Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 35 (1999)

Artikel: L'"Asino d'Oro" nelle corti padane del rinascimento dai volgarizzamenti ferraresi agli affreschi di san secondo

Autor: Acocella, Mariantonietta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-266058

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'"ASINO D'ORO" NELLE CORTI PADANE DEL RINASCIMENTO. DAI VOLGARIZZAMENTI FERRARESI AGLI AFFRESCHI DI SAN SECONDO

1. Fra le opere antiche riportate in auge dagli umanisti, hanno avuto particolare fortuna le *Metamorfosi* di Apuleio di Madaura, romanzo noto anche come *L'asino d'oro*[1]. Vi si narrano le disavventure del giovane Lucio che, spinto a recarsi in Tessaglia dalla curiosità per le arti magiche, ne fa una pessima esperienza, subendo la trasformazione in asino; sotto queste spoglie deve poi affrontare molte disavventure e subire angherie di ogni sorta; ma una volta ritornato uomo grazie alla misericordia della dea Iside, al cui culto si converte, racconterà, oltre alle proprie vicende, anche altri eventi cui ha assistito o di cui ha udito narrare senza che si badasse a lui, in quanto asino.

---

[1] Dopo secoli di parziale oblìo, il romanzo apuleiano ricevette una grande attenzione innanzitutto da parte del Boccaccio, che doveva averlo letto prima che Zanobi da Strada, fra 1355 e 1357, portasse a Firenze da Montecassino il codice completo di Apuleio – il famoso Laurenziano 68, 2 (= F), dell'XI secolo, contenente anche opere di Tacito –, se nel *Decameron*, portato a termine nel 1351, introdusse due novelle, quelle di Pietro di Vinciolo (V, 10) e di Peronella (VII, 2), ispirate rispettivamente a *Metam.* IX, 22-28 e IX, 5-7 (cfr. Claudio Moreschini, "Sulla fama di Apuleio nel Medioevo e nel Rinascimento", in AA.VV., *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a c. di Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli, 2 voll., Padova, Antenore, 1977, vol. I, pp. 460-476, in particolare pp. 469-470). Sulla scoperta del Laur. 68, 2 cfr. Giuseppe Billanovich, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo (Svizzera), Edizioni Universitarie, 1953, pp. 29-33. D. S. Robertson, "The Manuscripts of the *Metamorphoses* of Apuleius", *The Classical Quarterly*, 18, 1924, pp. 27-42 (I parte) e 85-99 (II parte), ha dimostrato che da F dipende tutta la tradizione successiva; cfr. anche la sua "Introduction" all'edizione dei *Metamorphoseon libri XI*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, pp. XXXVIII-LV, con bibliografia relativa.

La stessa storia di un giovane di nome Lucio trasformato in asino, nelle sue linee essenziali, senza gli altri racconti intercalati alla trama principale e senza il finale religioso, ci è giunta anche in un racconto greco coevo al romanzo di Apuleio, intitolato *Lucio o l'asino*[2], di attribuzione incerta, ma facente parte del *corpus* di Luciano di Samosata[3].

Entrambe le opere furono volgarizzate a Ferrara all'epoca di Ercole I d'Este (duca dal 1475 al 1505): le *Metamorfosi* apuleiane da Matteo Maria Boiardo[4], il *Lucio o l'asino*, come proporrò in un lavoro di più

---

[2] Perdura ancora fra i classicisti l'antica diatriba, di difficile soluzione, sui rapporti fra i due testi: tralasciando ipotesi più sottili, si tratta di stabilire se l'uno derivi dall'altro (e quale abbia la priorità), o se entrambi dipendano da un romanzo o racconto per noi perduto. Un riassunto delle varie proposte è offerto da Claudio Consonni nell'"Introduzione" a Luciano, *Il sogno, Il gallo, L'asino*, Milano, Mondadori, 1994, pp. V-LXIX (pp. XXXIX-XLIII).

