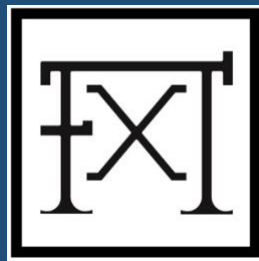


FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



I - 2022

FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



I - 2022

FINXIT
DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

Rivista annuale peer-reviewed ad accesso aperto
ISSN 2974-5624

www.finxit.it
redazione@finxit.it

Direttore responsabile
(*responsabile intellettuale*)
Gianni Pittiglio

Direttori
Luca Pezzuto
Daniele Solvi

Comitato scientifico
Giulia Ammannati (Scuola Normale Superiore, Pisa), Alessandra Bartolomei (Pontificia Università Gregoriana, Roma), Nunzio Bianchi (Università di Bari), Maria Alessandra Bilotta (Universidade Nova, Lisboa), Carla Bino (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia), Martine Boiteux (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Elisa Brillì (University of Toronto), Cécile Caby (Sorbonne Université, Paris), Michele Camaioni (Università Roma Tre), Michele Campopiano (University of York), Eliana Carrara (Università di Genova), Giovanni Fara (Università “Ca’ Foscari”, Venezia), Gianni Pittiglio (Ministero della Cultura, Direzione Generale Educazione ricerca e istituti culturali), Luca Pezzuto (Università dell’Aquila), Daniele Solvi (Università della Campania “L. Vanvitelli”), Andrea Torre (Scuola Normale Superiore, Pisa)

Redazione
Carlotta Brovadan (coordinamento)
Alexa Bianchini, Giulia Boitani, Marcello Bolognari

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari con il sistema del ‘doppio cieco’.

La rivista è pubblicata in formato digitale con licenza Creative Commons
Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



FINXIT
Via dell’Annunziatella, 50 – 00142 Roma
Vol. I, 2022 © Gli autori

SOMMARIO

- 3 Editoriale
Luca Pezzuto, Daniele Solvi
- 7 Ancora su «le rois maudits».
Il rogo di Jacques de Molay e la morte di Filippo il Bello
in una miniatura del ‘codice Cocharelli’ (sec. XIV)
Antonio Musarra
- 31 Dall’ottone alla tempera.
Dinamiche transmediali delle iscrizioni arabe nella pittura
trecentesca napoletana
Ennio G. Napolitano
- 61 Lettere e aureole.
La logica delle iniziali nei manoscritti
dello *Specchio dell’ordine Minore (Franceschina)* di Iacopo Oddi
André Pelegrinelli
- 89 Gli occhi di Argo. Un’indagine sugli sviluppi testuali
e iconografici di un mito ovidiano a partire dalle *Trasformazioni*
di Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi
Giuseppe Capriotti
- 113 Le «Imagines beatorum antiquissime» attraverso le ricognizioni
degli artisti nelle *Positiones* dei Servi di Maria
Emanuele Carletti, Marco Massoni
- 155 Il sodalizio artistico tra Anton Maria Salvini e Antonio Montauti
per la medaglia di Lorenzo Magalotti
Benedetta Gestri
- 185 Tullio Lazzari scrittore:
la prima guida storico-artistica di Ascoli Piceno (1724)
Gaia Ermini

Gli occhi di Argo.
Un'indagine sugli sviluppi testuali e iconografici di un mito ovidiano a
partire dalle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce e Giovanni Antonio
Rusconi*

GIUSEPPE CAPRIOTTI

Io e Giove, Mercurio e Argo nelle Trasformazioni di Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi

Nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, un volgarizzamento illustrato delle *Metamorfosi* di Ovidio, uscito in prima edizione nel 1553 dai torchi dell'editore veneziano Gabriel Giolito de' Ferrari¹, la vicenda di Giove ed Io viene raccontata seguendo in maniera abbastanza fedele il testo ovidiano². Giove, invaghitosi della bella Io, copre la terra di una fitta caligine per arrestare la fuga della ninfa e possederla; Giunone, insospettitasi per l'insolita nebbia e non trovando più Giove, scende dall'Olimpo e ordina all'umido vapore di dileguarsi; prevedendo l'arrivo della moglie, tuttavia, Giove aveva già trasformato Io in una lustra giovenca; Giunone, fingendo di credere alle bugie del marito, il quale aveva raccontato che la vacca era stata partorita direttamente dalla terra, chiede in dono la bella giovenca e, per impedire che Giove la rimuti in donna, la mette sotto la vigile protezione di Argo, il quale aveva il capo contornato da cento occhi. La povera ninfa costretta ad una vita da giovenca si dispera con il padre e le amiche che a stento la riconoscono; Giove si rivolge allora a Mercurio, cui ordina di uccidere Argo. Dolce, come Ovidio, racconta che Mercurio si mette subito le ali ai piedi e il petaso alato in testa, recando in mano la sua verga capace di provocare il sonno³; quando arriva a terra si toglie il copricapo e depone le ali, tenendo solo la verga e fingendosi pastore. A questo punto, suonando il flauto di Pan (del quale racconta il mito di fondazione con lo stupro della ninfa Siringa), Mercurio fa cadere Argo in un profondo

* Sarebbe stato impossibile portare a termine questo saggio senza l'utilizzo del materiale su *Mercurio ed Argo* presente nel portale ICONOS, raccolto, ordinato ed egregiamente commentato da Francesca Pagliaro (<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/mercurio-ed-argo/>), e nel database iconografico realizzato dal Warburg Institute di Londra, consultabile all'indirizzo: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=246&cat_3=2352. Ringrazio Francesca Casamassima per i consigli e per aver riletto il testo.

¹ Per una sintesi sulla storia del volume cfr. in generale Capriotti 2013a. Per una panoramica su Lodovico Dolce cfr. *Per Lodovico Dolce* 2016.

² Ovidio, *Metamorfosi*, I, 568-747.

³ Le proprietà della verga di Mercurio, capace di togliere o dare il sonno, sono ricordate anche da Omero, *Iliade*, 24, v. 343.

sonno e poi lo decapita; Giunone, disperata per l'accaduto, prende gli occhi dalla testa di Argo e li fissa sulla coda del suo uccello sacro, il pavone, che viene così munito di sfavillanti gemme.

