Diana, viene avvolta da un banco di nebbia per nascondersi dal pretendente.

34. Trittolemo e Linco (c. Hiiir). In alto a sinistra, in secondo piano, la dea Cerere è raffigurata nell'atto di consegnare a Trittolemo il suo carro trainato da draghi per spargere le sementi nel mondo. In primo piano, sulla sinistra, Trittolemo parla con il re Linco chiedendogli ospitalità. A destra Cerere arresta il tentativo di Linco di uccidere il suo ospite nel sonno trasformando il re in lince.

35. Pallade e Aracne (c. Hiiiv). A sinistra Pallade, tramutatasi in una vecchia, conversa con Aracne e con le donne della Lidia. A destra Aracne è raffigurata mentre tesse al suo telaio.

36. La strage dei niobidi (c. Hviir). Nella parte sinistra la xilografia Niobe di fronte al popolo mentre rivendica il diritto di essere venerata come una dea. A destra Apollo e Diana, rappresentati su una nuvola, uccidono a colpi di freccia i sette figli maschi di Niobe.

37. Latona e i contadini lici (c. Iiiv). A sinistra Latona, con in braccio i neonati Apollo e Diana, prega gli dei affinché puniscano i contadini della Licia che non le avevano permesso di dissetarsi in uno stagno. A destra i contadini lici vengono tramutati in rane.

38. Apollo e Marsia (c. Iiiiv). Nella parte sinistra della competizione, di fronte a due figure maschili che forse alludono ai giudici della gara, Apollo e Marsia si sfidano con il flauto. A destra Apollo, vincitore, scortica Marsia il cui sangue si converte in un fiume.

39. Procne e Filomena (c. Iv). All'interno di una piccola stanza sulla sinistra, Procne e Filomena uccidono il piccolo Ithis per cucinarlo. A destra Tereo, dopo aver scoperto l'orribile pasto che gli era stato servito, insegue Procne e Filomena che si trasformano in uccelli.

40. Giasone e Medea (c. Kv). A sinistra Giasone e Medea, accompagnati da, si incontrano nei pressi del tempio di Proserpina. A destra giacciono i tori dall'alito infuocato aggogati da Giasone. In secondo piano Goasone semina i denti del serpente figlio di Marte che fanno nascere dal terreno un esercito di uomini armati.

41. Medea ringiovanisce Esone (c. Kviiv). A sinistra Medea inginocchiata evoca il potere delle stelle mentre poco più a destra la maga getta delle erbe magiche in un grande calderone. A destra Medea taglia la gola a Esone per sostituire il suo sangue con il filtro da lei preparato. In secondo piano Medea edifica gli altari dedicati a Proserpina e alla Giovinezza e si libra in volo sul suo carro trainato da dragoni.

42. L'uccisione di Pelia (c. Liv). L'immagine illustra le figlie di Pelia che, ingannate da Medea nella speranza di ringiovanire il padre, lo accoltellano. A destra Medea fugge sul suo carro.

43. Androgeo (c. Liiiv). A sinistra è raffigurata l'uccisione di Androgeo, figlio del re Minosse, da parte dei suoi compagni di scuola. A destra la nave di Minosse si dirige verso Atene.

44. Cefalo e Procri (c. Lviir). Al centro dell'immagine, all'interno di un bosco, Procri viene trafitta accidentalmente dalla lancia di Cefalo. A destra Cefalo, disperato, stringe a se la morente Procri.

45. Scilla e Minosse (c. Miir). Nella parte sinistra dell'illustrazione, in cui è raffigurato un accampamento, Minosse sul dorso di un cavallo si avvicina a Megara, rappresentata a destra, dalla cui torre più alta si intravede Scilla che osserva il nemico.

46. Teseo e Arianna (c. Miiiv). Nella parte sinistra della vignetta Arianna, accompagnata dalla sorella Fedra, parla con Teseo, scortato da alcuni soldati, promettendogli aiuto per uscire indenne dal labirinto.

47. Dedalo e Icaro (c. Mvv). In alto Icaro, per essersi avvicinato troppo al sole, cade nel mare mentre Dedalo spaventato lo osserva. In basso Dedalo seppellisce il corpo del figlio in presenza di Pernice.

48. La caccia al cinghiale Calidonio (c. Mviir). La vignetta mostra il cinghiale Calidonio, inviato da Diana per devastare le terre del re Eneo, circondato dai membri della spedizione di caccia organizzata da Meleagro per ucciderlo (tra questi si riconoscono Atalanta, Castore o Polluce a cavallo, Nestore arrampicato sui rami di un albero, Anceo d'Arcadia con la spada in mano).

49. la mensa di Acheloo (c. Niv). L'immagine illustra il momento in cui Teseo, Piritoo e Lelege, su invito di Acheloo, si recano nella dimora del dio fluviale presso la quale viene allestito un banchetto.

50. Folemone e Bauci (c. Viiir). A sinistra Giove e Mercurio ricevono ospitalità nell'umile casa di Filemone e Bauci, i quali offrono agli dei cibo e riparo. In basso Bauci insegue un'oca per sacrificarla alle divinità. A destra Giove e Mercurio, ricompensando l'anziana coppia, trasformano la loro casa in un maestoso tempio.

51. Erisittone e la Fame (c. Niiiiv). Nella parte sinistra dell'immagine Erisittone abbatte una quercia sacra a Cerere. Nella parte destra della vignetta, in secondo piano, la ninfa di Cerere, a bordo del carro della dea, ordina alla Fame di punire Erisittone. In basso la Fame esegue l'ordine instillando in Erisittone un appetito insaziabile.

52. Ercole vs Acheloo (c. Nviv). A sinistra Ercole sale in groppa del toro in cui Acheloo si era trasformato per affrontarlo. A destra, all'interno di una loggia, Ercole sposa Deianira. Sullo sfondo, presso le rive del fiume Eveno, Ercole trafigge con una freccia il centauro Nesso, colpevole di aver rapito Deianira.

53. La morte di Ercole (c. Nviiiiv). A sinistra Ercole, accompagnato da una figura maschile (Filottete?), afferra Lica per le gambe preparandosi a scaraventarla in mare. A destra Ercole consegna a Filottete arco e frecce mentre nella parte superiore il corpo dell'eroe è adagiato sulla pira funeraria da lui stesso preparata.

54. Nascita di Ercole (c. Ovir). A sinistra la partoriente Alcmena viene assistita dalle levatrici mentre a destra la dea Lucina, per volere di Giunone, cerca di impedire il parto incrociando braccia e gambe in un gesto rituale. Accanto alla dea è raffigurata Galanti nell'atto di distrarla con un tranello che permetterà la nascita di Ercole.

55. Priapo e Loti (c. Oviir). A sinistra Priapo si avvicina al Loti alzandole la veste per possederla. Al centro il pastore Argisto lega ad un albero un asino che, tagliando, sveglia Loti. A destra è raffigurato Priapo nell'atto di inseguire la ninfa che sta già subendo la trasformazione nell'omonima pianta.

56. Cauno e Bibli (c. Pvv). All'interno di una stanza da letto sulla sinistra, Bibli consegna a un servitore la lettera d'amore scritta per il fratello Cauno. A destra Cauno, dopo aver ricevuto l'epistola, rimprovera il servo. All'estremità destra della vignetta Bibli, disperata per l'amore non corrisposto, fugge di casa.

57. Ifi e Iante (c. Pviiv). Nella parte sinistra Teletusa e la figlia Ifi si inginocchiano davanti all'altare di Iside chiedendole aiuto. Nella parte destra Ifi, divenuta uomo, sposa Iante.

58. Orfeo ed Euridice (c. Pviiv). A centro dell'immagine Orfeo, alle cui spalle compaiono draghi ed esseri mostruosi, suona di fronte alle divinità dell'Ade (Plutone e Proserpina) chiedendo la restituzione dell'anima di Euridice, rappresentata stante davanti al cantore.

59. Orfeo ammansisce le fiere (c. Qiiv). Al centro della composizione è raffigurato Orfeo seduto mentre suona la viola e ammansisce molti animali rappresentati attorno a lui tra cui un bue, un unicorno, un coniglio, un pavone, una tigre, un leone, un cerbiatto e molti uccelli.

60. Attis, Cipariso e Ganimede (c. Qiiv). Da destra a sinistra sono illustrati i seguenti miti: Attis tramutato in pino (il pugnale tenuto in mano dalla figura allude alla mutilazione subita da Cibele prima della metamorfosi); Cipariso trasformato in cipresso dopo aver accidentalmente ucciso il cervo dorato da lui molto amato; il ratto di Ganimede da parte di Giove.

61. Mirra e Adone (c. Qvir). Nella parte sinistra della vignetta Cinira, il padre di Mirra, caccia la figlia con una spada dopo aver scoperto di essersi unito incestuosamente a lei. A destra Mirra, assunta la forma dell'omonimo albero, partorisce Adone grazie all'aiuto di Lucina e delle naiadi.

62. Ippomene ed Atalanta (c. Riv). L'immagine rappresenta il momento in cui Atalanta, costretta da Venere, si ferma per raccogliere il pomo dorato che Ippomene aveva gettato a terra per rallentare la corsa della fanciulla.

63. Apollo e Pan (c. Rvir). Nella parte sinistra dell'illustrazione il re Mida è raffigurato seduto accanto a Pan mentre quest'ultimo suona la zampogna a sette canne. A destra Febo si esibisce con il suo strumento davanti a Pan, Mida e a alla personificazione del monte Tmolo seduto su una roccia.

64. Peleo e Teti (c. Rviiir). Nella parte sinistra dell'immagine Peleo si avvicina a Teti per possederla. Al centro il giovane afferra l'amata, trasformata in uccello, per il collo, mentre a destra Teti, nelle sembianze di una tigre, spaventa il suo corteggiatore.

65. Ceice e Alcione (c. Siiir). Sulla sinistra Alcione, accompagnata da altre donne, saluta Ceice che sta per imbarcarsi sulla nave rappresentata alle loro spalle. A destra Alcione riconosce il corpo del marito sospinto verso di lei dalle onde e si dispera

66. Lapiti contro i centauri (c. Tiiv). L'immagine raffigura il combattimento tra i Lapiti e i centauri avvenuto durante i festeggiamenti nuziali di Piritoo e Ippodamia.

67. Contesa delle armi di Achille (c. Tvv). La metà sinistra dell'illustrazione mostra i capi argivi disposti a cerchio mentre ascoltano Ulisse che cerca ottenere le mitiche armi di Achille. A destra Aiace si trafigge con la sua spada dopo aver perso la contesa.

68. Il sacrificio di Polissena (c. Viiiir). A sinistra Polissena, raffigurata in ginocchio davanti alla tomba di Achille, sta per essere uccisa da Neottolema (Pirro) mentre la madre Ecuba, dietro la fanciulla, si dispera in un gesto di dolore.

69. Aci, Polifemo e Galatea (c. Vviiiv). Nella parte sinistra dell'immagine Polifemo, seduto su una roccia, suona la zampogna cantando il suo amore per Galatea. Poco più a destra, dietro a una roccia, Aci e Galatea si nascondono dal Ciclope. A destra Polifemo solleva un enorme macigno per uccidere Aci, mentre Galatea si getta in mare.

70. Glauco e Circe (c. Xiv). All'interno di una camera da letto popolata da numerosissimi animali (tra cui felini, bovini, equini, uccelli e perfino un drago) Glauco si rivolge a Circe chiedendole aiuto per conquistare l'amore di Scilla.

71. Accecamento di Polifemo(c. Xvv). A destra Ulisse acceca Polifemo conficcando una lancia nel suo unico occhio. Al centro della composizione, in secondo piano, Polifemo scaraventa dei macigni contro Ulisse e i suoi compagni in fuga. A sinistra il Ciclope squarta i corpi dei greci che aveva catturato.

72. Pico e Circe (c. Xviiiv). . A sinistra della composizione Pico viene raffigurato a cavallo mentre, accompagnato da un cane, si prepara a cacciare nelle terre di Laurento. La maga Circe, rappresentata frontalmente poco più a destra, osserva il giovane re e si innamora all'istante di lui. A destra il sovrano entra in una foresta nel tentativo di uccidere il fantasmagorico cinghiale creato dalla magia di Circe.

73. Numa, Romolo e Remo (c. Yviiir). L'illustrazione unisce in modo arbitrario tre momenti delle vicende narrate nel XV libro. Da sinistra a destra sono rappresentati: Numa a cavallo; il servitore di Rea Silvia che accompagna gli infanti; Romolo e Remo che combattono.

SCHEDA 5.

Lodovico Dolce, *All'Invitiss. E gloriosiss. Ipm. Carlo V. Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli, 1553, 4°, *editio princeps* dell'opera.

EDIT 16 CNCE 27046; Essling 246; Sander 5342

162 cc.; segnatura: *6, A-T⁸, V⁴; numerazione (1)-309 (con errori); impaginazione: due colonne per il testo in versi, unica colonna per le epistole introduttive e conclusive, 40 righe per pagina; carattere: corsivo. Il titolo dell'opera e le intestazioni dei canti sono in maiuscolo.

Illustrazione e decorazione: l'edizione presenta un apparato di illustrativo composto da 77 xilografie originali, delle quali 68 si riferiscono ai miti ovidiani, mentre 6 (di dimensioni minori) risultano incongrue e raffigurano soggetti biblici. 8 xilografie ovidiane vengono impresse due o tre volte nel corso del testo. Alla c. (1)r è presente un raffinato frontespizio architettonico "all'antica". Le epistole introduttive e i trenta canti dell'opera sono introdotti da eleganti iniziali xilografiche recanti figure o scenette mitologiche.

Descrizione delle xilografie¹:

1. Creazione (p. 1). Nella vignetta è raffigurato Dio nell'atto di dividere gli elementi separando la terra dal mare e le acque dai venti turbinosi. Nelle anse del suo mantello sono rappresentati dei putti alati che forse alludono agli angeli della creazione.

2. Prometeo e le età del mondo (p. 4). A destra Prometeo crea il primo uomo dall'argilla. Al centro, nei pressi di una capanna, gli uomini dell'età argentea arano il terreno. A sinistra gli uomini dell'età del ferro combattono tra di loro.

3. La caduta dei giganti (p. 7). L'illustrazione raffigura la caduta dei giganti dall'Olimpo dopo essere stati fulminati da Giove. Tra i corpi dei giganti compaiono alcune scimmie.

4. Licaone (p. 9). A sinistra Giove, indignato per l'orrendo pasto servitogli da Licaone, trasforma il suo ospite in lupo.

¹ La descrizione seguente non include le illustrazioni bibliche impresse da Giolito nell'edizione.

5. Il diluvio universale (p. 11). Nella parte destra Nettuno, a bordo di una conchiglia trainata da cavalli marini, solleva il tridente ordinando alle acque di riversarsi sulla terra. Tra le onde affiorano molti corpi travolti dal maremoto.

6. Deucalione e Pirra (p. 13). In primo piano Deucalione e Pirra lanciano le pietre dietro le proprie spalle generando una nuova generazione di esseri umani. Sullo sfondo, a destra, è rappresentato il tempio di Temi.

7. Apollo e Dafne (pp. 17, 18). Nella metà sinistra della vignetta, sulle rive del fiume Peneo, Apollo insegue Dafne già parzialmente tramutata in alloro. A destra compare il mostruoso corpo di Pitone, precedentemente sconfitto da Apollo, e il piccolo Cupido tra le nubi, responsabile dell'amore di Apollo per Dafne.

8. Giove e Io (p. 23). Dissipando la nebbia creata da Giove per nascondere alla moglie il suo tradimento con Io, Giunone indica a Giove la giovenca in cui il dio l'aveva tramutata.

9. Mercurio e Argo (p. 24). L'immagine illustra la decapitazione di Argo dai cent'occhi da parte di Mercurio. A sinistra è raffigurata Io in forma di giovenca.

10. Fetonte e il carro del Sole (p. 29). Di fronte alla reggia del Sole, caratterizzata da un ampio ingresso con colonne corinzie, Fetonte chiede al padre di guidare il suo carro.

11. Caduta di Fetonte (p. 38). Nella vignetta è raffigurata la caduta di Fetonte dal carro del Sole. A sinistra le Eliadi si trasformano in pioppi per la perdita del fratello.

12. Diana e Callisto (p. 44). In primo piano Diana e le sue ninfe scoprono la gravidanza di Callisto e la allontanano. Sullo sfondo Arcade, figlio di Callisto, sta per uccidere la madre tramutata in orsa durante una battuta di caccia.

13. Emo e Rodopè (pp.). L'immagine mostra la metamorfosi del sovrano Emo e della regina Rodopè in monti, dopo che questi avevano osato paragonarsi agli dei. In alto è raffigurato Giove sul carro.

14. Mercurio e Batto (p. 51). A sinistra è raffigurato Apollo mentre suona uno strumento a fiato. A destra Mercurio, dopo aver nascosto le mandrie di Apollo in una caverna, conversa con il pastore Batto, facendosi promettere di tacere sul furto.

- 15. La contesa dell'Attica** (p. 52). In primo piano Nettuno e Minerva si contendono l'Attica. Il primo fa nascere un cavallo dalla terra; la seconda farà germogliare un ulivo. In alto Mercurio sorvola la città di Atene.
- 16. Mercurio e Aglauro** (p. 53). Nell'immagine è raffigurato il momento in cui Mercurio, innamorato di Erse, si presenta alla porta della sua casa dove viene accolto da Aglauro.
- 17. L'invidia** (p. 54). Atena, per vendicarsi di Aglauro che aveva disobbedito ai suoi ordini, ordina all'Invidia di punire la fanciulla.
- 18. Giove e Europa** (p. 57). A sinistra Mercurio, adempiendo agli ordini di Giove, conduce gli armenti di Agenore in riva al mare. Al centro dell'immagine Europa, salita in groppa al toro in cui Giove si era tramutato, sta per essere condotta a Creta.
- 19. Il serpente figlio di Marte** (p. 59). La vignetta illustra il mostruoso serpente figlio di Marte nell'atto di divorare i corpi dei compagni di Cadmo, che si erano recati alla fonte tebana per attingere l'acqua.
- 20. Cadmo** (p. 60). Cadmo semina i denti del serpente figlio di Marte dai quali nasceranno uomini armati.
- 21. Diana e Atteone** (p. 63). A destra Diana, immersa in uno stagno assieme ad altre ninfe, spruzza dell'acqua ad Atteone tramutandolo in cervo. A sinistra sono raffigurati i cacciatori.
- 22. Giove e Semele** (p. 66). L'immagine raffigura Giove nell'atto di estrarre il piccolo Dioniso dal ventre di Semele, folgorata dal dio durante l'amplesso.
- 23. Tiresia** (p. 67). Al centro della composizione Tiresia, dopo aver bastonato due serpenti mentre questi si stavano accoppiando, assume le sembianze di una donna.
- 24. Narciso** (p. 70). Proteso verso uno specchio d'acqua, Narciso si innamora della propria immagine.
- 25. Bacco e i marinai di Acete** (p. 76). A bordo di una grande imbarcazione, Bacco tramuta i marinai di Acete, rei di averlo ingannato, in delfini.
- 26. Penteo** (p. 79). L'immagine illustra l'uccisione di Penteo da parte della madre Agave e delle zie Ino e Autonoe, che lo credevano un feroce cinghiale.

27. Le Miniadi (p. 80). A destra le donne di Tebe si dedicano ai riti in onore di Bacco. Nella parte sinistra, all'interno di una semplice stanza con finestra, sono rappresentate le figlie del re Minia che, rifiutandosi di prendere parte ai riti bacchici, tessono la lana e si raccontano storie.

28. Piramo e Tisbe (p. 83). Nei pressi di un'elegante costruzione (che allude al sepolcro di Nino) e di un albero, Tisbe si suicida gettandosi sulla lama emergente dal dorso dell'amato Piramo.

29. Apollo e Leucotoe (p. 87). Nella parte destra il Sole (Apollo) si innamora della bella Leucotoe. A sinistra il dio dissotterra il corpo della giovane dopo che questa era stata sepolta viva dal padre.

30. Celmi, i Cureti, Croco e Similace (p. 89). Nella parte alta dell'immagine Giove trasforma Celmi in diamante (o in acciaio). In basso a destra i Cureti nascono da una pioggia abbondante. In primo piano, sulla sinistra, Croco e la ninfa Similace vengono trasformati in Zafferano e in Similace.

31. Ermafrodito (p. 90). Nella vignetta è illustrata l'unione tra la ninfa Salmaci e il giovane Ermafrodito, che genererà un unico essere metà uomo e metà donna.

32. Cadmo e Armonia (p. 98). Cadmo e Armonia vengono trasformati in serpenti dopo aver abbandonato Tebe.

33. Perseo contro Fineo (p. 108). A sinistra Perseo solleva il capo mozzato di Medusa per pietrificare gli alleati di Fineo che avevano provocato una zuffa durante i festeggiamenti nuziali dell'eroe.

34. Pallade e le Muse (p. 111). L'illustrazione rappresenta Minerva e le nove muse raccolte attorno alla fonte Ippocrene, generata da Pegaso con un colpo di zoccolo. In alto a destra alcuni uccelli alludono alle Pieridi mutate in gazze.

35. Ratto di Proserpina (c. 115). La vignetta illustra il momento in cui Plutone rapisce Proserpina caricandola sul suo carro.

36. Alfeo ed Aretusa (p. 122). Al centro della composizione la ninfa Aretusa, chiedendo aiuto agli dei, viene avvolta da una coltre di nebbia per sfuggire alle pretese del fiume Alfeo.

- 37. Trittolemo e Linco** (p. 123). Lico, con in mano un coltello, è raffigurato mentre sta per uccidere Trittolemo nel sonno ma Cerere lo trasforma in una lince fermando l'omicidio.
- 38. Aracne** (p. 124). Aracne è raffigurata al telaio mentre le ninfe, a destra, ammirano la sua bravura.
- 39. Pallade e Aracne** (p. 125). Pallade e Aracne sono raffigurate al telaio in presenza delle ninfe.
- 40. Nettuno e Bisaltide** (p. 128). A sinistra è rappresentato Nettuno mentre, assunte le sembianze di un montone, rapisce Bisaldide per unirsi ad essa.
- 41. La metamorfosi di Aracne** (p. 129). La vignetta illustra il momento in cui Aracne, impiccata per aver perso la sfida con Pallade, viene trasformata in ragno dalla dea.
- 42. La strage dei Niobidi** (p. 131). Nella parte alta, tra un banco di nubi, Apollo e Diana tendono l'arco per uccidere i figli di Niobe, rappresentati a cavallo nella parte bassa.
- 43. Latona e i contadini Lici** (p. 135). A sinistra Latona, inginocchiata accanto i figli Apollo e Diana, prega gli dei affinché puniscano i contadini della Licia che non le avevano permesso di dissetarsi in uno stagno. A destra è rappresentata la trasformazione dei contadini lici in rane.
- 44. Procne e Filomela** (p. 142). L'immagine illustra la scena in cui Procne e Filomela, fuggendo da Tereo, si gettano dal palazzo di quest'ultimo trasformandosi in uccelli.
- 45. Giasone** (p. 148). A destra, in secondo piano, il re Eeta, la figlia Medea e altre figure osservano la nave di Giasone in procinto di attraccare in Colchide. A sinistra Giasone, sconfitti i tori dal fiato infuocato, gli uomini armati nati dai denti del serpente figlio di Marte e il drago (rappresentati al centro della vignetta), si arrampica su un albero per recuperare il mitico vello d'oro di Frisso.
- 46. L'uccisione di Pelia** (p. 151). L'immagine illustra le figlie di Pelia che, ingannate da Medea, accoltellano il padre nella speranza di poterlo ringiovanire.
- 47. Medea ringiovanisce Esone** (p. 153). Nella parte centrale è rappresentata Medea nell'atto di sgozzare Esone per sostituire il suo sangue con il filtro magico da lei preparato. a sinistra è raffigurato il suo carro trainato da dragoni mentre a destra compaiono gli altari edificati dalla maga a Proserpina e alla Giovinezza.

48. Teseo ed Egeo (p. 156). All'interno di una sala del trono, Teseo sta per bere da una coppa avvelenata offertagli da Medea ma Egeo, riconoscendo il figlio, si protende per fermarlo. Sullo sfondo compare il carro trainato da dragoni di Medea.

49. Androgeo (p. 157). In primo piano è illustrata l'uccisione di Androgeo, figlio di Minosse, da parte dei suoi compagni di scuola. Sullo sfondo si intravede l'accampamento di Minosse, pronto ad assediare Atene.

50. Cefalo e Procri (pp. 162, 166). Al centro dell'immagine, all'interno di un bosco, Procri viene trafitta accidentalmente dalla lancia di Cefalo.

51. Cefalo (p. 167).

52. Scilla e Minosse (p. 169). Scilla, figlia di Niso, è rappresentata mentre consegna al nemico Minosse, di cui era perdutamente innamorata, una ciocca dei capelli paterni.

53. Niso e Scilla (p. 170). Niso, tramutato in uccello, insegue la figlia Scilla che sta per raggiungere la nave di Minosse.

54. Teseo e Arianna (p. 171). Nella parte sinistra della composizione Arianna e la sorella Fedra indicano Teseo, raffigurato a destra nell'atto di entrare nel celebre labirinto per sconfiggere il monotauo.

55. Dedalo e Icaro (p. 173). Dedalo e Icaro, dotati delle ali fabbricate da Dedalo, sorvolano il mare per abbandonare l'isola di Creta.

56. La caccia al cinghiale Calidonio (p. 176). Il pericoloso cinghiale Calidonio, inviato da Diana per devastare le terre di Eneo, è rappresentato al centro dell'immagine mentre viene braccato da Meleagro e dagli altri cacciatori.

57. Teseo e Acheloo (p. 180). A sinistra Teseo, Piritoo e Lelege arrestano il loro cammino di fronte al fiume Acheloo in piena. Quest'ultimo è rappresentato a destra nei pressi di una grotta.

58. La mensa di Acheloo (pp. 181, 183). L'immagine illustra il momento in cui Teseo, Piritoo e Lelege, su invito di Acheloo, si recano nella dimora del dio fluviale presso la quale viene allestito un banchetto.

59. Erisittone e la Fame (p. 186). Nella parte destra dell'immagine Erisittone abbatte una quercia sacra a Cerere. Nella parte sinistra della vignetta, in secondo piano, la ninfa di Cerere, a bordo del carro della dea, ordina alla Fame di punire Erisittone. In basso la Fame esegue l'ordine instillando in Erisittone un appetito insaziabile.

60. Ercole vs Acheloo (p. 190). In primo piano Ercole affronta Acheloo sotto forma di uomo, serpente e toro. Sullo sfondo Ercole trafigge il centauro Nesso con una freccia.

61. Morte di Ercole (p. 193). Nella parte sinistra Ercole scaraventa Lica in mare. A destra l'eroe consegna arco e frecce a Filottete. Sullo sfondo, in lontananza, il corpo di Ercole brucia sulla pira da lui stesso preparata.

62. Nascita di Ercole (p. 197). A sinistra la partoriente Alcmene viene assistita dalle levatrici mentre a destra la dea Lucina, seduta accanto ad un altare monumentale, cerca di impedire il parto incrociando braccia e gambe in un gesto rituale. Accanto alla dea è raffigurata Galanti nell'atto di distrarla con un tranello che permetterà la nascita di Ercole.

63. Priapo e Loti (pp. 198, 218). A sinistra Priapo si avvicina al Loti cercando di sollevarle la veste. Al centro, nella parte alta dell'immagine, il pastore Argisto lega ad un albero un asino che, tagliando, sveglia Loti. A destra Loti, fuggendo da Priapo, si trasforma nell'omonimo albero.

64. Orfeo incanta le fiere (pp. 203, 207, 210). Al centro della composizione Orfeo, stante, intona un canto accompagnandosi con uno strumento ad arco. All'intorno compaiono moltissimi animali attratti dalla sua musica.

65. Apollo e Cipariso (p. 209). A sinistra Cipariso si dispera con Apollo per avere accidentalmente ucciso il cervo dalle corna d'oro da lui molto amato. A destra Apollo è rappresentato accanto a Cipariso già tramutato in cipresso ad eccezione della testa.

