



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 7, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

in memoria di Claudia

Claudia Giontella (6 giugno 1966 – 14 maggio 2012) ha studiato Civiltà dell'Italia preromana all'Università degli Studi di Perugia. Nel 2000 ha conseguito il Diploma di Specializzazione in Etruscologia ed antichità italiche all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". È stata titolare dal 2002 al 2006 di un assegno di ricerca per il progetto *Orvieto. L'area archeologica di Campo della Fiera* presso l'Università degli Studi di Macerata, dove dal 2002 ha assunto l'incarico di professore a contratto di Etruscologia e archeologia italica, di Civiltà dell'Italia preromana e di laboratori su classificazione e rilievo di materiali archeologici. Dottoranda di Archeologia presso l'Università degli Studi di Pisa, dal 2007 ha ricoperto il ruolo di ricercatore di Etruscologia nella Facoltà di Beni Culturali dell'Ateneo maceratese.

Ha scavato nel sito romano di Vigna Barberini a Roma-Palatino e in molti altri di area umbra, come il santuario italico di Monte Torre Maggiore (TR), l'insediamento etrusco-romano in località Gabelletta di Orvieto (TR), l'insediamento di epoca orientalizzante in località Casanova-Maratta (TR), il santuario etrusco di Cannicella di Orvieto, il sito di località Campo della Fiera di Orvieto (TR). Ha partecipato a molteplici campagne topografiche, attività di schedatura, convegni, mostre e progetti di ricerca.

Pubblicazioni recenti. *Una ricerca di superficie nell'alta valle del Tevere. Le evidenze archeologiche di un'area al confine tra Etruschi ed Umbri*, in F. Coarelli, H. Patterson (a cura di), *Mercator placidissimus. The Tiber Valley in Antiquity*, Atti del convegno (Roma, 2004), Roma: Quasar, 2008, pp. 363-370; *Pavimenti in "signino" (cementizio) a Campo della Fiera (Orvieto)*, in Atti XIV Colloquio AISCOM (Spoleto, 7-9 febbraio 2008), Tivoli: Scripta Manent, 2009, pp. 111-118; *Palatino, Vigna Barberini. I resti di costruzioni e le attestazioni materiali più antiche*, in M. Rendeli (a cura di), *Ceramica, abitati e territorio nella bassa valle del Tevere e Latium Vetus*, Roma: École française de Rome, 2009, pp. 59-61; *Nuove attestazioni di ceramica etrusco-corinzia a Terni*, in P. Dragoni (a cura di), *Percorsi. Studi per Eleonora Bairati*, Macerata: eum, 2009, pp. 213-220; *Tre sepolture della necropoli delle Acciaierie*, in G. Capriotti, F. Pirani (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, pp. 43-70, Macerata: eum, 2011; *Bronze Grave Goods from Norcia*, «Etruscan Studies», XIV, 2011, pp. 141-154; *Lo scavo archeologico di Campo della Fiera*, «Il Capitale culturale», n. 2, 2011, pp. 285-298; «... Nullus enim fons non sacer...». *Culti idrici di epoca preromana e romana (Regiones VI-VII)*, Pisa-Roma: Serra, 2012.

Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce*

Giuseppe Capriotti**

Abstract

Anche se dopo la famosa tragedia di Euripide fonti letterarie e iconografiche rappresentano Medea principalmente come madre infanticida, la Medea delle *Metamorfosi* di Ovidio è soprattutto una potente maga: una sapiente conoscitrice di erbe, con cui sa preparare efficaci pozioni magiche, e un'abile manipolatrice di ricette prodigiose, che si attivano grazie all'aiuto

* Per chi studia la fortuna dell'antico nel Rinascimento, avere per amico un bravo antichista è di grande aiuto. Io ricorro spesso a Claudia, che aveva nella sua mente uno straordinario archivio di fonti letterarie e iconografiche antiche, per identificare nelle immagini quei personaggi del mito che mi sembravano oscuri. Quando ho cominciato a studiare le stampe di Rusconi per le *Trasformazioni* di Dolce ho a lungo discusso con Claudia le soluzioni iconografiche escogitate dall'artista e le iniziali parlanti presenti nel libro, tutte costruite intorno a personaggi del mito. Ne emerse il desiderio di scrivere qualcosa a quattro mani su questo tipo di argomenti e iniziammo anche a progettare un corso monografico, a classi unificate, sulle immagini della magia dal mondo antico al Rinascimento: Medea era un interesse comune. Non facemmo in tempo a realizzare questi progetti. A questa Medea manca l'altra metà.

Ringrazio di cuore Emanuela Cesetti.

** Giuseppe Capriotti, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it.

di divinità inferi, invocate con formule vocali nei suoi riti notturni. Allo stesso modo, nelle xilografie che decorano le edizioni rinascimentali delle *Metamorfosi*, in particolare in quelle di Giovanni Antonio Rusconi per le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, Medea è raffigurata soprattutto come una avvenente maga, che compie i suoi sortilegi per amore o per vendetta. Specialmente nella stampa con *Il ringiovanimento di Esone*, Rusconi mescola i connotati della maga rinascimentale e quelli della strega nordica: Medea è ancora un'attraente e giovane donna, ma compie oramai operazioni magiche al limite della fattucchieria.

Even though after the famous tragedy of Euripides literary and iconographic sources represent Medea mainly as an infanticide mother, the Medea of the Ovid's *Metamorphoses* is above all a powerful sorceress: a wise expert of grasses, by which she prepares effective magic potions, and a skilled manipulator of prodigious recipes, that she activates thanks to the help of hellish divinities, invoked with vocal formulas in her nighttime rites. In the same way, in the woodcuts that decorate the Renaissance editions of the *Metamorphoses*, particularly in those by Giovanni Antonio Rusconi for the Lodovico Dolce's *Trasformazioni*, Medea is represented above all as a good-looking sorceress, that executes her sorceries for love or for revenge. Especially in the woodcut with *The rejuvenation of Esone*, Rusconi combines the features of a Renaissance sorceress with those of a Northern witch: Medea is still an attractive and young woman, but she carries out, by now, magic operations just like a witchcraft.

1. *Medea tra Ovidio e Warburg*

Nella mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio, allestita nella celebre sala ovale della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg dal 29 gennaio al 6 febbraio del 1927 e progettata dallo stesso Aby Warburg in occasione della conferenza di Max Ditmar Henkel (curatore del Gabinetto delle stampe di Amsterdam) sulle xilografie che decorano le edizioni del testo ovidiano del XVI e del XVII secolo¹, un pannello, intitolato *Menschenopfer* e centrato dunque sul «sacrificio umano», è quasi interamente dedicato alla figura di Medea, la mitica maga della Colchide che Euripide nella sua famosa tragedia aveva caratterizzato come madre infanticida². L'interesse di Warburg per questa figura di moglie vendicativa e madre crudele risaliva in realtà almeno ad un anno prima, ovvero a quando nel 1926, in occasione di una sua conferenza su Rembrandt, aveva discusso anche un'incisione dell'artista olandese, nella quale sono raffigurati il matrimonio di Giasone e Creusa e, in primo piano sulla destra, una Medea

¹ La conferenza fu trasformata in un articolo ancora fondamentale: Henkel 1926-1927. Sul significato della mostra cfr. Cieri Via 2004, pp. 327-331. Gli appunti dello studioso e le foto dei pannelli della mostra sono ora pubblicati integralmente in Warburg 2008, pp. 655-672.

² Su Medea esiste abbondante bibliografia. Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare a: Moreau 1994; Uglione 1997; Clauss, Johnston 1997; Gentili, Perusino 2000; Chirassi Colombo 2001; López, Pociña 2002; Nissim, Preda 2006.

con la spada in mano che progetta la sua vendetta e l'assassinio dei suoi figli³. In questa Medea, immersa nella penombra della meditazione, Warburg ritrovava il *pathos* contenuto del momento che precede l'azione, l'istante di sospensione temporale prima del dramma, presente, senza legami diretti, nella *Medea* di Timomaco da Pompei, oggi al Museo Nazionale di Napoli⁴. Lo stesso personaggio, ancora focalizzato sul tema dell'infanticidio, sempre attraverso l'incisione di Rembrandt ed altre immagini, ricompare inoltre in *Mnemosyne*, l'Atlante della memoria, in particolare nella tavola 73 e in quella 77⁵.