[3] La riscoperta di Luciano in età umanistica fu opera di Emanuele Crisolora, che, chiamato a Firenze per occupare la prima cattedra di greco in Occidente (dal 1397 al 1400), lo impiegò come autore scolastico. Sull'istituzione della cattedra di greco a Firenze cfr. Antonio Stäuble, "Nel sesto centenario della chiamata di Manuele Crisolora ad insegnare greco nello "Studio" di Firenze", *Versants*, n. s., 31, 1997, pp. 35-43. Sull'insegnamento del Crisolora cfr. i contributi di Ernesto Berti: "Uno scriba greco-latino: il codice Vaticano Urbinate gr. 121 e la prima versione del *Caronte* di Luciano", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 113, 1985, pp. 416-443; "Alla scuola di Manuele Crisolora. Lettura e commento di Luciano", *Rinascimento*, seconda serie, 27, 1987, pp. 3-73; "Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa occidentale", *Studi Classici e Orientali*, 37, 1987, pp. 303-351. Per la fortuna di Luciano cfr. Christopher Robinson, *Lucian and his influence in Europe*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1979 (sintetico il capitolo dedicato alla ripresa italiana quattrocentesca, pp. 81-95); Emilio Mattioli, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980; Lucia Gualdo Rosa, "A proposito di due libri recenti sul Fortleben di Luciano", *Humanistica Lovaniensia*, 32, 1983, pp. 347-357; Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988.

[4] Si veda Edoardo Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'"Asino d'oro". Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988, che fornisce l'edizione critica dei capitoli del volgarizzamento relativi alla favola di Amore e Psiche (pp. 217-345).

ampio respiro, dal medico umanista Niccolò Leoniceno, professore allo Studio ferrarese[5].

L'attività di volgarizzatore era svolta da Boiardo e dal Leoniceno, come da molti altri letterati attivi alla corte ferrarese, per compiacere Ercole d'Este, ignaro di latino. L'interesse di quest'ultimo per Apuleio, grazie al volgarizzamento del Boiardo, a partire dal 1481 contagiò anche la corte di Mantova[6], dove poi Isabella, figlia di Ercole, nel 1490 andò sposa a Francesco Gonzaga, tanto che altri due letterati, gravitanti attorno alle corti settentrionali, si diedero a rielaborare la favola di Amore e Psiche, che nelle *Metamorfosi*

---

[5] Sul Leoniceno (1428-1524) cfr. Domenico Vitaliani, *Della vita e delle opere di Niccolò Leoniceno vicentino*, Verona, Tipolitografia Sordomuti, 1892, e Daniela Mugnai Carrara, "Profilo di Nicolò Leoniceno", *Interpres*, 2, 1979, pp. 169-213. Nel mio studio, di prossima pubblicazione, sulla fortuna letteraria e figurativa dell'*Asino d'oro* nel Rinascimento, indago anche sul rapporto fra i due volgarizzamenti che, eseguiti nello stesso torno di tempo (alla fine degli anni '70 del Quattrocento), sono stati in passato attribuiti entrambi al Boiardo, in considerazione delle analogie lessicali e tematiche presenti soprattutto nella parte finale. La mia attribuzione del *Lucio* al Leoniceno, valente grecista (il cui nome compare per la prima volta nell'edizione veneziana dello Zoppino del 1529 dei volgarizzamenti di Luciano e in una testimonianza tarda di Paolo Giovio, che gli assegna dei volgarizzamenti lucianei), si basa principalmente sulla certezza che il volgarizzamento del *Lucio* è stato eseguito direttamente dal greco, pur col ricorso saltuario alla versione latina di Poggio Bracciolini, mentre il Boiardo traduce sempre dal latino (cfr. Mariantonietta Acocella, "Alcune considerazioni su Boiardo traduttore", *Schifanoia*, 11, 1991, pp. 63-79).

[6] Lo testimoniano tre lettere, conservate all'Archivio di Stato di Mantova, pubblicate da Antonino Bertolotti nelle "Varietà archivistiche e bibliografiche" (nn. CLXXIV, CCLXVII, CCXCII) di tre numeri de *Il bibliofilo*, rispettivamente 7, 1886, p. 26; 8, 1887, p. 78; 9, 1888, p. 71. Con la prima, del 19 giugno 1481, Ercole d'Este accompagna il dono di un "Asino d'oro" al futuro consuocero Federico I Gonzaga; nella seconda, del 21 giugno, si leggono i ringraziamenti del marchese di Mantova per aver ricevuto un "De asino aureo"; nella terza, molti anni dopo (24 novembre 1512), Isabella d'Este Gonzaga da Mantova chiede a Girolamo Ziglioli, che era stato bibliotecario di Ercole, di procurarle un'altra copia dell'"Apuleio volgare traducto per el conte Matheo Maria Boiardi", essendo andato perduto il libro donato a suo tempo dal padre a Federico Gonzaga. Cfr. anche Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'"Asino d'oro"*, cit., pp. 10-14.

occupa una posizione centrale e si estende per un totale di due libri (IV, 28-31; V; VI, 1-24).

