

TESTI
Antichità, Medioevo e Umanesimo

La poesia di Ovidio: letteratura e immagini

a cura di

**Claudio Buongiovanni, Flaviana Ficca,
Tiziana Pangrazi, Cristina Pepe, Chiara Renda**

Federico II University Press



fedOA Press

TESTI
Antichità, Medioevo e Umanesimo

Direzione scientifica

Giancarlo Abbamonte (Univ. Napoli Federico II), Stefano Ugo Baldassarri (ISI Florence), Claudio Buongiovanni (Univ. della Campania L. Vanvitelli), Guido Cappelli (Univ. Napoli Orientale), Carmen Codoñer (Univ. Salamanca), Aldo Corcella (Univ. Basilicata), Edoardo D'Angelo (Univ. Suor Orsola Benincasa, Napoli), Fulvio Delle Donne (Univ. Basilicata), Arturo De Vivo (Univ. Napoli Federico II), Rosalba Dimundo (Univ. Bari), Paulo Jorge Farmhouse Simoes Alberto (Univ. Lisboa), Paolo Garbini (Univ. Roma Sapienza), Giuseppe Germano (Univ. Napoli Federico II), Massimo Gioseffi (Univ. Milano), Andrew Laird (Brown University), Mario Lamagna (Univ. di Napoli Federico II), Marek Thue Kretschmer (Norwegian Univ. Science and Technology), Marc Laureys (Univ. Bonn), Rosa Maria Lucifora (Univ. Basilicata), Andrea Luzzi (Univ. Roma Sapienza), Giulio Massimilla (Univ. Napoli Federico II), Brian Maxson (East Tennessee State University), Marianne Pade (Accademia di Danimarca), Raffaele Perrelli (Univ. Calabria), Giovanni Polara (Univ. Napoli Federico II), Antonella Prenner (Univ. Napoli Federico II), Chiara Renda (Univ. Napoli Federico II), Alessandra Romeo (Univ. Calabria), Maria Chiara Scappaticcio (Univ. Napoli Federico II), Claudia Schindler (Univ. Hamburg), Francesca Sivo (Univ. Foggia), Marisa Squillante (Univ. Napoli Federico II), Anne-Marie Turcan-Verkerk (CNRS IRHT, Paris)

I contributi originali pubblicati nei volumi di questa collana sono sottoposti a doppia lettura anonima di esperti (double blind peer review)

La poesia di Ovidio: letteratura e immagini

a cura di

Claudio Buongiovanni, Flavia Ficca, Tiziana Pangrazi,
Cristina Pepe, Chiara Renda

Federico II University Press



fedOA Press

La poesia di Ovidio : letteratura e immagini / Claudio Buongiovanni,
Flaviana Ficca, Tiziana Pangrazi, Cristina Pepe, Chiara Renda. –
Napoli : FedOAPress, 2020 . – 272 p. : ill. 21 cm. –
(Testi : Antichità, Medioevo e Umanesimo ; 3).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-071-3

DOI: 10.6093/978-88-6887-071-3

Online ISSN della collana: 2612-0518

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi
di Napoli "Federico II", dell'Università degli Studi della Campania
"Luigi Vanvitelli" e dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

© 2020 FedOAPress - Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>
Published in Italy
Prima edizione: giugno 2020
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Sommario

<i>Premessa</i>	7
G.B. D'Alessio, <i>'Saffo' nell'epistola di Saffo a Faone</i>	11
G. Massimilla, <i>Così vicini, così lontani: Ovidio e Callimaco fra continuità e divergenza</i>	23
M. Squillante, <i>Studium immane loquendi: corvi e gazze in Ovidio</i>	41
R. Valenti, <i>Est locus... I luoghi dell'immaginario ovidiano nelle Metamorfosi</i>	55
A. Borgo, <i>I vitia del poeta: Seneca il Vecchio, Ovidio e il fascino dell'imperfezione</i>	69
C. De Stefani, <i>Ovidio nella poesia tardoantica greca. Il caso di Paolo Silenziario</i>	79
C. Rescigno, <i>Ovidio e la Sibilla cumana</i>	101
G. Orofino, <i>Metamorfosi medievali. Ovidio e l'illustrazione dei classici nella cultura libraria italo-meridionale</i>	121
L. Cerullo, <i>Ovidio nel mondo ispanico. Influenze, echi, riscritture</i>	135
F. Corradi, <i>Rimotivare il mito: l'episodio della grotta del Sonno dalle Metamorfosi al Songe de Vaux di La Fontaine</i>	147
A. Saccone, <i>«La contiguità universale». Ovidio secondo Italo Calvino</i>	163
R. Bonito Oliva, <i>Metamorfosi e movimento: dal mito alla filosofia. Hegel legge Ovidio</i>	177