Anche se Warburg tematizza in tutti i casi la figura di Medea come l'esitante assassina dei propri figli, nel testo latino di Ovidio, l'episodio dell'infanticidio ha pochissimo spazio, riducendosi a «il sangue dei bambini lordò la spada sciagurata»⁶. Lo stesso discorso vale per i suoi volgarizzatori, che aggiungono in questo caso pochissimi dettagli, e per gli illustratori quattro-cinquecenteschi, che dal racconto di Ovidio selezionano quello che nel testo è più marcatamente evidente, ovvero il costante ricorso di Medea alle sue arti magiche⁷. Tale discorso vale in particolare per le stampe realizzate da Giovanni Antonio Rusconi per le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, dalle quali è possibile isolare un ciclo di quattro xilografie, interamente centrate sui sortilegi di Medea.

2. Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi al lavoro sulle *Metamorfosi* di Ovidio

Quando Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi cominciano a lavorare sulle *Metamorfosi* di Ovidio, il primo come traduttore, il secondo come illustratore, esistevano già sul mercato librario italiano due importanti edizioni volgarizzate e illustrate, con le quali entrambi non possono che confrontarsi⁸.

La prima, che compare in *editio princeps* a Venezia nel 1497, era stata in realtà composta in prosa tra il 1375 e il 1377 da Giovanni dei Bonsignori⁹, il quale traduce e interpreta Ovidio sulla base delle lezioni universitarie tenute a Bologna nel 1322-1323 da Giovanni del Virgilio¹⁰. Quest'ultimo, nella sua spiegazione, aveva aggiunto numerosi miti non presenti nel testo originale, aveva spesso frainteso il latino classico ed aveva interamente moralizzato i racconti

³ Warburg 2008, pp. 405-654; Cieri Via 2011, pp. 107-113.

⁴ Warburg 2008, p. 630.

⁵ Warburg 2002, pp. 120-121 e pp. 128-129.

⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 396.

⁷ Sulla Medea di Ovidio c'è molta bibliografia. Cfr. ad esempio: Wise 1982; Newlands 1997; Cecchin 1997; Baldini Moscardi 2005, pp. 235-258.

⁸ La scoperta dell'importanza di queste edizioni volgarizzate e illustrate, anche nelle arti visive, si deve a Guthmüller 1986, 1997, 2008 e 2009.

⁹ Bonsignori 2001.

¹⁰ Guthmüller 2008, pp. 62-114; Guthmüller 1997, pp. 55-60.

del poema¹¹. Di conseguenza la volgarizzazione di Bonsignori, che si prefigge lo scopo di trasmettere il contenuto dell'opera ovidiana e i suoi ammaestramenti edificanti, diviene una vera e propria apologia della fede. La serie xilografica che decora il volume viene più volte riutilizzata con modifiche nelle edizioni successive del medesimo libro (1501, 1508, 1517, 1519, 1520, 1522), e poi ancora nel 1505, con l'aggiunta di sette stampe¹², per una prestigiosa e fortunatissima edizione latina a cura dell'umanista veneto Raffaele Regio¹³. Sia le immagini del 1497 che quelle aggiunte nel 1505 sono comunque realizzate sulla base del testo volgare di Bonsignori¹⁴. Il secondo volgarizzamento di Ovidio, che compare nel 1522 (ed è poi riedito nel 1533, 1537, 1538, 1547, 1548), viene redatto dal veneziano Niccolò degli Agostini. Anche se l'autore si vanta di partire dall'originale latino, il testo non è altro che una versione in ottave, sul modello dei cantari e dei romanzi cavallereschi, della volgarizzazione in prosa di Bonsignori¹⁵. Sin dalla prima edizione l'opera è corredata di xilografie, identiche nelle successive stampe del 1533, 1537, 1547. Nelle edizioni del 1538 e 1548 il testo di Agostini è invece illustrato con una diversa serie xilografica, che era stata usata per la prima volta nel 1513 per decorare un'edizione latina a cura di Regio¹⁶. Essendo destinate ad un pubblico che non conosceva il latino ed avendo in genere lo scopo di moralizzare e cristianizzare la materia ovidiana, queste due volgarizzazioni non sono affatto filologicamente corrette. Il contenuto, così come la forma e la struttura dell'opera latina, poteva essere stravolto in funzione di interpretazioni allegoriche o semplicemente rifatto secondo il gusto del volgarizzatore, che non partiva dall'originale latino, ma traduceva da parafrasi esegetiche precedenti, e che inseriva varianti da altre fonti, se non addirittura inventava, laddove Ovidio era ritenuto troppo conciso. Volgarizzare un testo latino nel Rinascimento significava proprio questo: non avere alcun rispetto dell'integrità dell'originale, introdurre commenti allegorici e non di rado attualizzazioni, appropriarsi perfino della paternità dell'opera¹⁷.

A differenza di questi due volgarizzatori, Lodovico Dolce (1508-1568), poligrafo veneziano per anni al servizio della stamperia di Gabriel Giolito de' Ferrari, per il quale lavora come traduttore, redattore, curatore e scrittore di

¹¹ Il testo di Giovanni del Virgilio ha un chiaro scopo didattico, come si evince ad esempio dalla separazione della parafrasi esplicativa dal commento allegorico (in senso storico, naturale e morale), che avveniva in un successivo momento. Il testo ripropone questa scissione. Cfr. Marchesi 1909 (che proponeva addirittura di attribuire le due parti a due diversi autori sulla base di un diverso tempo e modo di compilazione); Ghisalberti 1933; Huber-Rebenich 1998.

¹² Le stampe aggiunte sono: la *Creazione del mondo*, l'*Invio di Cadmo*, *Narciso*, le *Miniadi*, *Perseo e Fineo*, *Aracne*, *Frisso ed Elle*. Sui problemi connessi a questo riuso cfr. Donati 1959, che congettura l'esistenza di alcune edizioni quattrocentesche delle *Metamorfosi* non pervenuteci.

¹³ Regio 2008. Cfr. anche Guthmüller 1986, pp. 37-46 e Guthmüller 1997, pp. 61-63.

¹⁴ Cfr. Huber-Rebenich 1992.

¹⁵ Cfr. Guthmüller 2008, pp. 204-252; Guthmüller 1997, pp. 97-123.

¹⁶ Guthmüller 2008, p. 309.

¹⁷ Cfr. Borsetto 1990.

testi di vario genere, dal trattato dialogico alla riscrittura di tragedie antiche¹⁸, traduce le *Metamorfosi* partendo dal testo latino, anche se in più casi ricorre al modello dei precedenti volgarizzamenti, in particolare a quello di Niccolò degli Agostini, cui l'accomuna in particolare la scelta del metro, ovvero l'ottava ariostesca¹⁹. Il fatto di tradurre dall'originale ovidiano non gli impedisce comunque di stravolgere la struttura del testo originale, passando dai 15 libri di Ovidio ai suoi 30 canti, di inserire aggiunte (spesso dichiarate), quando l'originale latino dà troppo per scontate alcune conoscenze mitografiche, di introdurre delle digressioni moraleggianti o argomenti di attualità a commento della materia raccontata, in genere (ma non esclusivamente) nei prologhi dei canti. L'aspetto che comunque differenzia maggiormente questa volgarizzazione dalle precedenti è senza dubbio l'intento encomiastico. Le *Traformazioni* sono dedicate all'imperatore Carlo V e il testo è preceduto da una lettera 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 missiva Dolce dichiara di dedicare senza imprudenza 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»²⁰. 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»²¹. La sue *Trasformazioni* sono dunque, in molti casi, una prefigurazione delle gesta stesse di Carlo V, un suo ritratto “in veste di”.

Poco tempo dopo la pubblicazione della prima edizione delle *Trasformazioni* nel 1553²², a lungo annunciata dalla casa editrice ed esaurita nella sua tiratura di 1800 esemplari in pochi mesi, tanto che l'editore è costretto a ristamparne una seconda edizione nello stesso anno²³, Girolamo Ruscelli, un collega che

¹⁸ Sulla proteiforme attività di Dolce la bibliografia comincia ad essere abbastanza ricca. Per un quadro generale si rimanda a Romei 1991; Terpening 1997; Neuschäfer 2004. Sull'attività di Dolce come revisore editoriale cfr. Trovato 1991, pp. 209-240.