Nelle *Trasformazioni* il testo in ottave di Dolce viene illustrato con vignette realizzate da Giovanni Antonio Rusconi⁴. Il mito di Io e Giove compone un piccolo ciclo di due immagini (figg. 1 e 2). Nella prima Giunone incede da destra, entrando nella scena con la sua veste moscia per il movimento, mentre indica la giovenca sulla sinistra, ancora parzialmente immersa nel vapore che si sta diradando; al centro Giove si appoggia una mano sul petto, come ad allontanare da sé ogni sospetto. Nella seconda stampa Rusconi raffigura sulla sinistra la giovenca Io che assiste al violento assassinio di Argo: al centro dell'immagine, infatti, Mercurio sta per uccidere il guardiano di Io, oramai addormentato in primo piano. Dal punto di vista stilistico l'artista carica lo sforzo di Mercurio mediante il movimento della gonnella, mettendo in contrasto il magniloquente gesto del dio con l'erculeo ma inerme potenza di Argo. Rispetto al testo di Dolce, che segue Ovidio, la stampa presenta alcune curiose discrepanze. La prima è visibile sul corpo di Argo: quest'ultimo, secondo Ovidio, «aveva il capo contornato da cento occhi», i quali «si riposavano a turno, a due per volta, mentre gli altri restavano aperti e continuavano a fare la guardia»⁵; Lodovico Dolce, che traduce il testo ovidiano, descrive Argo come un pastore «che cinto il capo da cent'occhi havea, / ne di lor più, che due, chiuder solea»⁶; Rusconi raffigura invece l'intero corpo del dio tempestato di occhi. La seconda anomalia iconografica è rappresentata dall'abbigliamento di Mercurio, che non sembra affatto un pastore (come affermano Ovidio e Dolce), ma è vestito all'antica, con gonnella da soldato romano, ali ai piedi e petaso alato in testa (di cui, secondo Ovidio e Dolce, Mercurio si era spogliato). Una terza discrepanza è rappresentata dallo strumento musicale utilizzato per far addormentare Argo: dopo aver citato uno «strumento fatto unendo canne»⁷, Ovidio racconta il mito di fondazione di questo strumento, che chiama *fistula* (flauto), nato a seguito dello stupro di Siringa da parte di Pan, il quale non riesce tuttavia a possedere la fanciulla oramai trasformata in canne; sospirando tra queste, però, il dio produce un delicato suono che egli decide di eternare saldando insieme con la cera alcune cannuce di diseguale

⁴ L'identificazione di Giovanni Antonio Rusconi come autore delle xilografie per le *Trasformazioni* si deve a Guthmüller 1983; Guthmüller 1986, pp. 134-137. Ilaria Andreoli ha messo in discussione che Rusconi possa essere il diretto incisore di questa serie iconografica, che ha molte similitudini con altre serie contemporanee, e tende a considerare l'architetto solo il disegnatore o meglio il coordinatore di una bottega molto operosa, cfr. Andreoli 2006, pp. 186-190. Sulla figura di Rusconi, oltre alle osservazioni di Capriotti 2013a, pp. 31-33, cfr. Marchegiani 2017. Nel costruire la sua serie iconografica per le *Trasformazioni*, Rusconi tenne conto del modello dell'*Orlando furioso* illustrato pubblicato da Giolito, come opportunamente messo in evidenza da Torre 2016. Su questa serie iconografica cfr. *Ikonomographisches Repertorium* 2014, pp. 81-88.

⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, I, 625: «Centum luminibus cinctum caput Argus habebat: inde suis vicibus capiebant bina quietem, cetera servabant atque in statione manebant». Si segue la traduzione in italiano fornita da Piero Bernardini Marzolla (Ovidio ed. 1994, p. 35). Negli *Amori* Ovidio afferma che Argo aveva cento occhi sulla fronte e cento sulla nuca (Ovidio, *Amori*, III, 4).

⁶ Dolce 1553, p. 24.

⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, I, 677.

lunghezza e inventando dunque il flauto di Pan, ovvero la siringa⁸; Dolce segue il racconto di Ovidio e dice che Pan «più calami con cera infine unio, / e ne formò quell'istrumento raro; / che Siringa da lei, che lo fuggio, / Disse, e Sampogna poi gli altri nomaro»⁹. Ai piedi di Mercurio Rusconi raffigura non una siringa, ma un classico *dioulos* o *aulos* lidio, cioè un doppio *aulos*. Anche la spada usata dal dio per decapitare Argo crea qualche problema: Ovidio dice che Mercurio usa una spada a forma di falce; Dolce semplifica il testo e parla semplicemente di una spada; nella stampa di Rusconi Mercurio sta impugnando una spada dritta¹⁰.

Simili discrepanze tra testo e immagine, che si ritrovano in molte stampe presenti nel volume, sono causate, come ha ben spiegato Bodo Guthmüller, dal frettoloso allestimento della stampa del libro¹¹. Lodovico Dolce e Giovanni Antonio Rusconi, affiatati colleghi in una delle più prestigiose stamperie veneziane dell'epoca, lavorano in contemporanea con gran sollecitudine per battere sul tempo la pubblicazione di un'altra traduzione delle *Metamorfosi*, quella di Giovanni Andrea dell'Anguillara, annunciata da un altro editore veneziano e uscita in prima edizione nel 1561¹². Probabilmente a partire dal 1552 Dolce traduce muovendo dal testo latino di Ovidio¹³, anche se ovviamente utilizza in diversi luoghi anche i precedenti volgarizzamenti, in particolare quello di Niccolò degli Agostini; Rusconi, non avendo ancora a disposizione la traduzione di Dolce, usa come testi di riferimento per il suo lavoro i volgarizzamenti di Giovanni Bonsignori e Niccolò degli Agostini che avevano però progressivamente modificato in numerosi punti il poema latino. Le frequenti divergenze tra testo e immagine presenti nel volume giolitino sono dunque dovute all'utilizzo da parte di Rusconi di queste traduzioni corrotte. Nel caso di Mercurio ed Argo, tuttavia, il confronto con i precedenti volgarizzamenti risolve solo in parte le discrepanze tra testo e immagine.

Nell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* di Giovanni Bonsignori, pubblicato in prima edizione nel 1497 presso il tipografo veneziano Giovanni Rosso su commissione dell'editore fiorentino Lucantonio Giunti¹⁴, si afferma che Giunone pose la giovenca

⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, I, 710-712.

⁹ Dolce 1553, p. 27.

¹⁰ Tra le fonti antiche solo Apollodoro, *Biblioteca*, II, 3, 7, afferma che il dio uccide Argo con una pietra.

¹¹ Guthmüller 1997, pp. 251-274.

¹² Sulla traduzione di Anguillara cfr. in generale Bucchi 2011.

¹³ Gabriel Giolito aveva ottenuto il privilegio di stampa dal Senato veneziano il 4 dicembre 1548; lo rinnova poi nel 1550 e nel 1553. Nel 1551 Dolce aveva fatto stampare i primi due canti come prova; è probabilmente solo a partire dal 1552 che egli lavora regolarmente alla traduzione. Cfr. Guthmüller 1997, pp. 263-264.

¹⁴ Il testo pubblicato a stampa nel 1497 era stato in realtà portato a compimento da Giovanni Bonsignori, umanista di Città di Castello, tra il 1375 e il 1377, cfr. Guthmüller 2008, pp. 62-86. Dopo aver tentato di tradurre direttamente dal latino di Ovidio, Bonsignori già nel corso del primo capitolo comincia tuttavia a volgere in prosa le *Allegoriae Ovidianae* di Giovanni del Virgilio, ovvero una parafrasi con commento allegorico delle *Metamorfosi*, nate come lezioni universitarie tenute allo Studio di Bologna tra il 1322 e il 1323. Con l'intento di rendere più chiaro il poema latino ai suoi studenti, Giovanni del Virgilio, nella sua parafrasi esplicativa, aveva illustrato con dovizia di particolari tutti i miti citati, anche quelli a cui Ovidio fa solo rapide allusioni. Con ogni evidenza, Bonsignori ha trovato queste *Allegoriae* più chiare per sé e per il suo lettore. Senza più seguire il testo di Ovidio, egli colloca la parafrasi e il commento allegorico di ogni episodio l'uno di seguito all'altro, rendendo esplicite e spiegando tutte le