66. Mirra e Adone (p. 214). Nella parte sinistra della vignetta Mirra viene cacciata dal padre Cinira dopo che quest'ultimo aveva scoperto l'incesto. In secondo piano Mirra, già tramutata nell'omonimo albero, dà alla luce il piccolo Adone grazie all'aiuto delle naiadi e della dea Lucina. In basso a sinistra l'adulto Adone amoreggia con Venere all'ombra di un albero.

67. Ippomene e Atalanta (p. 221). In primo piano Venere spinge Atalanta a raccogliere il pomo dorato che Ippomene ha gettato a terra per rallentare la corsa della fanciulla. Sullo sfondo Ippomene e Atalanta si avvicinano al tempio di Cibele.

68. Morte di Orfeo (p. 225). Al centro della xilografia Orfeo è rappresentato in ginocchio mentre cerca di proteggersi dai colpi mortali delle baccanti raccolte numerose attorno a lui.

69. Apollo e Pan (p. 227). Apollo e Pan, raffigurati al centro dell'illustrazione, si sfidano in una gara musicale in presenza di Mida, rappresentato a destra, e Tmolos, effigiato a sinistra.

70. Peleo e Teti (p. 229). A sinistra Peleo si avvicina a Teti dormiente. A destra la dea assume varie forme (uccello, albero, drago) per sfuggire alle pretese dell'eroe. Sullo sfondo Peleo prega il dio Proteo affinché possa aiutarlo a catturare Teti.

71. Ceice e Alcione (pp. 234, 237). Nella parte sinistra Alcione, accompagnata da altre donne, saluta Ceice che sta per imbarcarsi sulla nave rappresentata alle loro spalle. A destra Alcione si dispera alla vista del corpo del marito sospinto verso di lei dalle onde.

72. Ercole contro le Amazzoni (pp. 242, 246). La vignetta illustra la battaglia ingaggiata da Ercole contro le amazzoni. L'eroe è riconoscibile, sulla sinistra, grazie alla tradizionale *leonté*.

73. Contesa delle armi di Achille (p. 254). Aiace e Ulisse sono raffigurati di spalle mentre si rivolgono ai duci Argivi nel tentativo di guadagnare le armi del mitico Achille. In secondo piano, all'estremità sinistra della vignetta, Aiace si toglie la vita trafiggendosi con la propria spada.

74. I greci in Aulide (p. 263). L'immagine è occupata dalla raffigurazione del grande altare presso il quale i greci, dopo essere sbarcati in Aulide, sacrificano un animale a Giove. A sinistra un serpente si arrampica sul tronco di un albero per divorare gli uccellini in un nido.

75. Accecamento di Polifemo (p. 272). A sinistra Ulisse acceca Polifemo conficcando una lancia nel suo unico occhio. A destra il Ciclope, furioso, scaraventa un macigno contro la nave di Ulisse.

76. Orfeo ed Euridice (p. 281). In primo piano Orfeo ed Euridice si avvicinano al tempio presso il quale si sposano. A destra Euridice viene morsa mortalmente da un serpente. Sullo sfondo Orfeo suona davanti a Caronte.

77. Fedra e Ippolito (p. 301). All'estremità sinistra è raffigurata Fedra. Al centro, in secondo piano, Teseo insegue il figlio Ippolito che fugge su un carro trainato da cavalli. A destra, in primo piano, Ippolito diventa il dio minore Virbio.

Illustrazioni aggiuntive: nella seconda edizione delle *Trasformazioni - Le Trasformazioni di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui ricorrette & in diuersi luoghi ampliate. Con la tauola delle fauole* (Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratel., 1553) – alle xilografie sopra descritte si aggiungono le seguenti immagini, eseguite dallo stesso maestro:

1. Apollo e Coronide (p. 51). Nella parte centrale Apollo, dopo aver colpito a morte Coronide, viene a conoscenza che quest'ultima aspettava da lui un figlio. A sinistra, in secondo piano, Apollo affida il figlio Esculapio al centauro Chirone.

2. Cerere e Aretusa (p. 120). A sinistra Cerere, a bordo del suo carro trainato da draghi, si ferma a parlare con la fonte Aretusa, la quale svela alla dea il luogo in cui si trova la figlia Proserpina.

3. Apollo e Marsia (p. 136). In primo piano Marsia, legato mani e piedi al tronco di un albero, viene scorticato vivo da Apollo dopo averlo sfidato in una gara musicale. Partecipa alla scena una terza figura, forse il giudice della competizione.

4. Sacrificio di Polissena (p. 264). A destra, davanti alla tomba di Achille, Polissena viene presa per il collo da Neotollemo (Pirro), pronto a colpirla con un coltello. Dietro la fanciulla si trova una folla di persone che assistono al sacrificio della giovane, tra le quali è presente la madre Ecuba.

IMMAGINI

CAPITOLO 2



Fig. 2.1. Pagina d'apertura, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. 1r



Fig. 2.2. Pagina d'apertura, *Biblia vulgar historiata*, Venezia 1493, c. 1r



Fig. 2.3. Iniziali xilografiche, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497



Fig. 2.4. Iniziali xilografiche, Tito Livio, *Historie Romanae decades*, Venezia 1495



Fig. 2.5. Iniziali xilografiche, *Epistole et Evangelia*, Venezia 1494



Fig. 2.6. Capilettera xilografici, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497



Fig. 2.7. Pagina miniata con *Trionfo di Venere*, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r



Fig. 2.8. Pagina miniata con cornice "all'antica", Bernardo Giustinian *De origine urbis Venetiarum*, Venezia, Museo Correr, Inc. E 344, c. 1r



Fig. 2.9. Iniziale decorata, Cicerone *De officiis*, Windsor, Eton College, ms. 149



Fig. 2.10. *Giove ed Europa*, Giovanni dei Bonsognori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, c. XIXv



Fig. 2.11. *Raccolta dei fiori*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. b6r



Fig. 2.12. *Le Pleiadi*, *Scriptores Astronomici Veteres*, Venezia 1499, c. H7r



Fig. 2.13. Cornice xilografica d'apertura, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, c. air

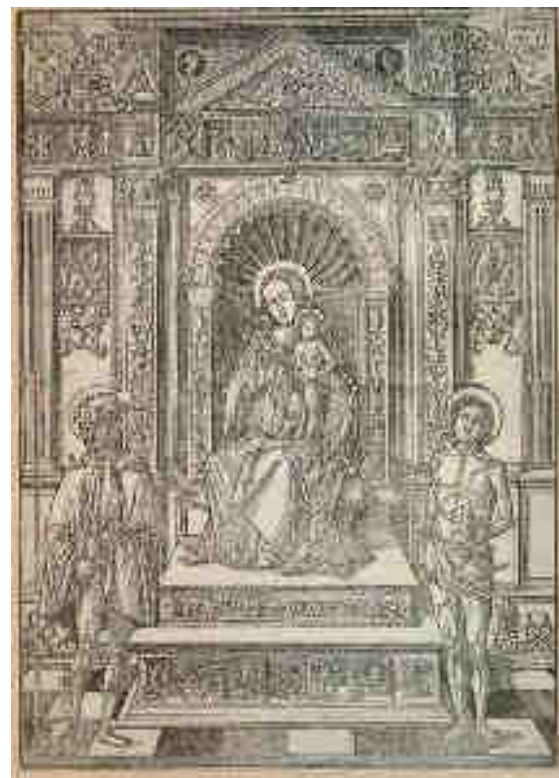


Fig. 2.14. *Madonna in trono tra i Santi Rocco e Sebastiano*, Londra, British Museum



Fig. 2.15. *Scipione, Annibale e Alessandro sottoposti al giudizio di Minosse*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 55r

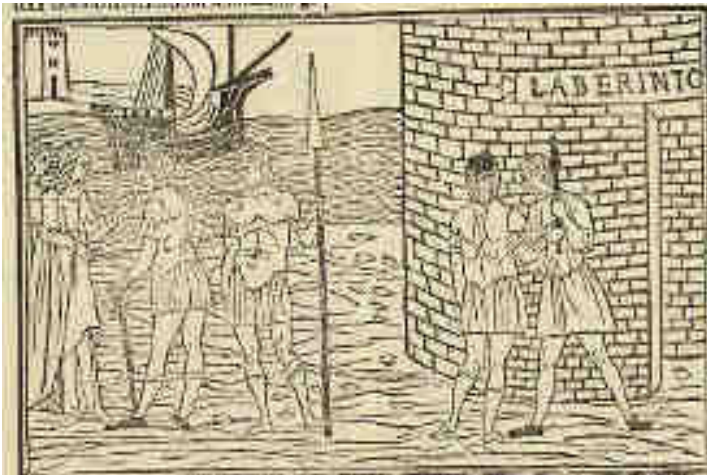


Fig. 2.16. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv



Fig. 2.17. *Ercole e Diogene*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 86r

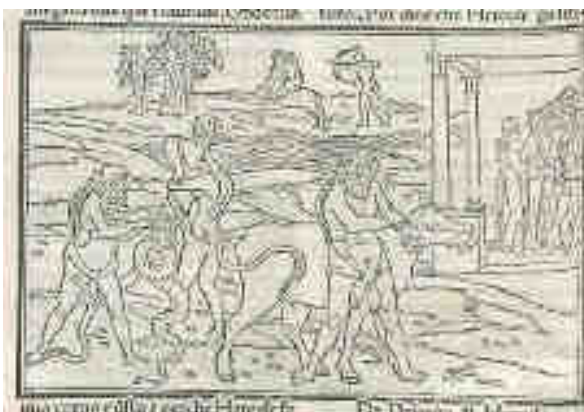


Fig. 2.18. *Ercole, Acheloo e Deianira*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXIV



Fig. 2.19. *Morte di Ercole*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIr



Fig. 2.20. *Mercurio*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 87r (particolare)

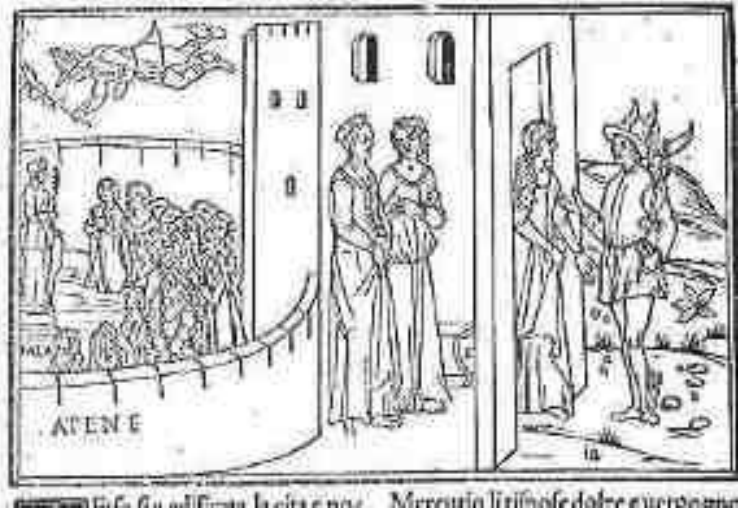


Fig. 2.21. *Mercurio, Erse e Aglauro*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVIIIv



Fig. 2.22. *Palinuro nella barca di Caronte*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 59v

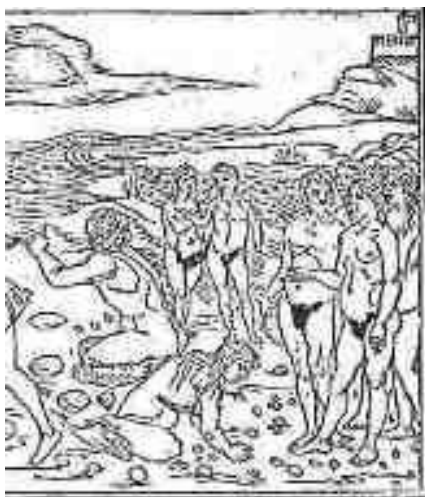


Fig. 2.23. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Vir (particolare degli uomini nati dalle pietre)



Fig. 2.24. *Mercurio e la Virtù*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 87r



Fig. 2.25. *Perseo e Andromeda*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv



Fig. 2.26. *Trionfo di Cesare*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, foglio F (particolare)



Fig. 2.27. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv (particolare del dialogo tra Teseo, Arianna e Fedra)



Fig. 2.28. *Trionfo di Cesare*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, foglio I (particolare)



Fig. 2.29. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv (particolare)



Fig. 2.30. Pagina miniata con *Trionfo di Venere*, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r



Fig. 2.31. *Venere*, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r (dettaglio)



Fig. 2.32. *Andromeda incatenata*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv (particolare)



Fig. 2.33. *Tisifone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIv (particolare)



Fig. 2.34. *Adone*, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r (dettaglio)



Fig. 2.35. *Apollo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv (particolare)



Fig. 2.36. *Apollo e Nettuno*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr (particolare)



Fig. 2.37. *Titiro e Melibeo*, Virgilio *Opera*, Princeton, University Library, VRG 2945. 1472q, c. 12v



Fig. 2.38. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 2.39. *Caduta di Fetonte*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Xir (dettaglio)



Fig. 2.40. *Polifemo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXVv (dettaglio)

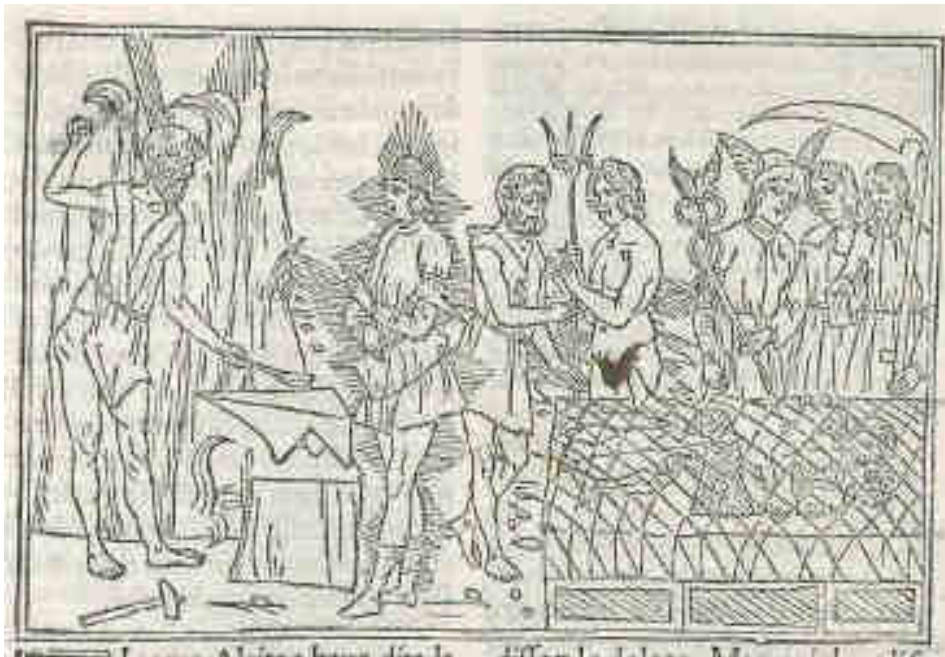


Fig. 2.41. *Venere, Marte e Vulcano*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr

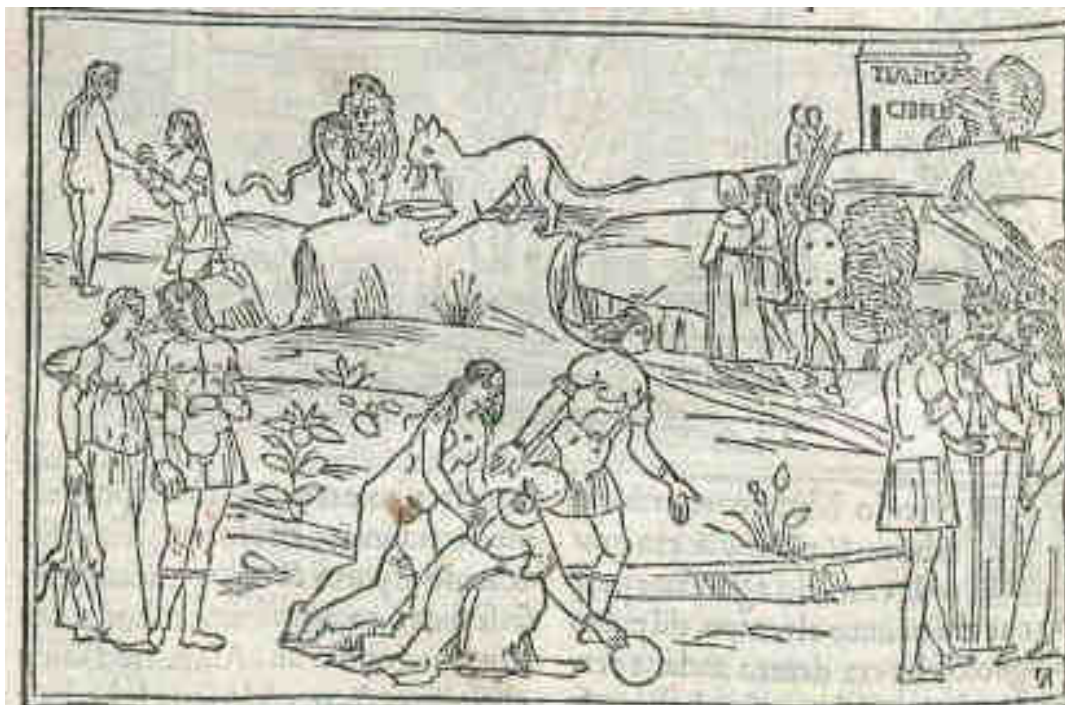


Fig. 2.42. *Ippomene e Atalanta*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 2.43. *Prometeo crea l'uomo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. lir (particolare)



Fig. 2.44. *Ippolito risanato da Esculapio*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVv (particolare)



Fig. 2.45. *Ippolito caduto*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVv (particolare)



Fig. 2.47. *Niobida trafitto*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLVIIv (particolare)



Fig. 2.46. *Eupalamone travolto dal cinghiale*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIv (particolare)

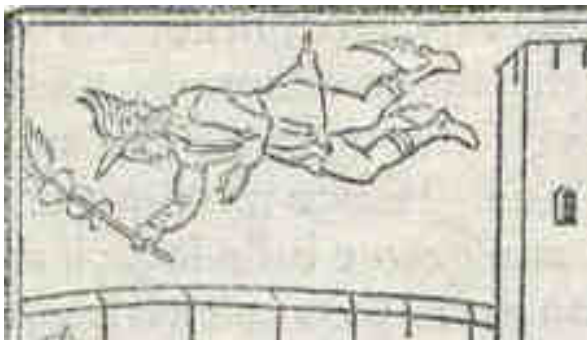


Fig. 2.48. *Mercurio sorvola Atene*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVIIIv (particolare)



Fig. 2.49. *Perseo in volo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv (particolare)



Fig. 2.50. *Soldato con lancia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIv (particolare)



Fig. 2.51. *Perseo e Dedalo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv (particolare)



Fig. 2.52. *Minosse*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIv (particolare)



Fig. 2.53. *Numa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXXv (particolare)



Fig. 2.54. *Mirra e Cinira*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr (particolare)



Fig. 2.55. *Neottolema uccide Polissena*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXv (particolare)



Fig. 2.56. *Pico nella selva*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXIIv (particolare)



Fig. 2.57. Cornice xilografica d'apertura, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. 1r



Fig. 2.58. Cornice xilografica d'apertura, *Luciano, Opera*, Venezia 1494, c. aiiir



Fig. 2.59. Cornice miniata, *Luciano, Opera*, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 2r



Fig. 2.60. Cornice miniata, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r



Fig. 2.61. *Trionfo di divinità marine*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. 1r (particolare)



Fig. 2.62. Medaglione con centauri e ninfe, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r (particolare)



Fig. 2.63. Cornice xilografica con scena mitologica, Erodoto, *Historiae*, Venezia 1494, c. Ir

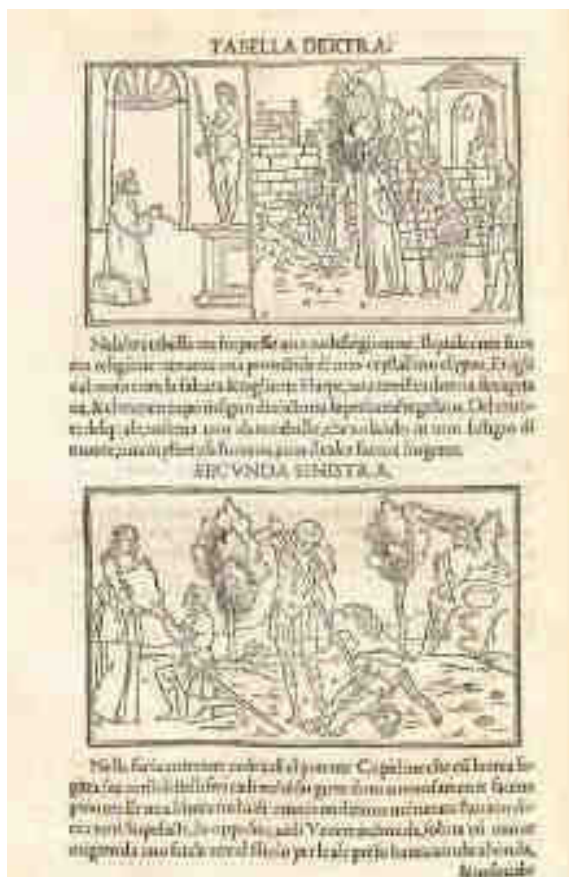


Fig. 2.64. Rilievi del carro del terzo trionfo (*Danae e Acrisio*; *Perseo e Medusa*), Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. kviiv



Fig. 2.65. *Perseo e Andromeda*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv



Fig. 2.66. *Perseo uccide Medusa*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. kviii (particolare)



Fig. 2.67. *Perseo uccide Medusa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv (particolare)



Fig. 2.68. *Metamorfosi di sette ninfe in albero davanti alla statua di Giove*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. liiv



Fig. 2.69. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIIv



Fig. 2.70. *Apollo e Dafne*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIr



Fig. 2.71. *Processione di vergini*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. nviir



Fig. 2.72. *Poliphilo e Polia*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. Cvr



Fig. 2.73. *Morte di Achille*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr



Fig. 2.74. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr



Fig. 2.75. *Poliphilo e Polia cacciati dal tempio di Diana*, Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. Cvir



Fig. 2.76. *Giovenale scaccia i vizi*, Giovenale, *Opera*, Venezia 1501, Manchester, Rylands University Library, Spencer 8666, c. air



Fig. 2.77. *Miracolo di Sant'Alò*, *Libro de la natura dei cavalli*, Venezia 1493, c. air



Fig. 2.78. *Enea*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXIIr (particolare)



Fig. 2.79. *Soldato con lancia*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. kviii (particolare)



Fig. 2.80. *Pegaso*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv (particolare)



Fig. 2.81. *Pegaso*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. kviii (particolare)



Fig. 2.82. *Giove ed Europa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIXv



Fig. 2.83. *Sacrificio a Priapo*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. mvir



Fig. 2.84. *Numa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXXv



Fig. 2.85. *Poliphilo e Polia si abbracciano davanti alla sacerdotessa*, Francesco Colonna, *Hyperotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. Diiir



Fig. 2.86. Jacopo da Strasburgo, *Orazione nell'orto*, Londra, British Museum



Fig. 2.87. Jacopo da Strasburgo, *Flagellazione*, Londra, British Museum



Fig. 2.88. Jacopo da Straburgo, *Istoria Romana*, Londra, British Museum



Fig. 2.89. *Re David*, *Offiium beatae Mariae virginis*, Venezia 1497, c. giiiv



Fig. 2.90. *Crocifissione*, *Offiium beatae Mariae virginis*, Venezia 1497, c. oiiiiv



Fig. 2.91. *Caduta di San Paolo*, *Breviarum romanum*, Venezia 1498, c. 72v



Fig. 2.92. *Cristo davanti a Pilato*, *Breviarum romanum*, Venezia 1498, c. 224v



Fig. 2.93. *Ino e Atamante*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIv

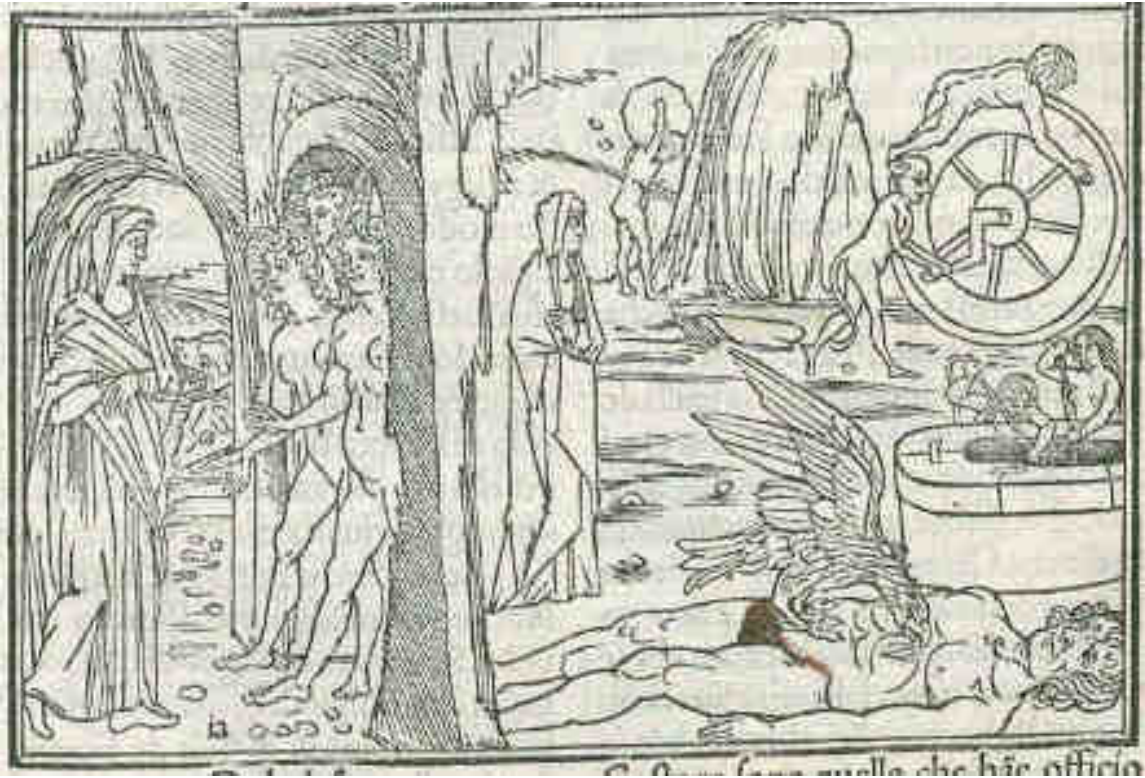


Fig. 2.94. *Giunone agli inferi*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXI^r