¹⁹ Sulla forza del modello ariostesco nelle *Trasformazioni* cfr. Javitch 1981 e Bucchi 2011, pp. 88-99.

²⁰ Dolce 1553, p. non numerata.

²¹ Dolce 1553, p. non numerata. Riferimenti a Carlo V sono disseminati inoltre in molti luoghi del testo. Cfr. Bucchi 2011, p. 98.

²² Dolce 1553.

²³ Sulla storia delle edizioni del testo cfr. Bonghi 2006, pp. 395-401. Sotto la direzione di Dolce, l'opera fu ristampata negli anni 1555, 1557, 1558 e 1561. Nell'ultima edizione compaiono in aggiunta al testo in ottave gli “argomenti”, ovvero brevi riassunti in prosa dei miti, e le “allegorie”, consistenti in interpretazioni moralizzanti dei miti. I testi sono in entrambi i casi dello stesso Dolce.

Dolce aveva attaccato con veemenza nelle sue *Osservazioni della lingua volgare* del 1552, pubblica i *Tre discorsi a messer Lodovico Dolce*, nella cui terza parte stronca con violenza la traduzione ovidiana di Dolce, evidenziandone gli errori di rima, di lingua e di stile, nonché i fraintendimenti dall'originale latino²⁴. Grazie ad uno di questi errori evidenziati da Ruscelli a Dolce, Bodo Guthmüller è riuscito ad identificare l'autore delle xilografie che decorano il volume, ovvero l'architetto Giovanni Antonio Rusconi²⁵. In un'ottava del canto decimottavo, a conclusione del mito di Filemone e Bauci, Dolce descrive la trasformazione dell'umile casa della coppia che aveva ospitato Giove e Mercurio in tempio, citando acronisticamente le figure di Vitruvio e Rusconi²⁶. A causa di ciò Ruscelli lo redarguisce aspramente e nel corso della sua critica esplicita che Giovanni Antonio Rusconi «ha onorato il vostro Ovidio [la traduzione di Dolce] con l'opera delle sue figure»²⁷. Non v'è dubbio dunque che Rusconi sia l'autore delle stampe delle *Trasformazioni*.

Nel suo magistrale saggio Guthmüller dimostra inoltre come le numerose discrepanze che si rilevano tra il testo tradotto da Dolce e le immagini realizzate da Rusconi dipendano dal fatto che l'incisore non ha potuto usare la volgarizzazione di Dolce come testo di riferimento per comporre le sue xilografie²⁸. Infatti, nonostante il primo privilegio richiesto per la traduzione da Giolito al Senato veneziano risalga al 1548 (cui seguono quelli del 1550 e del 1553)²⁹, Dolce, a causa dei suoi numerosi incarichi presso l'editore, non riesce a mettersi al lavoro prima del 1552, portando a termine il suo testo in gran fretta, soprattutto per battere sul tempo l'iniziativa di un editore rivale, che aveva annunciato la pubblicazione del volgarizzamento di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Quest'ultimo uscirà infatti nel 1561, sostituendo di fatto

²⁴ Ruscelli 1553. Cfr. Telve 2011.

²⁵ Guthmüller 1983 e 1986, pp. 134-137, ripresi e completati in Guthmüller 1997, pp. 251-274. L'indagine sulle xilografie delle *Trasformazioni* condotta da Glénisson-Delannée 1999 non tiene conto dei fondamentali studi di Guthmüller.

²⁶ Dolce 1553, p. 185.

²⁷ Ruscelli 1553, pp. 275-276.

²⁸ Guthmüller 1997, pp. 251-274. Solo per fare degli esempi, tra quelli discussi da Guthmüller: Rusconi raffigura nel dettaglio la storia di *Priapo e Lotide*, che nel testo di Dolce (che segue Ovidio) è solo accennata; nella *Caduta dei giganti* Rusconi rappresenta i giganti come esseri muscolosi insieme a scimmie, mentre Dolce (che segue Ovidio) li descrive come esseri anguipedi e dalle cento braccia, senza citare affatto le scimmie; in *Teseo che entra nel labirinto* Rusconi raffigura l'eroe, con tre palle in mano, accompagnato da due donne, mentre Dolce (che segue Ovidio) narra l'aiuto della sola Arianna e il dono del famoso filo; nella gara tra *Ippomene e Atalanta* Rusconi raffigura una donna nuda sopra Atalanta, mentre Dolce (che segue Ovidio) dice semplicemente che il pomo da raccogliere è divenuto molto pesante per intervento di Venere; in *Mercurio ed Argo* l'incisore rappresenta il mostro con gli occhi su tutto il corpo, mentre Dolce (che segue Ovidio) lo descrive come un essere con cento occhi in testa.

²⁹ Oltre a questo privilegio riesce ad avere quello di papa Paolo III, quello di Carlo V e quello di Enrico II di Francia, insieme a quelli dei duchi di Firenze, Ferrara e Mantova. Sull'eccezionalità di questi privilegi cfr. Nuovo, Coppens 2005, pp. 236-243.

l'edizione giolitina³⁰. In questa situazione è altamente probabile che l'editore sia stato costretto ad assegnare l'incarico a Rusconi prima che la traduzione di Dolce fosse pronta. L'incisore non ha potuto dunque lavorare sulla base del testo di Dolce e, trovando presumibilmente troppo faticoso leggere il testo originale latino, ha usato una delle due volgarizzazioni presenti nel mercato librario italiano, ovvero il testo in prosa di Giovanni dei Bonsignori e quello in versi di Niccolò degli Agostini. Secondo Guthmüller, il testo di Bonsignori giustifica le numerose irregolarità iconografiche riscontrabili nelle stampe di Rusconi³¹, il quale, sempre secondo lo studioso, utilizza preferibilmente anche il modello iconografico della serie del 1497, presente nelle edizioni di Bonsignori³².

La puntuale indagine di Guthmüller può essere ora maggiormente precisata grazie alle scoperte archivistiche di Louis Cellauro, che chiariscono alcuni aspetti della vita e della carriera di Giovanni Antonio Rusconi³³. Noto finora solo come pittore e architetto, allievo del matematico Niccolò Tartaglia nel 1539, e come illustratore di un Vitruvio uscito postumo nel 1590, anche se il privilegio per la stampa era stato concesso unitamente a quello per le *Trasformazioni* di Dolce nel 1553³⁴, Giovanni Antonio Rusconi (ca. 1500/5-1578) era uno dei due figli maschi dello stampatore milanese Giorgio de' Rusconi, attivo a Venezia tra il 1500 e il 1522, soprattutto nel realizzare libri in volgare e illustrati; alla morte del padre, Giovanni Antonio eredita la stamperia paterna, che dirige insieme a suo fratello Giovan Francesco fino al 1524, mentre dopo questa data la gestione dell'officina passa alla madre, Elisabetta Rusconi, una delle prime donne tipografe del XVI secolo, che la dirige fino al 1527. Giovanni Antonio risulta inoltre essere legato, attraverso una ramificata parentela, a ben sei famiglie di stampatori della Serenissima ed era dunque saldamente inserito nel settore dell'editoria veneziana³⁵. A queste notizie si aggiunge la pubblicazione integrale dell'inventario della biblioteca di Rusconi, redatto dopo la sua morte, insieme a quello di tutti suoi beni mobili³⁶.

Tali scoperte permettono di conoscere meglio il patrimonio letterario e visivo di Giovanni Antonio Rusconi. Suo padre Giorgio era stato un importante editore delle *Metamorfosi*, da lui più volte stampate nell'edizione latina a cura di Raffaele Regio (1509, 1517, 1521) e nella traduzione di Bonsignori (1517 e 1522)³⁷. Tutte queste tirature sono illustrate con xilografie identiche o simili

³⁰ Anguillara 1561. Su questa traduzione cfr. Bucchi 2011.

³¹ Tutte le irregolarità iconografiche citate nella nota 28 trovano infatti spiegazione grazie al testo di Bonsignori.