«in guardia ad Argo, elquale Argo havia cento ochi e era impossibile che tuti diti cento ochi potesse in uno momento dormire»; più avanti si dice ancora che Mercurio avrebbe dovuto uccidere «Argo dagli cento ochi»¹⁵. Il testo di Bonsignori, dunque, non specifica dove siano posizionati i cento occhi di Argo, ma lascia presumere che essi siano collocati sulla testa e non disseminati su tutto il corpo. In questo caso, dunque, il volgarizzamento di Bonsignori non risolve l'anomalia iconografica di Rusconi¹⁶. Per quanto riguarda invece l'abbigliamento di Mercurio, Bonsignori non dice una parola sulla bacchetta, sul petaso e sui calzari alati, né sulle sue sembianze da pastore¹⁷. Qualora abbia letto questo testo, Rusconi può aver dunque facilmente immaginato che Mercurio abbia agito con tutto il suo più tradizionale armamentario. Riguardo allo strumento musicale Bonsignori non dà informazioni specifiche, ma racconta lo stupro di Siringa, la sua trasformazione in canne, dalle quali Pan costruisce il nuovo strumento. In questo caso, dunque, Rusconi non sembrerebbe seguire Bonsignori. Lo stesso accade per la spada di Mercurio, che in Rusconi è dritta, mentre in Bonsignori è un «falzone»¹⁸.

Volgendo in ottave il testo di Bonsignori, il veneziano Niccolò degli Agostini, autore del successivo volgarizzamento delle *Metamorfosi*, pubblicato in prima edizione nel 1522 presso l'editore Niccolò Zoppino, afferma «havea questo Argo [...] cento ochi, il qual mai fu veduto certo / dormir, che non tenessi alcuno aperto»¹⁹. Anche in questo caso, il testo lascia intendere che i cento occhi siano posizionati sul capo e non sul corpo. Come Bonsignori, e al contrario di Ovidio e Dolce, Niccolò degli Agostini non dà alcuna informazione circa l'abbigliamento di Mercurio, il quale è incaricato da Giove di far addormentare Argo «col suon che farai ne le tue canne», ovvero col «si dolce stromento» nato dal corpo di Siringa trasformata nel flauto di Pan²⁰. Pure in questo caso, dunque, Rusconi potrebbe aver dato per scontato che Mercurio sia entrato in scena con tutti i suoi più tradizionali attributi iconografici. Come in Bonsignori, nel testo di Agostini, Mercurio decapita Argo usando «il suo falzone»²¹.

allusioni presenti nel testo di Ovidio. In questo modo la sua traduzione, centrata solo sul contenuto del poema, si arricchisce di miti che non sono presenti nelle *Metamorfosi* latine, divenendo un vero e proprio manuale di mitologia in volgare, destinato ad un pubblico che non sarebbe stato in grado di intendere appieno il poema latino. Il testo viene ripubblicato numerose volte (1501, 1508, 1517, 1519, 1520, 1522), anche presso altri editori, fino al 1522. Cfr. Guthmüller 2008, p. 188.

¹⁵ Bonsignori 1497, p. VIIIv.

¹⁶ Al contrario in un mio precedente studio avevo erroneamente considerato risolutivo il testo di Bonsignori. Cfr. Capriotti 2013a, pp. 63-64.

¹⁷ Mentre nel testo pubblicato nel 1497 non si fa alcun riferimento all'armamentario e all'abbigliamento di Mercurio, nel testo stabilito da Erminia Ardissino sulla base di diversi testimoni manoscritti (Bonsignori ed. 2001, p. 130), si afferma invece che «Mercurio scese in terra e trasformòse in forma de pastore, e tolse la zampogna ed andò fino ad Argo, e comenzò a sonare». In questo caso Bonsignori segue maggiormente Ovidio, il quale afferma che Mercurio si finge pastore e suona una canzone con uno strumento costruito mettendo insieme delle canne (in riferimento al mito di Pan e Siringa).

¹⁸ Bonsignori 1497, p. VIIIr.

¹⁹ Agostini 1547, p. 11r. Si cita dall'edizione del 1547 che è decorata con la stessa serie iconografica del 1522. Sulle illustrazioni della traduzione di Agostini cfr. Guthmüller 2008, pp. 97-123.

²⁰ Agostini 1547, p. 11r.

²¹ Agostini 1547, p. 11v.

La xilografia che nel volgarizzamento di Niccolò degli Agostini illustra l'episodio di Giove ed Io è molto interessante non solo per il rapporto con quelle di Rusconi. In un'unica stampa si raffigurano due episodi (fig. 3): a sinistra Giunone, Giove e la giovenca, a destra Mercurio, Argo e ancora Io. Sulla sinistra Giunone entra in scena con le sue vesti mosse dal movimento, mentre indica la giovenca, esattamente come avviene nella prima stampa di Rusconi. In questo caso è abbastanza evidente che Rusconi sia partito da questo schema e l'abbia poi trasposto e migliorato nel suo stile all'antica; il fatto stesso che i personaggi siano esattamente invertiti sinistra-destra ci dimostra come Rusconi abbia disegnato ricalcando la composizione del 1522, che è stata poi ribaltata passando dal legno alla carta. La scena di destra della stampa del 1522, ovvero Mercurio, Argo e Io, non ha alcun rapporto con quella di Rusconi, ma è molto interessante perché è straordinariamente fedele al testo latino: Mercurio non porta petaso e calzari alati, è vestito come un pastore e suona un flauto di Pan, composto da canne di diversa lunghezza; Argo, semiaddormentato accanto a lui, ha svariati occhi ma solo in testa e non sul corpo.

Mentre spesso il confronto con i testi di Bonsignori e Agostini risolve molte delle discrepanze tra testo e immagine presenti nelle *Trasformazioni* di Dolce²², nella stampa con Mercurio ed Argo alcune divergenze restano insolute: se il petaso e i calzari alati di Mercurio, così come la sua gonnella all'antica, possono derivare dal fatto che Bonsignori e Agostini non specificano l'abbigliamento del dio (che in Ovidio e Dolce è chiaramente da pastore), da dove vengono gli occhi di Argo disseminati su tutto il corpo, il *diaulos* (invece della siringa) e la spada dritta (invece della falce)?

Gli occhi di Argo nel flusso testuale e iconografico prima di Rusconi

Tra le fonti più antiche a noi note, il frammento quinto dell'*Aegimius*, poema attribuito a Esiodo o Cercopo di Mileto (VI a.C.), descrive Argo come un guardiano con quattro occhi, capace di guardare da ogni parte, senza mai cedere al sonno, grazie alla forza instancabile suscitagli da Era²³. Più volte egli compare nel teatro tragico di V secolo. Nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, è la stessa Io che entra in scena, definendo Argo come un pastore con molti occhi²⁴, mentre nelle *Supplici* lo stesso tragediografo descrive Argo come un pastore *panoptes*, onniveggente²⁵. Allo stesso modo è ritratto da Euripide nelle *Fenicie*, dove Argo compare effigiato nello scudo di Ippomedonte: «aveva in mezzo allo scudo l'Onniveggente Argo che guardava con occhi screziati; con gli uni guardava al

²² Oltre a Guthmüller 1997, pp. 251-274, si veda anche Capriotti 2013a, pp. 60-67 e Capriotti 2013b.