Fig. 2.95. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIX^r



Fig. 2.96. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr

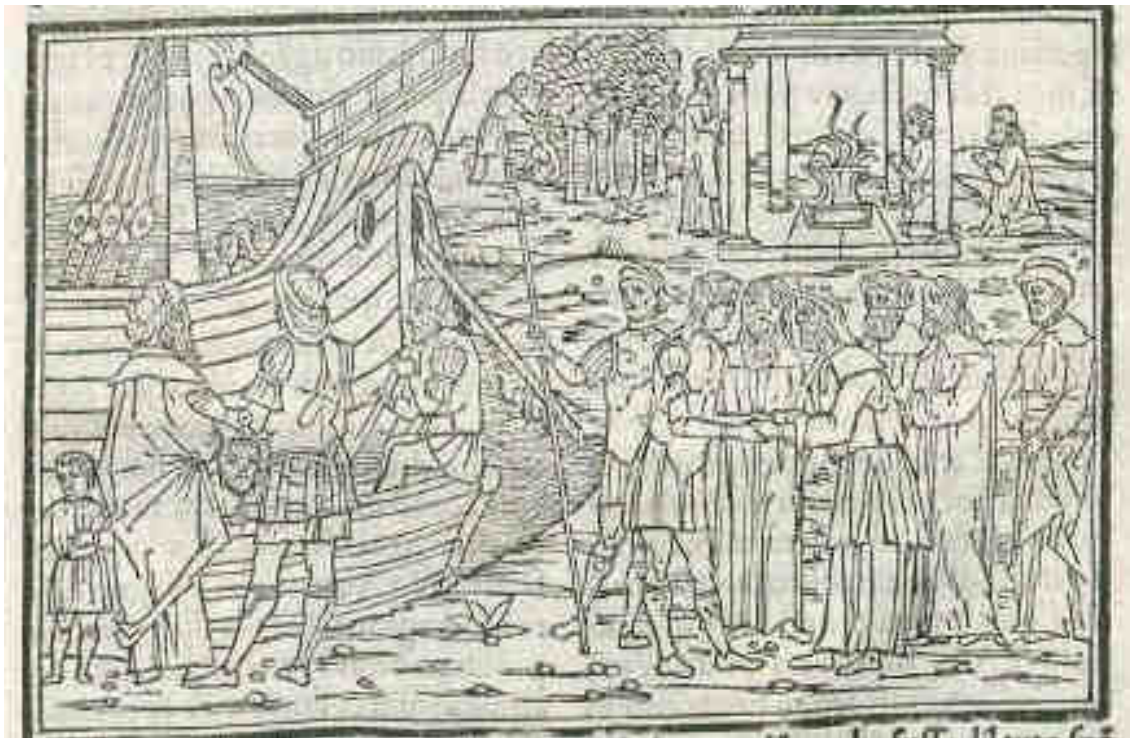


Fig. 2.97. *Enea a Delo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXIIIr

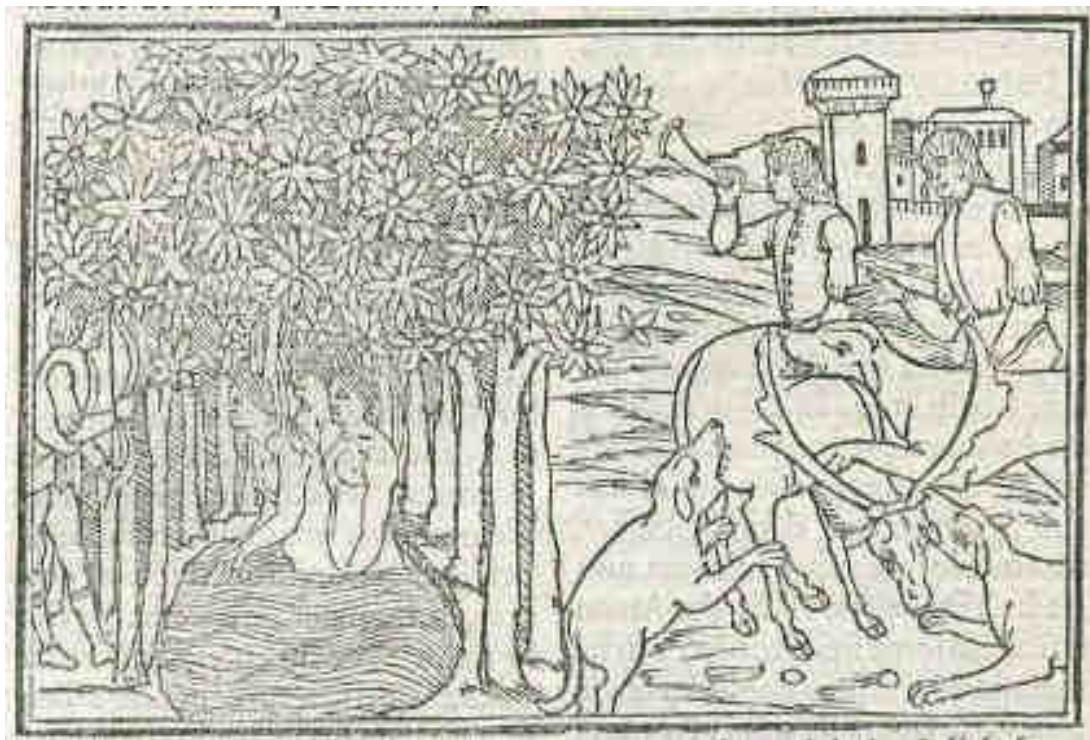


Fig. 2.98. *Diana e Atteone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXlr



Fig. 2.99. Xilografia dell'Epistola di San Paolo ai Corinzi, *Biblia vulgar historiata*, Venezia 1493, c. CLXXVIIv



Fig. 2.100. *Resurrezione di Lazzaro*, *Biblia vulgar historiata*, Venezia 1493, c. CLVIIv



Fig. 2.101. Xilografia d'apertura, Angelus Johannes, *Astrolabium planum*, Venezia 1494, c. lv



Fig. 2.102. *Processione, Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, Venezia 1494, c. IVv



Fig. 2.103. *Il bacio di Giuda, Le deuote meditatione sopra la passione del nostro Signore*, Venezia 1500, c. ciiv

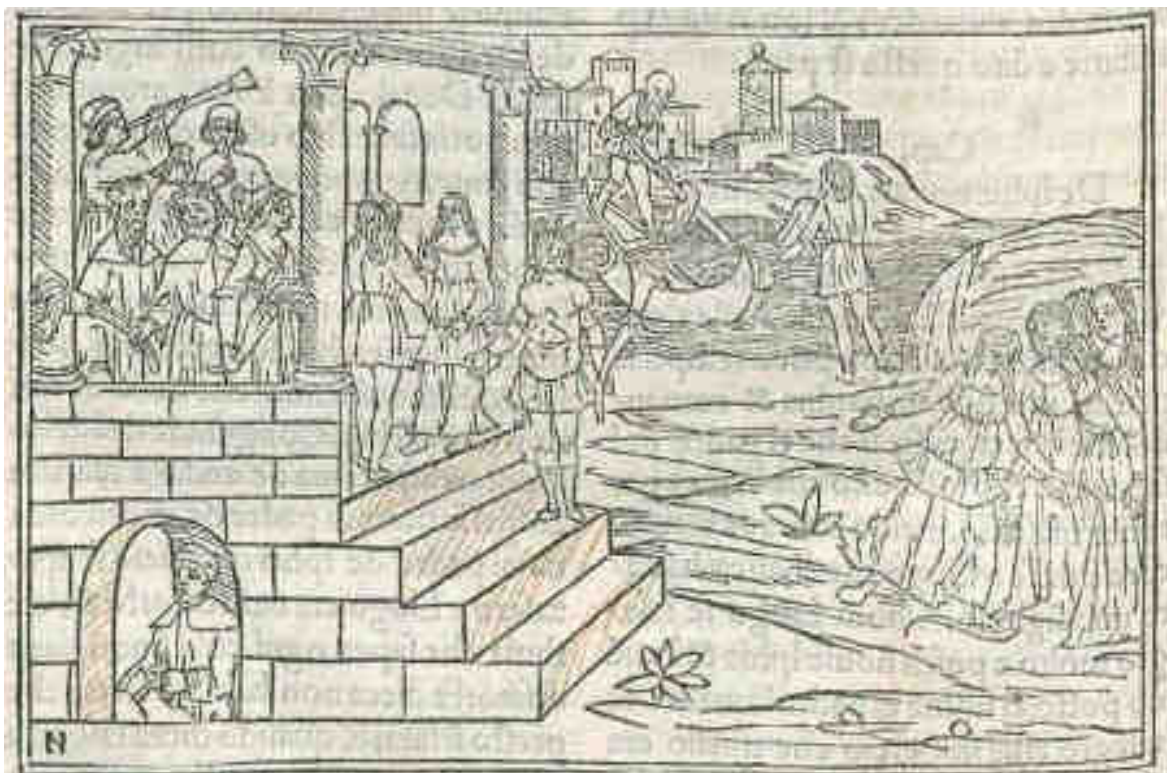


Fig. 2.104. *Orfeo ed Euridice*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIv

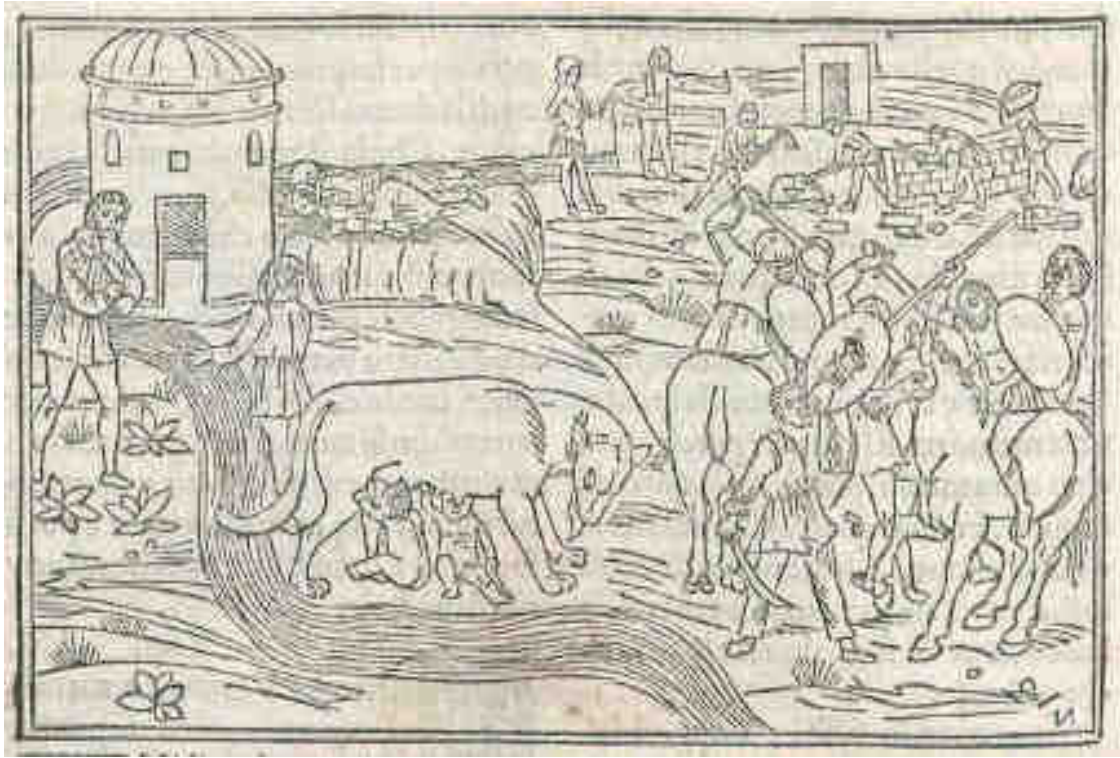


Fig. 2.105. *Romolo e Remo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXVIIIv



Fig. 2.106. *Giove e Callisto*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLV



Fig. 2.107. *Ercole, Acheloo e Deianira*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXIV



Fig. 2.108. *Orfeo ammansisce le fiere*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVr



Fig. 2.114. *Prometeo e le età del mondo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. IIr



Fig. 2.115. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr



Fig. 2.116. *Medea ringiovanisce Esone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LIIIr



Fig. 2.117. *Erisitton e la Fame*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIIIv

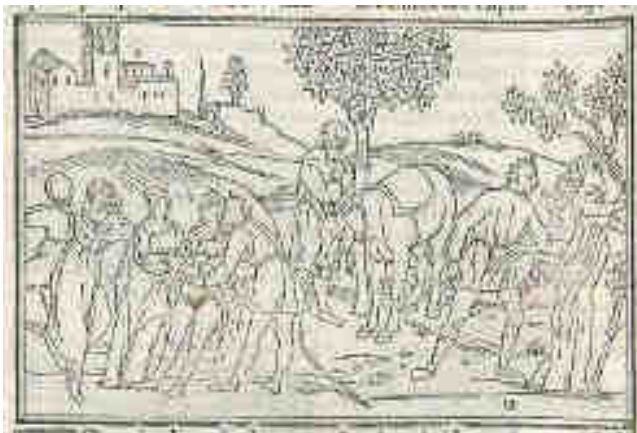


Fig. 2.118. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIIv



Fig. 2.119. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv

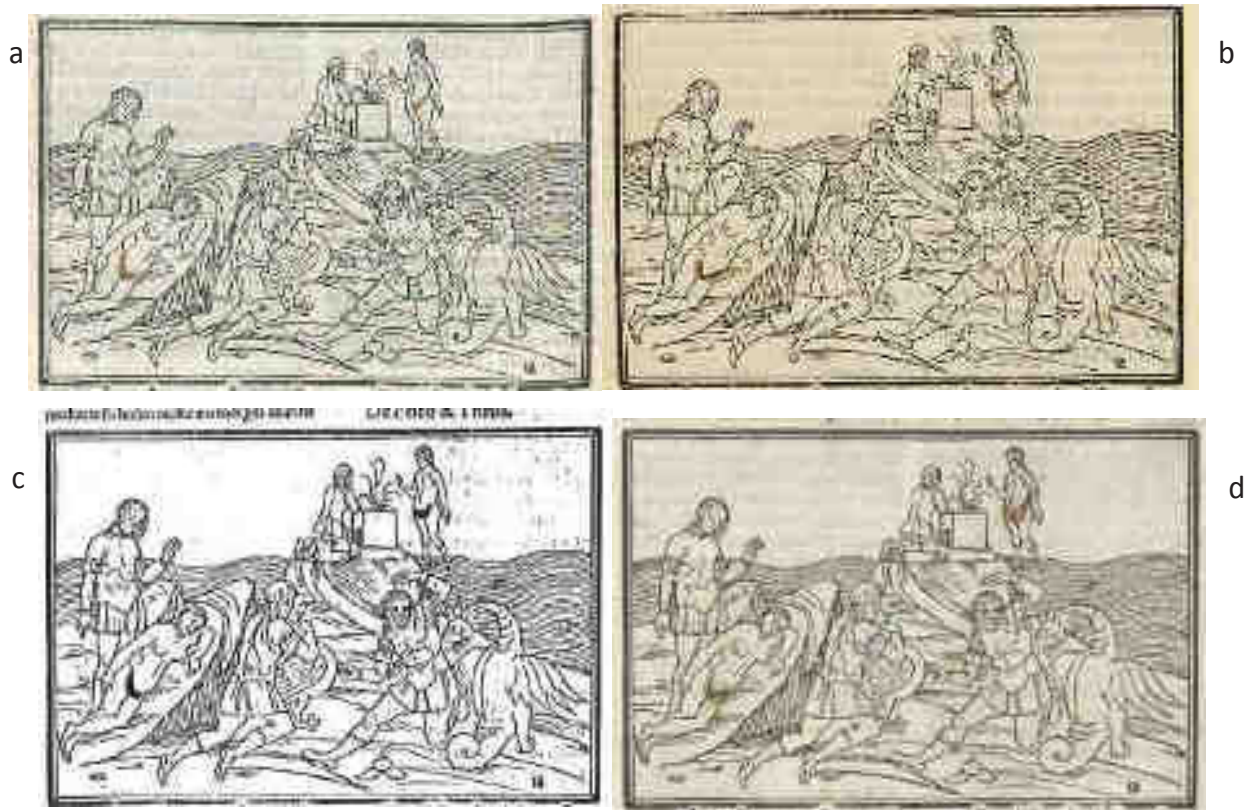


Fig. 2.120. *Peleo e Teti* negli esemplari di Monaco, Bayerische Staatsbibliothek (a); Venezia, Biblioteca Marciana (b); Parigi, BNF (c); Roma, Biblioteca Casanatense (d).



Fig. 2.221. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1501, c. VIr



Fig. 2.222. *Perseo e Andromeda*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1501, c. XXXIIIv



Fig. 2.223. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1501, c. XLIXv

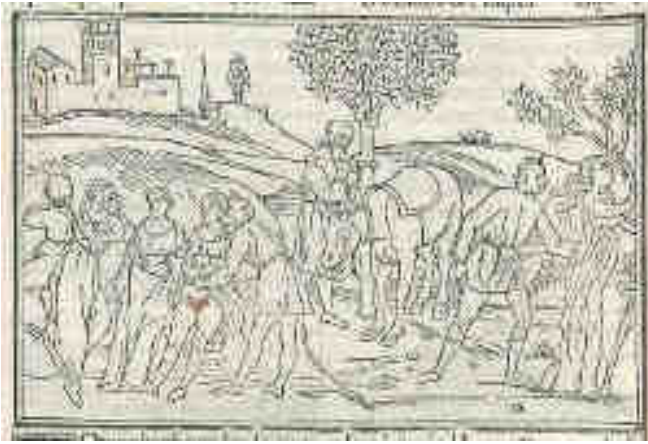


Fig. 2.224. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497, c. LXXVIIIv



Fig. 2.225. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1501, c. LXXVIIIv

CAPITOLO 3



Fig. 3.1. *Apollo e Dafne*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIIr



Fig. 3.2. *Prometeo e le età del mondo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. IIr



Fig. 3.3. *Giove e Callisto*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIIv



Fig. 3.4. *Orfeo ed Euridice*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIv



Fig. 3.5. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 3.6. *Ceice e Alcione*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVIv



Fig. 3.7. *Morte di Orfeo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 3.8. *Caccia al cinghiale Calidonio*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIv



Fig. 3.8. *La creazione*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Ir



Fig. 3.10. *Ercole contro le Amazzoni*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXIVv



Fig. 3.11. *Glauco e Circe*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXVIIv

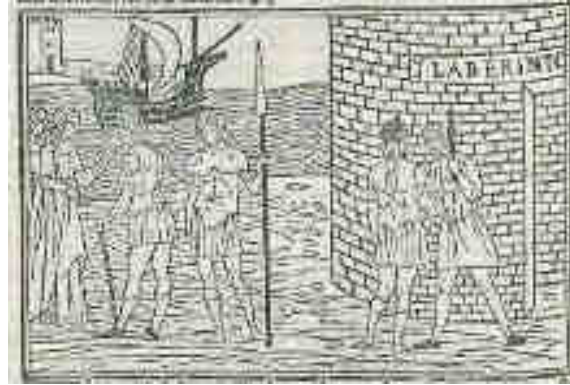


Fig. 3.12. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv



Fig. 3.13. *Giove ed Europa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIXv



Fig. 3.14. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 3.15. *Romolo e Remo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXVIIIv



Fig. 3.16. *Ippomene e Atalanta*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv

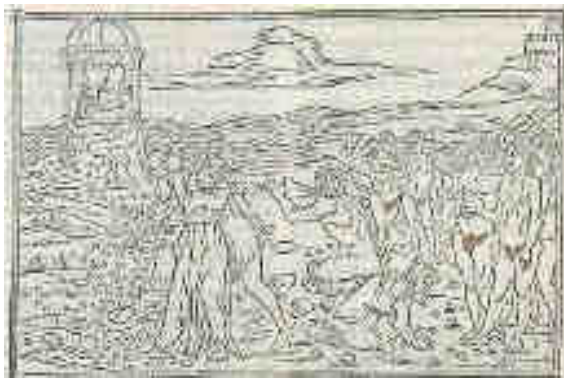


Fig. 3.17. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr



Fig. 3.18. *Erisitton e la Fame*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIIIv



Fig. 3.19. *Morte di Ercole*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIr



Fig. 3.20. *Diana e Atteone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXIr



Fig. 3.21. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr



Fig. 3.22. *Androgeo e Minosse*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LVIIIv



Fig. 3.23. *Nascita di Ercole*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIv



Fig. 3.24. *Fedra e Ippolito*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVv

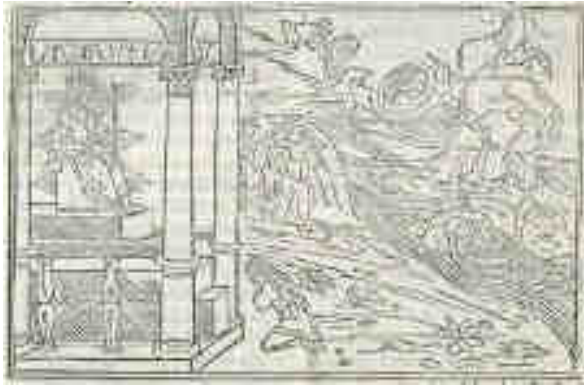


Fig. 3.25. *Fetonte*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIr



Fig. 3.26. *Minosse e Scilla*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIv



Fig. 3.27. *Perseo e Andromeda*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv



Fig. 3.28. *Mercurio, Erse e Aglauro*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVIIIv

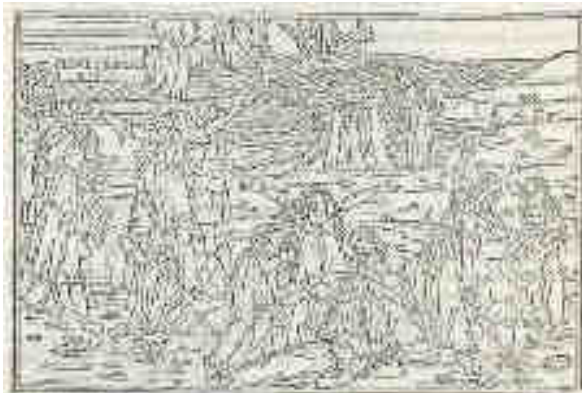


Fig. 3.29. *Sacrificio di Polissena*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXv

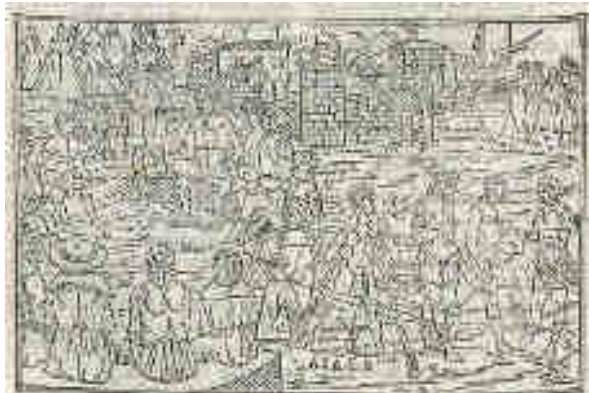


Fig. 3.30. *Contesa delle armi di Achille*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CIIIV



Fig. 3.31. *Venere, Marte e Vulcano*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr



Fig. 3.32. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIIv



Fig. 3.33. *Morte di Achille*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr



Fig. 3.34. *Enea a Delo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXIIr



Fig. 3.35. *Accecamento di Polifemo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXr



Fig. 3.36. *Numa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXXv



Fig. 3.37. *Giunone agli Inferi*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIv



Fig. 3.38. *Ratto di Proserpina*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLv



Fig. 3.39. *Strage dei Niobidi*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLVIIv



Fig. 3.40. *Medea ringiovanisce Esone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LIIIIr



Fig. 3.41. *Ercole vs Acheloo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXIV



Fig. 3.42. *Prometeo*, *Ovide moralisé*, Lione, Bibliothèque Municipal, Ms 742, c. 4r



Fig. 3.43. *Prometeo e Dio Padre*, *Ovide moralisé*, Parigi, Bibliothèque National, Ms. fr. 871, c. 1r



Fig. 3.44. Piero di Cosimo, *il mito di Prometeo.*, Monaco, Alte Pinakothek



Fig. 3.45. Piero di Cosimo, *il mito di Prometeo*, Strasburgo, Musée des Beaux Arts.



Fig. 3.46. *Morte di Euridice*, *Ovide moralisé*, Lione, Bibliothèque Municipal, Ms 742, c. 57r



Fig. 3.47. Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, pannello di cassone, Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam



Fig. 3.48. *Morte di Euridice*, Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449, c. 90v.



Fig. 3.49. *Orfeo ottiene la restituzione di Euridice*, *Ovide moralisé*, Lione, Bibliothèque Municipal, Ms 742, c. 166v

CAPITOLO 4



Fig. 4.1. Saturno, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [I]r



Fig. 4.2. Giove, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [VI]v



Fig. 4.3. Saturno, *Bible des Poètes*, Paris 1493, c. Aiiir



Fig. 4.4. Giove, *Bible des Poètes*, Paris 1493, c. Aiiiiv



Fig. 4.5. *Parabola della quercia tagliata*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [XLII]r

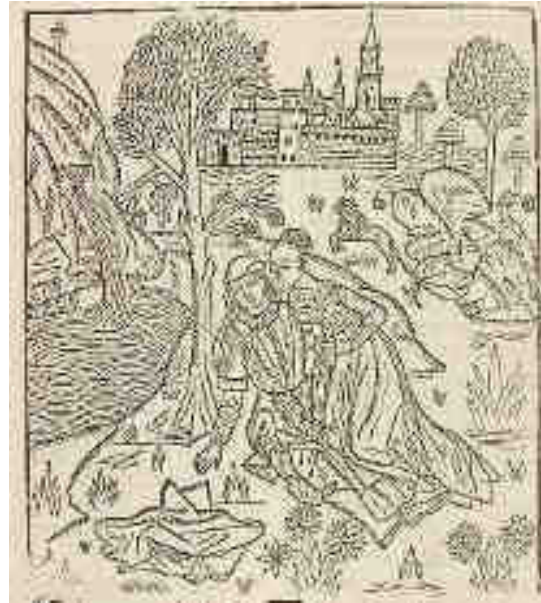


Fig. 4.6. *Piramo e Tisbe*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. air



Fig. 4.7. *Contesa delle armi di Achille*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. Dviiv



Fig. 4.8. *Contesa delle armi di Achille*, *Bible des Poètes*, Paris 1493, c. CXLIXr



Fig. 4.9. *Ratto di Elena*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. non numerata



Fig. 4.10. *Ratto di Elena*, *Bible des Poètes*, Paris 1493, c. CXXXIir



Fig. 4.11. *Cibele*, *Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 33r



Fig. 4.12. *Cibele*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [XXIII]v



Fig. 4.13. *Nettuno, Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 35r



Fig. 4.14. *Nettuno, Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [XXV]r



Fig. 4.15. *Fetonte, Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 53r



Fig. 4.16. *Fetonte, Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [LXVIII]r



Fig. 4.17. *Giasone*, *Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 200r



Fig. 4.18. *Giasone*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. hviii



Fig. 4.19. *Glauco e Circe*, *Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 382r

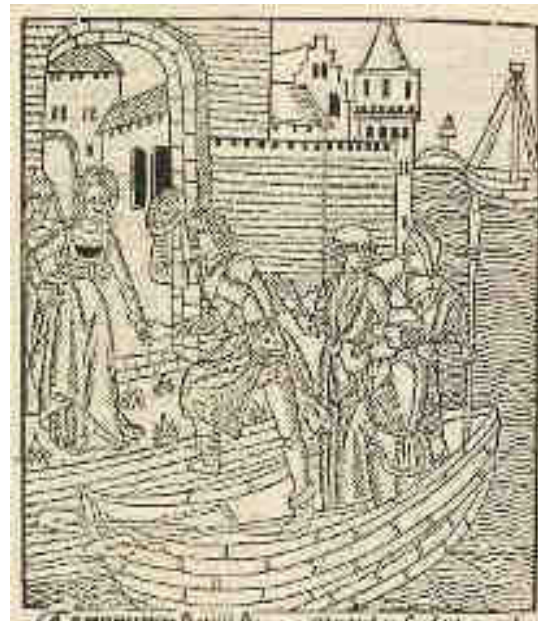


Fig. 4.20. *Glauco e Circe*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. cvv



Fig. 4.21. *Aracne, Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 173v



Fig. 4.22. *Aracne, Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. fvr



Fig. 4.23. *Cadmo, Ovide moralisé*, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 399, c. 84r



Fig. 4.24. *Cadmo, Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [XCII]r



Fig. 4.25. *Giasono*, *Ovide moralisé*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 139, c. 86v



Fig. 4.26. *Fetonte*, *Ovide moralisé*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 139, c. 13r



Fig. 4.27. *Fetonte*, *Ovide moralisé*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 139, c. 13r (particolare)



Fig. 4.28. *Fetonte*, *Bible des Poètes*, Bruges 1484, c. [LXVIII]r



Fig. 4.29. *Fetonte*, Ovidio, *Metamorfosi*, Holkham Hall, ms. Holkham 324, c. 25v