C. Cieri Via, <i>Hybris e Sacrificio. Aby Warburg e le Metamorfosi di Ovidio in immagine</i>	193
O. Scognamiglio, <i>Tra Classico e Neoclassico: le Metamorfosi di Ovidio nella pittura francese</i>	217
A. Di Benedetto, <i>‘Il giuoco dell’amore’: ‘la saggezza erotica’ di Emilio Greco nei disegni per l’Ovidio</i>	241
T. Pangrazi, <i>Presenze ovidiane in musica: Monteverdi e Debussy</i>	257

Giulia Orofino

*Metamorfosi medievali. Ovidio e l'illustrazione dei classici
nella cultura libraria italo-meridionale*

Il manoscritto IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli, copiato in beneventana Bari type e illustrato tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo, è un libro importante per vari motivi¹. È una delle più autorevoli fonti delle *Metamorfosi*, di cui tramanda 14 dei 15 libri, ciascuno preceduto dagli elenchi dei *tituli* delle singole *fabulae*, che segnalano in prosa i nomi dei protagonisti e gli esiti delle trasformazioni. Il testo è accompagnato dalle *narrationes* dello ps. Lattanzio, articolato paratesto o metatesto di spiegazione e arricchimento. Gli *argumenta* lattanziani sono vergati e incorniciati nei margini delle pagine, a fianco delle iniziali ingrandite dei relativi passi. Studi filologici e paleografici² hanno ricostruito lo stemma testuale, stabilendo la derivazione da un modello carolingio importato in Italia meridionale con ogni probabilità dai Normanni; hanno convincentemente proposto come luogo di produzione del codice la città di Bari; hanno chiarito la distinzione delle mani originarie e gli

¹ Il manoscritto è integralmente riprodotto sul sito della *World Digital Library* (<https://www.wdl.org/en/item/4524/>), cui si rimanda per tutte le illustrazioni citate in questo testo.

² Si rimanda, anche per la bibliografia precedente, a F. Magistrale, *L'Ovidio Napoletano. Il libro e il testo*, in *L'Ovidio Napoletano*, cur. G. Cavallo, P. Fedeli, G. Papponetti, Sulmona 1998, pp. 41-101. Per ulteriore bibliografia si veda *Bibliografia dei manoscritti in beneventana* (<http://edu.let.unicas.it/bmb/>).

interventi successivi dei lettori, poiché numerose aggiunte, correzioni e glosse testimoniano l'uso continuo del manoscritto già poco tempo dopo la sua confezione e fino a tutto il XV secolo³.

Più che l'apparato di testi accessori, coevi o posteriori, quello che rende il Napoletano eccezionale è l'apparato illustrativo⁴, dovuto ad un unico artista, che, sviluppando nei margini le immagini evocate dai versi, non solo fa di questo codice il primo testimone dell'iconografia ovidiana nel Medioevo, ma di quei versi propone molto più di una banale trasposizione visiva: una lettura di 'scoperata' per dirla con Italo Calvino.

Già nell'*Initialornamentik* il miniatore adotta quella che può essere considerata la più originale creazione del Medioevo in tema di metamorfosi: la lettera figurata, in cui il segno alfabetico si trasforma in figura. La *I* di c. 82r (*Met.* VII, 1) è sagomata da un guerriero stante, frontale, armato di lancia e scudo oblungo, sicuramente Giasone, le cui avventure aprono il settimo libro. I precedenti tipologici sono da ricercarsi nel ms. ex Vind. 58 Lat. 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli, prodotto verosimilmente a Napoli ai tempi del duca Giovanni III (928- 968/9), ma secondo la recente ipotesi di Alessandra Perriccioli⁵ derivato da un modello della seconda metà dell'VIII

³ G. Cavallo, Ore populi legar. *Lettori anonimi delle «Metamorfosi» tra antichità e medioevo*, in *L'Ovidio Napoletano* cit., pp. 17-26.