Proprio a Isabella il cugino Niccolò da Correggio, verso il 1490-91, dedicò la *Fabula Psiches et Cupidinis*, poemetto in ottave (in volgare, nonostante il titolo latino)[7]. Circa dieci anni dopo Galeotto del Carretto compose una "rappresentazione" teatrale sulle *Noze de Psiche e Cupidine*[8]. Il Carretto ritornò di nuovo sulla favola di Psiche parecchi anni dopo, rielaborandola in una versione ridotta destinata a costituire un nuovo episodio nella quarta edizione del suo *Tempio d'Amore* (vv. 4357-4556), uscita nel 1525[9]; qui la storia è narrata come ecfrasi di una serie di bassorilievi collocati in una loggia del giardino di Amore. Con la stessa tecnica dell'ecfrasi, ma relativa a mosaici del pavimento del tempio-palazzo di Amore, fin dalla *princeps* del 1518 il *Tempio* presentava la "vita de Lucio Apuleio" (vv. 3021-3463 della redazione definitiva), cioè la storia di Lucio, il protagonista delle *Metamorfosi*, trasformato in asino (siccome il racconto di Apuleio è in prima persona, il Carretto crede, o finge di credere, che le avventure dell'asino siano capitate all'autore stesso).

---

[7] Pubblicato in Niccolò Da Correggio, *Opere*, a c. di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 46-96.

[8] Galeotto Del Carretto, *Noze de Psiche e Cupidine*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a c. di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983, pp. 611-725; per la datazione, incerta, pp. 560-561.

[9] Cfr. l'"Introduzione" di Franca Magnani a Galeotto dal Carretto, *Tempio d'Amore*, a c. di Cristina Caramaschi, Roma, La Fenice Edizioni, 1997, pp. XXXVII-XXXVIII, XLI-XLIII. Per le date delle edizioni del poemetto (Milano, Officina Minuziana, a spese di Giovanni Giacomo e fratelli da Legnano, 1518; Milano, Officina Minuziana, a spese di Nicolò da Gorgonzola, 1519; Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo di Polo, 1524; Bologna, Eredi di Benedetto di Ettore Faelli, 1525) si veda Franca Magnani, "Forma e struttura: *Il Tempio d'Amore* di Galeotto del Carretto", *Philo<:>logica*, Bollettino del Centro Studi Archivio Barocco, anno IV, n. 8, novembre 1995, pp. 40-55, in particolare p. 41, e la "Nota al testo" della Caramaschi nell'edizione critica del *Tempio* qui citata, pp. 210-213. È interessante notare che l'editore del 1524 è lo Zoppino, e quelli del 1525 sono gli Eredi di Benedetto Faelli, presso il quale era stata pubblicata nel 1500 la *princeps* del commento di Filippo Beroaldo alle *Metamorfosi* apuleiane.

2. Questa utilizzazione particolare da parte del Carretto, che ha fatto pensare al *Tempio d'Amore* come a un repertorio di temi allegorici per i pittori[10], ci porta alle trasposizioni figurative dell'opera apuleiana. Bisogna però rilevare che, dopo il volgarizzamento boiardesco, rispetto al romanzo dell'Asino è soprattutto la favola di Amore e Psiche ad attirare l'attenzione degli scrittori, come si vede dagli esempi del Correggio e del Carretto[11], e a godere ben presto di una fortuna autonoma, specialmente in campo pittorico (già a Firenze la favola di Psiche era stata oggetto di attenzione particolare e, su committenza medicea, era stata dipinta su cassoni nuziali a partire dal 1444; il tema, qui derivato dalle *Genealogie deorum gentilium* del Boccaccio – V, 22, "De Psyce XV[a] Apollinis filia" –, si prestava bene per le occasioni matrimoniali[12]). Infatti, di fronte ai numerosi cicli ad affresco aventi come soggetto la storia di Psiche, ci è noto un solo esempio di trasposizione pittorica della storia dell'Asino, nella rocca di San Secondo, presso Parma. Vedremo nel corso del presente saggio come questo *unicum* si inserisca nell'ambito culturale e artistico promosso dalla corte mantovana, data la prossimità geografica e i rapporti di parentela instaurati fra i Rossi, signori di

---

[10] Cfr. Franca Magnani, "Tra immagine e parola: la Calunnia d'Apelle di Galeotto del Carretto", in AA.VV., *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a c. di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 111-124 (in particolare pp. 123-124), e "Introduzione" a Galeotto dal Carretto, *Tempio d'Amore*, cit., pp. LVI-LVII.