Fig. 4.30. *Cadmo*, Ovidio, *Metamorfosi*, Holkham Hall, ms. Holkham 324, c. 35v



Fig. 4.31. *Piramo e Tisbe*, Ovidio *Metamorfosi*, Holkham Hall, ms. Holkham 324, c. 44v



Fig. 4. 32.
Piramo e Tisbe,
Bible des Poètes,
Bruges 1484, c. [CXII]r



Fig. 4.33. *Strage dei Niobidi*, *Ovidius moralizatus*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. Cassaf. 3. 4., c. 66r

CAPITOLO 5



Fig. 5.1. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr



Fig. 5.2. *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna* (particolare), Venezia, Gallerie dell'Accademia

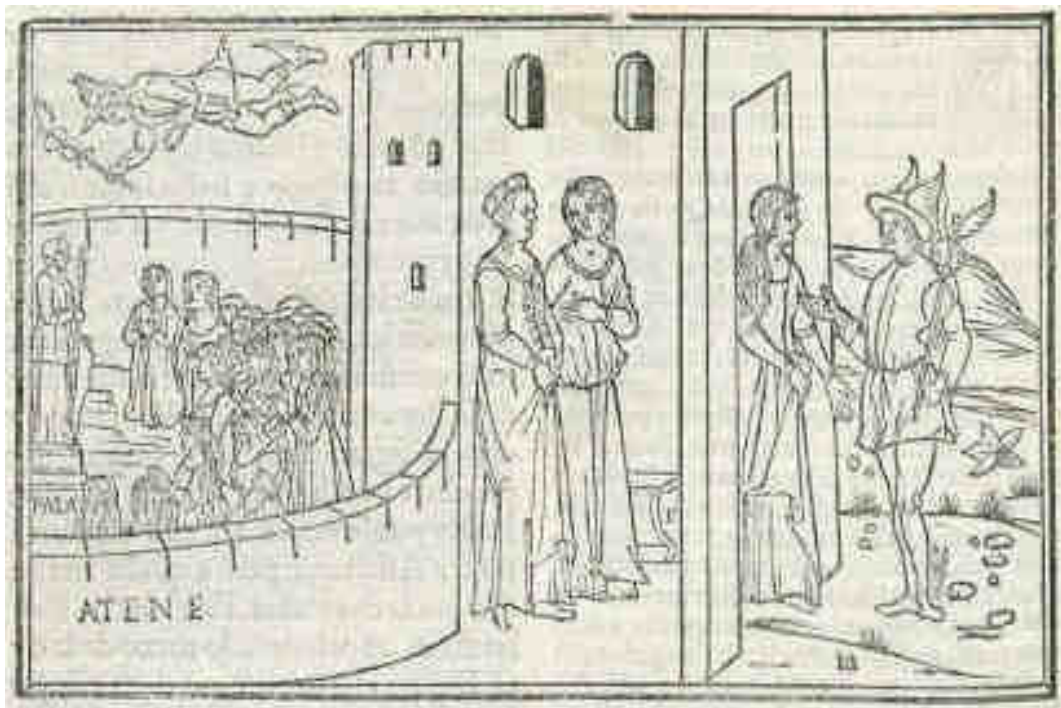


Fig. 5.3. *Mercurio, Erse e Aglauro*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVIIIv



Fig. 5.4. *Minosse e Androgeo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LVIIIv



Fig. 5.5. *Lezione scolastica*, Nicolaus Perottus, *Regulae Sypontinae*, Venezia 1492, c. air



Fig. 5.6. *Minosse e Scilla*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIv



Fig. 5.7. *Nascita di Ercole*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIv



Fig. 5.8. *Nascita della Vergine*, Vittore Carpaccio, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 5.9. *Fetonte*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIr



Fig. 5.10. *Morte di Achille*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr



Fig. 5.11. *Orfeo tra le fiere*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVr



Fig. 5.12. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr



Fig. 5.13. *Apollo e Pitone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr (particolare)



Fig. 5.14. Tullio Lombardo, statua di guerriero del Monumento funebre di Andrea Vendramin, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 5.15. Cima da Conegliano, *San Michele Arcangelo*, particolare della pala raffigurante la *Vergine con Bambino tra i Santi Michele e Andrea*, Parma, Galleria Nazionale



Fig. 5.16. *Orfeo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVr (particolare)



Fig. 5.17. Cima da Conegliano, disegno con *Orfeo tra gli animali*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di Disegni e Stampe



Fig. 5.18. Cima da Conegliano, *Daniele nella fossa dei leoni*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 5.19. Tullio Lombardo, *Bacco e Arianna*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 5.20. Antonio Rizzo, *Eva*, Venezia, Palazzo Ducale



Fig. 5.21. Marco Zoppo, *Venere Vincitrice*, Londra, British Museum

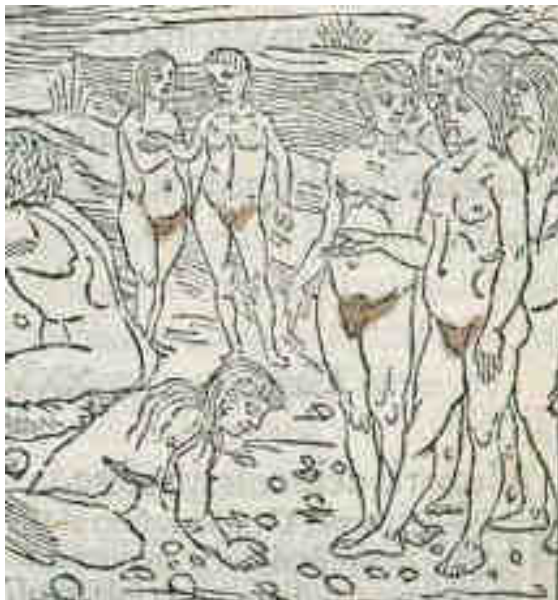


Fig. 5.22. *Uomini nati dalle pietre*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c.Vir (particolare)



Fig. 5.23. *Medea invoca il potere delle stelle*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LIIIr (particolare)



Fig. 5.24. Giovanni Bellini, Allegoria della Prudenza(?), Venezia Gallerie dell'Accademia



Fig. 5.25. Tisifone, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIv (particolare)



Fig. 5.26. Enea e Anchise, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXIIr (particolare)

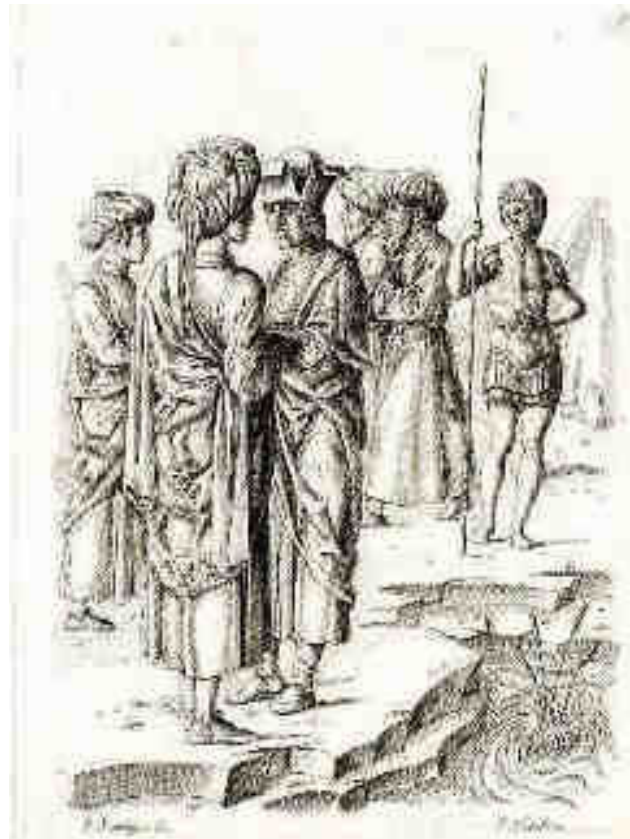


Fig. 5.27. Marco Zoppo, disegno raffigurante uomini con turbante, Londra, British Museum



Fig. 5.28. Antonio e Tullio Lombardo, *Battesimo di Aniano*, rilievo della facciata della Scuola Grande di San Marco



Fig. 5.29. Cima da Conegliano, *San Marco guarisce Aniano*, Berlino, Gemäldegalerie



Fig. 5.30. *Mirra e Cinira*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr (particolare)



Fig. 5.31. *Apollo insegue Dafne*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIIr (particolare)



Fig. 5.32. Andrea Mantegna, *Ercole e l'Idra di Lerna*, Londra, British Museum



Fig. 5.33. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv (particolare)



Fig. 5.34. Andrea Mantegna, *Sacrificio di Isacco*, particolare della tavola con la *Circoncisione*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 5.35. *Sacrificio di Polissena*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXv (particolare)



Fig. 5.36. Andrea Mantegna, *Seppellimento di Cristo* (particolare), Washington, National Gallery of Art, Patrons' Permanent Fund



Fig. 5.37. Andrea Mantegna, *Zuffa degli dei marini* (metà sinistra della composizione), Chatsworth, Devonshire Collection and the Chatsworth Settlement Trustees

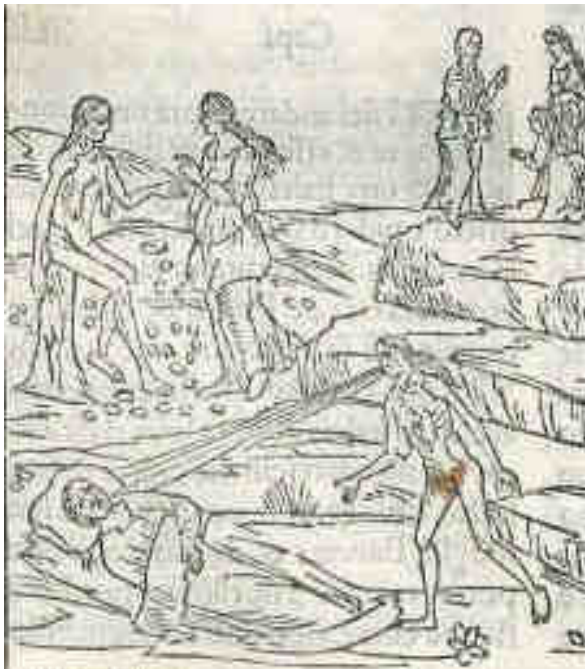


Fig. 5.38. *Erisitone e la Fame*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIIIv (particolare)



Fig. 5.39. *L'Invidia*, particolare della *Zuffa degli dei marini*, Chatsworth, Devonshire Collection and the Chatsworth Settlement Trustees



Fig. 5.40. *Apollo e Nettuno*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr (particolare)



Fig. 5.41. *Nettuno*, particolare della *Zuffa degli dei marini*, Chatsworth, Devonshire Collection and the Chatsworth Settlement Trustees



Fig. 5.42. Intagliatore «Felix», *Ratto del Palladio dal santuario di Pallas*, corneliana, Oxford, Ashmolean Museum



Fig. 5.43. Intagliatore «Felix», dettaglio della corneliana con *Nettuno*



Fig. 5.44. *Morte di Orfeo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIV



Fig. 5.45. Marco Zoppo, *Morte di Orfeo* (o *Morte di Penteo*), 1465-1474, disegno su pergamena, Londra, British Museum.



Fig. 5.46. Incisore veneto-ferrarese, *La morte di Orfeo*, Londra, British Museum



Fig. 5.47. Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, 1495. Amburgo, Kusthalle, disegno.



Fig. 5.48. Maestro anonimo, *Ercole e i giganti*, ultimo quarto del XV secolo, Londra, British Museum (particolare)



Fig. 5.49. Maestro del Plinio di Londra (Giovanni Todeschino), *Oreste e le Erinni*, Berlino Kupferstichkabinett, MS 78 D 13,, c. 5r (dettaglio)



Fig. 5.50. *Ifi e Anassarete*, Giovanni dei Bonsignori, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXVIIv



Fig. 5.51. Andrea Mantegna, *San Giacomo battezza Ermogene*, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari



Fig. 5.52. *Apollo e Pitone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIr (particolare)



Fig. 5.53. *Apollo in trono*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Xir (particolare)



Fig. 5.54. *Apollo raggiato*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr (particolare)



Fig. 5.55. *Apollo raggiato*, particolare di un sarcofago romano del III secolo d. C., Verona, Museo Lapidario Maffeiano



Fig. 5.56. *Apollo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv (particolare)



Fig. 5.57. *Apollo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr (particolare)



Fig. 5.58. *Apollo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVv (particolare)



Fig. 5.59. *Apollo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr



Fig. 5.60. *Polifemo e Galatea*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXVv



Fig. 5.61. *Accecamento di Polifemo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXXr



Fig. 5.62. *Caduta di Fetonte*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Xir (particolare)



Fig. 5.63. *Caduta di Fetonte*, particolare di un sarcofago romano del II secolo d. C., Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 5.64. Monumento con la morte di Laura, Petrarca, *Rime*, Londra, Victoria and Albert Museum , National Art Library, ms. L.101.1947, c. 106r



Fig. 5.65. Cameo con la Caduta di Fetonte, Firenze, Museo degli Argenti



Fig. 5.66. Giunone agli inferi, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXI r



Fig. 5.67. Tisifone instilla la pazzia in Ino e Atamante, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXII v



Fig. 5.68. *Erinni*, bronzetto romano



FFig. 5.69. Filarete, *Furia con serpente* (o *Invidia*), particolare delle porte bronzee di San Pietro, Città del Vaticano



Fig. 5.70. *Venere e Ippomene*, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 5.71. *Venere spinge Atalanta a raccogliere il pomo dorato*, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 5.72. *Venere*, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLv



Fig. 5.73. *Venere, Tarocchi del Mantegna*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 5.74. *Ercole consegna arco e frecce a Filarete*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIr (particolare)



Fig. 5.75. *Mercurio alla porta di Aglauro*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVIIIv (particolare)



Fig. 5.76. Sarcofago romano con le fatiche di Ercole, Mantova, Palazzo Ducale



Fig. 5.77. *Ercole e il cinghiale di Erimanto*, rilievo di V secolo d. C. posto sulla facciata di San Marco a Venezia



Fig. 5.78. Andrea Mantegna, *Ercole e Cerbero*, particolare della volta della Camera degli Sposi, Mantova, Palazzo Ducale



Fig. 5.79. *Ercole e l'Idra di Lerna*, Iacopo Camphora, *De immortalitate animae*, Londra, British Library, ms. Add. 22325, c. lv



Fig. 5.80. *Ercole di prepara ad affrontare Acheloo*, Ovidio, *Metamorfosi*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 36.8, c. 106r



Fig. 5.81. *Ermete arcaico*, rilievo di Panticapeo



Fig. 5.82. *Ermete arcaico*, Oxford, Bodleian Library, ms Can. Lat. Misc. 280



Fig. 5.83, *Mercurio*, Tarocchi del Mantegna, Londra, British Museum, Departement of Prints & Drawings



Fig. 5.84. *Mercurio*, Tito Livio, *Historiae Romanae decades*, Venezia 1470, Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Inc. 5.c.9, c. 24r



Fig. 5.85. *Mercurio*, Igino, *De astronomia*, Venezia 1485, c. g5v



Fig. 5.86. *Saturno, Giove (?) e Mercurio*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr (particolare)



Fig. 5.87. *Saturno*, Tarocchi del Mantegna, Londra, British Museum, Departement of Prints & Drawings



Fig. 5.88. *Saturno*, Igino, *De astronomia*, Venezia 1485, c. g6v



Fig. 5.89. *Cupido cieco*, Ovidio *Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr (particolare)



Fig. 5.90. *Cupido cieco con Venere*, Ovidio *Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLv (particolare)



Fig. 5.91. *Cupido cieco e Apollo*, P. Ouidii *Metamorphoseis cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venezia 1509, c. XIr



Fig. 5.92. *Cupido cieco*, Plinio, *Historia naturalis*, Venezia 1470, Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, K.I, iniziale del libro XXIV



Fig. 5.93. *Trionfo di Amore*, Francesco Petrarca, *Trionfi*, Venezia 1488, c. aiiiv



Fig. 5.94. *Cupido cieco con le zampe artigliate*, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. Ir



Fig. 5.95. *La Creazione*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. 1r



Fig. 5.96. *La Creazione*, *Biblia latina cum postillis Nicolai de Lyra*, Venezia 1489, c. 1r (particolare)



Fig. 5.97. *Enea incontra Anio*, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXIIr



Fig. 5.98. *Sposalizio della Vergine* (particolare), Burano, Chiesa di San Martino

CAPITOLO 6



Fig. 6.1. *La Creazione*, Parma A, c. air



Fig. 6.2. *Cadmo*, Parma A, c. dviv



Fig. 6.3. *Narciso*, Parma A, c. eivr



Fig. 6.4. *Miniadi*, Parma A, c. fir



Fig. 6.5. *Perseo vs Fineo*, Parma A, c. gvv



Fig. 6.7. *Frisso ed Elle*, Parma A, c. iviiv



Fig. 6.6. *Pallade e Aracne*, Parma A, c. hviir



Fig. 6.8. Peleo e Teti, Parma B, c. 30v



Fig. 6.9. Ercole contro le Amazzoni, Parma B, c. 53v



Fig. 6.10. Pagina d'apertura del libro IV, Parma A, c. 4r



Fig. 6.11. Pagina d'apertura del libro IV, Parma B, c. 41v



Fig. 6.12. Iniziale I, Parma B, c. 31r

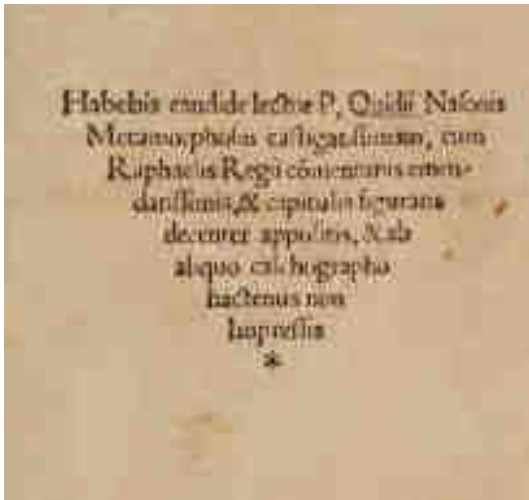


Fig. 6.13. Frontespizio di Parma A

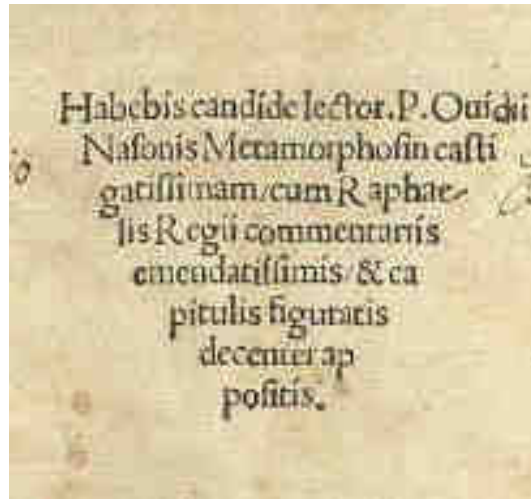


Fig. 6.14. Frontespizio di Parma B



Fig. 6.15. Pagina d'apertura del libro III, Parma A, c. dviii



Fig. 6.16. Pagina d'apertura del libro III, Parma B, c. 31r



Fig. 6.17. Pagina d'apertura del libro III, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXr



Fig. 6.18. Pagina d'apertura del libro III, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1501, c. XXr



Fig. 6.19. *Numa in trono*, Parma A, c. xiv



Fig. 6.20. *Numa in trono*, Parma B, c. 161v



Fig. 6.21. *Numa in trono*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1508, c. CXXXv



Fig. 6.22. *Numa in trono*, P. Ovidii *Metamorphosin cum lucentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1509, c. CLVr



Fig. 6.23. Iniziali xilografiche di Parma A



Fig. 6.24. Iniziale xilografica, Petrarca, *De secreto*, Reggio Emilia 1501

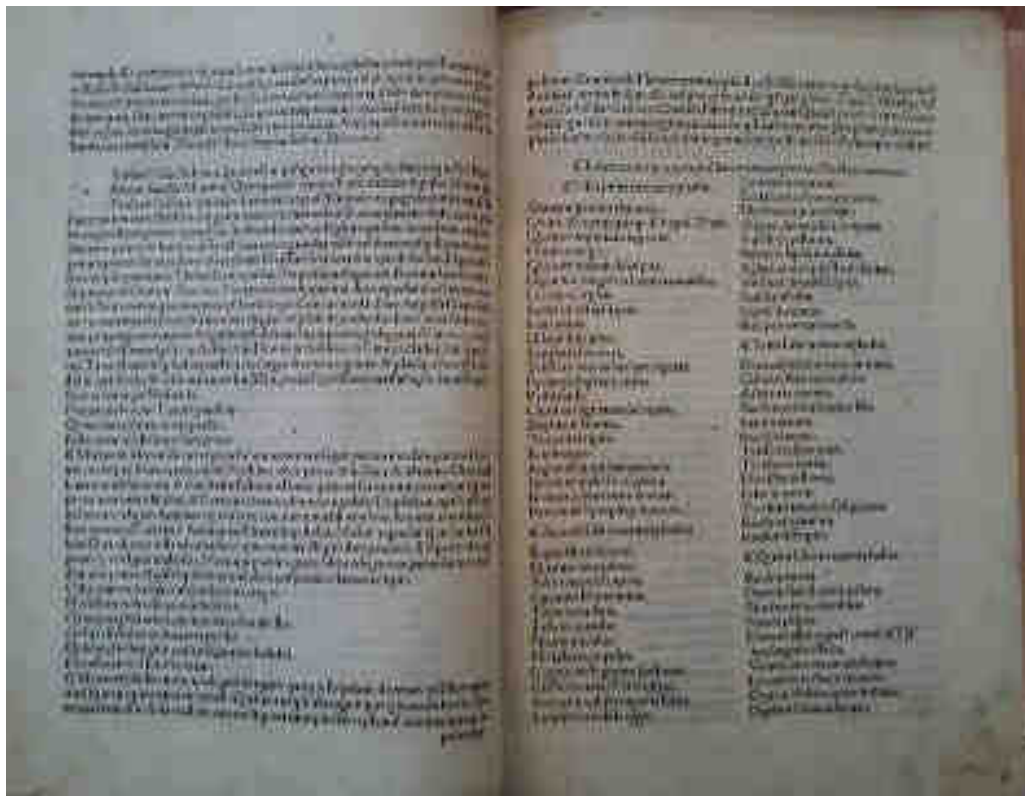


Fig. 6.25. Parma, Biblioteca Palatina, Sal. Q. II. 43645, cc. Aiiiiv-Aivv

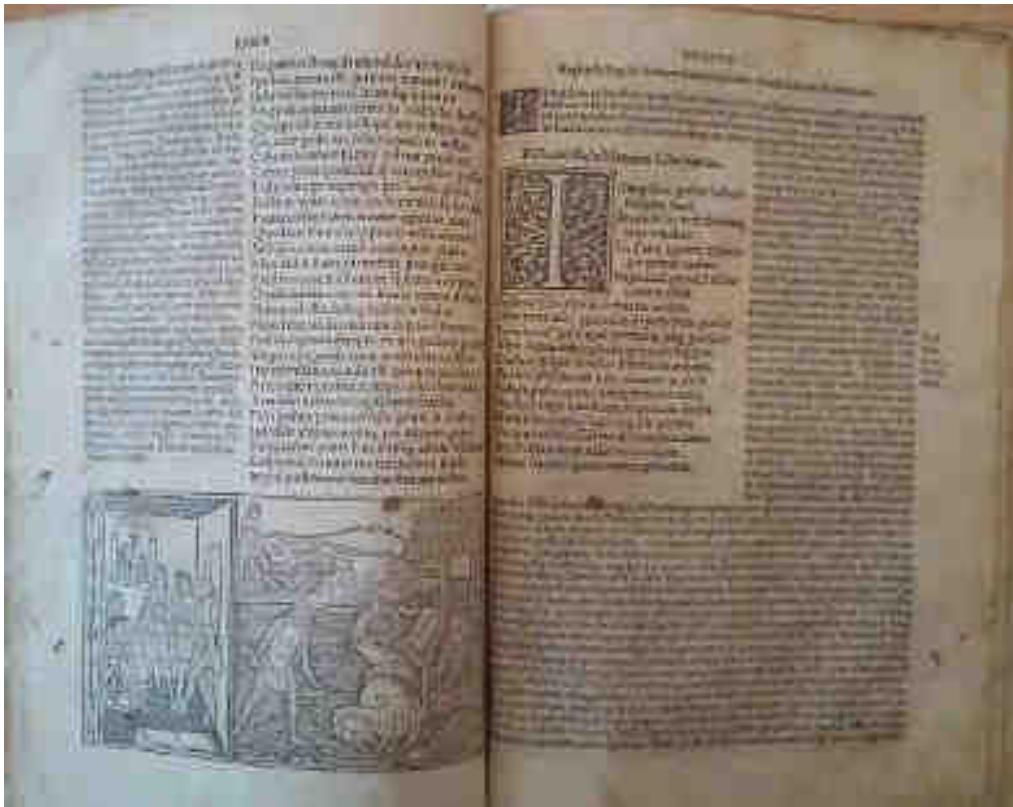


Fig. 6.26. Parma, Biblioteca Palatina, Sal. Q. II. 43645, cc. dviv-dviir



Fig. 6.27. Deucalione e Pirra, P. Ovidii Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1509, c. 9r



Fig. 6.28. Deucalione e Pirra, Parma B, c. 9v



Fig. 6.29. Peleo e Teti, P. Ovidii Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1509, c. XXIXr

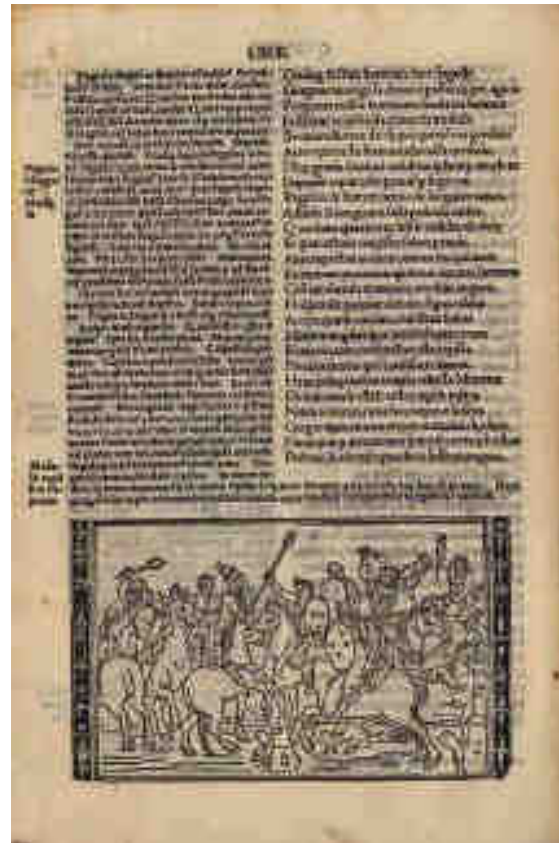


Fig. 6.30. Ercole contro le amazzoni, P. Ovidii Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1509, c. Lv



Fig. 6.31. Peleo e Teti, P. Ovidii Nasonis metamorphoseos libri moralizati, Lione, 1510, c. xlvi v



Fig. 6.32. Ercole contro le amazzoni, P. Ovidii Nasonis metamorphoseos libri moralizati, Lione, 1510, c. lxxiii v



Fig. 6.33. *La Creazione, P. Ovidii Nasonis metamorphoseos libri moralizati*, Lione, 1510, c. ir