⁴ 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; Ead., *Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi*, in *Aetates ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, cur. I. Gallo, L. Nicastri, Napoli 1995, pp. 189-208; Ead., *Il codice napoletano delle «Metamorfosi» come libro illustrato*, in *L'Ovidio Napoletano* cit., pp. 105-109; C. Lord, *A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries*, in *Ovid in the Middle Ages*, ed. J.G. Clark, F.T. Coulson, K.L. McKinley, Cambridge 2011, pp. 257-283.

⁵ A. Perriccioli Saggese, *Un modello beneventano per il Virgilio altomedievale di Napoli (ms. ex Vind. 58 Lat. 6)*, «California Italian Studies», 3 (2012), pp. 1-11 (<http://escholarship.org/uc/item/6qw5b2z8>); Ead., *Pittura e miniatura*

secolo, allestito nella Benevento di Arechi II: le iniziali figurate e istoriate che accompagnano in questo codice vergato in beneventana le varie sezioni dei testi virgiliani costituiscono la prima sistematica traduzione medievale del repertorio tardo antico, piegato alle esigenze di conformazione alle forme astratte dei segni alfabetici: a c. 1v, all'inizio delle Bucoliche, la *T* funge da albero al quale si appoggia Melibeo; a c. 55v, all'inizio del II libro dell'Eneide, Enea, che con la sua figura contorta disegna il ductus della *C*, racconta la conquista di Troia a Didone seduta in trono nel margine della pagina; a c. 76v, all'inizio del IV libro dell'Eneide, Enea e Didone sostituiscono l'una a figura intera, l'altro con la sola testa, l'iniziale *A*. Anche le piccole storie disegnate libere sul fondo della pergamena del Neap. lat. 6, in particolare quella in cui Enea, in groppa a un cavallo bardato 'alla moderna' non previsto da Virgilio, calpesta Turno suplice e disarmato, a c. 168v, sono un incunabolo, per la *vis* drammatica e l'attualizzazione dell'epos classico, dell'incontro disinnibito tra Ovidio e l'illustratore delle *Metamorfosi* napoletane.

Estranee ad ogni tentativo retrospettivo di recupero della forma classica – alle cc. 10v e 14v Mercurio e Apollo, al pari di Giasone di c. 82r, sono travestiti da guerrieri contemporanei – le miniature del Neap. IV.F.3 come quelle virgiliane del Neap. lat. 6 sono tra i più alti esempi di appropriazione di un testo da parte di un artista e della sua epoca.

Interpretando, senza mai parafrasare, le fiabe antiche, il miniatore crea in margine a quello ovidiano il romanzo medievale della mitologia: le balene di Giona scendono dai pulpiti romanici italo-meridionali e recitano la parte di Cadmo, tanto che una mano più tarda ha dovuto precisare sotto l'immagine a c. 54r «mutatio Cadmi in serpentem»; a c. 101r un angelo-Icaro si dondola su un precario sedile, su cui incombe il Minotauro. I segni zodiacali della tradizione aratea – Gemelli, Toro, Sagittario, Ariete, Cancro, Leone a

c. 20r, cui dovevano aggiungersi gli altri sei nella pagina a fronte, perduta e oggi reintegrata in gotica libreria della seconda metà del XIV secolo⁶ – si dispongono a volo d’uccello sui margini del foglio, costringendo il lettore a rotare il codice per far scorrere i «simulacra ferarum» così come li vede Fetonte nella sua cavalcata celeste.

La stessa libertà di *mise en page* si riscontra nei disegni aggiunti, qualche anno più tardi rispetto alla produzione del Neap. IV.F.3, nel manoscritto contenente le *Historiae adversus paganos* di Orosio, Vat. lat. 3340, di probabile esecuzione salernitana, dove i margini diventano dinamico palcoscenico per la messa in scena dei disastri e degli orrori del mondo pagano, narrati come in un romanzo cavalleresco⁷. I due manoscritti segnano una svolta nell’illustrazione libraria profana italo-meridionale, cogliendo a pieno l’occasione di ricambio culturale offerta dall’arrivo dei Normanni⁸. I centri dell’elaborazione artistica si spostano: mentre Montecassino resta sostanzialmente fedele alla sua arte secolare, sia pure ‘rinfrescata’ dal vento nuovo desideriano, è verso il mare, ad est e ad ovest, che l’irruzione dei conquistatori, portatori di inediti modelli culturali, funziona da reagente sulla tradizione indigena, immette prospettive inconsuete, afferma la capacità di costruire le novità. Si scoprono i miti romanzi e si riscoprono quelli classici.