²³ Esiodo, *Egimio*, fr. 294 (*Fragmenta Hesiodica* 1967, pp. 151-152). Sulle fonti greche riguardanti Argo cfr. Ibáñez Chacón 2006 e Nikolaev 2015, il quale ipotizza che la figura di Argo *panoptes* derivi dalla religione iraniana, in particolare dalla figura stessa del dio Mitra, descritto come un'eccellente guardia e mandriano archetipale con molti occhi. Sui rapporti tra l'*Egimio* e una delle prime raffigurazioni di Argo come Giano bifronte nell'anfora arcaica a figure nere del British Museum (inv. 1848,0619.4), oltre a Nikolaev 2015, pp. 814-817, cfr. Freedman 2014-2015, p. 192.

²⁴ Eschilo, *Prometeo incatenato*, 566, 669. Cfr. Hoppin 1901.

²⁵ Eschilo, *Supplici*, 303-305. Cfr. Freedman 2014-2015, p. 188, 191-192.

sorgere degli astri, gli altri li chiudeva al loro tramontare, come si poté vedere quando fu morto»²⁶.

Anche se nessuna opera tra quelle a noi pervenute ha esplicitamente affermato che gli occhi di Argo sono disseminati su tutto il corpo, in alcuni vasi attici di V secolo il guardiano di Io presenta già questa caratteristica. È quanto accade ad esempio nell'anfora del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo²⁷, nello *stamnos* del Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁸, e nel *kalpis* ora Collezione Fujita a Tokyo (già Martin von Wagner Museum di Würzburg, fig. 4)²⁹, nei quali Argo, annientato da Hermes, è rappresentato col ginocchio piegato e una gamba distesa, ovvero seguendo una specifica *pathosformel* che viene ripetuta innumerevoli volte nell'iconografia antica e che era stata individuata come un'espressione di intensa pateticità da Aby Warburg nel tema iconografico della morte di Orfeo³⁰. Nella ceramica vascolare più tarda, così come nelle decorazioni parietali romane, gli occhi scompariranno del tutto dal corpo di Argo, ed il guardiano viene rappresentato come un giovane imberbe³¹.

Le fonti letterarie più antiche che descrivono palesemente Argo tempestato di occhi su tutto il corpo sono molto più tarde delle testimonianze iconografiche e sono sostanzialmente due, entrambe del II secolo a.C.: Apollodoro racconta che Argo, «detto onniveggente», «aveva occhi in ogni parte del corpo ed era straordinariamente forte»³², mentre Igino afferma che Giunone mise Io sotto la protezione di Argo «che aveva ovunque occhi luminosi»³³. Dopo di essi, due autorevoli fonti latine, le *Metamorfosi* di Ovidio e le *Argonautiche* di Valerio Flacco, riportano che Argo aveva occhi solo sulla testa³⁴. Nel II secolo d.C. Luciano nei *Dialoghi degli dèi* fa affermare a Paride di desiderare di avere cento «occhi per tutto il corpo» come Argo, per poter rimirare le bellezze delle tre dee³⁵. Tra il IV e il V secolo d.C. Macrobio, nei suoi *Saturnali*, afferma che Argo ha la testa contornata di molti occhi³⁶, mentre Nonno di Panopoli, nel V secolo d.C., nelle sue *Dionisiache*, torna a descrivere Argo come il mandriano scintillante di occhi dai piedi ai capelli³⁷. Le fonti antiche a nostra disposizione sono dunque unanimi nell'affermare che Argo aveva molti occhi, ma divergono sul loro

²⁶ Euripide, *Le Fenicie*, 1113-1118. Si cita dalla tradizione di Olimpio Musso in Euripide ed. 2001, p. 377.

²⁷ Yalouris 1990, p. 665, n. 4.

²⁸ Yalouris 1990, p. 665, n. 13; Feedman 2014-2015, pp. 92-93.

²⁹ Yalouris 1990, p. 665, n. 11.

³⁰ Warburg ed. 2004.

³¹ Sul tema iconografico di Io, Argo e Hermes nella ceramica antica cfr. Yalouris 1986 e Cataldo, Vacca 2021.

³² Apollodoro, *Biblioteca*, II, 1, 2. Si cita dall'edizione a cura di Guido Guidorizzi (Apollodoro 1995, p. 40).

³³ «Id Iuno cum rescivit, Argum, cui undique oculi refulgebant, custodem ei misit»: Igino, *Favole*, 145. Si cita dall'edizione a cura di Fabio Gasti (Igino ed. 2017, pp. 154-155).

³⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, I, 625; Valerio Flacco, *Argonautiche*, IV, 366-369. Cfr. Murgatroyd 2006.

³⁵ Luciano, *Dialoghi degli dèi*, XX, 7 (Il giudizio di Paride). Cfr. anche Luciano, *Dialoghi degli dèi*, III (Zeus ed Ermete), dove Argo è semplicemente un mandriano con molti occhi.

³⁶ «Argiphontes preaterea cognominatur, non quod Argum peremerit, quem ferunt per ambitum capitis multorum oculorum luminibus ornatum custodisse Iunonis impero Inachi filiam, eius deae paelicem, conversam in bovis formam»: Macrobio, *Saturnali*, I, 19, 12.

³⁷ Nonno, *Dionisiache*, XIII, 25-27.

posizionamento: alcune non specificano il luogo, altre ritengono che essi siano collocati sulla testa, altre ancora invece disseminati su tutto il corpo.

La maggior parte delle fonti medievali e primo rinascimentali tra il IV e il XV secolo afferma genericamente che Argo aveva cento o molti occhi, senza indicare con precisione il luogo³⁸, mentre Fulgenzio, nei suoi *Mythologiarum libri tres* dell'inizio del VI secolo, lascia intendere che gli occhi di Argo siano disseminati in tutto il corpo³⁹, e il secondo Mitografo vaticano, databile all'XI secolo, afferma invece che Argo aveva occhi su tutte le membra del corpo⁴⁰. A differenza di questi, Petrus Berchorius alla metà del XIV secolo segue ancora Ovidio e nel suo *Ovidius moralizatus* esplicita che gli occhi erano solo in testa⁴¹. A questa pluralità di fonti corrisponde una iconografia molto variabile. In alcuni casi, al contrario di tutte le testimonianze letterarie, Argo è rappresentato come un pastore con due occhi, come accade ad esempio nella miniatura dell'*Ovide moralisé*, databile al 1385-1390 e conservato nella Bibliothèque Municipale di Lione (ms. 742, f. 21v, fig. 5)⁴². Si tratta di una iconografia che avrà una vasta eco in età moderna, periodo in cui spesso Argo viene rappresentato come un pastore senza alcuna caratteristica speciale⁴³. In molte altre occorrenze egli è raffigurato invece con molti occhi solo sul capo, come è ben visibile, ad esempio, in una miniatura dell'*Ovidius moralizatus* del 1350 circa conservato alla Forschungsbibliothek di Gotha (Memb. I 98, f. 11v)⁴⁴ e in due illustrazioni de *La Bible des poètes, Métamorphose* (un incunabolo dell'*Ovide moralisé* del 1493) conservato presso la Bibliothèque nationale de France di Parigi (Vélin 559, f. non numerato e f. 10r, fig. 6)⁴⁵. In altri casi Argo è invece rappresentato con gli occhi su tutto il corpo, come accade precocemente in un manoscritto delle *Metamorfosi*, databile dopo il 1071 e conservato nella Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli (ms. IV F 3, f. 16r, fig. 7)⁴⁶. In questo caso la miniatura è molto interessante perché illustra il testo di Ovidio, nel quale al contrario si specifica, come è stato già osservato, che Argo ha cento occhi solo sulla testa. La stessa discrepanza tra testo e immagine si ritrova in alcuni esemplari quattrocenteschi miniati dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pizan: mentre nel testo si dice semplicemente che Argo ha cento occhi, senza specificare dove (e lasciando forse intendere che siano sulla testa), nelle immagini il guardiano compare invece con i bulbi

³⁸ Lattanzio Placido ed. 1914, I, *fabula XIII*; *Mythographus Vaticanus I* ed. 1987, 18; Giovanni di Garlandia ed. 1933, I, 97-109; Arnolfo d'Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, I, 10 (Ghisalberti 1932); *Ovide moralisé* 1915-1938, I (1915), I, 3534-3539; *Ovide moralisé en prose* 1954, I, 52; Christine de Pizan ed. 1996, 30; Boccaccio ed. 1951, VII, 22; Lazzarelli ed. 2006, *De gentiliū deorum imaginibus*, XI, 23-26.