³² Gli esempi scelti da Guthmüller sono abbastanza convincenti: *Ippomene e Atalanta* e *Peleo e Tetide* dimostrano come l'incisore si sia lasciato influenzare nella composizione dalla serie del 1497, anche se la sua straordinaria libertà inventiva va ben oltre il modello iconografico.

³³ Cellauro 2003; Cellauro 2005.

³⁴ Bedon 1983; Hajnóczy 1988; Bedon 2004. Per il testo, cfr. Rusconi 1996.

³⁵ Cellauro 2005.

³⁶ Cellauro 2003.

³⁷ Per queste edizioni cfr. Gasperoni 2009, pp. 47-48, 106-109, 111-112, 162-163, 170-171.

alla serie del 1497, di cui la stamperia con ogni evidenza possedeva i legni, che Giovanni Antonio probabilmente eredita alla morte del padre. Dall'inventario della sua biblioteca risulta inoltre che egli possedeva un'edizione delle *Metamorfosi* tradotta da Niccolò degli Agostini e pubblicata a Venezia nel 1538 dal milanese Bernardino di Bindoni³⁸. Questo volume, come accennato in precedenza, è illustrato con xilografie che risalgono all'edizione latina a cura di Regio del 1513³⁹. In molti casi tali stampe, munite di didascalie coi nomi dei protagonisti del mito, ripropongono e banalizzano gli esemplari del 1497, a confronto dei quali esse risultano essere più piccole e rozze. Da queste indagini emerge ciò che Rusconi sicuramente aveva a disposizione nella sua bottega per il suo lavoro: la volgarizzazione di Bonsignori, quella di Agostini (oltre al testo latino a cura di Regio che sembra non usare), la serie xilografica del 1497 e quella del 1513. Benché da questi dati emerga che Rusconi non conoscesse la serie xilografica del 1522, creata per decorare l'*editio princeps* di Agostini, in alcuni casi l'intagliatore sembra ispirarsi anche ad essa⁴⁰. Nonostante alcuni debiti compositivi, Rusconi, che raggiunge la punta qualitativamente più alta nel flusso delle serie xilografiche prodotte per edizioni delle *Metamorfosi* nel Rinascimento, mostra una straordinaria capacità di rivitalizzare gli schemi iconografici talvolta ingenui delle serie precedenti, cui si somma la singolare inventiva che l'artista sfoggia quando illustra le scene non presenti nel 1497, nel 1513 e nel 1522. Il ciclo di Medea è da questo punto di vista molto significativo, perché due dei quattro episodi scelti da Rusconi non sono presenti nelle precedenti serie xilografiche.

3. *Il ciclo rusconiano di Medea nel flusso iconografico e testuale*

Mentre Ovidio comincia il suo racconto su Medea, mettendo subito in scena l'argonauta Giasone che vuole impossessarsi del vello d'oro⁴¹, Lodovico Dolce, dopo aver appena citato gli Argonauti, Giasone e il vello d'oro, dichiara di aggiungere alcune vicende non narrate dal testo latino: «Ma, perché ciaschedun notizia pigli / Di quel, che'l mio Scrittor non ne favella / Vi dico, ch'Athamante hebbe due figli, / L'un maschio, e l'altro femmina assai bella». In questo modo Dolce introduce alcune ottave nelle quali racconta il mito di Frisso ed Elle,

Per le edizioni di Bonsignori cfr. anche Guthmüller 2008, pp. 304-305, 308. Sotto la direzione della madre, Elisabetta, la casa editrice pubblica nel 1527 una nuova edizione delle *Metamorfosi* a cura di Regio. Sotto la direzione dei due fratelli non si hanno invece nuove edizioni del testo ovidiano.

³⁸ Cellauo 2003, p. 232.

³⁹ Guthmüller 2008, p. 309.

⁴⁰ Per un'attenta analisi dei debiti di Rusconi verso le serie iconografiche del 1497, del 1513 e del 1522 si rimanda ad un saggio di prossima pubblicazione.

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 1-8.

ovvero l'origine del vello d'oro, e le ragioni della conquista di quest'ultimo da parte di Giasone⁴². Anche se nell'economia del testo dolciano queste vicende potrebbero nascondere un chiaro intento politico ed encomiastico, ovvero celebrare il vello d'oro che è il simbolo del Toson d'oro, conferito da Carlo V, le stesse giunte sono presenti anche nel testo di Giovanni de' Bonsignori, che a sua volta traduceva da Giovanni del Virgilio⁴³, e in quello di Niccolò degli Agostini, che volge in ottave la prosa di Bonsignori⁴⁴. Le aggiunte di Dolce dipendono pesantemente da questi precedenti volgarizzamenti, nei quali il testo di Ovidio veniva stravolto per spiegare miti cui il poeta latino faceva solo cenno.

Con leggere differenze i tre volgarizzatori raccontano gli stessi episodi. Frisso ed Elle sono i figli di Atamante e Nefele, la quale muore prematuramente. La seconda moglie di Atamante, Ino, odia a tal punto i suoi figliastri che, per non far nascere il grano che essi avrebbero seminato e per metterli dunque in cattiva luce, cuoce preventivamente le semenze per renderle improduttive. Dopo aver corrotto alcuni sacerdoti, che incolpano Frisso ed Elle della carestia nella città, Ino induce Atamante a cacciare i propri figli, i quali si allontanano fino al mare. Qui appare la compianta madre, che dona loro un montone dal vello d'oro, col quale varcare il mare a cavallo, a patto di non voltarsi mai. Elle non resiste però alla tentazione di guardare la città abbandonata e annega, dando il nome al mare che si chiama Ellesponto. Frisso, arrivato all'altra sponda, consacra il montone dal vello d'oro a Marte, come gli aveva chiesto la madre, e il dio pone il montone sopra un albero a lui dedicato nell'isola di Colco. A guardia dell'albero mette un dragone e due feroci tori, che sputano fuoco dalle narici, e ordina che chiunque voglia prendere il vello debba aggiogare i tori, togliere i denti al drago, seminare questi ultimi per far nascere degli uomini armati, i quali debbono essere poi vinti. Nell'isola di Colco regnava Eèta, figlio del Sole e padre di Medea. A questo punto si inserisce la storia di Giasone, di nuovo non presente in Ovidio. Esone e Pelia, rispettivamente padre e zio di Giasone, sono signori di tutta la Grecia. Esone è vecchio e regna per mano del fratello Pelia, il quale non ha figli maschi, ma solo femmine. Pelia non vuole che il regno rimanga a Giasone e dunque escogita uno stratagemma per ucciderlo: gli propone di mostrare il proprio valore, prendendo il vello d'oro nella Colchide. Giasone accetta, arma la prima nave, che è la nave Argo.

Dopo aver raccontato questi episodi, i volgarizzatori riprendono più o meno la narrazione ovidiana: nella Colchide Medea, vedendo Giasone, arde immediatamente di passione per lui e, dopo aver ottenuto da lui la promessa d'amore, lo aiuta con le sue arti magiche a conquistare il vello d'oro, tradendo suo padre e la sua patria; oramai a Iolco, per compiacere ancora il suo sposo, fa tornare giovane con un rito magico il suo vecchio suocero Esone e per vendicarsi

⁴² Dolce 1553, p. 145.

⁴³ Bonsignori 2001, pp. 335-339.

⁴⁴ Agostini 1547, cc. 69-70.

di Pelia, che aveva indotto Giasone alla rischiosa conquista del vello d'oro, consiglia alle sue figlie di farlo ringiovanire con un suo rito magico, ovviamente letale; dopo essersi duramente vendicata del tradimento di Giasone, convolato a nuove nozze, Medea ad Atene sposa Egeo, di cui tenta invano di avvelenare con una pozione il figlio Teseo.