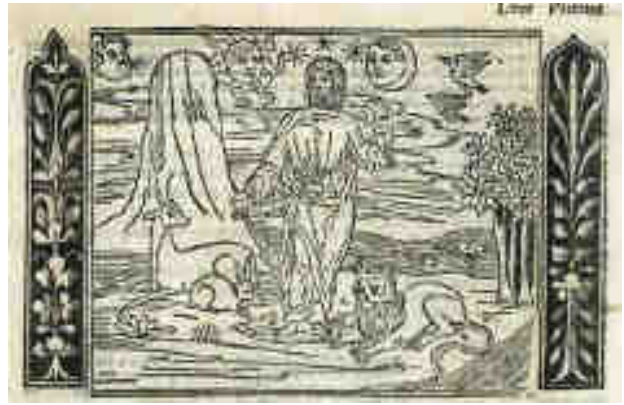


Fig. 6.34. *La Creazione, Parma B, c. 1r*



Fig. 6.35. *La Creazione, P. Ouidii Metamorphoseis cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Milano 1510, c. 1r



Fig. 6.36. *La Creazione, P. Ouidii Metamorphoseis cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venezia 1509, c. 1r



Fig. 6.37. *La Creazione, Biblij Czeská w Benátkach tisštená*, Venezia 1506, c. bir



Fig. 6.38. *Cadmo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXVIIv



Fig. 6.39. *Perseo vs Fineo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLVIIv



Fig. 6.40. *Cadmo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Div



Fig. 6.41. *Perseo vs Fineo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Gir



Fig. 6.42. *Eco e Narciso*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXXIIr



Fig. 6.43. *Miniadi*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Eiiiv



Fig. 6.44. *Narciso compianto dalle ninfe*, Parma A. c. eivr



Fig. 6.45. *Guerriero caduto*, Parma A, c. gvv



Fig. 6.46. *Figura di spalle*, Parma A, c. gvv



Fig. 6.47. *Guerriero*, Parma A, c. gvv



Fig. 6.48. *Eco abbraccia Narciso*, Parma A, c. eivr



Fig. 6.49. *Scena di saluto, Storia di Maria per Ravenna, Firenze, 1500 ca, c. a4r*



Fig. 6.50. *Savonarola offre alla Badessa delle Murate il trattato, Girolamo Savonarola, Operetta molto divota [...] sopra i dieci comandamenti, Firenze, 1495 ca, c. air*



Fig. 6.51. *Aldighieri abbraccia Orlando, Luigi Pulci, Morgante maggiore, Firenze 1500 ca, c. qviiiv*



Fig. 6.52. *Scriptores astronomici veteres, Venezia 1499, cc. H5v-H6r*



Fig. 6.53. *Serpentario*, *Scriptores Astronomici veteres*, Reggio Emilia, 1503, c. Gv



Fig. 6.54. *Pegaso*, *Scriptores Astronomici veteres*, Reggio Emilia, 1503, c. Hiiv



Fig. 6.55. *La Creazione*, P. Ovidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venezia 1509, c. Ir



Fig. 6.56. *Prometeo e le età del mondo*, P. Ovidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venezia 1509, c. IIIv



Fig. 6.57. *Il diluvio universale*, P. Ovidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venezia 1509, c. VIr



Fig. 6.58. *Deucalione e Pirra*, P. Ovidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venezia 1509, c. IXr



Fig. 6.59. Apollo e Dafne, P. Ovidii Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus, Venezia 1509, c. Xlr



Fig. 6.60. Frontespizio, Venezia 1517 B, c. Air



Fig. 6.61. Frontespizio, Venezia 1517 A, c. Air

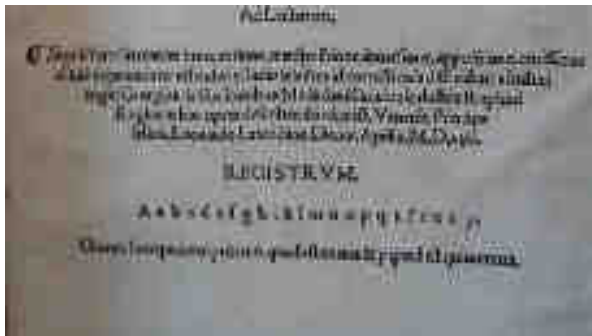


Fig. 6.62. Colophon e *Registrum*, Venezia 1517 A, c. yix r

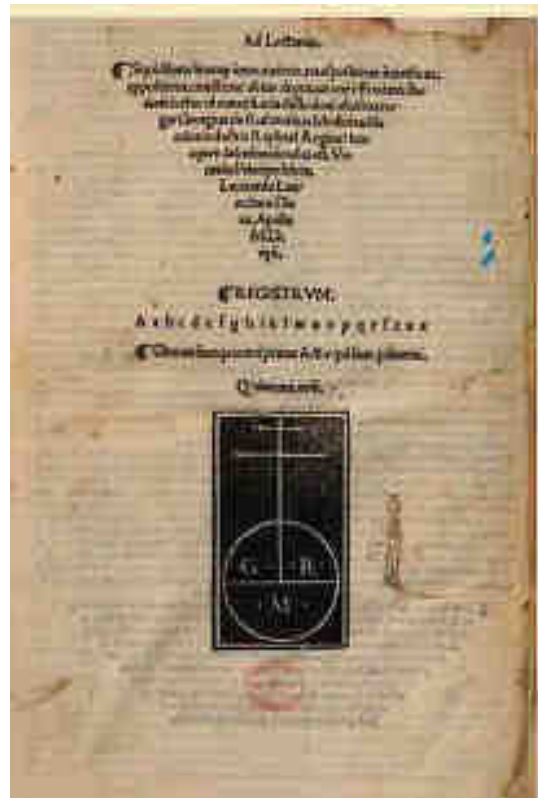


Fig. 6.630. Colophon e *Registrum*, Venezia 1517 B, c. CLXIX



Fig. 6.64. *Deucalione e Pirra*, Venezia 1517 B, c. IXr



Fig. 6.65. *Apollo e Dafne*, Venezia 1517 B, c. XIr



Fig. 6.66. *Peleo e Teti*, Venezia 1517 B, c. XXIXr



Fig. 6.67. *Ercole contro le Amazzoni*, Venezia 1517 B, c. Lv



Fig. 6.68. *Fetonte*, Venezia 1517 B, c. XVIIr



Fig. 6.69. *Marte, Venere e Vuclano*, Venezia 1517 B, c. XLlv



Fig. 6.70. *Ratto di Proserpina*, Venezia 1517 B, c. LVv



Fig. 6.71. *Nascita di Ercole*, Venezia 1517 B, c. XCVIv



Fig. 6.72. *Diana e Callisto*, Venezia 1517 B, c. XXIIr



Fig. 6.73. *Apollo e Pan*, Venezia 1517 B, c. CXVIr



Fig. 6.74. *Enea a Delo*, Venezia 1517 B, c. CXXXIXv



Fig. 6.75. Pagina d'apertura del libro I con xilografia raffigurante *la Creazione*, Venezia 1517 A, c. air



Fig. 6.76. Pagina d'apertura del libro III con iniziale xilografica, Venezia 1517 A, c. divv



Fig. 6.77. Pagina d'apertura del libro II, Venezia 1517 A, c. ciir



Fig. 6.78. Pagina d'apertura del libro XII, Venezia 1517 A, c. qviiv



Fig. 6.79. Venezia 1517 A, c. giir



Fig. 6.80. Parma A, c. giir

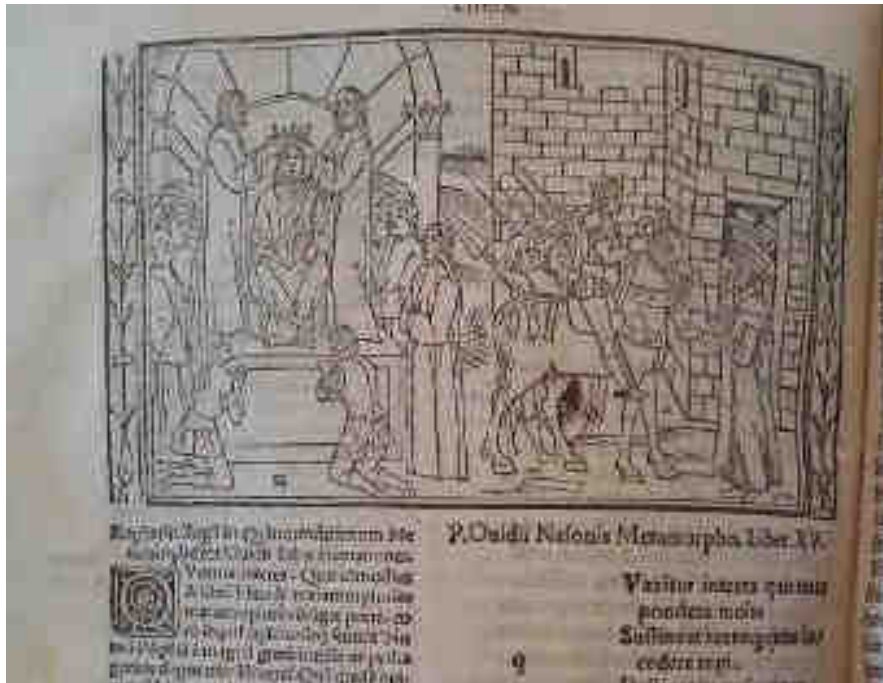


Fig. 6.81. Numa in trono, Venezia 1517 A, c. xiv



Fig. 6.82. Venezia 1517 A, cc. viiiir- viiiiv

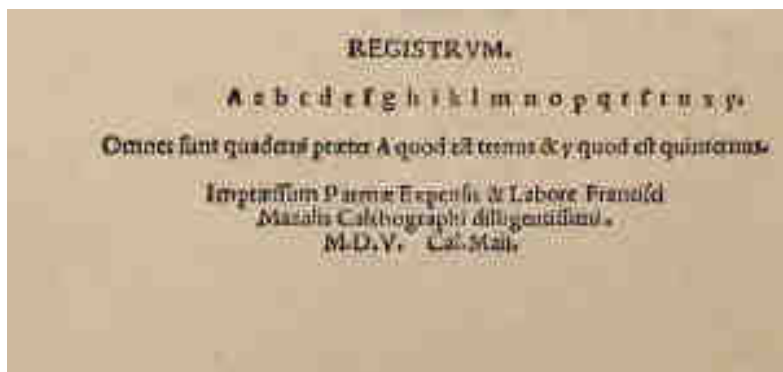


Fig. 6.83. Parma A, c. yixr

CAPITOLO 7



Fig. 7.1. *Erisittone e la Fame*, Padova, Musei Civici degli Eremitani



Fig. 7.2. *Erisittone e la Fame*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIIIv



Fig. 7.3. *Nascita di Adone*, Padova, Musei Civici degli Eremitani



Fig. 7.4. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr



Fig. 7.5. Sebastiano del Piombo, *Nascita di Adone*, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia



Fig. 7.6. Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia



Fig. 7.7. *Nascita di Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr (particolare)



Fig. 7.8. *Morte di Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr(particolare)



Fig. 7.9. *Apollo e Dafne*, Venezia, Seminario Patriarcale, Pinacoteca manfrediana



Fig. 7.10. *Apollo e Dafne*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIr



Fig. 7.11. Giovanni Bellini, *Festino degli dei*, Washington, National Gallery of Art

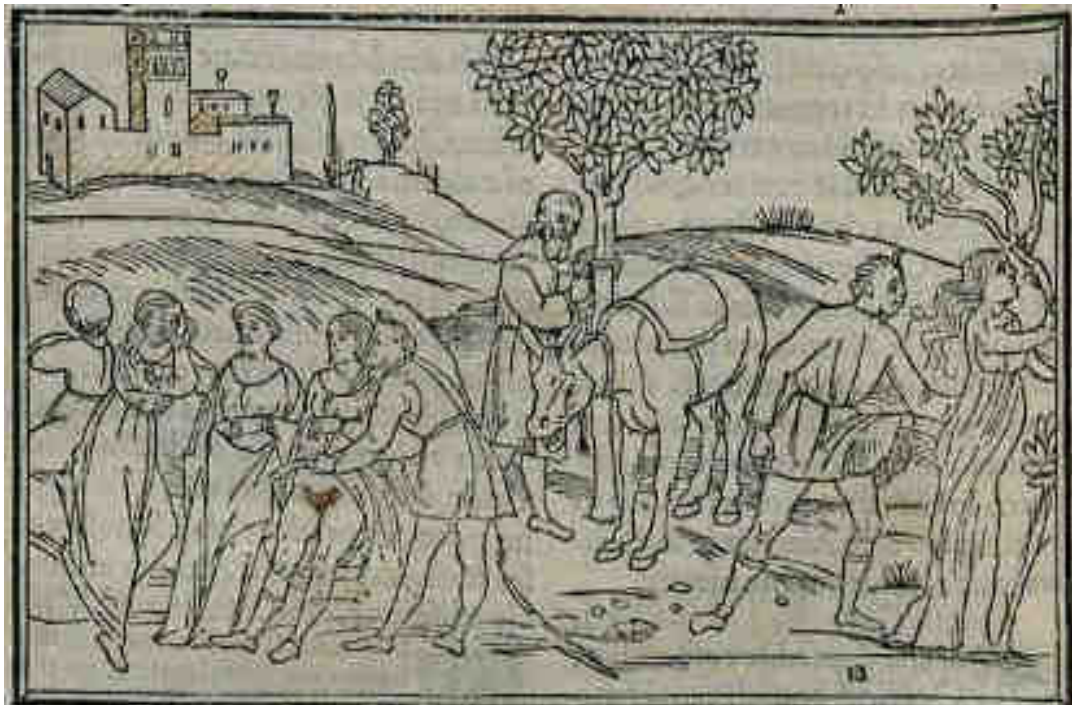


Fig. 7.12. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIIv



Fig. 7.13. Nicolò Giolfino, *favola di Priapo e Loti*, Philadelphia, Johnson collection



Fig. 7.14. Nicolò Giolfino, *favola di Priapo e Loti*, Philadelphia, Johnson collection



Fig. 7.15. Cima da Conegliano, *Teseo alla corte di Minosse*, Zurigo, collezione privata



Fig. 7.16. Cima da Conegliano, *Teseo e il Minotauro*, Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito presso il Museo Poldi Pezzoli)



Fig. 7.17. *Minosse e Scilla*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIv



Fig. 7.19. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv



Fig. 7.18. *Morte di Achille*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CVIIIr



Fig. 7.20. *Teseo e il Minotauro*, Plutarco, *Vite Parallele*, Venezia 1478, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Inc. I.7/I, c. 1r



Fig. 7.21. *Teseo e Arianna*, Ovidio, *Epistolae Heroides*, Venezia 1501, c. i2r



Fig. 7.22. Cima da Conegliano, *Sonno di Endimione*, Parma, Galleria Nazionale



Fig. 7.23. Cima da Conegliano, *Contesa musicale tra Apollo e Pan*, Parma, Galleria Nazionale



Fig. 7.24. Cima da Conegliano, *Orfeo incanta gli animali*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe



Fig. 7.25. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv (particolare)



Fig. 7.26. *Orfeo tra gli animali*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVr



Fig. 7.27. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr (particolare)



Fig. 7.28. Bottega del Moderno, *Orfeo ed Euridice*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.29. Nicola da Urbino, *Apollo e Vulcano*, Berlino, Kunstgewerbemuseum



Fig. 7.30. *Marte, Venere e Vulcano*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr



Fig. 7.31. Nicola da Urbino, *Apollo e Marsia*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.32. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 7.33. Nicola da Urbino, *Apollo e Pan*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.34. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr



Fig. 7.35. Nicola da Urbino, Peleo e Teti, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.36. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 7.37. Nicola da Urbino, Aristeo insegue Euridice, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.38. *Orfeo ed Euridice*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIv (particolare)



Fig. 7.39. Nicola da Urbino, *Orfeo e Caronte*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.40. *Orfeo ed Euridice*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIV (particolare)



Fig. 7.41. Nicola da Urbino, *Orfeo ed Euridice*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.42. Nicola da Urbino, *Orfeo incanta gli animali*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.43. Nicola da Urbino, *Morte di Orfeo*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.44. *Morte di Orfeo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIV



Fig. 7.45. Nicola da Urbino, *Eco e Narciso*, Venezia, Museo Correr

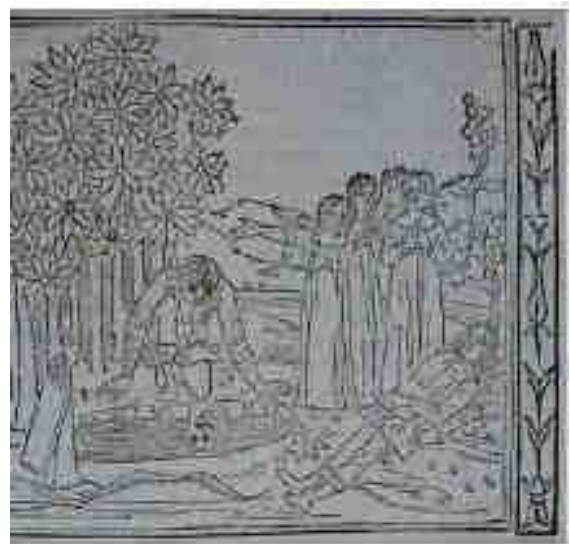


Fig. 7.46. *Narciso*, Parma 1505 A, c. e4r



Fig. 7.47. Nicola da Urbino, *Meleagro*, Venezia, Museo Correr



Fig. 7.48. Nicola da Urbino, *Mirra e Adone*, Bologna, Museo Civico Medievale

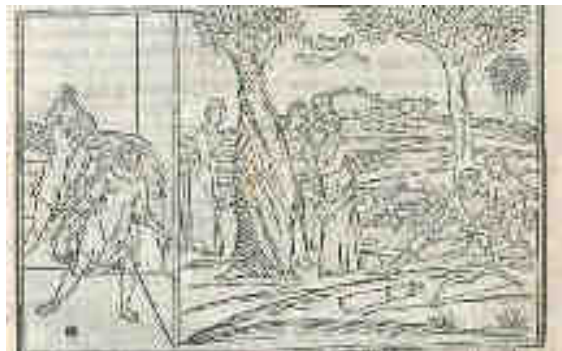


Fig. 7.49. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr



Fig. 7.50. Nicola da Urbino, *Apollo e Dafne*, Londra, British Museum



Fig. 7.51. *Apollo e Dafne*, Lodovico Dolce, *Le Trasormationi*, Venezia 1552, p. 17



Fig. 7.52. Nicola da Urbino, *Apollo e Marsia*, Londra, Ranger's House, coll. Wernher



Fig. 7.53. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 7.54. Nicola da Urbino, *Perseo e Andromeda*, Boston, Museum of Fine Arts



Fig. 7.55. *Perseo e Andromeda*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv



Fig. 7.56. Nicola da Urbino, *Caccia al cinghiale Calidonio*, Londra, Ranger's House, coll. Wernher



Fig. 7.57. *Caccia al cinghiale Calidonio*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXVIv



Fig. 7.58. Nicola da Urbino, *Fedra e Ippolito*, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 7.59. *Fedra e Ippolito*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVv



Fig. 7.60. Nicola da Urbino, *Fetonte*, Italia, collezione privata, già New York, coll. Lehman

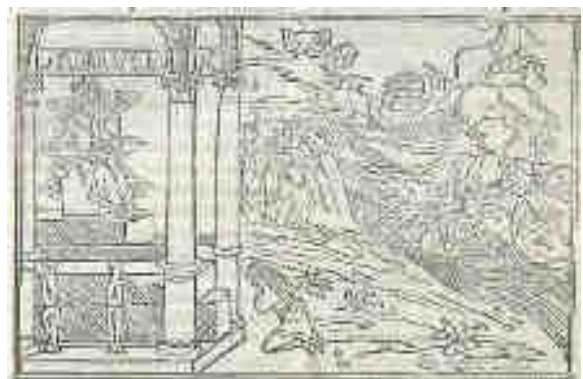


Fig. 7.61. *Fetonte*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Xlr



Fig. 7.62. Nicola da Urbino, *Apollo e Pan*, New York, Metropolitan Museum of Art, coll. Lehman



Fig. 7.63. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr



Fig. 7.64. Nicola da Urbino, *Orfeo ed Euridice*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 7.65. *Orfeo ed Euridice*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIv



Fig. 7.66. Nicola da Urbino, *Peleo e Teti*, Cambridge, Fitzwilliam Museum



Fig. 7.67. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 7.68. Nicola da Urbino, *Ippomene e Atalanta*, Brema, collezione Hockemeyer



Fig. 7.69 *Ippomene ed Atalanta*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 7.70. Nicola da Urbino, *Ratto di Ganimede*, Viadana, collezione privata



Fig. 7.71. Nicola da Urbino, *Morte di Chione o Rinascita di Ippolito*, Filadelfia, Museum of Arts



Fig. 7.72. Benedetto Montagna, *Mercurio e Aglauro*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.73. *Mercurio, Erse e Aglauro*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVIIIv

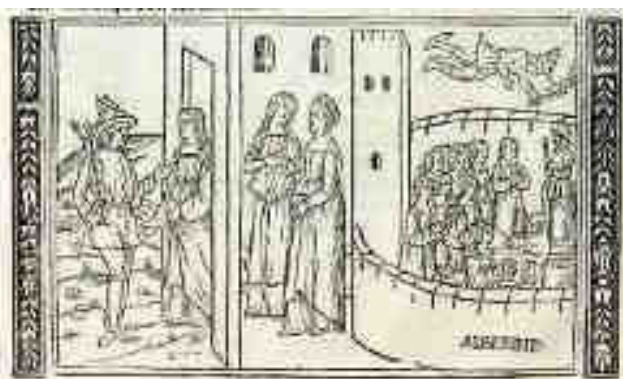


Fig. 7.74. *Mercurio, Erse e Aglauro*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. XXVIv



Fig. 7.75. Benedetto Montagna, *Mercurio e Aglauro*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.76. Albrecht Dürer, *Natività*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.77. Benedetto Montagna, *Apollo e Vulcano*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.78. *Marte, Venere e Vulcano*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr



Fig. 7.79. *Marte, Venere e Vulcano*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXXIXr



Fig. 7.80. Benedetto Montagna, *Nascita di Adone*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.81. Albrecht Dürer, *San Girolamo penitente*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.82. Benedetto Montagna, *Apollo e Pan*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.83. Apollo e Pan, P. Ovidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. CXVlr



Fig. 7.84. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr



Fig. 7.85. Albrecht Dürer, *La famiglia del Satiro*, Londra British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.86. Jacopo de' Barbari, *Famiglia di Satiri*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.87. Benedetto Montagna, *La famiglia del Satiro*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.88. Benedetto Montagna, *Apollo e Marsia*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.89. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 7.90. Benedetto Montagna, *Apollo e Cipariso*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.91. Benedetto Montagna, *Apollo e Cipariso*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.92. *Apollo e Cipariso*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXVv



Fig. 7.93. Benedetto Montagna, *Giove e Europa*, Londra, British Museum, Department of Prints & Drawings



Fig. 7.94. *Giove e Europa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIXv



Fig. 7.95. *Giove ed Europa*, Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia 1517 B, c. XXVIIIv



Fig. 7.96. *Titiro e Melibeo*, Virgilio, *Opera*, Princeton, University Library, VRG 2945. 1472q, c. 12v



Fig. 7.97. Xilografia del cap. clxvii (*De la fidelitate che servò una donna al suo marito*), *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. Ci r



Fig. 7.98. *Tre giovani parlano con Venere*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 88v (particolare)



Fig. 7.99. Xilografia dalla vita di Sant'Antonio Abate, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. dir



Fig. 7.100. *Trionfo di Cesare*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, foglio F (particolare)



Fig. 7.101. Xilografia del cap. cli (A uno sancto frate che aparsi certi in forma de angeli che a quelli persuadevano a ben fare), *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. nir



Fig. 7.102. *Thelemia bacia Poliphilo*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. iiii



Fig. 7.103. Xilografia d'apertura del libro V, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c xir



Fig. 7.104. Xilografia del cap. cxxviii (*De tre saraceni che insieme s'uccisero*), *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. Bir



Fig. 7.105. *San Nicola da Tolentino*, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. BBir



Fig. 7.106. *Santa Caterina*, Santa Caterina da Siena, *Epistole devotissime*, Venezia 1500, c. 10v



Fig. 7.107. Cornice xilografica, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. CLXXXIIIr



Fig. 7.108. Cornice miniata, Luciano, *Opera*, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 2r



Fig. 7.109. Cornice xilografica d'apertura, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, c. aiir

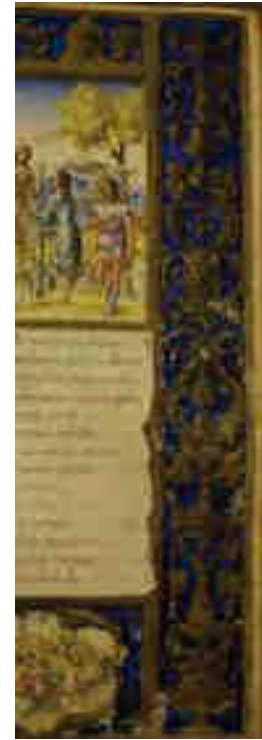


Fig. 7.110. Cornice miniata, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r



Fig. 7.111. Motivo ornamentale con putti, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. CCXXIi



Fig. 7.112. Bruciatore d'incenso sorretto da tre putti, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, c. gir



Fig. 7.113. Medaglione con Mercurio e Argo, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. bir



Fig. 7.114. *Mercurio accompagna Plauto da Timone*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 89r



Fig. 7.115. Medaglione con centauri e ninfe, Antonio Grifo, *Rime*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 64 = 4824, c. 233r (particolare)



Fig. 7.116. *Mirra e Adone*, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. hir



Fig. 7.117. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr



Fig. 7.118. *Apollo e Dafne*, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. 7ir



Fig. 7.119. *Apollo e Dafne*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIIr



Fig. 7.120. Francesco Bonsignori, *Apollo e Dafne*, Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



Fig. 7.121. *Apollo e Dafne*, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. 7ir



Fig. 7.122. *Mercurio e Argo*, *Vita di sancti Padri vulgariter historiada*, Venezia 1501, c. bir



Fig. 7.123. *Io, Mercurio e Argo*, Niccolò degli Agostini, *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*, Venezia 1522, c. Biiv



Fig. 7.124. *Nascita di Adone*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 384 (particolare)



Fig. 7.125. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. c. LXXXIXr



Fig. 7.126. *Ratto di Proserpina*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 386 (particolare)



Fig. 7.127. *Ratto di Proserpina*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLv



Fig. 7.128. *Diana e Atteone*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 386 (particolare)



Fig. 7.129. *Diana e Atteone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXIr



Fig. 7.130. *Caccia al cinghiale Calidonio*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 386 (particolare)



Fig. 7.131. *Deucalione e Pirra*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 390 (particolare)



Fig. 7.132. *Morte di Orfeo*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 384 (particolare)



Fig. 7.133. *Perseo e Andromeda*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 386 (particolare)

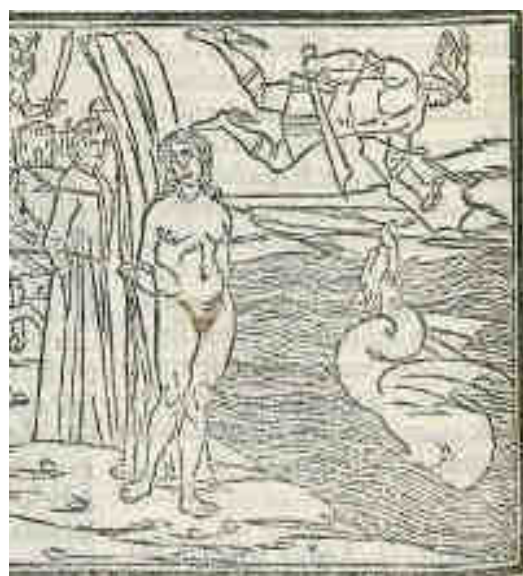


Fig. 7.134. *Perseo e Andromeda*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIIIv



Fig. 7.135. *Perseo e Andromeda*, Piero di Cosimo, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 7.136. *Perseo e Andromeda*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 7.137. *Apollo e Pan*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 390 (particolare)