³⁹ Fulgenzio, *Mythologiarum libri tres*, I, 13 (*fabula Mercurii. Quare Argum occidit*): «Denique etiam Argum luminum populositate conceptum interemisse dicitur, dum oculorum immensam unius corporis segetem ubique uiva circumspectione florentem singularis uulneris recussu falcifero messuisset curuamine».

⁴⁰ «Cui Juno Argum, Aristoclis filium, omnibus membris oculatum, custodem apposit»: *Mythographus Vaticanus II* ed. 1987, 111 (Io).

⁴¹ Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, I, 12: «Unde Ovidius centum luminibus cinctum caput Arguus habebat, inde suis vicibus capiebant bina quietem» (*Petrus Berchorius* 2021, II, *fabula sexta*).

⁴² Cotton 1965, p. 268. Sul manoscritto nel suo contesto cfr. Pairet 2011, pp. 84-87 e Lord 2011, p. 270.

⁴³ Solo a titolo di esempio si vedano Brown 1986; Sutherland Harris 2013.

⁴⁴ Cfr. Blume 2014; *Petrus Berchorius* 2021, I, pp. 106-107; Zanichelli 2022.

⁴⁵ Sull'esemplare nel suo contesto cfr. Cerrito 2011.

⁴⁶ Sul manoscritto cfr. Orofino 1993; Orofino 1995; Lord 2011, pp. 257-259, fig. 258.

oculari disseminati in tutto il corpo, come accade ad esempio nel manoscritto conservato a Parigi, nella Bibliothèque nationale de France (Fr. 606, f. 15v, fig. 8)⁴⁷, in quello della British Library di Londra (Harley ms. 4431, f. 109v)⁴⁸ e della Universit tsbibliothek di Erlangen (ms. 2361, f. 42v)⁴⁹. Anche in questi casi, dunque, come nel volume delle *Trasformazioni*, il testo segue una tradizione, l'iconografia un'altra.

Passando dalla miniatura alla pittura monumentale, il corpo di Argo tempestato di occhi compare in due ottagoni nel sottarco che separa le storie di Iside e Osiride nella Sala dei sette santi dell'Appartamento Borgia nei Palazzi Vaticani, decorato da Pintoricchio e bottega tra il 1492 e il 1494 per papa Alessandro VI. Come ha spiegato Fritz Saxl in un magistrale saggio del 1945, la storia di Io nel sottarco serve solo ad introdurre le vicende delle due divinit  egizie, cui   legata la fondazione dell'animale araldico del papa in carica, il toro; il redattore del programma iconografico dell'intero appartamento   il domenicano Annio da Viterbo, ossessionato dal mito osiriaco che pi  volte cita nei suoi studi; e le *Metamorfosi* di Ovidio sono la fonte utilizzata per impaginare la storia di Io che si trasforma in Iside⁵⁰. Il testo ovidiano permette effettivamente di identificare con correttezza i soggetti degli ottagoni del sottarco, anche se uno dei cinque, ovvero quello con Iside maestra di Hermes Trismegisto e Mos , non ha alcun legame con le *Metamorfosi*. Nei due ottagoni con Mercurio e Argo (figg. 9 e 10), inoltre, il guardiano di Io viene dipinto senza alcuna aderenza al testo ovidiano, dal momento che l'intero suo corpo   vistosamente tempestato di occhi. Nel primo ottagono, come racconta Ovidio, Mercurio non indossa petaso e calzari alati, suona un flauto di Pan (una siringa a sette canne), e ha appesa alle spalle una spada leggermente curva, con la quale, nell'altro ottagono sta per decapitare Argo. Il testo latino, dunque,   curiosamente tradito solo nella raffigurazione degli occhi di Argo.

Questa indagine sul flusso testuale e iconografico, condotta solo attraverso le fonti arrivate fino a noi, ha permesso di ricostruire un tracciato che, seppur con delle interruzioni, parte dalla ceramica attica di V secolo, passa attraverso i testi di Apollodoro, Igino, Luciano, Nonno, e poi Fulgenzio e il secondo Mitografo vaticano, per arrivare alla miniatura medievale dell'Ovidio di Napoli, alle miniature quattrocentesche dell'*Epistre d'Othea*, a Pintoricchio, e infine a Rusconi. Bench  moltissime fonti letterarie siano generiche nel dire semplicemente che Argo aveva molti occhi, e nonostante il fatto che le testimonianze iconografiche raffigurino perlopi  Argo con due o con molti occhi solo in testa, l'immagine del corpo tempestato di bulbi oculari ha comunque continuato a vivere una vita propria, riemergendo con tutta la sua forza nella mente di Rusconi che riattiva una potentissima immagine antica. Anche se egli utilizza i testi di Bonsignori e Agostini, che descrivono Argo semplicemente come un guardiano dai cento occhi, nel momento in cui deve raffigurare questa scena, un'altra testimonianza letteraria o iconografica, ritornata alla

⁴⁷ Sulle illustrazioni del manoscritto cfr. Barbier 2011, pp. 293-299 e Barbier 2016, p. 42.

⁴⁸ Sul manoscritto cfr. Cooper 2016 e Cooper 2017.

⁴⁹ Christine de Pizan ed. 1996.

⁵⁰ Sull'iconografia del ciclo cfr. Saxl [1945], ed. 1990, Mattiangeli 1981 e Cieri Via 1989; sull'episodio in questione si veda nello specifico Freedman 2014-2015, pp. 226-230.

sua mente, ha avuto probabilmente il sopravvento. Difficile ricostruire gli esatti canali testuali di questa sopravvivenza, data anche la natura frammentaria delle nostre evidenze, sulle quali è possibile comunque fare qualche osservazione: Apollodoro viene pubblicato a stampa a Roma, con una traduzione latina, solo nel 1555⁵¹; Igino, che ha una fortuna manoscritta davvero difficile da discernere, esce in prima edizione nel 1535 a Basilea, significativamente in un'opera enciclopedica insieme a Fulgenzio, che era stato a sua volta pubblicato in prima edizione nel 1498⁵²; Luciano circola tra gli umanisti in traduzione latina anche prima della rara edizione romana del 1470⁵³; Nonno era molto conosciuto nel Medioevo ed è introdotto a Firenze da Poliziano, fino ad essere pubblicato in forma di parafrasi latina in prima edizione nel 1504 da Aldo Manuzio a Venezia⁵⁴, mentre il secondo Mitografo vaticano circola manoscritto fino alla sua prima pubblicazione a stampa che avviene solo nel 1831⁵⁵. La circolazione manoscritta e a stampa di queste fonti, che per il loro carattere enciclopedico erano scarsamente appetibili al grande pubblico, non è comunque paragonabile a quella delle *Metamorfosi*, più volte tradotte in volgare e dunque accessibili a un pubblico vastissimo. Questo non esclude comunque che alcuni artisti, come ad esempio proprio Rusconi, potessero essere in grado di leggere autonomamente testi in latino e che, magari aiutati da colti committenti e consiglieri, possano aver introdotto nel flusso iconografico fortunate varianti⁵⁶.