Stimolato dalle *Metamorfosi*, poema visivamente ‘attivo’ come pochi altri – lo confermano tra l’altro i progetti *ICONOS*, coordina-

⁶ Magistrale, *L’Ovidio Napoletano* cit., p. 56.

⁷ G. Orofino, *La storia nei margini. I disegni dell’Orosio Vat. lat. 3340 tra eredità tardoantica e creazione medievale*, «Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean», III,1 (2016), pp. 122-135.

⁸ Di opinione diversa L. Speciale, *Immagini per la storia. Ideologia e rappresentazione del potere nel mezzogiorno medievale*, Spoleto 2014, nota 35 pp. 23-24, secondo la quale nella decorazione dell’Ovidio di Napoli non si riconosce «un precoce riflesso dell’arte libraria transalpina importata dai normanni», quanto «un’evoluzione regionale di caratteri maturati poco meno di un secolo prima nella miniatura italogreca».

to da Claudia Cieri Via⁹ e *MArS*, acronimo per *Mito Arte Società nelle Metamorfosi* di Ovidio, coordinato da Elena Francesca Ghedini¹⁰, tesi ad indagare con studi e metodologie nuove il complesso rapporto tra mito narrato e mito rappresentato – il miniatore dell'Ovidio napoletano crea immagini che, sovrapponendosi e succedendosi a ritmo immediato, assecondano la rapidità del racconto, l'urgenza narrativa, la varietà tumultuosa delle figure ovidiane.

La traduzione del testo è spesso letterale. Il contrasto tra il cane prono e il personaggio nudo col viso rivolto verso l'alto che illustrano, insieme alla mappa del globo terrestre diviso nelle sue zone climatiche, di tradizione macrobiana, la creazione del mondo a c. 4r ripropone esattamente quello ovidiano (*Met.* I, 84-86); la mutazione genetica dei crudeli contadini licii trasformati in rane a c.76v è colta *in fieri* con invenzione acrobatica che traduce i versi 379-381 del libro sesto.

Più spesso, nella semantica della metamorfosi, il processo appare già compiuto: le Eliadi a c. 22r sono alberi, Io a c. 15v è una giovenca, Ifide a c. 122r è diventata un uomo barbuto. In altri casi il grado di tangenza tra testo e immagine è affidato ad un semplice indicatore – gli occhi che cospargono il corpo di Argo a c. 16r – e

⁹ C. Cieri Via-N. Mandarano, *ICONOS: Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio*, «RolSA. Rivista on line di Storia dell'Arte», 1 (2004). Il sito *ICONOS* è consultabile all'indirizzo <http://www.iconos.it>.

¹⁰ F. Ghedini, *MetaMArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 5 (2008), pp. 48-64; Ead., *Ovidio e il progetto MArS*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8 (2011) pp. 11-13. Si vedano anche *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), cur. I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova 2012; *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), cur. I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012.

a figure di valore mnemonico o simbolico – un cespuglio fiorito accompagna la preghiera della madre terra a c. 21v –.

Trascinato dalla foga fabulatoria, l'immaginoso miniatore interpreta o inventa le sue personali metamorfosi: il cinghiale di Calidone a c. 102v diventa un torello ma conserva le setole rigide come aculei e le zanne dell'originale; Niso-aquila a c. 100r azzanna Scilla-lepre. La lunga narrazione della contesa delle armi di Achille offre lo spunto, forse in memoria di Chirone, per ritrarre una piccola galleria di centauri, uno dei quali cavalcato da un cinocefalo armato, a c. 158v. Il peccato di lussuria di Tereo è suggerito da un uomo nudo in bilico su una scala, a c. 77r. Per una donna-uccello giustificata, sia pure sotto forma di sfinge arrampicata a un albero, dall'impresa di Calai e Zete, a c. 81v, decine di creature fantastiche affollano 'gratuitamente' le pagine del codice. Cani, serpenti, draghi, tori centauri e arpie circolano anarchicamente sui fogli del manoscritto. Di fronte alla *ménagerie* che partecipa tenendosi ai margini, non solo fisici, dell'avventura ovidiana, estranea anche agli *argumenta* lattanziani, si sarebbe tentati di ricercare un rapporto più mediato tra testo e illustrazione: per esempio tra Narciso e il singolare cammello che lo personifica a c. 39v, animale presuntuoso e arrogante, secondo l'interpretazione dei bestiari¹¹.