Il passaggio dal testo alle immagini è in questo caso abbastanza significativo. Nell'*editio princeps* di Bonsignori del 1497 la vicenda di Medea è illustrata solo con una xilografia raffigurante *Il ringiovanimento di Esone*. Nell'edizione latina del 1505 a cura di Regio, in cui si usa la precedente serie con sette nuove immagini, è aggiunta una xilografia con la storia di *Frisso ed Elle* (fig. 1), arbitrariamente impiegata per illustrare la storia di Medea e Giasone, dal momento che nel testo latino, in cui la stampa è inserita, la storia di Frisso ed Elle non è assolutamente narrata. La xilografia è inoltre inconfontabilmente realizzata sulla base del testo di Bonsignori, perché illustra fatti che Ovidio non racconta: in basso a sinistra compare il matrimonio di Atamante e Ino; in alto, sempre a sinistra, è raffigurata la tostatura del grano da parte di Ino; a destra ci sono Frisso ed Elle che seminano e arano il grano; in alto a destra Nefile consegna ai figli in fuga il montone dal vello d'oro; in mezzo al mare Frisso cavalca il montone, mentre Elle sta cadendo. L'irregolare posizionamento di questo legno all'inizio della storia di Medea nell'edizione latina del 1505 ha creato qualche problema d'interpretazione all'illustratore del 1513, che per comporre la sua stampa riprende e semplifica la precedente iconografia, aggiungendo anche delle targhette con i nomi dei personaggi, e introduce strane sostituzioni (fig. 2): la vicenda di Frisso ed Elle in ultimo piano resta tale ed è contraddistinta dalla scritta AUREVM VELLUS, mentre il matrimonio che era di Atamante e Ino diviene quello tra IASON e MEDEA e i due aratori, che erano Frisso ed Elle, divengono IASON vestito di corazza, che ara con i tori aggiogati, e MEDEA che lo assiste⁴⁵. In questo modo l'iconografia del 1497, basata sul testo volgare, viene completamente stravolta e riadattata al testo latino.

Anche se Giovanni Antonio Rusconi conosce sicuramente questa doppia iconografia, la prima stampa del ciclo di Medea nelle *Trasformazioni* di Dolce, raffigurante *La conquista del vello d'oro* (fig. 3)⁴⁶, non ha alcun rapporto con essa. Per prima cosa emerge il fatto che Rusconi rappresenta un solo episodio, il momento pregnante, che sintetizza l'intera vicenda e riesce a restituire le diverse fasi dell'impresa. L'immagine raffigura sulla destra il re di Colco, seguito da Medea e dal suo popolo, che assiste alle prove di Giasone. La presenza di Medea a fianco del padre conferma che Rusconi per realizzare la sua stampa ha usato la volgarizzazione di Bonsignori o di Agostini, i quali, a differenza del testo di Ovidio e della traduzione di Dolce, descrivono Medea insieme al padre⁴⁷. Al

⁴⁵ Cfr. Hubert-Rebenich 1992, pp. 127-128.

⁴⁶ Dolce 1553, p. 148.

⁴⁷ «Oete con la sua gente stava a riguardare el fatto ed anche Medea» (Bonsignori 2001,

centro dell'immagine sono raffigurati gli effetti delle prove superate da Giasone grazie alle erbe e agli incantamenti di Medea: i due terribili buoi sono stati aggiogati; gli esseri armati, nati dai denti del drago, invece di attaccare l'eroe greco, si sono uccisi reciprocamente; il drago con la grande cresta è addormentato a fianco dell'albero. In primo piano sulla sinistra, Giasone, scortato da due compagni, si sta arrampicando sull'albero per prendere possesso del vello d'oro. Rusconi in questo caso segue con ogni evidenza il testo di Bonsignori che, più esplicitamente dell'originale latino, afferma: Giasone «salie ne l'albore e tolse el velo de l'oro»⁴⁸. Tuttavia mentre il flusso testuale ovidiano cita in questo luogo il solo vello d'oro, ovvero la sola pelle dell'animale, il quale secondo alcune fonti era stato addirittura sacrificato⁴⁹, Rusconi raffigura sull'albero un montone vivo e vegeto, in bilico tra due rami. Tale stranezza iconografica deriva con tutta probabilità ancora una volta dalle precedenti volgarizzazioni. Nel momento in cui racconta l'arrivo di Frisso nella Colchide, Bonsignori dice che «come Fressim ave dedicato il montone allo dio Marte, Marte apparve in quello luogo e prese l'montone e puselo suso in uno arbore, el quale era consacrato a llui»⁵⁰. Agostini dice addirittura che il montone è una vera ricchezza per chi lo possiede, perché ha la proprietà di mutare il pelo mattina e sera; Marte dunque lo pone sopra un albero a lui dedicato, sotto la guardia di due tori e di un dragone⁵¹. In entrambi i casi è tutto il montone e non la sola pelle dell'animale sacrificato ad essere messo in sicurezza. Rusconi segue dunque proprio questa tradizione e rappresenta l'animale ancora vivo sull'albero.

La seconda stampa del ciclo, ovvero *Il ringiovanimento di Esone* (fig. 4), è posta anacronisticamente, rispetto al racconto ovidiano, dopo il legno con *L'uccisione di Pelia*, che decora l'inizio del canto quintodecimo. In questo modo, nella divisione dolciana dei canti, *L'uccisione di Pelia* si trova tra la fine del canto quartodecimo e l'inizio del canto quintodecimo, ovvero nel bel mezzo del racconto dei riti magici funzionali al ringiovanimento di Esone, che è invece illustrato nelle pagine successive, quando Dolce comincia già a narrare l'uccisione di Pelia⁵². È difficile per il momento capire le ragioni di questa bizzarra scelta editoriale. In ogni caso, *Il ringiovanimento di Esone* è un'ulteriore e significativa testimonianza di come Giovanni Antonio Rusconi lavori partendo dalle volgarizzazioni di Bonsignori e Agostini, che rilegge e interpreta autonomamente, a prescindere dai precedenti iconografici del 1497 e del 1513.

p. 340); «il re Oete presto si voltava a la sua figlia, e dissegli Medea che te ne par, e lei tacita stava...» (Agostini 1547, c. 72).

⁴⁸ Bonsignori 2001, p. 341.

⁴⁹ Conformemente a questa tradizione, l'illustratore del 1522 (che decora la volgarizzazione di Agostini) rappresenta infatti in questo caso la sola pelle appesa ad un ramo (Agostini 1547, c. 72). La stampa di Rusconi non ha alcun rapporto con questa.

⁵⁰ Bonsignori 2001, p. 336.

⁵¹ Cfr. Agostini 1547, c. 69v.

⁵² Cfr. Dolce 1553, pp. 151 e 153.

Su richiesta di Giasone, Medea accetta di ringiovanire il vecchio suocero Esone, che a causa della sua avanzata età non riesce a prendere parte ai festeggiamenti per il vittorioso ritorno del figlio dalla conquista del vello d'oro. Medea compie allora un sofisticatissimo rito magico, composto di numerose fasi, attentamente riferite dalla tradizione testuale. Rispetto al testo di Ovidio, che descrive una Medea che comincia il suo rituale uscendo di casa «con indosso una veste slacciata, a piedi nudi, i capelli spogli sparsi sulle spalle»⁵³, Bonsignori dice che «Medea se spogliò e scalzò nella mezzanotte» e che «le stelle se meravigliarono vedendo Medea nuda»⁵⁴ e Agostini, traducendo da Bonsignori, afferma che «a mezza notte Medea si spoglie» e che «ogni stella si meravigliò poichè la vide ignuda»⁵⁵. Questa errata volgarizzazione deriva in realtà dal testo latino di Giovanni del Virgilio, su cui Bonsignori si basa, che aveva parafrasato il passo di Ovidio dicendo «*Denudavit personam suam et pedes*»⁵⁶. Questa sequenza di fraintendimenti si interrompe nel testo di Dolce, che, traducendo da Ovidio, afferma: «Discinta e scalza uscì dal Real tetto»⁵⁷. Nonostante la traduzione dolciana sia corretta, la stampa di Rusconi, ideata sulla base di testi corrotti, presenta una Medea completamente nuda, come già avveniva nelle stampe del 1497 (fig. 5) e del 1513 (fig. 6)⁵⁸. Dopo questo *incipit*, Ovidio racconta che Medea invoca l'assistenza di diverse divinità, finché non si manifesta un cocchio tirato da draghi alati, col quale la maga va alla ricerca di erbe per preparare la pozione magica. A questo punto il poeta latino narra le fasi più delicate del rito: Medea erige due altari, uno ad Ecate, l'altro a Giovinezza; poi nei loro pressi scava due buche, sacrifica un'agnella nera e inonda le fosse col suo sangue; di seguito versa ancora in esse, da due coppe, latte e vino e pronuncia formule magiche; poi fa deporre il corpo di Esone sopra uno strato di erbe, mentre un potente filtro bolle in una pentola; poi gira con un ramo secco d'olivo la pozione in cottura nel calderone e quando lo estrae il legno è tornato verde e si carica di carnose olive, mentre gli schizzi che escono dalla pentola fanno nascere nel terreno fiori primaverili; a questo punto Medea sgozza Esone e sostituisce il vecchio sangue col succo preparato, ridando la giovinezza al padre di Giasone⁵⁹. La stampa di Rusconi illustra proprio le diverse componenti di questo complesso rituale, che termina al centro dell'immagine,

⁵³ Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 182-183: «vestes indutas recinta, nuda pedem, nudis umeros, infusa capillis».