Che Argo col corpo tempestato di occhi sia un'immagine straordinariamente potente, e dunque capace di vivere una vita propria⁵⁷, ce lo conferma un curioso caso accaduto a Bologna alla fine del XVI secolo, quando Filippo Lucchini commissiona nel proprio palazzo (oggi Zambecari) un fregio con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio da Giovan Francesco Cremonini⁵⁸. Il pittore si ispira con ogni evidenza a stampe prodotte tra il 1588 e il 1589 su disegni di Hendrick Goltzius⁵⁹. Nella scena con Mercurio che cerca di far addormentare Argo al suono del suo strumento, l'artista olandese aveva raffigurato il guardiano di Io con molti occhi sulla testa (fig. 11), mentre in quella con Mercurio che uccide Argo, gli occhi sono solo due. Quando il pittore usa queste stampe per costruire i due episodi nel fregio del palazzo, in entrambi i casi corregge i suoi modelli e raffigura il corpo di Argo tempestato di occhi (fig. 12). Anche in questa circostanza, nella mente del pittore deve aver agito il ricordo di un'immagine precedentemente osservata e rimasta impressa nella sua memoria.

⁵¹ Guidorizzi 1995, p. XLV.

⁵² Gasti 2017, p. XIII; Venuti 2008; Venuti 2018, pp. 93-94.

⁵³ Goldschmidt 1951. Sulla fortuna di Luciano in generale cfr. Mattioli 1980 e *Luciano di Samosata* 2018-2019.

⁵⁴ Tisconi 2016.

⁵⁵ Basile 2013, p. 12.

⁵⁶ Cfr. le osservazioni di Francesca Casamassima in Casamassima, Capriotti 2020, p. 435.

⁵⁷ Sulla forza di un modello iconografico, che ha permesso l'ingresso di re Mida nell'iconografia di Apollo e Marsia cfr. ancora le osservazioni di Casamassima in Casamassima, Capriotti 2020, pp. 441-442.

⁵⁸ Cfr. Clerici Bagozzi 2011.

⁵⁹ Sulla serie di incisioni cfr. *The Illustrated Bartsch* 1980, pp. 316-322.

Per concludere, il diaulos e la spada di Mercurio

Anche se ovviamente non siamo in grado oggi di determinare cosa effettivamente facesse parte del patrimonio visivo di Rusconi, tale meccanismo potrebbe spiegare anche la libertà con cui egli assegna gli attributi a Mercurio, ovvero il *diaulos* e la spada dritta, che non corrispondono a quelli presenti nella tradizione ovidiana e per l'interpretazione dei quali il flusso testuale non è particolarmente significativo.

Tra le fonti latine che citano esplicitamente lo strumento, Petrus Berchorius nell'*Ovidius moralizatus* e Giovanni Boccaccio nel *Genealogie deorum gentilium* utilizzano la parola *fistula*, usata anche da Ovidio, mentre Ludovico Lazzarelli nel *De Gentilium deorum imaginibus* afferma che il dio canta con sette canne diseguali, facendo riferimento direttamente al mito di fondazione della siringa raccontato sempre da Ovidio⁶⁰. Come è stato osservato da Emanuel Winternitz, tra Medioevo e Rinascimento non si aveva conoscenza filologica degli strumenti dell'antichità e dunque gli artisti talvolta attualizzano o stravolgono con estrema libertà le loro forme⁶¹. Benché nella gran parte delle immagini lo strumento del dio sia rappresentato come un flauto costituito da un'unica canna, non mancano la zampogna, come quella nel già citato manoscritto di Lione, e la siringa, che è suonata ad esempio dal dio nel dipinto di Pintoricchio. In alcune miniature da esemplari dell'*Epistre d'Othea*, inoltre, Mercurio suona uno strumento concettualmente vicino al *diaulos*, con due canne, le quali, seppur eccessivamente strette e lunghe, compaiono anche nel Mercurio stampato da Jacopo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino nella prima metà del XVI secolo⁶². In questo caso, dunque, più che le fonti letterarie, nella libertà con cui ha operato Rusconi nel comporre la sua stampa potrebbe davvero aver agito con più forza il ricordo di un'immagine e la debolezza di una tradizione iconografica non stabile.

Per quanto riguarda invece la spada, tra le fonti medievali, Fulgenzio e il terzo Mitografo vaticano seguono la lezione di Ovidio, che parla di una spada curva, a forma di falce, che è a volte effettivamente presente nell'iconografia medievale e rinascimentale⁶³. Boccaccio descrive invece esplicitamente l'arma di Mercurio come un *gladio*, ovvero come una spada dritta, che sembra essere la più frequente nell'iconografia del Medioevo e del Rinascimento⁶⁴. Senza scomodare allora una fonte letteraria, è possibile ipotizzare che nella scelta di Rusconi abbia agito ancora una volta una fonte iconografica, che lo ha portato a riattivare inconsapevolmente l'iconografia antica di Mercurio il quale, nella ceramica attica di V secolo, annienta proprio con una spada dritta il corpo tempestato di occhi del guardiano Argo.

⁶⁰ Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, I, 12 (*Petrus Berchorius* 2021, II, *fabula sexta*); Boccaccio ed. 1951, VII, 22; Lazzarelli ed. 2006, XI, 25.

⁶¹ Winternitz 1958.

⁶² Freedman 2014-2015, p. 233.

⁶³ Fulgenzio, *Mythologiarum libri tres*, I, 13; *Mythographus Vaticanus III* ed. 2018, 9, 3.

⁶⁴ Boccaccio ed. 1951, VII, 22. Sul problema dell'arma utilizzata da Mercurio cfr. Freedman 2014-2015, p. 196.



Fig. 1 – Giovanni Antonio Rusconi, *Io, Giove e Giunone*, da Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553, collezione privata.



Fig. 2 – Giovanni Antonio Rusconi, *Mercurio ed Argo*, da Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia 1553, collezione privata.



Fig. 3 – *La storia di Io*, da Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos...*, Venezia 1522, collezione privata.