[11] Un'altra traduzione – estranea alle corti estense e gonzaghesca, ma sempre di area settentrionale – della sola favola di Psiche, che però non sembra aver goduto di grande diffusione, fu eseguita intorno al 1503 dall'umanista pavese Giorgio Beccaria, sul quale cfr. Maria Pia Mussini Sacchi, "Un amico pavese di Matteo Bandello: Giorgio Beccaria", in *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del Convegno internazionale di studi, 7-8 novembre 1980*, a c. di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 411-417 (si avanza la proposta convincente di identificare la versione del Beccaria, di cui parla il Bandello nella prefazione alla novella LIX, 1, con quella adespota testimoniata dal ms. 26 della Biblioteca Trivulziana di Milano).

[12] Su questo argomento cfr. Luisa Vertova, "Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, pp. 104-121.

San Secondo, e i Gonzaga, e come esso si riallacci ai volgarizzamenti ferraresi del *Lucio* e delle *Metamorfosi*. A questo scopo sarà utile una breve digressione sulla fortuna figurativa di Amore e Psiche in area estense e gonzaghesca: infatti saranno proprio i volgarizzamenti estensi a dare in un primo tempo un rinnovato impulso, dopo gli esempi fiorentini, alle trasposizioni pittoriche della favola di Psiche – mentre in un secondo tempo diventerà determinante l'esempio raffaellesco della Farnesina, a Roma – e a ricoprire poi, una volta pubblicati in edizioni a stampa illustrate, un ruolo importante, alla fine del nostro percorso, a San Secondo.

Come i primi volgarizzamenti della storia dell'Asino, così il primo esempio di affresco su grande scala della storia di Psiche è dovuto di nuovo ad Ercole I d'Este. Questi infatti verso il 1493-94 commissionò ad Ercole de' Roberti la decorazione di una sala, detta appunto "di Psiche", nella delizia di Belriguardo, che oggi non possiamo più ammirare, poiché il palazzo è andato quasi completamente distrutto[13]. Il duca era così appassionato a questo lavoro, da rinchiudersi per giornate intere nella sua stanza con il pittore per definirne il progetto[14]. Gli affreschi sono descritti abbastanza dettagliatamente

---

[13] Cfr. Werner L. Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, edited with an Introduction and Notes, Genève, Droz, 1972, pp. 19-22, e figg. 2-3.

[14] Da una lettera, scritta con tono risentito il 13 febbraio 1493 dal segretario ducale Siverio Siveri alla duchessa Eleonora d'Aragona, apprendiamo come il duca Ercole, a Belriguardo, a parte il sentir messa, trascurasse qualsiasi altro impegno e se ne stesse chiuso in camera sua "de la matina a la sira" insieme a "maestro Hercule [de' Roberti]", cui dava indicazioni per i cartoni relativi al ciclo di Amore e Psiche. La lettera, pubblicata da Adolfo Venturi, "Ercole de' Roberti fa cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo", *Archivio Storico dell'Arte*, 2, 1889, fasc. II, p. 85, si trova a Modena, Archivio di Stato, Cancelleria ducale, Carteggio dei Cancellieri. L'errata identificazione, da parte del Venturi, dell'"Illmo Sig.^{re} Duca" con Alfonso I e della "Domina Ducissa Ferrarie" con la sorella Isabella (che era invece marchesa di Mantova), venne corretta parzialmente dallo studioso nel successivo contributo, "Ercole de' Roberti", *Archivio Storico dell'Arte*, 2, 1889, fasc. VIII-IX, pp. 339-360, in particolare a p. 354, dove si individua giustamente Ercole d'Este, ma si tace sul nome della duchessa. Cfr. anche Werner L. Gundersheimer, "The patronage of Ercole I

dal cortigiano estense Sabbadino degli Arienti nel *De triumphis religionis*, opera encomiastica del 1497, dedicata a Ercole I[15]. Nella sua descrizione Sabbadino combina l'originale apuleiano con la *Fabula* di Niccolò da Correggio[16], esplicitamente elogiato[17], mentre

---

d'Este", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 6, 1, 1976, pp. 1-18 (pp. 8-12), seguito da Jan L. De Jong, "Renaissance representations of Cupid and Psyche. Apuleius versus Fulgentius", *Groningen Colloquia on the Novel*, 2, 1989, pp. 75-87 (pp. 77-78).