Ma l'allegorismo non è criterio di lettura adeguato per le miniature del Neap. IV.F.3. L'Ovidio che ha ispirato il loro autore non è ancora l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire né l'*Ovide moralisé*¹². È un Ovidio di cui si coglie soprattutto la capacità di evoca-

¹¹ Per l'ispirazione ai bestiari nelle glosse dell'*Ovide moralisé* si veda M. Possamaï, *L'Ovide moralisé, ou la «bonne glosse» des Métamorphoses d'Ovide*, in «Cahiers d'études hispaniques médiévales», 31 (2008), pp. 181-206. Si veda anche L. Harf-Lancner, *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris 1985.

¹² Per l'*Ovidius moralizatus* si veda ora C. Venturini, *Figurare dei e miti. Codici miniati dell'Ovidius moralizatus*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia, critica e conservazione dei beni culturali, Ciclo XXX, Università degli Studi di Padova, 2018. Per l'*Ovide moralisé* si vedano A. Pairet, *Recasting the*

zione visiva, la meccanica caleidoscopica del racconto, il gusto per le forme bizzarre della natura e per il favoloso. È l'Ovidio *levis* che si ritrova sull'arazzo descritto da Baudri de Bourgueil nel poema celebrativo della camera da letto di Adele, la figlia di Guglielmo il Conquistatore, dove tra le storie della Creazione, quelle della guerra di Troia e della conquista normanna dell'Inghilterra figurano ricamati i miti delle *Metamorfosi*: la lotta tra Giove e Saturno, Deucalione, Fetonte, Ganimede, Giove con Io, Cadmo mutato in serpente, Argo, Piramo e Tisbe, Orfeo ed Euridice, Ermafrodito, Narciso e Aracne¹³. Gli arredi inventati da Baudri per la stanza immaginaria della contessa non sono una semplice fantasia letteraria: egli cita stoffe e ricami che ha visto e che, insieme ad altri oggetti sontuosi prodotti dagli atelier francesi, cominciarono ad affluire dalla fine dell'XI secolo nell'Italia meridionale, svecchiando e contaminando i repertori.

Non sappiamo se insieme al testo di Ovidio arrivarono con i Normanni anche le sue illustrazioni. Alcuni errori nell'abbinamento tra versi e immagini potrebbero suggerire che il miniatore del Neap. IV.F.3 lavorasse avendo davanti un modello, a volte frainteso: l'in-

Metamorphoses in fourteenth century France: The challenges of the Ovide moralisé, in *Ovid in the Middle Ages* cit., pp. 83-107 e, per le illustrazioni, C. Lord, *Three manuscripts of the Ovide moralisé*, «Art Bulletin», 57 (1975), pp. 161-175; R. Blumenfeld-Kosinski, *Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'Ovide moralisé (Arsenal 1056)*, «Cahiers de Recherche Médiévales et Humanistes», 9 (2002) (<https://journals.openedition.org/crm/56>, J. Dobrinski, *La narration iconographique dans l'Ovide moralisé de Lyon (BM ms. 742)*, in *Ovide métamorphosé: les lecteurs médiévaux d'Ovide*, cur. L. Harf-Lacner, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik, Paris 2009, pp. 223-238; O. Kohli, *L'iconographie d'un manuscrit de l'Ovide moralisé, Rouen O4*, Travail de Baccalaureat Universitaire, Faculté des Lettres, Université de Genève, Février 2012 (https://www.academia.edu/5638682/L_iconographie_d_un_manuscrit_de_l_Ovide_moralisé_Rouen_O4).