⁵⁴ Bonsignori 2001, p. 344.

⁵⁵ Agostini 1547, c. 74.

⁵⁶ Citato in Bonsignori 2001, p. 374, n. 40.

⁵⁷ Dolce 1553, p. 150.

⁵⁸ Diversa è invece la sorte iconografica della Medea presente nella serie iconografica del 1522, che decora il testo di Agostini, ove la maga è effettivamente raffigurata in discinte vesti (cfr. ad esempio Agostini 1547, c. 73v.). Si tratta in questo caso di un importante dettaglio che certifica come l'incisore del 1522 abbia riletto il testo latino.

⁵⁹ Tutto il complesso rito, descritto in Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 238-293, è stato più volte analizzato: Bardon 1969; Masselli 2009.

con una avvenente Medea nuda che agisce sul corpo inerme di Esone, sullo sfondo di un notturno cielo stellato. In ultimo piano, a sinistra, compaiono i dragoni coi quali la maga è andata a procurarsi gli ingredienti della ricetta magica, mentre in primo piano, sulla destra, ardoni i due altari, accanto alle due fosse. Le fiamme ardenti arrivano fino al cielo e si congiungono col fumo che degrada in lontananza nel cielo. Non lontano dagli altari, l'agnella di Ovidio sembra esser diventata più propriamente il «vero monton che attorcigliate havea le corna», descritto da Agostini⁶⁰. Sempre in primo piano compaiono due calderoni, che sostituiscono l'unico vaso della tradizione ovidiana (latina e volgare). In questo caso è possibile ipotizzare che Rusconi, interpretando liberamente il testo, abbia fatto una crasi tra il paiolo per la pozione e i due vasi con cui Medea cosparge di vino e latte le fosse. È possibile inoltre che egli abbia voluto figurativamente creare una triplice specularità tra i due altari, le due fosse e i due calderoni. In primo piano sulla destra compare inoltre un ramo d'ulivo verde, rivivificato dal contatto con la pozione magica, mentre tra il calderone e la buca è spuntato un ciuffo d'erba, forse per effetto degli schizzi schiumosi che, secondo le fonti, facevano nascere nuove erbe. Questi ultimi dettagli dimostrano che Rusconi per comporre la sua xilografia ha riletto attentamente il testo, citando anche dei particolari che non sono presenti nelle stampe del 1497 (fig. 5) e del 1513 (fig. 6), dalle quali egli si allontana assai, rimanendo in molti luoghi più aderente al testo. Mentre i precedenti incisori avevano raffigurato Medea quattro volte nella stessa stampa, per raccontare i diversi episodi della sua vicenda (il dialogo con Giasone, l'invocazione degli dèi, il volo sul cocchio guidato dai draghi, lo sgozzamento di Esone), Rusconi giunge ad una efficace sintesi figurativa, restituendo in un unico momento pregnante l'intera vicenda. Rispetto alle precedenti stampe, inoltre, Rusconi innova diversi dettagli in senso anticheggiante, come ad esempio gli altari cilindrici, ornati con bucrani e ghirlande, o i due calderoni retti da zampe feline che terminano con teste leonine.

Nel bel mezzo del racconto del ringiovanimento di Esone, all'inizio del canto quintodecimo, Dolce inserisce un *incipit* moraleggiante di tre ottave, virato sull'attualità⁶¹:

Se l'arte di Medea, c'hoggi è sepolta,
 Com'ella fece in lei, tra noi fiorisse;
 Onde l'huom nell'età canuta, e volta
 Verso l'estremo fin, ringiovenisse:
 O come ogn'hor saria la turba folta
 Dinanzi a quello; a cui tal don largisse
 Benigna stella; e, come picciol pregio
 Fora ogni gemma a l'artificio egregio.

⁶⁰ Agostini 1547, c. 74v.

⁶¹ Dolce 1553, p. 151.

Questa saria il Mercurio, onde sovente
 L'Alchimista meschin procaccia in vano
 D'arrichir se, poi d'ingannar la gente
 Semplice, e'l Volgo temerario e insano.
 E, come spesso da un ruscel corrente,
 Che superbo e altier gonfia nel piano,
 Ripieni i campi son di fango immondo;
 Così questo diluvio allaga il mondo.

Ma, quanto volentieri a dar di piglio
 Verreste Donne mie, non pur orecchie;
 Voi che cavate il crin, e cresce il ciglio
 Vi mostrate a nostr'occhi horride vecchie;
 A così buono e utile consiglio:
 Ma oime, che, quando avvien, ch'alcun s'invecchie,
 Più ritornar la gioventù non suole
 Ne per herbe, ne incanti, ne parole.

In sostanza Dolce afferma che se l'arte di ringiovanire, esercitata da Medea, fosse ancora praticabile al suo tempo, molti seguirebbero l'uomo in grado di effettuarla, come succede infatti a quegli alchimisti ciarlatani che, promettendo il mercurio, ingannano moltissimi uomini non istruiti. Poi però la sua lezione morale si rivolge alle sole donne, in particolare a quelle vecchie che volentieri vorrebbero tornare giovani, alle quali ricorda che la gioventù non torna grazie ai rituali magici. Di questi ammonimenti nei confronti delle donne, presentate spesso da Dolce come le destinatarie privilegiate della sua opera, le *Trasformazioni* sono piene⁶². In questo caso è tuttavia abbastanza singolare che le operazioni magiche compiute da Medea per far ringiovanire uomini (Esone e poi, con inganno, Pelia) diventino occasione per redarguire le donne⁶³.

Le donne sono ancora le protagoniste assolute del terzo sortilegio di Medea illustrato da Rusconi, ovvero *L'uccisione di Pelia* (fig. 7)⁶⁴. In questo caso la stampa è molto aderente al testo. Per vendicarsi di Pelia, che aveva messo a rischio la vita di Giasone, Medea si reca nella sua reggia fingendo di aver chiuso la sua relazione col marito e chiedendo dunque ospitalità. In poco tempo conquista la fiducia delle figlie di Pelia, alle quali racconta di aver ringiovanito il loro zio Esone. Quando queste chiedono alla maga di praticare lo stesso rito sul loro padre, Medea mostra loro il prodigioso ringiovanimento di un agnello, sgozzato e gettato in un calderone pieno di potenti succhi magici. Persuase da questo esperimento, le figlie di Pelia desiderano compiere il medesimo rituale

⁶² Cfr. le osservazioni di Bucchi 2011, pp. 90-91 e 102-104.

⁶³ L'interesse di Dolce per la figura di Medea è testimoniata dalla sua riscrittura della tragedia euripidea, pubblicata nel 1557. In questo caso la maga diventa esplicitamente l'incarnazione di forze demoniche. Cfr. Dolce 2005.

⁶⁴ Dolce 1553, p. 151.

sul loro padre. Medea mette allora a bollire una pozione di erbe senza alcuna virtù, fa addormentare Pelia con incantamenti, poi induce le figlie a colpirlo col pugnale, anche se alla fine è proprio lei a sgozzarlo e a gettarlo nell'acqua bollente⁶⁵. Dopo queste sue malefatte Medea riesce a fuggire solo grazie al suo carro guidato da draghi alati. L'immagine creata da Rusconi raffigura Pelia disteso sul letto, parzialmente protetto da un velario, mentre una figlia sta entrando nell'ambiente con un pugnale in mano e le altre due hanno già cominciato a colpirlo. Queste ultime, esattamente come dichiarato nel testo, non riescono a guardare il padre mentre lo colpiscono barbaramente; l'impeto che anima tutta la scena è tuttavia espresso mediante i panneggi scomposti delle loro vesti. La figura di Medea, contrariamente alla tradizione testuale, è del tutto assente, anche se la sua presenza è evocata sullo sfondo dal calderone sul fuoco⁶⁶.