Fig. 7.138. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr

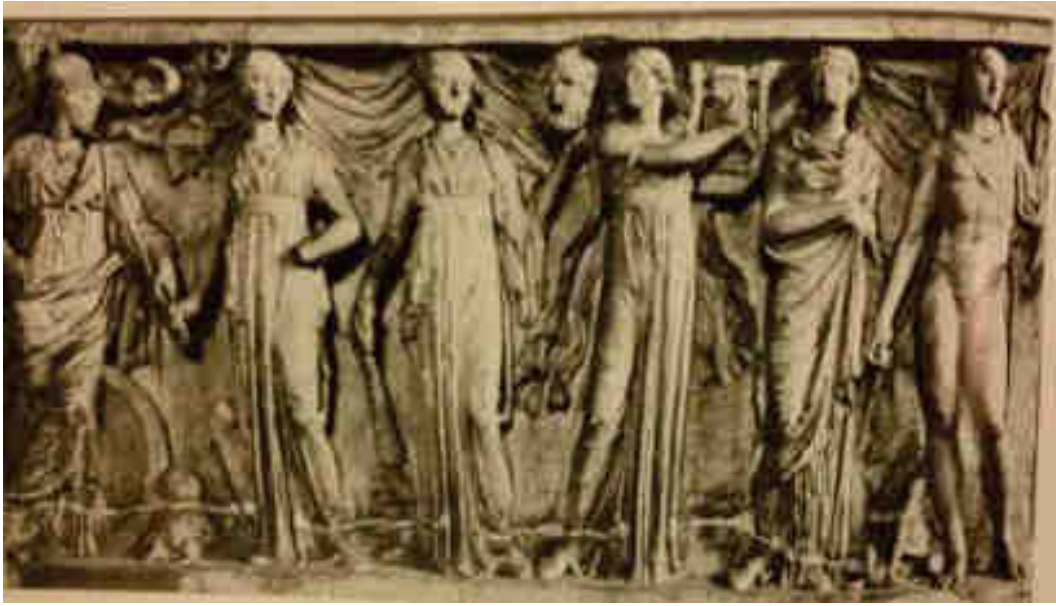


Fig. 7.139. Sarcophago con *Apollo, Minerva e le muse*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 7.140. *Apollo e Marsia*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 384 (particolare)



Fig. 7.141. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 7.142. *Dedalo e Icaro*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 386 (particolare)



Fig. 7.143. *Dedalo e Icaro*, Arrigo Simintendi da Prato, *Ovidio Maggiore*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms Panciatici 63, c. 66v



Fig. 7.144. *Ratto di Ganimede*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 388 (particolare)



Fig. 7.145. Maestro IB, *Ratto di Ganimede*, New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 7.146. *Ratto di Ganimede*, Lille, Musée des Beaux-Arts, fol. 388 (particolare)



Fig. 7.147. Baldassarre Peruzzi, *Ratto di Ganimede*, Roma, Villa della Farnesina, volta della Loggia di Galatea

CAPITOLO 8



Fig. 8.1. Frontespizio, *P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. AAir



Fig. 8.2. *P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XVI



Fig. 8.3. *Mercurio, Erse e Aglauro*, *P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXVv



Fig. 8.4. *Teseo e Arianna*, *P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXXVIIIr



Fig. 8.5. Xilografia d'apertura del Canto I del *Paradiso*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia 1512, c. 324r



Fig. 8.6. Xilografia d'apertura del Canto XXVII del *Purgatorio*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia 1512, c. 294r



Fig. 8.7. Xilografia del Canto IV dell'*Inferno*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia 1512, c. 33v



Fig. 8.8. Numa, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXLIIIr



Fig. 8.9. *Diluvio Universale*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. VIIIr



Fig. 8.10. *Dante incontra Brunetto Latini*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia 1512, c. 106v



Fig. 8.11. *Apollo e Pitone, Apollo e Dafne, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. Xr



Fig. 8.12. Xilografia d'apertura del Canto II dell'*Inferno*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia 1512, c. 14v



Fig. 8.13. Xilografia d'apertura del Canto XXVI dell'*Inferno*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia 1512, c. 256v



Fig. 8.14. *Profezia di Calcante, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXIVv



Fig. 8.15. *Un uomo attacca una donna*, Plinio, *Historia Naturalis*, Venezia 1513, c. Kviiv

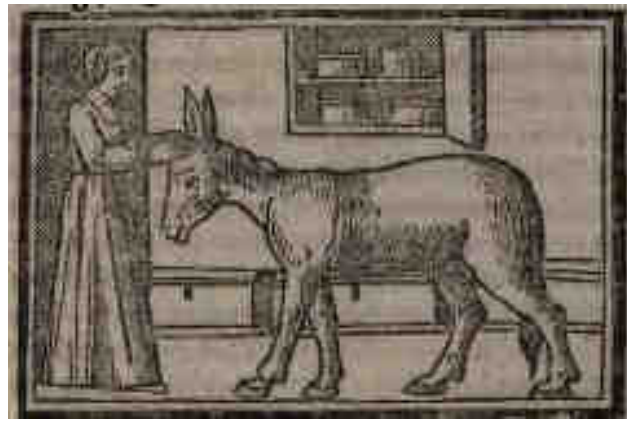


Fig. 8.16. *Lucius trasformato in asino*, *Apulegio volgare*, tradotto per Mattheo Maria Boiardo, Venezia 1518, c. Dir



Fig. 8.17. *Lucius trasformato in asino*, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 25r



Fig. 8.18. Iniziali xilografiche, *P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513



Fig. 8.19. Epistola di Ermione a Oreste, Ovidio, *Epistolae Heroides*, Venezia 1501, c. hiir



Fig. 8.20. Luciano e i suoi compagni incontrano Scintaurò e suo figlio nel ventre della balena, Luciano, *Opera*, Venezia 1494, Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Inc. 4. G. 27, c. 1v



Fig. 8.21. Iniziale xilografica, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXXXVIIr



Fig. 8.22. Tondo con lorica e scudi, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, c. pviir



Fig. 8.23. Fregio con loriche e armi, *Historiae augustae scriptores*, Venezia 1516, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ald. 551, c. Ab1r



Fig. 8.24. Pagina miniata con stemma e armi, *Giuramento di Girolamo Giustinian*, Venezia, MuseoCorrer, cl. III, 203, c. 6v



Iniziali xilografiche, *P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513



Fig. 8.25. Iniziale xilografica con putti, *P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXVlv



Fig. 8.26. *Putti alati*, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, cc. Biiir, Eviv



Fig. 8.27. *Putti alati* (particolare della cornice d'apertura), *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. lr



Fig. 8.28. *Trionfo di divinità marine* (particolare della cornice d'apertura), Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Ir



Fig. 8.29. Iniziale xilografica con tritoni, *P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLVIIv



Fig. 8.30. *Prometeo crea l'uomo*, *P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. IIIv



Fig. 8.31. *Prometeo e le età del mondo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. IIr



Fig. 8.32. *Apollo e Pitone*, *Apollo e Dafne*, *P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. Xr



Fig. 8.33. *Apollo e Dafne*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIIIr



Fig. 8.34. *Fedra e Ippolito*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXIVv

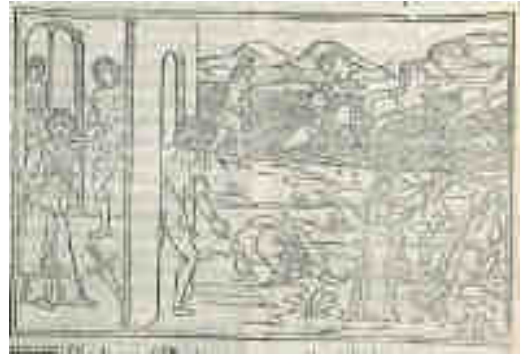


Fig. 8.35. *Fedra e Ippolito*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVv



Fig. 8.36. *Venere, Marte e Vulcano*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXXIXr



Fig. 8.37. *Venere, Marte e Vulcano*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXVIIIr



Fig. 8.38. *Giunone agli inferi*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLIIIr



Fig. 8.39. *Giunone agli Inferi*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XXXIv



Fig. 8.40. *Ratto di Proserpina*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LIIIr



Fig. 8.41. *Ratto di Proserpina*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLv



Fig. 8.42. *Apollo e Marsia*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXIV



Fig. 8.43. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 8.44. *Giasone e Medea*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXVv



Fig. 8.45. *Frisso ed Elle*, Parma 1505 A, c. i8v



Fig. 8.46. *Nascita di Ercole*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XCV



Fig. 8.47. *Nascita di Ercole*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIv



Fig. 8.48. *Ippomene e Atalanta*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CIIIv



Fig. 8.49. *Ippomene e Atalanta*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 8.50. *Apollo e Pan*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CVIIr



Fig. 8.51. *Apollo e Pan*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIr



Fig. 8.52. *Peleo e Teti*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CVIIIr



Fig. 8.53. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVr



Fig. 8.54. *Enea a Delo*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXXIXr



Fig. 8.55. *Enea a Delo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. CXIIr



Fig. 8.56. *Giove ed Europa*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXVIIr



Fig. 8.57. *Giove ed Europa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIXv



Fig. 8.58. *Strage dei Niobidi*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LVIIIv



Fig. 8.59. *Strage dei Niobidi*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLVIIv



Fig. 8.60. *Medea ringiovanisce Esone*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXVIIv



Fig. 8.61. *Medea ringiovanisce Esone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LIIIr



Fig. 8.62. *Teseo e Arianna*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXXVIIIr



Fig. 8.63. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv



Fig. 8.64. *Priapo e Loti*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XCIV



Fig. 8.65. *Priapo e Loti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIIv



Fig. 8.66. Morte di Achille, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. CXVv



Fig. 8.67. Morte di Achille, Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. CVIIIr



Fig. 8.68. Accecamento di Polifemo, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. CXXXVv



Fig. 8.69. Accecamento di Polifemo, Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. CXXr



Fig. 8.70. Romolo e Remo, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. CXLIIIr



Fig. 8.71. Romolo e Remo, Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. CXXVIIIv



Fig. 8.72. Numa, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. CXLIIIr



Fig. 8.73. Numa, Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. CXXXv



Fig. 8.74. *La Creazione*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. 11r



Fig. 8.75. *La Creazione*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. 1r



Fig. 8.76. *La Creazione*, *Biblij Česká w Benátkach tisštená*, Venezia 1506, c. a6v



Fig. 8.77. *Deucalione e Pirra*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. VIIIv



Fig. 8.78. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr



Fig. 8.79. *Giove e Callisto*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXIIr



Fig. 8.80. *Giove e Callisto*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XIIv



Fig. 8.81. Fedra e Ippolito, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XXIVv

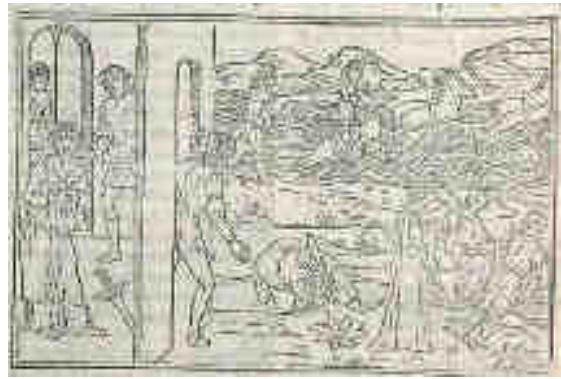


Fig. 8.82. Fedra e Ippolito, Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. XVv



Fig. 8.83. Cadmo, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XXVIIv



Fig. 8.84. Cadmo, Parma 1505 A, c. d6v



Fig. 8.85. Perseo vs Fineo, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XLVIIv

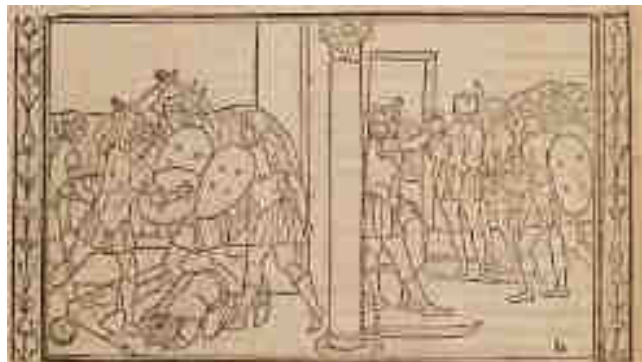


Fig. 8.86. Perseo vs Fineo, Parma 1505 A, c. g5v



Fig. 8.87. Eco e Narciso, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XXXIIr



Fig. 8.88. Eco e Narciso, Parma 1505 A, c. e4r



Fig. 8.89. *Le Miniadi*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXXVIv



Fig. 8.90. *Le Miniadi*, Parma 1505 A, c. f1r



Fig. 8.91. *Aracne*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LVIv



Fig. 8.92. *Pallade e Aracne*, Parma 1505 A, c. h7r



Fig. 8.93. *Cadmo trafigge il serpente figlio di Marte*, Ovidio, *Metamorfosi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. Lat. 2780, c. 24r



Fig. 8.94. *Cadmo*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXVIIv



Fig. 8.95. Niccolò Baroncelli e bottega, *San Giorgio*, Ferrara, Cattedrale



Fig. 8.96. *Ercole vs Acheloo*, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXXXVIIr



Fig. 8.97. Rilievo mitralico di III secolo d. C. , Parigi, Musée du Louvre



Fig. 8.98. Baldassarre Peruzzi, *Ercole*, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio



Fig. 8.99. *Ercole e l'Idra di Lerna*, Iacopo Camphora, *De immortalitate animae*, Londra, British Library, ms. Add. 22325, c. Iv



Fig. 8.100. Andrea Mantegna, *Ercole e l'Idra di Lerna*, Londra, British Museum



Fig. 8.101. *Morte di Androgeo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.LXXIv



Fig. 8.102. *Androgeo e Minosse*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LVIIIv



Fig. 8.103. *Scena d'assedio*, Niccolò degli Agostini, *El triumpho et honore fatto al christianissimo re di Franza quando entro nella citta de Blessi*, Venezia 1515, c. I r



Fig. 8.104. *Ritratto del poeta*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. I r

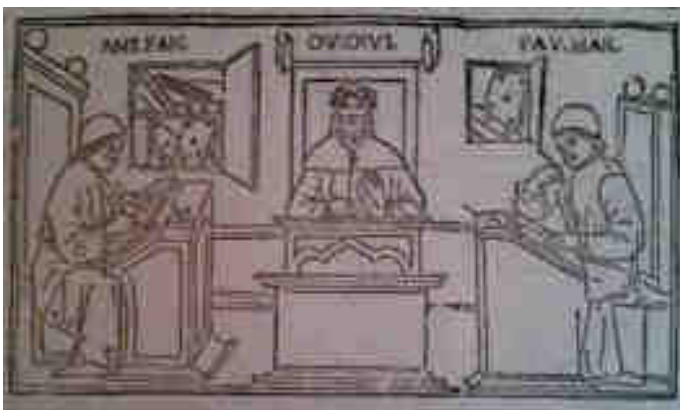


Fig. 8.105. *Ritratto del poeta*, Ovidio, *Fasti*, Venezia 1497, c. I r



Fig. 8.106.
Ritratto di Ovidio,
Ovidio, *Ibin*, Venezia 1505,
c. CXVr



Fig. 8.107. Ritratto di Ovidio, Ovidio, *Fasti*, Venezia 1508, c. air



Fig. 8.108. Ritratto di Ovidio, *Tristia*, Venezia 1511, c. 2r



Fig. 8.109. *Imprese di Ercole*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.LXXXIXv



Fig. 8.110. *Suicidio di Aiace, Ulisse e Neottolema*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.CXXVIr



Fig. 8.111. *Sacrificio di Polissena*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.CXXVIIIr



Fig. 8.112. *Erisitton e la Fame*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.LXXXVv



Fig. 8.113. La Creazione, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1521, c. 3r



Fig. 8.114. La Creazione, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. Illv



Fig. 8.115. Ino e Atamante, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1521, c. 56r



Fig. 8.116. Ino e Atamante, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.XLIIIr



Fig. 8.117. Giunone agli inferi, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1521, c. 55r



Fig. 8.118. Giunone agli inferi, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLIIr



Fig. 8.119. Ercole vs Acheloo, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1521, c. 102r



Fig. 8.120. Ercole vs Acheloo, P. Ovidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.LXXXVIIr



Fig. 8.121. *Aracne, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1521, c. 70r*



Fig. 8.122. *Aracne, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c.LVIv*



Fig. 8.123. *Callisto, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1521, c. 33v*



Fig. 8.124. *Prometeo, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1521, c. 6r*



Fig. 8.125. *Eco e Narciso, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1521, c. 44r*



Fig. 8.126. P. Ovidii Metamorphosis cum Iulientissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1521, c. 82r



Fig. 8.127. P. Ovidii Metamorphosis cum Iulientissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1518, c. 82r



Fig. 8.128. Ovidio, Libri de tristibus, Venezia 1515 ca, c. XVIIr



Fig. 8.129. Ovidio, Libri de tristibus, Venezia 1511, c. 17r



Fig. 8.130. Ovidio, *Libri de tristibus*, Venezia 1515 ca, c. XXXv



Fig. 8.131. Ovidio, *Libri de tristibus*, Venezia 1511, c. 30v

CAPITOLO 9



Fig. 9.1. Stemma dei Baglioni e dei Vitelli, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 1v



Fig. 9.2. Frontespizio, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 1r



Fig. 9.3. *Gisberto da Mascona porta sul suo cavallo la saracena Soriana*, Francesco Lutio da Trevi, *Libro d'arme e d'amore chiamato Gisberto da Mascona*, Perugia 1511, c. 1r



Fig. 9.4. *Ippolito*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 154r



Fig. 9.5. *Ceice e Alcione*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 18v



Fig. 9.6. Illustrazione incipitaria, Pandolfo Collenuccio, *Philotimo*, Perugia 1518, c. 1r



Fig. 9.7. *Apollo e Pan*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 8v



Fig. 9.8. *Mida*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 6r



Fig. 9.9. *Cipo*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 149r



Fig. 9.10. *Soldati del corteo di Carlo Magno*, Francesco de' Lodovici, *L'Antheo Gigante*, Perugia 1524, c. 1r (particolare)



Fig. 9.11. *Morte di Orfeo*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 3r



Fig. 9.12. *Morte di Orfeo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CVv



Fig. 9.13. *Apollo e Pan*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 8v



Fig. 9.14. *Apollo e Pan*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CVIv



Fig. 9.15. *Peleo e Teti*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 11v



Fig. 9.16. *Peleo e Teti*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CVIIIr



Fig. 9.17. *Ceice e Alcione*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 18v



Fig. 9.18. *Ceice e Alcione*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXr



Fig. 9.19. Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, 1495. Amburgo, Kusthalle, disegno.



Fig. 9.20. Incisore veneto-ferrarese, *La morte di Orfeo*, Londra, British Museum



Fig. 9.21. *Morte di Orfeo*, Londra, Bibliothek Warburg



Fig. 9.22. Baldassarre Peruzzi, *Morte di Orfeo*, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio (particolare)



Fig. 9.23. *Profezia di Calcante*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 33r



Fig. 9.24. *Profezia di Calcante*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXIVv



Fig. 9.25. *Profezia di Calcante*, Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms Lat. Z. 449, c. 110r



Fig. 9.26. *Suicidio di Aiace*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 56v



Fig. 9.27. *Contesa delle armi di Achille*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXXlv



Fig. 9.28. *Glauco e Circe*, *Metamorfosi di Scilla*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 96v



Fig. 9.29. *Glauco e Circe*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CXXXIIIr



Fig. 9.30. *Ippolito ed Egeria*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 145r



Fig. 9.31. *Fedra e Ippolito*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXIVv



Fig. 9.32. *Metamorfosi delle Menadi di Tracia*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, 5v



Fig. 9.33. *Mida*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 6r



Fig. 9.34. *Apollo, Mercurio e Chione*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 30v



Fig. 9.35. *Esaco ed Esperie*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 30v



Fig. 9.36. *Cipo*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 149r



Fig. 9.37. *Achille uccide Cigno*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c.35r



Fig. 9.38. *Lapiti contro i centauri*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 39r



Fig. 9.39. *Caduta di Troia*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 73v



Fig. 9.40. *Le figlie di Anio mutate in colombe*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 83r



Fig. 9.41. *Ulisse respinge Circe*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c.102v



Fig. 9.42. *Le navi di Enea tramutate in ninfe marine*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c. 116r



Fig. 9.43. *Il processo di Mischel*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c.c. 128r



Fig. 9.44. *Ritratto del poeta*, Lorenzo Spirito, *Ovidio Metamorphoseos vulgare traducto in terza rima*, Perugia 1519, c.161r



Fig. 9.45. *Maestro e allievo*, Dionisio Apollonio Donato, *De octo orationibus partibus*, Perugia 1517, c. 1r

CAPITOLO 10



Fig. 10.1. *Ritratto di Ovidio*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Air



Fig. 10.2. *Io e Argo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Biiv



Fig. 10.3. *Mercurio e Aglauro*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Cviiv



Fig. 10.4. Xilografia del frontespizio, Niccolò degli Agostini, *Lo inamoramento de messer Lancilotto e di madonna Geneura*, Venezia 1521, c. Ir



Fig. 10.5. Xilografia da Niccolò degli Agostini, *Lo inamoramento de messer Lancilotto e di madonna Geneura*, Venezia 1521



Fig. 10.6. Xilografia da Niccolò degli Agostini, *Lo inamoramento de messer Lancilotto e di madonna Geneura*, Venezia 1521



Fig. 10.7. *Lapiti contro i centauri*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.T iiv



Fig. 10.8. *Scena di battaglia*, Tito Livio, *Decades*, Venezia 1520, c. 195r



Fig. 10.9. *Teseo e Arianna*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Miiiv



Fig. 10.10. *Crociati*, *Viaggio da Venetia al santo Sepulchro*, Venezia 1524, c. Biiiv



Fig. 10.11.
Xilografia relativa alla
Vita di Marco Antonio,
*La prima [-seconda &
ultima] parte delle vite
di Plutarco: di greco in
latino*, Venezia 1525,
c. CLXXIXr



Fig. 10.12.
Uccisione di Penteo,
Niccolò degli Agostini,
*Tutti gli libri de Ouidio
Metamorphoseos tradutti
dal litteral in uerso
uulgar*, Venezia 1522,
c. Eiv



Fig. 10.13. *Eco e Narciso*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de
Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*,
Venezia 1522, c. Dviir



Fig. 10.14. *Ceice e Alcione*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de
Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*,
Venezia 1522, c. Siiir



Fig. 10.15. Xilografia d'apertura, *Apocalypsis Iesu Christi*,
Venezia 1515, c. Ir



Fig. 10.16. *Morte di Androgeo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Liiiiv (particolare)



Fig. 10.17. Particolare dalla xilografia con scena di battaglia in apertura del libro II, Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, Venezia 1521, c. Niiiv



Fig. 10.18. *Trasformazione dei contadini lici in rane*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. liiv (particolare)



Fig. 10.19. Particolare dalla xilografia con scena di battaglia in apertura del libro II, Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, Venezia 1521, c. Niiiv



Fig. 10.20. Xilografia del frontespizio, Niccolò degli Agostini, *El quinto libro dello innamoramento di Orlando*, Venezia 1521, c. lr



Fig. 10.21. Xilografia del frontespizio, Niccolò degli Agostini, *Lo innamoramento de messer Lancilotto e di madonna Geneura*, Venezia 1521, c. lr



Fig. 10.22. *Diluvio Universale*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Aviv



Fig. 10.23. *Il Diluvio Universale*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. Illv



Fig. 10.24. *Concilio degli dei*, *Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. Vir



Fig. 10.25.
Deucalione e Pirra,
 Niccolò degli Agostini,
*Tutti gli libri de Ouidio
 Metamorphoseos
 tradutti dal litteral in
 uerso uulgar*, Venezia
 1522, c. Aviiir



Fig. 10.26. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori,
Ouidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. VIr



Fig. 10.27. *Deucalione e Pirra*, P. Ouidii *Metamorphosis
 cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*,
 Venezia 1513, c. VIIIv



Fig. 10.28.
*Apollo e Pitone/ Apollo e
 Dafne*, Niccolò degli
 Agostini, *Tutti gli libri de
 Ouidio Metamorphoseos
 tradutti dal litteral in
 uerso uulgar*, Venezia
 1522, c. Aviiiv



Fig. 10.29. *Apollo e Dafne*, Giovanni dei Bonsignori,
Ouidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1497, c. VIIr



Fig. 10.30. *Cadmo*, P. Ouidii *Metamorphosis
 cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*,
 Venezia 1513, c. XXVIIv



Fig. 10.31.
Fedra e Ippolito, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso uulgar*, Venezia 1522, c.Ciiiv



Fig. 10.32. *Fedra e Ippolito*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XVv



Fig. 10.33. *Fedra e Ippolito*, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XXIVv



Fig. 10.34.
Fetonte, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso uulgar*, Venezia 1522, c.Bvv



Fig. 10.35. *Fetonte*, P. Ovidii Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1517, c. XVIIr



Fig. 10.36. *Fetonte*, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XVIr



Fig. 10.37.
Perseo e Andromeda, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Fvii



Fig. 10.38. *Perseo e Andromeda*, P. Ouidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. XLVIIv



Fig. 10.39. *Perseo e Andromeda*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLIVv



Fig. 10.40. *Callisto*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Dviii



Fig. 10.41. *Callisto*, P. Ouidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. XXIIr



Fig. 10.42. *Venere, Marte e Vulcano*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Eiiiiv



Fig. 10.43. *Venere, Marte e Vulcano*, P. Ouidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. XLV



Fig. 10.44. *Ratto di Proserpina*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Gvv



Fig. 10.45. *Ratto di Proserpina*, P. Ouidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. LVv



Fig. 10.46. *Orfeo incanta le fiere*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Qiiv



Fig. 10.47. *Orfeo incanta gli animali*, P. Ouidii *Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1517, c. CVv



Fig. 10.48. *La Creazione*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Aiir



Fig. 10.49. *La Creazione*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. Ilr



Fig. 10.50. *Perseo vs Fineo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Gir



Fig. 10.51. *Perseo vs Fineo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLVIIv



Fig. 10.52.
 Mirra e Adone, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Qvir



Fig. 10.53. *Mirra e Adone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXr



Fig. 10.54. *Mirra e Adone*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. Cliv



Fig. 10.55.
 Peleo e Teti, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Rviii



Fig. 10.56. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 10.57. *Peleo e Teti*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CVIIIr



Fig. 10.58. *Ritratto di Ovidio*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Air



Fig. 10.59. *Ritratto del poeta, P. Ouidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. 1r



Fig. 10.60. *Prometeo e le età del mondo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Aiiir



Fig. 10.61. *Prometeo e le età del mondo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. 11r



Fig. 10.62.
 Cadmo, Niccolò degli
 Agostini, *Tutti gli libri de
 Ouidio Metamorphoseos
 tradutti dal litteral in uerso
 uulgar*, Venezia 1522, c.Div



Fig. 10.63. *Cadmo*, Parma 1505 A, c. d6v



Fig. 10.64. *Cadmo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum
 luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XXIV



Fig. 10.65.
 Eco e Narciso,
 Niccolò degli
 Agostini, *Tutti gli
 libri de Ouidio
 Metamorphoseos
 tradutti dal litteral
 in uerso uulgar*,
 Venezia 1522,
 c.Dviir



Fig. 10.66. Eco e Narciso, Parma 1505 A, c. e4r



Fig. 10.67. Eco e Narciso, P. Ouidii *Metamorphosis
 cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*,
 Venezia 1513, c. XXXIIr



Fig. 10.68. *Apollo e Marsia*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Liiiv



Fig. 10.69. *Apollo e Marsia*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXIv



Fig. 10.70. *Giasone e Medea*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Kv



Fig. 10.71. *Giasone e Medea*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXVv



Fig. 10.72. *Medea ringiovanisce Esone*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Kviiv



Fig. 10.73. *Medea ringiovanisce Esone*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LIIIIr