¹³ M. Otter, *Baudri de Bourgueil, «To Countess Adela»*, «Journal of Medieval Latin», 11 (2001), pp. 60-141.

seguimento di Atteone-cervo da parte di uno dei suoi cani (*Met.* III, 205-236) attraversa i bordi inferiori delle cc. 14v-15r, su cui è invece trascritta la storia di Io (*Met.* I, 645-675); a c. 80v la figura di Ociroe, la fanciulla amata da Febo e tramutata in cavalla – una centaura che volge il capo indietro a guardare il sole – si trova non in corrispondenza dei versi congruenti, ossia i versi 633-675 del libro II, ma dei versi 634-663 del libro VI, dove si parla di Progne che uccide Iti e lo imbandisce a Tereo.

L'esistenza di un ciclo preesistente al Neap. IV.F.3 è difficilmente sostenibile e dimostrabile, anche perché la fortuna iconografica delle *Metamorfosi* sembra rarefarsi nel Medioevo: dei circa 400 manoscritti latini censiti da Franco Munari nel 1957¹⁴ soltanto sei, tutti di ambito italiano, presentano un ciclo figurativo per il periodo che va dall'XI al XV secolo, un corpus che non permette, per l'esiguità dei rappresentanti, di ricostruire una ricca e continua tradizione pittorica. L'eterogeneità del corpus miniato ovidiano è stata recentemente confermata dagli ottimi studi di Giulio Pesavento e Cristina Venturini¹⁵ che, adottando la metodologia elaborata per il progetto *MARIS*, hanno attentamente analizzato alcuni dei miti raffigurati nei sei manoscritti, ricostruendone strategie e modalità rappresentative, attraverso la corretta interpretazione delle scene e il puntuale rapporto tra testo e immagine, con interessanti tavole di iconografia comparata.

¹⁴ F. Munari, *Catalogue of Manuscripts of Ovid's Metamorphoses*, London 1957.

¹⁵ G. Pesavento, *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo)*. *Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo e Galatea*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, A.A. 2013/2014; C. Venturini, *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo)*. *Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, A.A. 2013/2014. Ringrazio gli autori per avermi consentito la consultazione dei due lavori.

Se si collazionano questi esemplari¹⁶ – oltre al Neap. IV.F.3, il Vat. lat. 1596 e il ms. S.I.5 della Biblioteca Malatestiana di Cesena, databili tra XII e XIII secolo, e il cartaceo Vat. lat. 2780, del 1415, tutti con illustrazioni marginali; il Marciano Lat.Z.449 e il Laurenziano Plut. 36.8, tardotrecenteschi, in cui gli elementi figurativi e narrativi sono racchiusi all'interno delle iniziali – non è possibile stabilire uno o più prototipi da cui far partire linee di discendenza, uno stemma in base al quale raggruppare le varie redazioni, sia pure con deviazioni giustificabili oltre che con i differenti ambiti cronologici o di produzione o con occasionali scelte individuali, soprattutto con le diverse scelte tipologiche. Queste infatti condizionano non solo il numero, ma la funzione stessa delle immagini: quelle disposte nei margini, in stretto contatto fisico con i versi cui si riferiscono, ovunque si decida di trasporli visivamente, guidano l'occhio nell'individuazione di passi ritenuti degni di segnalazione; le lettere con figura o con storia poste all'incipit dei singoli libri impongono invece una drastica selezione dei soggetti (solo 15), evidentemente quelli ritenuti più rappresentativi del libro stesso, riassuntivi del suo contenuto.

I più antichi manoscritti sopravvissuti mostrano già notevoli divergenze iconografiche. Cambia il numero delle miniature: il Vat. lat. 1596 presenta illustrazioni solo per i primi tre libri, con una spiccata preferenza per la zoomorfia; il codice di Cesena solo per i libri III e IV, con un piccolo ma interessante ciclo dedicato alla storia di Perseo e Andromeda alle cc. 33v-34r¹⁷. Cambiano anche la scelta dei passi da illustrare e il rilievo accordato a ciascuna immagine. Gli stessi passi sono inoltre tradotti con soluzioni diverse. Sia nel

¹⁶ Per i quali si vedano, oltre a C. Lord, *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art*, Ann Arbor 1968 e Ead., *A survey of imagery* cit., Pesavento, *Miti figurati* cit., pp. 147-155, Venturini, *Miti figurati* cit., pp. 175-184. I due manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana sono integralmente riprodotti sul sito *DVL Digivatlib* (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1596; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.2780).