L'ultima stampa del ciclo di Medea presente nelle *Trasformazioni* di Dolce è *Il tentato avvelenamento di Teseo* (fig. 8). Dopo aver ucciso la nuova moglie di Giasone e i propri figli, per vendicarsi del marito, Medea giunge presso il re Egeo, diventandone la sposa. Quando Teseo, figlio di Egeo, torna alla corte del padre, senza essere riconosciuto, Medea fa credere al marito che l'ospite sia un pericoloso nemico e prepara, per farlo morire, una potente pozione velenosa. Tuttavia quando Teseo ha già preso in mano la coppa, Egeo riconosce il proprio figlio dall'elsa della spada e gli impedisce di bere. Secondo il testo di Ovidio Medea si salva «facendo venir su una nebbia con una formula magica»⁶⁷, mentre in Bonsignori Medea «fece apparire el carro menato da li draghoni e si volò per l'aire»⁶⁸ e in Agostini la maga «fece il carro apparer senza dimora / e sopra gli montò si com'era usa / e uscì con gli draconi d'un balcon fora»⁶⁹. Rusconi mette sulla scena i tre protagonisti dell'episodio in una «sala del trono» allestita con tendaggi. La coppia regale ha offerto la pozione avvelenata a Teseo, ma Egeo gli si avvicina per fermarlo. Sullo sfondo a destra, Medea ha già fatto apparire i suoi dragoni⁷⁰, che dimostrano ancora una volta come Rusconi abbia creato le sue stampe utilizzando le volgarizzazioni e non il testo latino di Ovidio. In questa xilografia Rusconi mostra uno straordinario interesse per la resa antiquaria delle armature, che si somma ad un attento studio dell'anatomia del corpo umano, ben evidente anche nelle precedenti stampe.

⁶⁵ Si tratta dello stesso rito messo in atto per Esone, ma di senso invertito. Cfr. Frécaut 1989.

⁶⁶ L'uccisione di Pelia era stata raffigurata anche dall'illustratore del 1522 (che decora il testo di Agostini). La stampa ha tuttavia scarsi rapporti con quella di Rusconi. Cfr. Agostini 1547, c. 75v.

⁶⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 424: «Effugit illa necem nebulis per carmina motis».

⁶⁸ Bonsignori 2001, p. 359.

⁶⁹ Agostini 1547, c. 78.

⁷⁰ Il carro trainato dai draghi è, sin dal mondo antico, l'attributo più caratteristico di Medea. Cfr. Elice 2004.

4. *Una postilla conclusiva*

Anche se dopo la famosa tragedia di Euripide, fonti letterarie e iconografiche antiche e moderne tematizzano Medea principalmente come madre infanticida⁷¹ (ed è così che la recepisce anche Warburg nella mostra del 1927), la Medea delle *Metamorfosi* di Ovidio è soprattutto una potente maga, che, in una crescente metamorfosi degenerativa della propria personalità, compie il primo sortilegio per passione, il secondo per amore muliebre, il terzo per vendetta, il quarto per gratuita cattiveria⁷². Soprattutto nel ringiovanimento di Esone, Ovidio e i suoi epigoni la descrivono come una sapiente conoscitrice di erbe, con cui sa preparare efficaci pozioni magiche, e come un'abile manipolatrice di ricette prodigiose, che si attivano anche grazie all'aiuto di divinità infere, invocate con formule vocali nei suoi riti notturni. Attraverso queste pagine si fissa, e poi progressivamente si sclerotizza, l'immagine stessa della fattucchiera moderna⁷³, che sembra prendere vita ad esempio proprio nella stampa di Rusconi con *Il ringiovanimento di Esone*. Questa attraente Medea, che nuda nella notte pratica il suo articolato rituale magico, è concettualmente e visivamente a metà strada tra la maga rinascimentale e la strega nordica, tra le nobili incantatrici di Dosso Dossi⁷⁴ e le inquietanti streghe negromanti di Jacob Cornelisz van Oostanen⁷⁵ e Salvator Rosa⁷⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Agostini N. degli (1547), *Di Ouidio le Metamorphosi, cioe trasmutationi, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, & dichiarazioni delle fauole in prosa*, Venezia: Torresano.
- Anguillara G.A. dell' (1561), *Le Metamorfosi d'Ouidio*, Venezia: Griffio.
- Baldini Moscadi L. (2005), *Magica musa. La magia dei poeti latini: figure e funzioni*, Bologna: Pàtron.
- Bardon F. e H. (1969), *Médée rejeunissant Eson. Propositions et perspectives*, in *Hommages à Marcel Renard*, a cura di J. Bibauw, Bruxelles: Latomus, pp. 83-93.

⁷¹ Cfr. ad esempio le indagini di Isler-Kerényi 2000.

⁷² Cfr. Rosner-Siegel 1982.

⁷³ Cfr. Cecchin 1997, p. 89. Su quanto in generale le *Metamorfosi* abbiano ad esempio informato la demonologia inglese (in particolare il *Discoverie of Witchcraft* di Reginald Scot del 1584) e la demonizzazione del corpo femminile cfr. Fox 2007.

⁷⁴ Cfr. Morel 2008, pp. 232-256.

⁷⁵ Cfr. Wüstefeld 2011.

⁷⁶ Cfr. Campoli 2004.

- Bedon A. (1983), *Il "Vitruvio" di Giovan Antonio Rusconi*, «Ricerche di storia dell'arte», 19, pp. 84-90.
- Bedon A. (2004), *Le "Della Architettura" de Giovan Antonio Rusconi, à Venise en 1590*, in *Sebastiano Serlio a Lyon: architecture at imprimerie*, I, *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio: une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, Lyon: Memoire Active, pp. 402-405.
- Bongi S. (2006), *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, Mansfield: Martino Publishing (Ripr. facs. dell'ed. Roma: presso i principali librai, 1890-1895).
- Bonsignori G. (2001), *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, edizione critica a cura di E. Ardissino, Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Borsetto L. (1990), *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bucchi G. (2011), «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa: ETS.
- Campoli A. (2004), *Le "stregonerie" di Salvator Rosa, in L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, a cura di S. Macioce, Roma: Logart.
- Cecchin S. (1997), *Medea in Ovidio tra elegia e epos*, in *Atti delle Giornate di studio su Medea* (Torino, 23-24 ottobre 1995), a cura di R. Uglione, Torino: CELID, pp. 69-89.
- Cellauro L. (2003), *La biblioteca di un architetto del Rinascimento: la raccolta di libri di Giovanni Antonio Rusconi*, «Arte veneta», 58, pp. 224-237.
- Cellauro L. (2005), *La famiglia dell'architetto Giovanni Antonio Rusconi: un ambiente di stampatori nella Venezia del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», 28, pp. 223-237.
- Chirassi Colombo I. (2001), *La Grecia, l'Oriente e Pasolini. Riflessioni su Medea*, in *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca. Stato degli studi e prospettive di ricerca*, Atti del colloquio internazionale, (Roma, 20-22 maggio 1999), a cura di S. Ribichini, M. Rocchi, P. Xella, Roma: CNR, pp. 341-361.
- Cieri Via C. (2004), *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Torino: Aragno, pp. 305-343.
- Cieri Via C. (2011), *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari: GLF editori Laterza.
- Clauss J.J., Johnston S.J., a cura di (1997), *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton: Princeton University Press.
- Dolce L. (1553), *Le Trasformationi*, Venezia: Giolito.
- Dolce L. (2005), *Medea*, Torino: RES.
- Donati L. (1959), *Edizioni quattrocentesche non pervenuteci delle "Metamorfosi"*, in *Atti del Convegno internazionale ovidiano*, I, Roma: Istituto di Studi Romani, pp. 111-124.