Fig. 10.74. *Medea ringiovanisce Esone*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXVIIv



Fig. 10.75. *Teseo e Arianna*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Miiiv

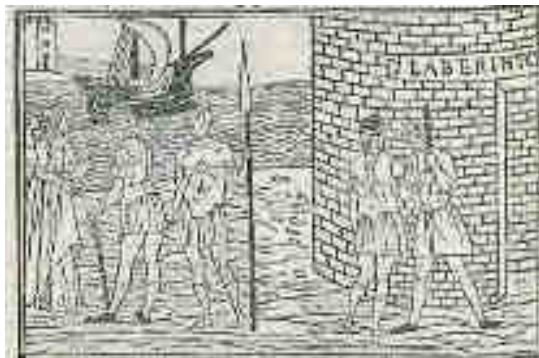


Fig. 10.76. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv



Fig. 10.77. *Erisittone e la Fame*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Niiiv



Fig. 10.78. *Erisittone e la Fame*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c.LXXXVv



Fig. 10.79. *Ercole e Acheloo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Nviv



Fig. 10.80. *Ercole vs Acheloo*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXIv



Fig. 10.81. *Ercole vs Acheloo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXXXVIIIr



Fig. 10.82.
Ippomene ed Atalanta, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Riv



Fig. 10.83. *Ippomene e Atalanta*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 10.84. *Ippomene e Atalanta*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. CIIv



Fig. 10.85. *Orfeo ed Euridice*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Pviiv



Fig. 10.86. Bottega del Moderno, *Orfeo ed Euridice*, Venezia, Museo Correr



Fig. 10.87. Marcantonio Raimondi, *Orfeo ed Euridice*, Londra, British Museum



Fig. 10.88. *Orfeo ed Euridice*, Baldassarre Olimpò, *Libro damore chiamato Ardelia*, Venezia 1522, c. 1r



Fig. 10.89. *Lapiti contro i centauri*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso uulgar*, Venezia 1522, c. Tiiv



Fig. 10.90. *Ercole contro le Amazzoni*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXIVv



Fig. 10.91. *Giove e Licaone*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso uulgar*, Venezia 1522, c. Avr



Fig. 10.92. *Procne e Filomena*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso uulgar*, Venezia 1522, c. Ivr



Fig. 10.93. *Piramo e Tisbe*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Eiir



Fig. 10.94. *Piramo e Tisbe, Inamoramento et morte de Piramo et Tisbe*, Verona, 1503 ca, c. a1r

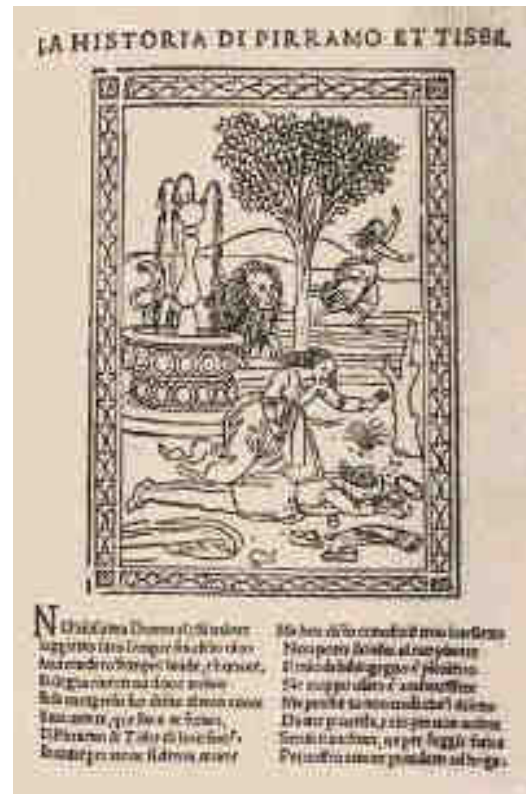


Fig. 10.95. *Piramo e Tisbe, La historia di Piramo et Tisbe*, sine data, c. 1r



Fig. 10.96. *Piramo e Tisbe*, Parma, Galleria Nazionale



Fig. 10.97. *Piramo e Tisbe*, Firenze, Galleria Bellini



Fig. 10.98. Filarete, *Piramo e Tisbe*, porte di San Pietro, Città del Vaticano



Fig. 10.99. *Piramo e Tisbe*, Pierre Bersuire, *Ovidius moralizatus*, Gotha, Forschungsbibliothek, ms I 98, c. 21r (particolare)



Fig. 10.100. *Minerva e le Muse*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Giiir

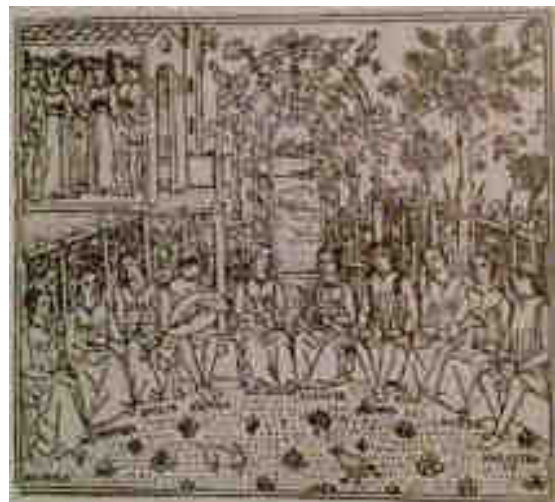


Fig. 10.101. *Concerto nel giardino d'amore*, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Venezia 1492, c. 1r



Fig. 10.102. Poesia e Musica alla fonte, *Opera moralissima de diversi autori*, Venezia 1516, c. Ir



Fig. 10.103. Apollo e le Muse alla fonte di Parnaso, *Cose Vulgare de Missere Colantonio Carmignano gentilhomo Neapolitano*, Venezia 1516, c. Ir

CAPITOLO 11



Fig. 11.1. *Le mura di Gerico*, xilografia biblica impressa in Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 136



Fig. 11.2. Frontespizio, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, c. *ir



Fig. 11.3. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 38



Fig. 11.4. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 193



Fig. 11.5. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 290



Fig. 11.6. Frontespizio, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, c. *ir



Fig. 11.7. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 72



Fig. 11.8. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 273



Fig. 11.9. Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1561, p. 74



Fig. 11.10. Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553 A, p. 49



Fig. 11.11. Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553 A, p. 118



Fig. 11.12. Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553 A, p. 127



Fig. 11.13. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 263



Fig. 11.14. *Apollo e Coronide*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 51



Fig. 11.15. *Cerere ed Aretusa*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 120



Fig. 11.16. *Sacrificio di Polissena*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 264



Fig. 11.17. *Profezia di Cancante*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 242



Fig. 11.18. *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi*, Venezia 1590, p. 32

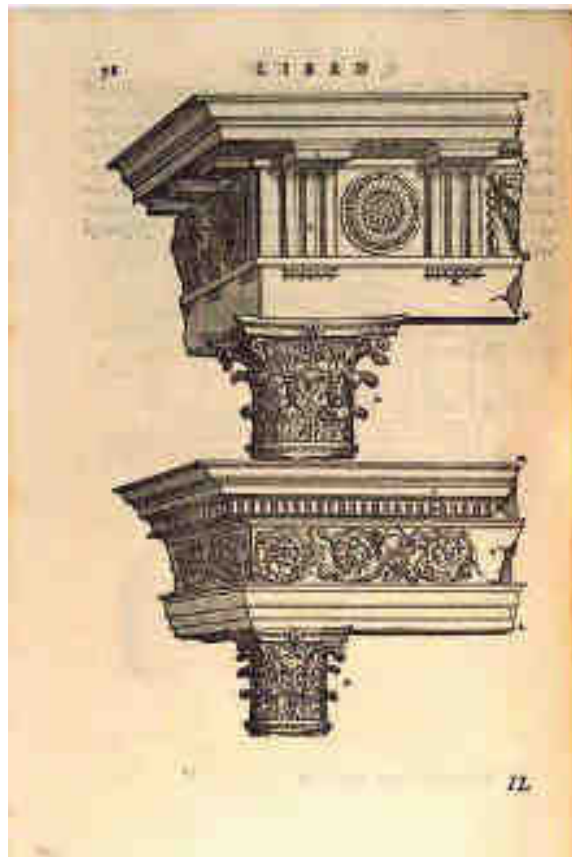


Fig. 11.20. *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi*, Venezia 1590, p. 78



Fig. 11.19. *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi*, Venezia 1590, p. 111

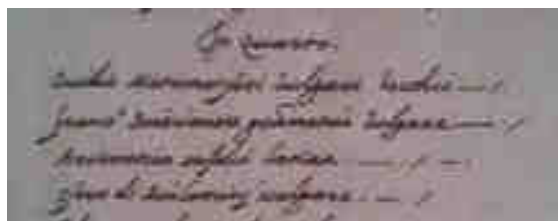


Fig. 11.21. *Inventario di Giovanni Antonio Rusconi* (dettaglio)



Fig. 11.22. *Caduta dei giganti*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 7



Fig. 11.23. Jacopo Bassano, *Martirio di Santa Caterina*, Bassano del Grappa, Museo Civico



Fig. 11.24. *Ippomene e Atalanta*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 221



Fig. 11.25. *Ippomene e Atalanta*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIXv



Fig. 11.26. *Peleo e Teti*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 229



Fig. 11.27. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 11.28. *Piramo e Tisbe*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 83



Fig. 11.29. *Piramo e Tisbe*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.Eiiir



Fig. 11.30. *La mensa di Acheloo*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 181



Fig. 11.31. *La mensa di Acheloo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Niv



Fig. 11.32. *Perseo vs Fineo*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, 108



Fig. 11.33. *Perseo vs Fineo*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uersu uulgar*, Venezia 1522, c. Gir



Fig. 11.34. *Perseo vs Fineo*, P. Ouidii *Metamorphosis cum Iululentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. XLVIIv



Fig. 11.35. *Perseo vs Fineo*, Parma 1505 A, c. g5v



Fig. 11.36. *Cadmo semina i denti del serpente*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 60



Fig. 11.37. *Cadmo*, Parma 1505 A, c. d6v



Fig. 11.38. *Apollo e Marsia*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 B, p. 136



Fig. 11.39. *Apollo e Marsia*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLIXv



Fig. 11.40. *Minerva e le Muse*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 111



Fig. 11.41. *Minerva e le Muse*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Giiir



Fig. 11.42. *Giove ed Europa*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 57



Fig. 11.43. *Giove ed Europa*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLV



Fig. 11.44. *Ratto di Proserpina*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, 115



Fig. 11.45. *Ratto di Proserpina*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. XLV



Fig. 11.46. *Fetonte e il carro del Sole*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 29



Fig. 11.47. *Caduta di Fetonte*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 38



Fig. 11.48. *Il serpente figlio di Marte*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 59



Fig. 11.49. *Cadmo e Armonia tramutati in serpenti*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 98



Fig. 11.50. *Aracne al telaio*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 124



Fig. 11.51. *Pallade e Aracne*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 125



Fig. 11.52. *Aracne tramutata in ragno*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 129



Fig. 11.53. *Mercurio e Aglauro*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 53

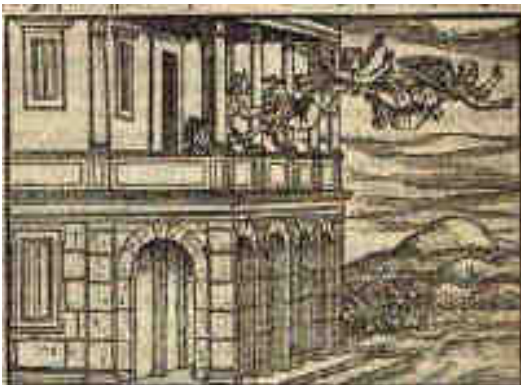


Fig. 11.54. *Procne e Filomela*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 142



Fig. 11.55. *Contesa dell'Attica*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 52



Fig. 11.56. *Linco mutato in lince*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 123



Fig. 11.57. *Latona e i contadini lici*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 135



Fig. 11.58. *Tiresia*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 67



Fig. 11.59. *Mercurio uccide Argos*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 24



Fig. 11.60. *Teseo e Arianna*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 171



Fig. 11.61. *Teseo e Arianna*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXIIIv



Fig. 11.62. *Teseo e Arianna*, P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venezia 1513, c. LXXVIIIr



Fig. 11.63. *Teseo e Arianna*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Miiiiv



Fig. 11.64. *Nascita di Ercole*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 197



Fig. 11.65. *Nascita di Ercole*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXVIIv



Fig. 11.66. *Nascita di Ercole*, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. XCV



Fig. 11.67. *Nascita di Ercole*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Ovir



Fig. 11.68. *Orfeo ed Euridice*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 281



Fig. 11.69. *Orfeo ed Euridice*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIIIv

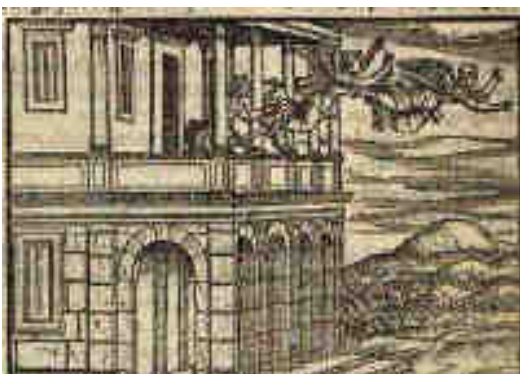


Fig. 11.70. *Procne e Filomena*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 142



Fig. 11.71. *Procne e Filomena*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.lvr



Fig. 11.72. *Peleo e Teti*, Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553 A, p. 229



Fig. 11.73. *Peleo e Teti*, Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXIVv



Fig. 11.74. *Peleo e Teti*, P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, Venezia 1513, c. CVIIIr



Fig. 11.75. *Peleo e Teti*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Rviiiir



Fig. 11.76. Iniziale C con la guarigione del cieco



Fig. 11.77. Iniziale E con Maria ed Elisabetta



Fig. 11.78. Iniziale S con satiro danzante



Fig. 11.79. Iniziale S con Skyphios



Fig. 11.80. Iniziale I con *luno* (Giunone sul carro trainato da pavoni)



Fig. 11.81. Iniziale N con *Nettuno*



Fig. 11.82. Iniziale O con *Orfeo tra gli animali*



Fig. 11.83. Iniziale D con *Apollo e Dafne*



Fig. 11.84. Iniziale M con *Meleagro*



Fig. 11.85. Iniziale L con *Leda*



Fig. 11.86. Iniziale F con la *caduta di Fetonte*



Fig. 11.87. Iniziale L con *Latona e i contadini lici*



Fig. 11.88. *Trasformazione dei contadini lici in rane*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c.liiv



Fig. 11.89. Iniziale D con *Deucalione e Pirra*



Fig. 11.90. *Deucalione e Pirra*, Giovanni dei Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, c. VIr



Fig. 11.91. Iniziale T con *Trittolemo e Linco*



Fig. 11.92. *Linco*, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar*, Venezia 1522, c. Hiir



Fig. 11.93. Iniziale Q con *Quinto Curzio Rufo*



Fig. 11.94. Iniaizle A con *Alceste*

REPERTORI BIBLIOGRAFICI

Kristeller = P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts. With an annotated list of Florentine illustrated books*, London, 1897

Essling = F. V. MASSENA PRINCE D'ESSLING, *Etude sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Le Livres a figures venitiens de la fin du XV Siecle et du Commencement du XVI*, Florence-Paris 1907-1914.

Sander = M. SANDER, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, II, Milano 1942.

ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue* (<http://www.bl.uk/catalogues/istc/>)

EDIT 16 CNCE = *Censimento nazionale delle edizioni del XVI secolo* (<http://edit16.iccu.sbn.it/>)

BIBLIOGRAFIA GENERALE

1493

R. REGIO (A), *In Ovidii Metamorphoses Enarrationes*, Venezia, Ottaviano Scotus e Boneto Locatelli, 1493.

R. REGIO (B), *In Ovidii Metamorphoses Enarrationes*, Venezia, Simone Bevilacqua, 7 settembre 1493.

1497

G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta, 10 aprile 1497.

1513

R. REGIO, *In Ovidii Metamorphoses Enarrationes*, Venetiis, Johannes Tacuinus de Tridino, 1513.

1522

N. AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia, Jacopo da Lecco per Niccolò d'Aristotile Zoppino e Vincenzo di Pollo, 7 maggio 1522.

1553

L. DOLCE (A), *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito e fratel., 1553.

L. DOLCE (B), *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce di nuouo ristampate e da lui ricorrette & in diuersi luoghi ampliate. Con la tauola delle fauole*, Venezia, Gabriel Giolito e fratel., 1553.

G. RUSCELLI, *Tre discorsi a Lodouico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, l'altro all'Osseruationi della lingua volgare, et il terzo alla tradottione dell'Ouidio*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1553.

1648

C. RIDOLFI, *Delle Maraviglie dell'Arte, ouero delle Vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato, descritte dal Cavalier Carlo Ridofi*, Venezia 1648.

1838

G. CADORIN, *Pareri di XV Architetti e Notizie Storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1838.

1846

F. ZAMBRINI, *Saggio d'un volgarizzamento inedito delle Metamorfosi d'Ovidio fatto nel buon secolo della lingua e citato dagli Accademici della Crusca*, Faenza 1846.

1877

L. GONSE, *Musée de Lille. Le Musée Wicar*, «Gazette des Beaux-Arts», 2, 15 (1877), pp. 393-409.

1882

R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, «Archivio Veneto», 23 (1882), 84-212.

1886

E. MOLINIER, *Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue Raisonné*, 2 voll., Paris 1886.

1888

F. LIPPMANN, *The art of wood-engraving in Italy in the fifteenth century*, London 1888.

1889

H. PLUCHART, *Musée Wicar. Notice des Dessins, Cartons, Pastels, Miniatures et Grisailles exposés*, Lille 1889.

1890-1895

S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrarida Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, 2 voll., Roma 1890-1895.

1897

P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts. With an annotated list of Florentine illustrated books*, London, 1897

1900

H. COOK, *Giorgione*, London 1900.

1900-1901

G. BIADEGO, *Intorno al sogno di Poliphilo*, «Atti del reale istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 60, 2 (1900-1901), pp. 699-714.

1901

A. SALZA, *Lorenzo Spirito Gualtieri, rimatore e venturiere perugino del secolo XV*, in *Raccolta di studii critici dedicata ad A. d'Ancona*, Firenze 1901, pp. 277-294.

1905

R. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig 1905.

H. WALLIS XVII, *Plates by Nicolò Fontana da Urbino at the Correr*, London 1905.

1907-1914

F. V. MASSENA PRINCE D'ESSLING, *Etude sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Le Livres à figures venitiens de la fin du XV Siecle et du Commencement du XVI*, Florence-Paris 1907-1914.

1908

L. JUSTI, *Giorgione*, Berlin 1908.

1912

M. IRACI, *Lorenzo Spirito Gualtieri*, Foligno 1912.

1913

L. VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano 1913.

1914

A. W. POLLARD, *Italian Book-Illustration and Early Printing. A Catalogue of Early Italian Books in the Library of Charles William Dyson Perrins*, London 1914.

A. SALZA, Recensione di M. IRACI, *Lorenzo Spirito Gualtieri*, Foligno 1912, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXIV (1914), pp. 191-209.

1915

P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915.

1917

O. VON FALKE, *Maioliken von Nicola da Urbino*, «Amtliche Berichte», 39 (1917), n. 3.

1920

G. FIOCCO, *Jacopo Ripanda*, «L'Arte», XXIII (1920), pp. 27-48.

1922

F. SAXL, *Rinascimento dell'antichità: Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 43 (1922), pp. 220-272.

1926

E. KRAUSE, *Die Myhtendarstellungen in der venezianischen Ovidausgabe von 1497*, Diss. Wüzburg, Tilsit 1926.

1927

A. BLUM, *Les Metamorphoses d'Ovide edition illustrée, Venise 10 avril 1497*, «Byblis», 6 (1927), pp. 31-33.

1929

J. T. M. VAN'T SANT, *Le commentaire de Copenhague de l'"Ovide moralisé", avec l'edition critique du septième livre*, Amsterdam 1929.

1930

M. D. HENKEL, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert*, «Vorträge der Bibliothek Warburg», VI (1926-1927), Leipzig-Berlin 1930, pp. 58-144.

1932

J. BYAM SHAW, *Jacopo Ripanda and Early Italian Maiolica*, «The Burlington Magazine», 61 (1932), 352-357, pp. 19-25.

1933

J. BYAM SHAW, *Una composizione di Jacopo Ripanda e tre piatti faentini*, «Faenza», XX (1933), pp. 3-9.

F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle 'Metamorfosi'*, «Giornale dantesco», 34 (1933), pp. 3-110.

E. PANOFSKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV, 2 (1933), pp. 228-280.

F. A. UGOLINI, *I cantari d'argomento classico; con un appendice di testi inediti*, Genève-Firenze 1933.

1935

A. M. HIND, *An Introduction to a history of woodcut*, 2 voll., London 1935.

1941

F. CARRINGTON, *Benedetto Montagna and the "Metamorphoses" of Ovid*, «Print Collector's Quarterly», XXVIII (1941), pp. 207-232.

1942

A. MORASSI, *Giorgione*, Milano 1942.

M. SANDER, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, II, Milano 1942.

1944-1949

L. SERVOLINI, *Eustachio Celebrino da Udine, intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, in «Gutenberg Jahrbuch», XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189.

1947

H. ROEDER, *The Borders of Filarete's Bronze Doors to St. Peter's*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 10, (1947), pp. 150-153.

1948

A. M. HIND, *Early Italian engraving*, vol. V, London 1948.

1955

P. ZAMPETTI, *Giorgione e i Giorgioneschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia 1955.

1958

F. J. NORTON, *Italian Printers 1501-1510. An annotated list with an introduction*, London 1958.

O. RAGGIO, *The Myth of Prometheus. Its survival and Metamorphoses up to the eighteenth century*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», (1958), pp. 35-87.

Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library, a cura di A. F. JOHNSON, London 1958.

1959

L. DONATI, *Edizioni quattrocentesche non pervenuteci delle "Metamorfosi"*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano* (Sulmona, maggio 1958), I, Roma 1959, pp. 111-124.

1960

A. NIERO, *Decreti pretridentini di due patriarchi di Venezia su stampa di libri*, «Rivista della Chiesa in Italia», XIV (1960), pp. 450-452.

L. PUPPI, *Di Benedetto Montagna, del Mocetto; e di altri problemi*, «Arte Antica e Moderna», 9 (1960), pp. 281-290.

F. VALCANOVER, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano 1960.

1962

M. E. COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, IV, Boston 1962.

1963

P. CAMERINI, *Annali dei Giunti. Venezia*, 2 voll., Firenze 1963.

1964

G. CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia 1964 («Profili e Saggi di Arte Veneta», n. 2).

1965

G. ZORZI, *Le Opere Pubbliche e i Palazzi Privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965.

1967

L. DONATI, *Le iniziali iconografiche del XVI secolo*, in *Studi bibliografici. Atti del convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell'introduzione dell'arte tipografica in Italia* (Bolzano, 7-8 ottobre 1965), Firenze 1967, pp. 219-239.

1968

M. BILLANOVICH, *Benedetto Bordon e Giulio Cesare Scaligero*, «Italia medioevale e umanistica», 11 (1968), pp. 187-256.

C. LORD, *Some ovidian themes in Italian renaissance art*, Ann Arbor 1968.

1968-1969

G. MARIANI CANOVA, *Profilo di Benedetto Bordon miniatore padovano*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 127 (1968-1969), pp. 99-121.

1969

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento, 1450-1500*, Venezia 1969 («Profili e saggi di arte veneta», VII).

1970

G. BALLISTRERI, *Bonsignori, Giovanni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, Roma 1970, pp. 407-409.

1971

S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy. 1500 to 1600*, Harmondsworth.

B. GUTHMÜLLER, *Un altro autografo di Lorenzo Spirito Gualtieri*, «Studi e problemi di critica testuale», II (1971), pp. 213-221.

1972

L. VERTOVA, *Erisittone*, «Antichità viva», XI, 4 (1972), pp. 10-16.

1973

U. NILGEN, *Filarete's Bronzentur von S. Peter. Zur interpretation von Bild und Rahmen*, in *Actas des XXII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, pp. 550-561.

E. PARMA ARMANI, *La xilografia e la linografia*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. MALTESE, Milano 1973, pp. 263-272.

1974

P. FEHL, *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, «Studies in the History of Art», VI (1974), pp. 37-95.

E. P. GOLDSCHMIDT, *The printed book of the Renaissance, three lectures in type, illustration, ornament*, Amsterdam 1974.

S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974.

1975

Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi, introduzione di C. DIONISOTTI, testo latino con traduzione e note a cura di G. ORLANDI, 2 voll., Milano 1975 («Documenti sulle arti del libro», XI).

H. E. WHETHEY, *The Paintings of Titian. Complete Edition, III, The Mythological and Historical Paintings*, London 1975,

1976

M. G. CIARDI DUPRÉ DAL PPGGETTO, *L'Uomo, il lavoro, l'ambiente nelle miniature Laurenziane*, «Prospettiva», 7 (1976), pp. 72-79

C. LORD, *Solar imagery in Filarete's Doors to St. Peter*, «Gazette des Beaux Arts», 87 (1976), pp. 143-150.

1977

J. M. MASSING, *Jacobus Argentoratensis. Etude Preliminaire*, «Arte Veneta», 31 (1977), pp. 42-52.

P. VENEZIANI, *Cartolari Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1970, pp. 134-137.

1978

T. PIGNATTI, *Giorgione*, Venezia 1978.

P. K. SCHUSTER, *Zu Dürers Zeichnung "Der Tod des Orpheus" und verwandten Dartstellungen*, «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», XXIII (1978), pp. 7-24.

M. VICKERS, *The intended setting of Mantegna's 'Triumph of Caesar', 'Battle of the Sea Gods' and 'Baccanals'*, «The Burlington Magazine», 120 n. 903 (1978), pp. 365-370.

1980

A. BALLARIN, *Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi*, in *Tiziano e Venezia, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976)*, Vicenza 1980.

A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.

1981

L. ARMSTRONG, *Renaissance miniature painters & classical imagery: the master of the putti and his venetian workshop*, London 1981.

B. GUTHMÜLLER, Ovidio metamorphoseos vulgare. *Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard 1981.

D. JAVITCH, *The influence of Orlando Furioso on Ovid's Metamorphoses in Italian*, «The Journal of Medieval and Renaissance Studies» 11 (1981), pp. 1-21.

A. MARGIOTTA, A. MATTIROLO, *Il mito di Apollo e Dafne*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Roma 1981, pp. 161-165.

R. PICCININI, *Il mito di Ganimede in ambiente veneto fra '400 e '500*, *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Roma 1981, pp. 149-154.

G. Pozzi, *Il "Polifilo" nella storia del libro illustrato veneziano*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di R. PALLUCCHINI, Firenze 1981, pp. 71-107.

1982

A. Moss, *Ovid in Renaissance France: a survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London 1982 («Warburg Institute Surveys», VIII).

E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982.

1983

F. ANZELEWSKY, *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983.

C. BROWN, *Cardinal Francesco Gonzaga's collection of Antique Intaglios and Cameos: Questions of provenance, identification and dispersal*, «Gazette des Beaux-Arts», 101 (1983), pp. 102-104.

P. HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983

M. LUCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II/ I *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 447-477.

M. VICKERS, *The Felix Gem in Oxford and Mantega's Triumphal Programme*, «Gazette des Beaux-Arts», 101 (1983), pp. 97-102.

1984

M. CERESA, *Cosimo di Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma 1984, pp. 226-229.

M. LOWRY, *Il mondo di Aldo Manuzio*, Roma 1984.

E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1984 (ed. or. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939).

M. J. ZUCKER, *Benedetto Montagna*, in *The Illustrated Bartsch*, vol. 25 (*Early Italian masters*), New York 1984, pp. 385-422 n. 2512.