¹⁷ Venturini, *Miti figurati* cit., figg. 50, 53, 56, 57.

manoscritto della Vaticana, c. 25r, che in quello di Cesena, c. 21v¹⁸, della storia di Atteone si sceglie il momento del feroce sbranamento, con i cani che affondano i denti nelle carni del cervo, e non quello del semplice inseguimento come nel codice napoletano, cc. 14v-15r; nel codice di Cesena Cadmo, c. 32v¹⁹, è un pistrice, come nel Napoletano, c. 54v, ma riceve l'ultima carezza da Armonia; nel Vaticano, c. 8v, Argo è coperto di occhi solo sul volto, ha il *pedum* del pastore, è vestito e punta l'indice della mano destra, Mercurio, c. 10r, non ha lo scudo ma con lo spadone decapita, calpestandolo, il *panoptes* che ha i polsi legati da una corda.

È difficile intuire dietro le edizioni medievali il ricordo di una redazione figurativa più antica. Esse sembrano obbedire ai principi della tradizione letteraria e non rappresentativa, e al «principle of disjunction» nel senso chiarito da Saxl e Panofsky²⁰: avendo di fronte la sola descrizione dei soggetti mitologici, in base a questa gli artisti elaborano nuovi tipi e nuove forme, espressi secondo i caratteri stilistico-formali propri dell'epoca contemporanea, dunque attualizzati.

Così agli inizi dell'XI secolo il miniatore cassinese che ha illustrato l'enciclopedia carolingia di Rabano Mauro, Casin. 132, si è reinventato le divinità pagane descritte nel sesto capitolo del XV libro del *De rerum naturis*²¹. Dei e dee ripetono infatti un tipo-base, una sorta di manichino nudo, cui sono appesi gli attributi citati dall'autore per ciascuna figura. Il pantheon pagano non è che un inventario visivo di caratteristiche desunte dal testo, fondato sulla pura traslitterazione. A p. 390 tutti gli attributi delle dee raffigurate

¹⁸ Pesavento, *Miti figurati* cit., fig. 41.

¹⁹ Pesavento, *Miti figurati* cit., fig. 29.

²⁰ E. Panofsky-F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies», 4 (1932-1933), pp. 228-280, partic. p. 230.

²¹ G. Orofino, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*, Atti del VI Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 197-207.

hanno riscontro nella descrizione: Vesta ha una tunica verde, il gallo e il cembalo della Grande Madre, e le due ruote che la identificano come Terra; Giunone è una donna dal fisico imponente e dai lunghi capelli rossi, completamente nuda, con le mani allungate sui fianchi a lasciare scoperti gli attributi femminili, per enfatizzare il ruolo di protettrice delle spose e delle madri cui allude l'etimologia del suo nome, *Juno, janua*, la porta aperta, come le sue gambe, al sesso e al parto; la testa di Minerva replicata sul petto allude al *Gorgoneion*. Le bizzarre figure evocate da Rabano sono programmaticamente indifferenti ad ogni recupero antiquario: a p. 388 Vulcano, che ha la gamba destra piegata al ginocchio per mostrare la sua menomazione fisica, è raffigurato con l'orcio, attributo che trova spiegazione solo nell'etimologia stabilita da Isidoro e ripresa da Rabano, che fa derivare il nome latino del dio, *Orcus*, da *orca*, orcio; Dioniso ha aspetto muliebre, il capo cinto da una corona di pampini e un unico corno sulla fronte; le ali *in pedibus* di Mercurio diventano un uccello intero che si insinua tra le gambe del dio cinocefalo.

Privo di un aggancio visivo che il modello testuale evidentemente non forniva o non forniva in maniera adeguata, il miniatore del Neap. IV.F.3, come il predecessore cassinese dell'enciclopedia di Rabano Mauro, ha creato la sua recensione oltre che attingendo direttamente al testo, adattando fonti diverse, secondo il metodo policiclico.

I manoscritti astronomici della famiglia degli *Aratea* fornirono per esempio le iconografie per le costellazioni viste da Fetonte nel suo volo: un codice borgognone degli anni '60 dell'XI secolo (Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 448, c. 68r) in particolare presenta la stessa iconografia dei Gemelli nudi, affrontati e 'danzanti'²².