- Elice M. (2003-2004), *Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche*, «Incontri triestini di filologia classica», 3, pp. 119-160.
- Fox C. (2007), *Authorising the Metamorphic Witch: Ovid in Reginard Scot's Discoverie of Witchcraft*, in *Metamorphosis. The changing face of Ovid in medieval and early modern Europe*, a cura di A. Keith, S. Rupp, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 165-178.
- Frécaut J.-M. (1989), *Une double antithèse oxymorique, clef d'un épisode des Métamorphoses d'Ovide: le meurtre de Pelias par Médée (VII, 297-349)*, «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes», 63, pp. 67-74.
- Gasperoni L. (2009), *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana: Vecchiarelli.
- Gentili B., Perusino F., a cura di (2000), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia: Marsilio.
- Ghisalberti F. (1933), *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, «Il Giornale dantesco», XXXIV, pp. 1-110.
- Glénisson-Delannée F. (1999), *Illustration, traduction et glose dans le Trasformazioni de Ludovico Dolce (1553): un palimpseste des Métamorphoses*, in *Le livre illustré italien au XVI^e siècle: texte-image*, Actes du Colloque organisé par le Centre de recherche Culture et Société en Italie aux XV^e, XVI^e, XVII^e siècles de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, a cura di M. Plaisance, Paris: Klincksieck, pp. 119-150.
- Guthmüller B. (1983), *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle Trasformazioni del Dolce*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III/2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze: Olschki, pp. 771-779.
- Guthmüller B. (1986), *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim: VCH.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni.
- Guthmüller B. (2008), *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* (1981), Fiesole: Cadmo.
- Guthmüller B. (2009), *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma: Carocci.
- Hajnóczy G. (1988), *Un traité vitruvien: le Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981, a cura di J. Guillaume, Paris: Picard, pp. 75-81.
- Henkel M.D. (1926-27), *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, «Vorträge der Bibliothek Warburg», VI, pp. 58-144.

- Huber-Rebenich G. (1998), *Die Metamorphosen-Paraphrase des Giovanni del Virgilio*, in *Gli umanesimi medievali*, Atti del II congresso dell'Internationales Mittellateinerkomitee (Firenze, Certosa del Galluzzo, 11-15 settembre 1993), a cura di C. Leonardi, Firenze: SISMEL, pp. 215-229.
- Hubert-Rebenich G. (1992), *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», XII, pp. 123-133.
- Isler-Kerényi C. (2000), *Immagini di Medea*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili, F. Perusino, Venezia: Marsilio, pp. 117-138.
- Javitch D. (1981), *The influence of the Orlando Furioso on Ovid's Metamorphoses in Italian*, «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 11, pp. 1-21.
- López A., Pociña A., a cura di (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 voll., Granada: Universidad de Granada.
- Marchesi C. (1909), *Le allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio*, «Studi romanzi», VI, pp. 86-135.
- Masselli M.G. (2009), *Il vecchio e il serpente. Ovidio, Medea e il ringiovanimento di Esone*, Bari: Edipuglia.
- Moreau A. (1994), *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris: Les Belles Lettres.
- Morel P. (2008), *Mélissa. Magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris : Hazan.
- Neuschäfer A. (2004), *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des XVI. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Newlands C.E. (1997), *The Methamorphosis of Ovid's Medea*, in Claus, Johnston 1997, pp. 178-208.
- Nissim L., Preda A., a cura di (2006), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi* (Gargnano del Garda, 8-11 giugno 2005), Milano: Cisalpino.
- Nuovo A., Coppens C. (2005), *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève: Librairie Droz.
- Regio R. (2008), *In Ovidii Metamorphosin enarrationes*, a cura di M. Benedetti, Firenze: SISMEL.
- Romei G. (1991), s.v. *Dolce, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XL, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 399-405.
- Rosner-Siegel J.A. (1981), *Amor, Metamorphosis and magic: Ovid's Medea (Met. 7.1-424)*, «The classical journal», 77, n. 3, pp. 231-243.
- Ruscelli G. (1553), *Tre discorsi a Lodovico Dolce*, Venezia: Plinio Pietrasanta.
- Rusconi G.A. (1996), *Della architettura*, introduzione di A. Bedon, Vicenza: Centro internazionale di architettura Andrea Palladio (Rist. anast. dell'ed. Venezia: Giolito, 1590).
- Telve S. (2011), *Ruscelli grammatico e polemista: i "Tre discorsi a Lodovico Dolce"*, Manziana (Roma): Vecchiarelli.

- Terpening R.H. (1997), *Lodovico Dolce, Renaissance man of letters*, Toronto: University of Toronto press.
- Trovato P. (1991), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna: Il Mulino.
- Uglione R., a cura di (1997), *Atti delle Giornate di studio su Medea* (Torino, 23-24 ottobre 1995), Torino: CELID.
- Warburg A. (2002), *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke; ed. it. a cura di M. Ghelardi, Torino: Arago.
- Warburg A. (2008), *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino: Arago.
- Wise V. (1982), *Ovid's Medea and the magic of language*, in «Ramus», 11, pp. 16-25.
- Wüstefeld H. (2011), “*Clavicula Salomonis*” or: *occult affairs in Amsterdam's Kalverstraat? Jacob Cornelisz van Oostanen and “Saul and the Witch of Endor” revisited*, in *Living memoria. Studies in medieval and early modern memorial culture in honour of Truus van Bueren*, a cura di R. de Weijert, K. Ragetli, Hilversum: Verloren, pp. 347-363, 426-427.

Appendice



Fig. 1. Incisore del 1497, *Frisso ed Elle*, stampa da *Habebis candide lector P. Ouidii Nasonis Metamorphosin castigatissimam cum Raphaelis Regii commentariis emendatissimis, & capitulis figuratis decenter appositis*, Parma: Mazali, 1505



Fig. 2. Incisore del 1513, *Giasone e Medea*, stampa da *Di Ouidio le Metamorphosi, cioè trasmutazioni, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significazioni, & dichiarazioni delle faule in prosa*, Venezia: Bernardino di Bindoni Milanese, 1538



Fig. 3. Giovanni Antonio Rusconi, *La conquista del vello d'oro*, stampa da L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia: Giolito, 1553



Fig. 4. Giovanni Antonio Rusconi, *Il ringiovanimento di Esone*, stampa da L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia: Giolito, 1553

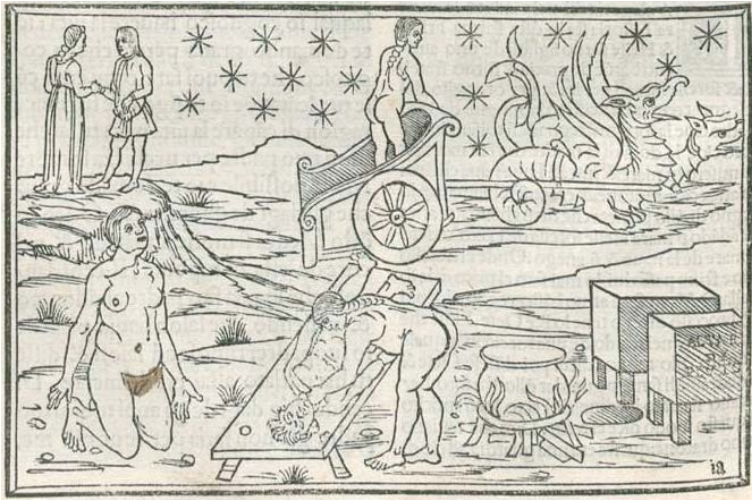


Fig. 5. Incisore del 1497, *Il ringiovanimento di Esone*, stampa da Giovanni Bonsignori, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia: Zoanne Rosso, 1497



Fig. 6. Incisore del 1513, *Il ringiovanimento di Esone*, stampa da *Di Ouidio le Metamorphosi, cioè trasmutazioni, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significazioni, & dichiarazioni delle fauole in prosa*, Venezia: Bernardino di Bindoni Milanese, 1538



Fig. 7. Giovanni Antonio Rusconi, *L'uccisione di Pelia*, stampa da L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia: Giolito, 1553



Fig. 8. Giovanni Antonio Rusconi, *Il tentato avvelenamento di Teseo*, stampa da L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia: Giolito, 1553

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Marta Brunelli, Enzo Catani, Giuseppe Capriotti,
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