Fig. 4 – Eucharides, *kalpis* raffigurante *La storia di Io*, 490 a.C. circa, già Würzburg, Martin von Wagner Museum, ora Tokyo, Collezione Fujita (foto: ArchaiOptix via Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0)



Fig. 5 – *Mercurio e Argo*, da *Ovide moralisé*, 1385-1390 circa, Lione, Bibliothèque Municipale, ms. 742, f. 21v (foto: Bibliothèque municipale de Lyon)



Fig. 6 – *Mercurio e Argo*, da *La Bible des poètes, Métamorphose*, 1493, Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Vélin 559, f. non numerato (foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



Fig. 7 – Argos, da Ovidio, *Metamorfosi*, post 1071, Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, ms. IV F 3, f. 16r (foto: World Digital Library)



Fig. 8 – *Mercurio e Argo*, da Christine de Pizan, *Epistre d'Othea*, XV secolo, Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 606, f. 15v (foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



Fig. 9 – Pintoricchio, *Mercurio e Argo*, 1492-1494, Città del Vaticano, Appartamento Borgia (foto: Wikimedia Commons)



Fig. 10 – Pintoricchio, *Mercurio uccide Argo*, 1492-1494, Città del Vaticano, Appartamento Borgia (foto: The Warburg Institute Iconographic Database)



Fig. 11 – Hendrick Goltzius, *Mercurio e Argo*, 1588-1589 (foto: *The Illustrated Bartsch* 1980)



Fig. 12 – Giovan Francesco Cremonini, *Mercurio e Argo*, fine del XVI secolo, Bologna, Palazzo Zambeccari (foto: *The Warburg Institute Iconographic Database*)

BIBLIOGRAFIA

- Agostini 1547 = N. degli Agostini, *Di Ovidio Le Metamorphosi ...*, in Venetia, Federico Torresano, 1547.
- Andreoli 2006 = I. Andreoli, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia-Université Lumière Lyon 2, 2006.
- Apollodoro ed. 1995 = Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 1995.
- Barbier 2011 = A.M. Barbier, *Dessein avoué et intentions voilées dans les représentations allégoriques de l'Épître Othea de Christine de Pizan*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen âge. Formes et fonctions: héritages, créations, mutations*, a cura di C. Heck, Turnhout 2011, pp. 289-303.
- Barbier 2016 = A.M. Barbier, *La mise en page de l'illustration dans un manuscrit de l'Épître Othea du début du XV^e siècle. Fonctions et significations*, in *La pensée du regard. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age offertes à Christian Heck*, a cura di P. Charron, M. Gil, A. Vilain, Turnhout 2016, pp. 37-45.
- Basile 2013 = B. Basile, *Introduzione*, in *Mitografi vaticani. Cento fabulae*, a cura di B. Basile, Roma 2013, pp. 7-21.
- Blume 2014 = D. Blume, *Bild-Lektüren der Metamorphosen Ovids im Italien des 14. Jahrhunderts*, in *Res gestae – res pictae. Epen-Illustrationen des 13. bis 15. Jahrhunderts*, atti del colloquio internazionale *Tagungsband zum gleichnamigen internationalen Kolloquium* (Vienna, 27 febbraio-1° marzo 2013), a cura di C. Cipollaro, M. Theisen, Wien 2014, pp. 52-64.
- Boccaccio ed. 1951 = G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Romano, 2 voll., Bari 1951.
- Bonsignori 1497 = G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, in Venetia, per Zoanne Rosso Verellese, 1497.
- Bonsignori ed. 2001 = G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardissino, Bologna 2001.
- Brown 1986 = C. Brown, *“Mercury and Argus” by Carel Fabritius. A Newly Discovered Painting*, in «The Burlington Magazine», CXXVIII, 1004, 1986, pp. 797-801.
- Bucchi 2011 = G. Bucchi, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa 2011.
- Capriotti 2013a = G. Capriotti, *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Lodovico Dolce*, ristampa anastatica della prima edizione delle *Trasformazioni*, Ancona 2013.
- Capriotti 2013b = G. Capriotti, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le Trasformazioni di Lodovico Dolce*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», VII, 2013, pp. 33-56.

Casamassima, Capriotti 2020 = F. Casamassima, G. Capriotti, *Il giudice intruso: Mida nel supplizio di Marsia*, in *Judici i justícia. Art sacre i profà medieval i modern*, a cura di R. Alcoy, C. Fontcuberta, Barcellona 2020, pp. 431-442.

Cataldo, Vacca 2021 = C. Cataldo, R.D. Vacca, *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, in «La rivista di Engramma», 183, 2021, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4221> (consultato il 6 gennaio 2022).

Cerrito 2011 = S. Cerrito, *À propos de la Bible des poètes*, in «Le Moyen Français», 69, 2011, pp. 1-14.

Christine de Pizan ed. 1996 = Christine de Pizan, *L'epistre d'Othéa. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek, Ms. 2361*, a cura di H. Lengenfelder, München 1996.

Cieri Via 1989 = C. Cieri Via, *Sacrae effigies e signa arcana: la decorazione di Pinturicchio e scuola nell'appartamento Borgia in Vaticano*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, atti del convegno internazionale (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 185-202.

Clerici Bagozzi 2011 = N. Clerici Bagozzi, *Bologna, piazza Calderini, palazzo Zambecari (già Lucchini, poi Angelelli): le decorazioni tra il XVI e il XVII secolo*, in «Strenna storica bolognese», 61, 2011, pp. 111-126.

Cooper 2016 = C.E. Cooper, *Présences, publics et portraits ambigus du manuscrit British Library, Harley 4431*, in «Le Moyen Français», 78-79, 2016, pp. 1-15.

Cooper 2017 = C.E. Cooper, *Ambiguous Author Portraits in Christine de Pizan's Compilation Manuscript, British Library MS Harley 4431*, in *Performing Medieval Text*, a cura di A. Butterfield, Leeds 2017, pp. 89-107.

Cotton 1965 = F. Cotton, *Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lyon*, in «Gazette des beaux-arts», VI, 65, 1965, pp. 265-320.

Dolce 1553 = L. Dolce, *Le Trasformationi*, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1553.

Euripide ed. 2001 = Euripide, *Tragedie*, III, a cura di O. Musso, Torino 2001.

Fragmenta Hesiodica 1967 = *Fragmenta Hesiodica*, a cura di R. Merkelbach, M.L. West, Oxford 1967.

Freedman 2014-2015 = L. Freedman, *“Argicida Mercurius” from Homer to Giraldis and from Greek Vases to Sansovino*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», LIX-LX, 2014-2015, pp. 181-254.

Gasti 2017 = F. Gasti, *L'antologia di Igino fra tradizione mitografica e istanze enciclopediche*, in *Igino, Miti del mondo classico*, a cura di F. Guasti, Ariccia 2017, pp. XI-XLIII.

Ghisalberti 1932 = F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano 1932.