Anche altre tipologie di manoscritti scientifici, e non solo latini, devono aver giocato la loro parte nella formazione del ciclo ovidiano attestato nel Napoletano. Le numerose miniature di soggetto classico e venatorio che illustrano a fregio tra le colonne di scrittura

²² Venturini, *Miti figurati* cit., pp. 98-99, fig. 40.

l'esemplare più antico dei *Cynegetica* dello Pseudo Oppiano, conservato a Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. gr. 479), della fine dell'XI secolo²³, mostrano tangenze così puntuali con quelle delle *Metamorfosi* di Napoli – per gli animali reali e fantastici, per le svelte figurine di nudi, per le scene di caccia e di combattimento, per i personaggi mitici in vesti moderne, ma anche per motivi meno generici, come il leopardo che beve da una coppa, allusivo alla metamorfosi delle menadi – da far supporre una conoscenza diretta da parte del miniatore meridionale di un manoscritto gemello di quello marciano.

A Bari, città in cui il manoscritto napoletano fu quasi sicuramente prodotto – per raggiungere presto Montecassino, dove una mano del XII/XIII secolo copiò sulla c. 162v il distico composto da Alfano per l'arco trionfale della basilica desideriana²⁴ e dove Ovidio godeva di notevole fama, visto che in età desideriana vi furono trascritti Fasti (attuale Vat. lat. 3262), *Heroides* e *Remedia* (attuale Oxford, Eton College, ms. 150)²⁵ – nella Bari bizantina degli *urban archons*, che fanno arrivare da Costantinopoli stoffe, gioielli, avori, smalti, marmi pregiati²⁶, l'import/export di oggetti di lusso deve aver coinvolto anche manoscritti profani, manuali di mitologia,

²³ Sul manoscritto si veda I. Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus graecus Z 139*, Leiden 2004.

²⁴ F. Newton, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino, 1058-1105*, Cambridge 1999, pp. 247-248; Cavallo, *Ore populi legar cit.*, p. 23; Magistrale, *L'Ovidio Napoletano cit.*, p. 43.

²⁵ Newton, *The Scriptorium cit.*, pp. 107, 278; J.G. Clark, *Ovid in the monasteries. The evidence from late medieval England*, in *Ovid in the Middle Ages cit.*, pp. 177-196, a pp. 177-178.

²⁶ A. Guillou, *Production and Profits in the Byzantine Province of Italy (Tenth to Eleventh Century): an Expanding Society*, «Dumbarton Oaks Papers», 28 (1974), pp. 89-109; M. Milella Lovecchio, *La scultura bizantina dell'XI secolo nel Museo di San Nicola di Bari*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Ages, Temps Modernes», 93 (1981), pp. 7-87.

bestiari, trattati di caccia, che ispirarono il miniatore dell'Ovidio napoletano.

Il radicamento di questo miniatore nell'arte di Puglia, che è stata dimostrata per via di confronti con altri esempi coevi di arte libraria e monumentale²⁷, è confermato dall'incidenza che sul suo vocabolario ha un altro elemento fondamentale dell'attrezzatura culturale – e del bagaglio genetico – di quella terra: l'Islam, punto di riferimento e prestigioso almeno quanto Bisanzio, nell'antica sede emirale di Khalfūn. La ricezione degli stilemi islamici è particolarmente evidente nei motivi decorativi isolati o posti a incorniciare gli *argumenta* lattanziani, disegnati sulla pergamena con raffinata eleganza calligrafica, fino a trasformarsi in ideogrammi pseudo cufici (per esempio alle cc. 36r, 46r).

La libertà con cui il miniatore del Neap. IV.F.3 ha avvicinato il testo ovidiano è assecondata ed esaltata dalla spregiudicatezza con cui egli contamina temi e motivi tratti da mondi figurativi diversi.

Questa eccezionale versione illustrata romanica delle *Metamorfosi* conferma come la forza esemplare di una storia si testi sulla capacità di generare altre storie, e quanto sia valida la definizione di Italo Calvino: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire»²⁸.

²⁷ Orofino, *L'illustrazione delle Metamorfosi* cit., pp. 5-18; Ead., *Ovidio nel Medioevo* cit., pp. 189-208; Ead., *Il codice napoletano delle «Metamorfosi»* cit., pp. 105-109.

²⁸ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano 1995, p. 7.