1985

M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie degli incunaboli savonaroliani*, in *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nelle Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale), a cura di E. TURELLI, FIRENZE 1985, pp. 11- 20.

N. HIMMELMANN, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, II, *I generi e i temi ritrovati*, TORINO 1985., pp. 201-278.

F. SAXL, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. SETTIS, TORINO 1985.

S. SETTIS, *Introduzione*, in *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. SETTIS, TORINO 1985, pp. 7-40.

E. TURELLI, *Gli incunaboli con xilografie di Fra Girolamo Savonarola nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nelle Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale), a cura di E. TURELLI, pp. 27-37.

1986

B. GUTHMÜLLER, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

C. MARCANTONI CHERIDO, *Il servizio Correr*, «Bollettino (Civici Musei veneziani d'arte e storia)», XXX, n. 1-4 (1986), pp. 73-79.

G. J. VAN DER SMAN, *Uno studio iconologico sull'Endimione dormiente e sul giudizio di Mida di Cima da Conegliano: pittura, poesia e musica nel primo Cinquecento*, «Storia dell'arte», 58 (1986), pp. 197-203.

1988

J. J. G. ALEXANDER, *Constraints on Pictorial Invention in Renaissance Illumination: The Role of Copying North and South of the Alps in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, «Miniatura», I (1988), pp. 123-135.

D, BANZATO (a cura di), *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio – 25 settembre 1988), Roma 1988.

A. CHASTEL, *Favole forme figure*, Torino 1988.

S. EBERT-SCHIFFERER, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo – 24 aprile 1988), a cura di M. FAIETTI, K. OBERHUBER, Bologna 1988, pp. 311-314 n. 93.

C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988.

L. FORNARI SCHIANCHI, *Ai piedi della Badessa. Un pavimento maiolicato per Maria De Benedetti, Badessa di S. Paolo dal 1471 al 1482*, Parma 1988.

A. PISCINI, *Degli Agostini Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, Roma 1988, pp. 156-159.

1989

F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze 1989.

A. R. GENTILINI, *Circolazione libraria e committenza artistica nel Cinquecento: ricerche su tradizione libraria e tradizione ceramica di Livio e di Ovidio*, in *Libri a stampa e maioliche istoriate del XVI secolo*, catalogo della mostra (Faenza 1989) a cura di A. R. GENTILINI, C. RAVANELLI GUIDOTTI, Faenza 1989, pp. 1-21.

D. LEWIS, *The Plaquettes of "Moderno" and His Followers*, in *Italian plaquettes*, a cura di A. LUCHS, Washington 1989, pp. 105-141.

C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Maioliche "istoriate" ispirate a modelli silografici*, in *Libri a stampa e maioliche istoriate del XVI secolo*, catalogo della mostra (Faenza 1989) a cura di A. R. GENTILINI, C. RAVANELLI GUIDOTTI, Faenza 1989, pp. 23-51.

1990

M. FAIETTI, *Jacopo da Bologna: per una ricostruzione del corpus dei disegni*, «Bollettino d'arte», 62-63 (1990), pp. 97-110.

G. FRASSO, *Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, in G. FRASSO, G. MARIANI CANOVA, E. SANDAL, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Padova 1990 («Studi sul Petrarca», 20), pp. 19-145.

G. MARIANI CANOVA, *Antonio Grifo, illustratore del Petrarca queriniano*, in G. FRASSO, G. MARIANI CANOVA, E. SANDAL, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Padova 1990 («Studi sul Petrarca», 20), pp. 331-371.

J. M. MASSING, *The Triumph of Caesar by Benedetto Bordone and Jacobus Argentoratensis: Its Iconography and Influence*, «Print Quarterly», VII, I (1990), pp. 2-21.

M. ZORZI, *Stampa, illustrazione libraria e le origini dell'incisione figurativa a Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano 1990, pp. 686-701.

1991

G. ROMEI, *Dolce Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma 1991, pp. 399-405.

1992

G. HUBER-REBENICH, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro- e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», XII (1992), pp. 123-133.

F. LO MONACO, *Alcune osservazioni sui commenti umanistici ai classici nel secondo Quattrocento*, in *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona (Ascona, 2-9 ottobre 1989), a cura di O. BESOMI, C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin 1992.

H. K. SZÉPE, *The Poliphilo and Other Aldine Reconsidered in the Context of the Production of Decorated Books in Venice*, Ph.D. Dissertation, Cornell University, Ann Arbor 1992.

G. TASSINARI, *La raffigurazione di Prometeo creatore nella glittica romana*, «Xenia Antiqua», 1 (1992), pp. 61-116.

1993

E. ARDISSINO, *Saggio per l'edizione critica dell'Ovidio Metamorphoseos vulgare di Giovanni dei Bonsignori: il "proemio" e l' "esordio"*, «Traditio», 48 (1993), pp. 107-171.

A. ARNOUD, in *Splendours of Flanders*, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1993), edited by A. ARNAULD and J. M. MASSING, with contributions from PETER SPUFFORD and M. BLACKBURN, Cambridge 1993, pp. 218-219 n. 76.

G. OROFINO, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Ricerche di Storia dell' Arte», 49 (1993), pp. 5-18.

1994

L. ARMSTRONG, *Benedetto Bordon, Aldus Manutius and Lucantonio Giunta. Old Links and New*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture*, Acts of an International Conference (Venice and Florence, 14-17 June 1994) edited by D. S. ZEIDBERG with the assistance of F. GIOFFREDI SUPERBI, pp. 161-183.

F. BARATTE, *Phaethon I*, in LIMC, VII, 1, pp. 350-354.

U. BAUER-EBERHARDT, *Cima, Benedetto Bordon e il Maestro delle sette virtù: nuove attribuzioni e coincidenze*, «Venezia Cinquecento», 4 (1994), pp. 103-125.

A. GENTILI, C. CIERI VIA, *Mito e allegoria nelle immagini del primo Cinquecento a Venezia*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. MASCHI, Roma 1994, pp. 259-269.

J. R. GISLER. 1994, *Prometheus*, in *LIMC*, VII, 1, pp. 531-553.

S. MARCON, *Una aldina miniata*, in *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano (1494-1515)*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Libreria Sansoviniana, 16 luglio – 15 settembre 1994), a cura di S. MARCON e M. ZORZI, Venezia 1994, pp. 107-133.

P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Bologna 1994 («La nuova Scienza. Serie di linguistica e critica letteraria»).

1995

A. GENTILI, *Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali*, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 marzo-22 maggio 1995), a cura di M. G. BERNARDINI, Milano 1995, pp. 82-105.

G. HUBER-REBENICH, *Die Holzschnitte zum Ovidio Methamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v. d. H. (22. bis 25. April 1991), herausgegeben von H. WALTER, H. J. HORN, Berlin 1995, pp. 48-57.

C. LORD, *Illustrated manuscripts of Berchorius before the ages of printing*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v. d. H. (22. bis 25. April 1991), herausgegeben von H. WALTER, H. J. HORN, Berlin 1995, pp. 1-11.

G. OROFINO, *Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi*, in *Aetates ovidiane. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. GALLO, L. NICASTRI, Napoli 1995, pp. 189-197.

C. QUATTRINI, *Il Maestro delle Ore Landriani, un miniatore del tempo di Ludovico il Moro*, «Libri & Documenti», 21, 1995, pp. 14-27.

C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Le Metamorfosi "vulgari" d'Ovidio sulla maiolica italiana*, 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), herausgegeben von H. WALTER, H. J. HORN, Berlin 1995, pp. 85-97.

H. K. SZÉPE, *The book as companion, the author as friend: Aldine octavos illuminated by Benedetto Bordone*, «Word and Image», 11. 1 (1995), pp. 77-99.

R. ZUBER, *Les "Belles infideles" et la formation du gout classique: Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris 1995.

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. 89-100.

A. FORLANI TEMPESTI, E. CAPRETTI, *Piero di Cosimo. Catalogo completo*, Firenze, 1996.

M. R. JUNG, *Ovide, texte, traducteur et gloses dans les manuscrits de l'Ovide moralisé*, in *The medieval opus : imitation, rewriting, and transmission in the French tradition*, proceedings of the Symposium held at the Institute for research in humanities (5-7 October 1995), the University of Wisconsin-Madison, edited by D. KELLY, Amsterdam -Atlanta 1996, pp. 75-98.

K. MCKINLEY, *The medieval commentary tradition 1100-1500 on Metamorphoses 10*, «Viator», 26 (1996), pp. 117-150.

A. ROESLER-FRIEDENTHAL, *Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXI (1996), pp. 149-186.

R. SIGNORINI, *New Findings about Andrea Mantegna: His Son Ludovico's Post-Mortem Inventory (1510)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 59 (1996), pp. 103-118.

H. K. SZÉPE, *Desire in the Printed Dream of Poliphilo*, «Art History», 19, 3, 1996, pp. 370-392.

C. TRISTANO, in *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Salone Sistino, 9 ottobre 1996-19 aprile 1997) a cura di M. BUONOCORE, Roma 1996, pp. 337-340 n. 81.

E. WYSS, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark.London 1996.

1997

C. CIERI VIA, *Mitologia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A. M. ROMANINI, VIII, Roma 1997, pp. 483-491.

B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel rinascimento*, Roma 1997.

G. PAPPONETTI, *Ovidio in effigie*, in *Metamorfosi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 novembre 1994) a cura di G. PAPPONETTI, pp. 219-306.

H. K. SZÉPE, *Artistic Identity in the Poliphilo*, «The Papers of the Bibliographical Society of Canada», 25, I, 1997, pp. 39-77.

R. H. TERPENING, *Lodovico Dolce, Renaissance man of letters*, Toronto 1997.

1998

E. BLATTNER, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545* («Beiträge zur Kunstwissenschaft», 72), München 1998.

A. MARCKHAM SCHULZ, *Giovanni Andrea Valvassore and his family in four unpublished testaments*, *Artes atque Humaniora*, Warszawa 1998, pp. 177-225.

S. MARCON, *Brevi note sulla decorazione libraria veneziana al tempo di Aldo*, in *Verso il Polifilo 1499-1999*, catalogo della mostra (San Donà di Piave, 31 ottobre – 8 novembre 1998) a cura di DINO CASAGRANDE, A. SCARSELLA, Venezia 1998, pp. 29-48.

G. MARIANI CANOVA, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, a cura di O. LONGO, atti del convegno di studio (Venezia, 24-25 ottobre 1996), Venezia 1998, pp. 339-371.

C. RABEL, *Ovidio Nasone*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A. M. ROMANINI, IX, Roma 1998, pp. 38-41.

S. URBINI, *Il Polifilo e gli altri libri figurati sul finire del Quattrocento*, in *Verso il Polifilo 1499-1999*, catalogo della mostra (San Donà di Piave, 31 ottobre-8 novembre 1998) a cura di DINO CASAGRANDE, A. SCARSELLA, Venezia 1998, pp. 49-78.

1999

R. TURCAN, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, Paris 1999.

2000

F. PEDROCCO, *Tiziano*, Milano 2000.

F. SABY, *L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512). La circulation des images entre France et Italie à la Renaissance*, «Bibliothèque de l'Ecole des chartes», 158 (2000), pp. 11-26.

2001

G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di E. ARDISSINO, Bologna 2001.

M. M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Giovanni da Cerreto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma 2001, pp. 779-780.

L. CELLAURO, *La biblioteca di un architetto del Rinascimento: la raccolta di libri di Giovanni Antonio Rusconi*, «Arte Veneta», 58 (2001), pp. 224-137.

M. CERESA, *Giolito de' Ferrari Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma 2001, pp. 160-165.

M. CERESA, *Giunti Filippo, il vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma 2001, pp. 87-89.

M. CERESA, *Giunti Lucantonio, il vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma 2001, pp. 93-98.

F. CLIER-COLOMBANI, *Prologues en images dans L'Ovide Moralisé*, «Bien dire et bien apprendre», 19, 2 (2001), pp. 57-76.

2002

A. BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Ricostruzione dei programmi . Riallestimento del Camerino*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, vol. I, Cittadella 2002, pp. 63-353 ("Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 8")..

C. CIERI VIA, *Un artista intellettuale: Piero di Cosimo e il mito di Prometeo*, in *Metamorphosen, Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von H. MAREK, A. NEUSCHÄFER und S. TICHY, Wiesbaden 2002, pp. 95-109.

E. FUMAGALLI, *Osservazioni sul primo libro del commento di Raffaele Regio alle Metamorfosi*, in *Metamorphosen, Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von H. MAREK, A. NEUSCHÄFER und S. TICHY, Wiesbaden 2002, pp. 81-93.

G. HUBER-REBENICH, *Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris Ovidio Metamorphoseos vulgare*, in *Metamorphosen, Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von H. MAREK, A. NEUSCHÄFER und S. TICHY, Wiesbaden 2002, pp. 63-79.

N. KOBLE, *Les dieux d'Ovide dans un manuscrit du XVe siècle de l'Ovide moralisé en vers (Copenhague, Kongelige Bibliotek, Thott 399)*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 9 (2002), pp. 2-9.

P. VENTURELLI, in *Gonzaga: la Celeste Galeria*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Tè-Palazzo Ducale, 2 settembre – dicembre 2002), a cura di R. MORSELLI, Milano 2002, p. 290.

2003

J. G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e i loro metodi di lavoro*, prefazione di G. MARIANI CANOVA, traduzione di L. MARIANI, Modena 2003.

G. ARBIZZONI, *Gualtieri Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma 2003, pp. 208-212..

L. ARMSTRONG, *Studies of Renaissance miniaturists in Venice*, 2 voll, London 2003.

C. CIERI VIA, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003.

M. GREGORI, in *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, Ethnike Pinakothek kai Museo Alexandru Sutzu, 22 dicembre 2003- 31 marzo 2004), a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo, pp. 430-431 n. x.5.

S. MARCON, *Benedetto Bordon: un artista colto e versatile*, «Alumina. Pagine Miniature», 2 (2003), pp. 14-25.

S. MCKENDRICK, *Master of Margaret of York group*, in *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles, the J. Paul Getty Museum – London, Royal Academy of Arts, 2003), a cura di T. KREN, S. MCKENDRICK, pp. 217-218.

J-C. MOISAN, S. VERVAKE, *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 Néraudeau*, études réunies par E. BURY, avec la collaboration de M. NÉRAUDAU, Paris 2003, pp. 217-237.

T. PLEBANI, *Guglielmo da Trino (Anima Mia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, Roma 2003, pp. 40-42.

2004

L. CELLAURO, *La famiglia dell'architetto Giovanni Antonio Rusconi: un ambiente di stampatori nella Venezia del Cinquecento*, in «Venezia Cinquecento», 28 (2004), pp. 223-237.

S. MARCON, *Bordon Benedetto*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 121-125.

F. MORELLO, *I Montagna e la prima grande scuola vicentina*, in *Benedetto e Bartolomeo Montagna e i grandi maestri dell'incisione europea del Cinquecento*, catalogo della mostra (Caldogno, Villa Caldogno, 24 aprile – 30 maggio 2004), a cura di F. MORELLO, Veggiano 2004, pp. 27-39.

B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2004.

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, p. 33-57.

Mythologica et Erotica: Arte, e Cultura dall'antichità al XVIII secolo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2 ottobre 2005-15 maggio 2006) a cura di O. CASAZZA, R. GENNAIOLI, Livorno 2005.

G. PERITI, *Correggio, Prati e l' "Ecce Homo": nuovi intrecci intorno a problemi di devozione nella Parma rinascimentale*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della Periferia*, a cura di G. PERITI, Azzano San Paolo 2005, pp. 181-214.

P. VENEZIANI, *Besicken e il metodo degli incunabolisti*, «Gutenberg-Jahrbuch», 80 (2005), pp. 71-99.

2006

E. ARDISSINO, *Narrare i miti in volgare. Le Metamorfosi tra Arrigo Simintendi da Prato e Giovanni di Bonsignori da Città di Castello*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. ANSELMINI e M. GUERRA, Bologna 2006, pp. 55-74.

B. GUTHMÜLLER, *Seguire la strada de' moderni. Sulle traduzioni cinquecentesche delle Metamorfosi di Ovidio*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. ANSELMINI e M. GUERRA, Bologna 2006, pp. 165-200.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Padova nel tempo di Andrea Mantegna*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, a cura di D. BANZATO, A. DE NICOLÒ SALMAZO, A. M. SPIAZZI, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici degli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Milano 2006, pp. 63-71.

2007

T. D'URSO, *Giovanni Todeschino. La miniatura "all'antica" tra Venezia, Napoli e Tours*, (*Memorie dell'Accademia di archeologia lettere e belle arti in Napoli*, n. XVI), Napoli 2007.

L. V. G. MALLET, *Nicola da Urbino e Francesco Xanto Avelli*, «Faenza», 93 (2007), pp. 199-250.

2008

N. AGAPIOU, *L'Endymion cuirassé de Cima da Conegliano*, «Studi umanistici piceni», 28 (2008), pp. 211-225.

L. ALDOVINI, in *Mantegna (1431-1506)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 27 settembre 2008 – 5 gennaio 2009) a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, Parigi 2008, p. 256 n. 89.

L. ARMSTRONG (a), *Gli incunaboli illustrati con xilografie nella Biblioteca del Seminario vescovile*, in L. ARMSTRONG, P. SCAPECCHI, F. TONIOLO, *Gli incunaboli della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova. Catalogo e studi*, a cura di P. GIOS, F. TONIOLO, Padova 2008, pp. 171-228.

L. ARMSTRONG (b), *The Triumph of Caesar Woodcuts of 1504 and Triumphal Imagery in Venetian Renaissance Books*, in *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, catalogo della mostra, a cura di L. Silver ed E. Wyckoff, New Haven-Seattle 2008, pp. 53-71, e pp. 107-109 n. 5.

L. ARMSTRONG (c), *Woodcuts in Classical Texts Printed in Venice, 1490-1520, and the Role of Benedetto Bordon as Designer*, in *Seven Perspectives on the Woodcut, Presentations from A Heavenly Craft Symposium and Exhibition*, edited by D. DE SIMONE, Library of Congress 2008, pp. 41-63.

M. BENEDETTI, *Introduzione* in R. REGIO, *In Ovidii Metamorphosin enarrationes*, edizione critica dei libri I-IV a cura di M. BENEDETTI, Firenze 2008.

A. CANOVA, in *Mantegna (1431-1506)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 27 settembre 2008 – 5 gennaio 2009) a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, Parigi 2008, pp. 279-281 n. 108.

E. T. K. GUEST, *The Second Master of the Grifo 'Canzoniere': New Attributions*, «Rivista di Storia della Miniatura», 12. 15 (2008), pp. 111-116.

B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Roma 2008.

M. LUCCO, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 8 febbraio – 18 maggio 2008, Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno – 28 settembre 2008), a cura di C. STRINATI, B. W. LINDERMANN, R. CONTINI, Milano 2008, pp. 92-93 n. 1.

S. SETTIS, *Presentazione*, in J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino 2008, pp. VII-XXIX.

J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino 2008.

A. TEMPESTINI, *Temi profani e pittura narrativa in Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009), a cura di M. LUCCO, G. C. F. VILLA, Cinisello Balsamo 2008, pp. 53-65.

G. TOSCANO, in *Mantegna (1431-1506)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 27 settembre 2008 – 5 gennaio 2009) a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, Parigi 2008, pp. 135-137.

2008-2010

C. ZIMMERMANN-HOMEYER, *Eine bi slang unbekante Verwendung der Holzschnittfolge "Venedig 1497" in einer Edition der Metamorphosen aus dem Jahre 1517*, «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen», 32 (2008-2010), pp. 103-134.

2009

P. AVIGLIANO, *Mazzali (Mazali), Alberto e Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2009, pp. 511-513.

G. BUCCHI, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica italiana*, «Stilistica e metrica italiana», 9 (2009), pp. 343-364.

M. FRANZOLIN, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010) a cura di E. M. DAL POZZOLO, L. PUPPI, Milano 2009, p. 478.

L. GASPERONI, *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana 2009.

G. HUBER-REBENICH, *A Lecture with Consequences: Tracing a Trecento Commentary on the Metamorphoses*, in *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec* (= Warburg Institute Colloquia, 14), edited by R. DUIJS, F. QUIVIGER, London/Turin 2009, pp. 177-198.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura in Veneto*, in *La miniatura in Italia, II, Dal tardogotico al manierismo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2009, pp. 331-371.

E. PANOFKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 2009 (ed. or. *Renaissance and Renascenses in western art*, Stockholm 1960).

L. SEVERI, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana 2009.

M. ZORZI, *L'editoria illustrata tra la fine del XV secolo e il principio del XVI*, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010) a cura di E. M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Milano 2009, pp. 169-178.

2010

M. BINOTTO, *La pittura mitologica di Cima da Conegliano*, in *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010), a cura di G. C. F. VILLA, Venezia 2010, pp. 51-61.

P. P. BOBER, R. O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture; a handbook of sources*, London 2010.

2011

L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Manziana 2011.

R. BLACK, *Ovid in medieval Italy*, in *Ovid in the Middle Ages*, edited by J. G. CLARK, F. T. COULSON, K. L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 123-142.

G. BUCCHI, *Meraviglioso diletto: la traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa 2011 («Quaderni della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna», 2).

F. T. COULSON, *Ovid's Metamorphoses in the school tradition of France, 1180-1400: Texts, manuscripts traditions, manuscript settings*, in *Ovid in the Middle Ages*, edited by J. G. CLARK, F. T. COULSON, K. L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 48-82.

E. F. GHEDINI, *Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8 (2011), pp. 179- 197.

M. GIL, *Le Maître de Rambures*, in *Miniatures flamandes: 1404-1482*, catalogo della mostra (Paris, Bibliotheque Nationale de France; Brixelles, Bibliotheque royale de Belgique, 2011), a cura di B. BOUSMANNE, T. DELCOURT, Paris-Bruxelles 2011, pp. 404-408, e nn. 115-116.

C. LORD, *A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries*, in *Ovid in the Middle Ages*, edited by J. G. CLARK, F. T. COULSON, K. L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 257-283.

P. SCHANDEL, in *Miniatures flamandes: 1404-1482*, catalogo della mostra (Paris, Bibliotheque Nationale de France; Brixelles, Bibliotheque royale de Belgique, 2011), a cura di B. BOUSMANNE, T. DELCOURT, Paris-Bruxelles 2011, pp. 304-305 n. 73.

S. WENZEL, *Ovid from the pulpit*, in *Ovid in the Middle Ages*, edited by J. G. CLARK, F. T. COULSON, K. L. MCKINLEY, Cambridge 2011, pp. 160-176.

T. WILSON, *Le service du Museo Correr*, in *Majolique. La faïence italienne au temps des humanistes. 1480-1530*, catalogo della mostra (Ecouen, Musée National de la Renaissance, Château d'Ecouen, 11 ottobre 2011 – 6 febbraio 2012), a cura di F. BARBE, T. CRÉPIN- LEBLOND, Paris 2011, pp. 164-195.

2012

I. ANDREOLI, *"Fabulae artificialiter pictae": illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento*, in *Fabulae Pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 maggio – 16 settembre 2012), a cura di M. MARINI, Firenze-Milano 2012, pp. 110-125.

I. COLPO (a), *“Fai gli dei troppo potenti, se credi che diano e tolgano forma alla gente”*. *Figurare la metamorfosi nel mondo classico*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. COLPO, E. F. GHEDINI, Padova 2012, pp. 11-28.

I. COLPO (b), *Figurare la Metamorfosi*, in *Metamorfosi. Miti d’amore e di vendetta nel mondo romano*, catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei (CAM), 29 settembre-1 dicembre 2012) a cura di I. COLPO, F. GHEDINI, G. SALVO, Padova 2012, pp. 61-69.

I. FAVARETTO, *Ercole a San Marco: metamorfosi di un mito*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. COLPO, E. F. GHEDINI, Padova 2012, pp. 295-305.

F. FLORES D’ARCAIS, *Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle Metamorfosi di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449)*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. TONIOLO, G. TOSCANO, Cinisello Balsamo 2012, pp. 133-139.

R. NICOLAI, *Orfeo da Virgilio a Tiziano: dalle arti figurative al testo e ritorno*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. COLPO, E. F. GHEDINI, Padova 2012, pp. 265-277.

E. PIANEZZOLA, *Ovidio nella letteratura, nella cultura e nell’immaginario dell’occidente*, in *Metamorfosi. Miti d’amore e di vendetta nel mondo romano*, catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei (CAM), 29 settembre- 1 dicembre 2012) a cura di I. COLPO, F. GHEDINI, G. SALVO, Padova 2012, pp. 27-38.

C. RAVANELLI GUIDOTTI, *«Fatti di Scrittura, istorie profane e favole» nella maiolica italiana del Cinquecento*, in *Fabulae Pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 maggio – 16 settembre 2012), a cura di M. MARINI, Firenze-Milano 2012, pp.34-64.

L. SEBASTIANI, *Prometeo, metafora dell’artista creatore*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Atti

del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. COLPO, E. F. GHEDINI, Padova 2012, pp. 175-181.

S. TOSO, Pignora da Generis: *Fetonte e il carro del padre*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. COLPO, E. F. GHEDINI, Padova 2012, pp. 121-134.

M. VINCO, *Catalogo della "pittura di cassone" a Verona dal Tardogotico al Rinascimento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Dottorato di ricerca in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, ciclo XXIV, 2012, relatore prof. A. BALLARIN.

2013

G. ATZENI, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, «ArcheoArte», 2 (2013), pp. 299-328.

G. CAPRIOTTI, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le Trasformazioni di Lodovico Dolce*, «Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 7 (2013), pp. 33-56.

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*, S. HÉRICHÉ-PRADEAU et PÉREZ-SIMON, Paris 2013, pp. 41-57.

2013-2014

S. CELENTANO, *Niccolò Degli Agostini traduttore in "verso vulgar" delle Metamorfosi ovidiane: un percorso diacronico tra riscritture dei miti e invenzioni allegoriche*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, Dottorato di ricerca in Italianistica, ciclo XII, a.a. 2013-2014, relatore prof. A. GRANESE.

2014

G. HUBER-REBENICH, S. LÜTKEMEYER, H. WALTER, *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik. Band I.1: Narrative Darstellungen*, Berlin 2014.

M. PALVARINI GOBIO CASALI, *Ceramiche a Mantova ai tempi dei Gonzaga*, in *Una "credenza" istoriata per Isabella d'Este. Il servizio di Nicola d'Urbino interpretato da Ester Mantovani*, catalogo della mostra (Mantova, Madonna della Vittoria, 30 novembre 2014 – 18 gennaio 2015), a cura di D. FERRARI, M. PALVARINI GOBIO CASALI, Mantova 2014, pp. 7-49.

C. QUATTRINI, in *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 27 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M. NATALE, Milano 2014, pp. 188-190 n. 26.

G. SALVO, *Miti scolpiti miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova 2014 («Antenor Quaderni», n. 33).

2015

M. BALZI, *Ludovico Dolce traduttore di Ovidio*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Corso di laurea magistrale in Filologia Moderna, a.a. 2014-2015, relatore S. BOZZOLA.

J. CHIMÈNE BATEMAN, *The Hybric Art of the Compiler: Tex/Image Relations in the Ovide moralisé of Colard Mansion*, in *Tex/Image Relations in Late Medieval French and Burgundian Culture (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*, edited by R. BROWN-GRANT, R. DIXON, Turnhout 2015, pp. 143-163.

P. L. MULAS, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015) a cura di M. NATALE e S. ROMANO, Milano 2015, pp. 371-372, n. V.28.

C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova 2015.

2016

M. CERIANA, *La scultura veneziana fra culto dell'antico e "maniera moderna"*, in *Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, Venezia 2016, pp. 43-61.

D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in *Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, Venezia 2016, pp. 170-135.

L. NUVOLONI, in *Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, Venezia 2016, pp. 326-327 n. 84.

H. K. SZÉPE, *L'Hypnerotomachia Poliphili, l'avventura tra sogno ed erotismo stampata da Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, Venezia 2016, pp. 137-155.

F. TONIOLO, *L'arte del libro. Manuzio e il libro illustrato a Venezia tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, Venezia 2016, pp. 91-105.