- Giovanni di Garlandia ed. 1933 = Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, poemetto inedito del secolo XIII, a cura di F. Ghisalberti, Messina-Milano 1933.
- Goldschmidt 1951 = E.P. Goldschmidt, *The First Edition of Lucian of Samosata*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1-2, 1951, pp. 7-20.
- Guidorizzi 1995 = G. Guidorizzi, *Introduzione*, in Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 1995, pp. XI-XLVI.
- Guthmüller 1983 = B. Guthmüller, *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle Trasformazioni del Dolce*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Firenze 1983, III.2, pp. 771-779.
- Guthmüller 1986 = B. Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.
- Guthmüller 1997 = B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.
- Guthmüller 2008 = B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole 2008.
- Hoppin 1901 = J.C. Hoppin, *Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», XII, 1901, pp. 335-345.
- Ikongraphisches Repertorium* 2014 = *Ikongraphisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid: die textbegleitende Druckgraphik, I.1: Narrative Darstellungen*, a cura di G. Huber-Rebenich, S. Lütkemeyer, H. Walter, Berlin 2014.
- Ibáñez Chacón 2006 = Á. Ibáñez Chacón, *Argo Panoptes: sobre la monstruosidad de los guardianes*, in «Paideia», LXI, 2006, pp. 255-276.
- Igino ed. 2017 = Igino, *Miti del mondo classico*, a cura di F. Gasti, Ariccia 2017.
- Lattanzio Placido ed. 1914 = Lattanzio Placido, *Narrationes fabularum Ovidianarum*, a cura di H. Magnus, Berlin 1914.
- Lazzarelli ed. 2006 = L. Lazzarelli, *De gentiliū deorum imaginibus*, a cura di C. Corfiati, Roma 2006.
- Lord 2011 = C. Lord, *A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's "Metamorphoses" and related commentaries*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.G. Clark, F.T. Coulson, K.L. McKinley, Cambridge 2011, pp. 257-283.
- Luciano di Samosata* 2018-2019 = *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Pisa 5-6 ottobre 2017), a cura di I. Fantappiè, M. Riccucci, 2 voll., «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLVII, 2-3, 2018.
- Marchegiani 2017 = C. Marchegiani, *Rusconi, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 298-300.
- Per Lodovico Dolce* 2016 = *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I: Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. Marini, P. Procaccioli, Manziana 2016.
- Mattiangeli 1981 = P. Mattiangeli, *Annio da Viterbo: ispiratore di cicli pittorici*, in *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche. I*, Roma 1981, pp. 260-303.

Matioli 1980 = E. Mattioli, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli 1980.

Murgatroyd 2006 = P. Murgatroyd, *Valerius Flaccus' Io Narrative*, in «Museum Helveticum», LXIII, 1, 2006, pp. 29-38.

Mythographi Vaticani I et II ed. 1987 = *Mythographi Vaticani I et II*, a cura di P. Kulcsar, Turnhout 1987.

Mythographus Vaticanus III ed. 2018 = *Mythographus vaticanus III. Un esempio di mitografia e letteratura del XII secolo*, a cura di G.C. Garfagnini, Spoleto 2018.

Nikolaev 2015 = A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes: The Story of Ἄργος Μυριωπός*, in «Greek, Roman, and Byzantine Studies», LV, 4, 2015, pp. 812-831.

Orofino 1993 = G. Orofino, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Ricerche di storia dell'arte», 49, 1993, pp. 5-18.

Orofino 1995 = G. Orofino, *Ovidio nel Medioevo, L'iconografia delle Metamorfosi*, in *Aetates Ovidiana. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastrì, Napoli 1995, pp. 189-208.

Ovide moralisé 1915-1938 = *Ovide moralisé*, poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus, a cura di C. De Boer, 5 voll., Amsterdam 1915-1938.

Ovide moralisé en prose 1954 = *Ovide moralisé en prose*, texte du quinzième siècle, a cura di C. De Boer, Amsterdam 1954.

Ovidio ed. 1994 = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994.

Pairet 2011 = A. Pairet, *Recasting Metamorphoses in fourteenth-century France. The challenges of the Ovide moralisé*, in *Ovid in the Middle Ages*, a cura di J.G. Clark, F.T. Coulson, K.L. McKinley, Cambridge 2011, pp. 83-107.

Petrus Berchorius 2021 = *Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert*, a cura di D. Blume, C. Meier, 2 voll., Berlin-Boston 2021.

Saxl [1945], ed. 1990 = F. Saxl, *L'appartamento Borgia* [1945], in Id., *La storia delle immagini*, trad. it. di G. Veneziani, Roma-Bari 1990, pp. 135-150.

Sutherland Harris 2013 = A. Sutherland Harris, *Nicolas Poussin's "Juno, Argus, Io and Mercury in a landscape" in Berlin: a preparatory study and a new date*, in «The Burlington Magazine», CLV, 1320, 2013, pp. 157-161.

The Illustrated Bartsch 1980 = *The Illustrated Bartsch, III.1. Netherlandish Artists: Hendrik Goltzius*, a cura di W.L. Strauss, New York 1980.

Tissoni 2016 = F. Tissoni, *The Reception of Nonnus in Late Antiquity, Byzantine, and Renaissance Literature*, in *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, a cura di D. Accorinti, Leida 2016, pp. 691-713.

Torre 2016 = A. Torre, *Phaeton's Flight, Adonis's Trial, and Minerva in the House of Envy: Lodovico Dolce between Ovid and Ariosto*, in «Renaissance and Reformation», XXXIX, 2, 2016, pp. 27-59.

Venuti 2008 = M. Venuti, *L'editio princeps delle Mythologiae di Fulgenzio. Ioannes Baptista Pius, Enarrationes allegoricae fabularum fulgentii placiadis, Mediolani 1498*, in «Paideia», LXIII, 2008, pp. 407-426.

Venuti 2018 = M. Venuti, *Il prologus delle Mythologiae di Fulgenzio. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Napoli 2018.

Warburg ed. 2004 = A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2004, pp. 403-424.

Winternitz 1958 = E. Winternitz, *The Inspired Musician. A Sixteenth-Century Musical Pastiche*, in «The Burlington Magazine», C, 659, 1958, pp. 48-55.

Yalouris 1986 = N. Yalouris, *Le mythe d'Io. Les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Supplément XIV [*Iconographie classique et identités regionals*], 1986, pp. 3-23.

Yalouris 1990 = N. Yalouris, *Io*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V.1, Zürich-München 1990, pp. 661-676.

Zanichelli 2022 = G. Zanichelli, *The Reception of Ovidius Moralizatus in Northern Italy in the Late Middle Ages*, in *After Ovid. Aspects of the Reception of Ovid in Literature and Iconography*, a cura di F.E. Consolino, Turnhout 2022, pp. 189-211.

ABSTRACT

A partire dalle xilografie prodotte da Giovanni Antonio Rusconi per illustrare le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, un volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio uscito in prima edizione nel 1553, il saggio analizza la fortuna iconografica e letteraria di Argo raffigurato con gli occhi su tutto il corpo. Mentre Ovidio descrive infatti il custode di Io come un pastore con cento occhi sul capo, numerose altre fonti letterarie e iconografiche, dall'antichità al Rinascimento, presentano Argo come un guardiano dal corpo tempestato di occhi. Il saggio propone di leggere questa ed altre discrepanze iconografiche presenti nelle stampe di Rusconi come il portato del riattivarsi di una forte immagine antica, capace di vivere di vita propria.

Starting from the woodcuts produced by Giovanni Antonio Rusconi to illustrate the *Trasformazioni* by Lodovico Dolce (a vulgarization of Ovid's *Metamorphoses*, released in the first edition in 1553), the essay analyses the iconographic and literary fortune of Argus depicted with his eyes all over his body. While Ovid describes Io's keeper as a shepherd with a hundred eyes on his head, numerous other literary and iconographic sources, from antiquity to the Renaissance, present Argus as a guardian with a body studded with eyes. The essay proposes to read this, and other iconographic discrepancies present in Rusconi's prints, as the result of the reactivation of a strong ancient image, capable of living a life of its own.

PAROLE-CHIAVE

Metamorfosi; Ovidio; Iconografia; sopravvivenza dell'antico; Argo

KEYWORDS

Metamorphoses; Ovid; Iconography; Afterlife of Antiquity; Argus