[15] L'opera dell'Arienti si legge in edizione moderna in Gundersheimer, *Art and Life...*, cit.; cfr. a pp. 62-64 i passi relativi alla Sala di Psiche a Belriguardo. Un'ulteriore testimonianza dell'esistenza di questo ciclo è resa dal vescovo di Adria Nicolò Maria d'Este, nella lettera con cui nel 1498 offre al più illustre parente Ercole I il volgarizzamento della *Tabula Cebetis* fatto eseguire da Gian Jacopo Bartoloto da Parma: "havendo [il duca] già facto depingere la Psyche, che sotto velamento significa l'anima, e le perturbatione che drieto li vanno, restava trovare qualche altra invention, che depingendola con suttile e secreto misterio representasse l'humana vita [...]". Lettera citata dall'Add. ms. 22.331 della British Library in Gundersheimer, "The patronage of Ercole I d'Este", cit., pp. 14-15. Degli affreschi di Psiche a Belriguardo il Gundersheimer si era già occupato nel volume *Ferrara. The Style of a Renaissance Dispotism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973 (= *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali – Modena, Edizioni Panini, 1988; edizione invariata rispetto a quella americana, ma con breve prefazione dell'autore che segnala alcuni studi successivi sul Rinascimento ferrarese); si vedano in particolare le pp. 101-102 dell'edizione italiana.

[16] Si vedano alcuni esempi, ricavabili dal confronto fra il *De triumphis religionis*, ed. Gundersheimer, cit., pp. 63-64 e la *Fabula* del Correggio, in *Opere*, pp. 79-93 (le espressioni evidenziate in corsivo non hanno corrispondenze letterali in Apuleio e nel volgarizzamento del Boiardo): "et *al letto suo* si vede andare *minaciandolo per torli l'arco, la pharetra et y strali, et de spenarli l'ale*. E come *la irata dea saputo el male del figliuolo, se morde il dito minaciando* lui che non haveva obedito" (Arienti); "*al lecto mio* ne venne *minaciando / di tòrme l'arco, la faretra e i strali, /* e per più scherno *di spenarmi l'ali. //* Aveva già *la furibonda dea / saputo dil mio mal* tutto l'effecto / ... /... / *e minaciando, il dito se mordea*" (Correggio, ottave 124, 5-8 e 125, 1-5); "e come l'ha posta a dipartire, *avanti retornasse da cena*, ogni sorte d'acanto [*sic*], *orzo, fromento, miglio e vena in uno monte miste*, et come ivi giunte se vedeno infinite formiche che hanno ordinatamente scielte le *misciute biade*" (Arienti); "e tolto *orzo, formento, miglio e vena, /* con altri grani fece *un monte* fare / e disse: – *Prima ch'io torni da cena, /* fà che me l'abbi tutte a seperare /... // ... / eco venire un popul de formiche, / e ciascuna per lei tanto se adopra / e le *biade* spartendo, in tempo poco

manca qualsiasi cenno alla versione del Boiardo, morto da soli tre anni. Il ricorso al Correggio da parte dell'Arienti induce a credere che anche il pittore o il duca stesso abbiano attinto alla stessa fonte, in cui gli episodi della storia, distribuiti in ottave, risultano di lettura più agevole rispetto alla prosa del Boiardo. Gundersheimer avanza l'ipotesi che il poeta stesso abbia partecipato all'ideazione del programma pittorico[18], il che è molto probabile, ma non dimostrabile, in assenza di testimonianze che lo certifichino.

Il degrado degli affreschi estensi dovette cominciare non molto tardi, se già il Tasso poté lamentare, nella prima quartina del sonetto "A Belriguardo":

> Reale albergo, il lungo tempo oscura
> le imagini diverse e l'opre antiche
> onde col vago suo dipinta Psiche
> talor non si discerne o raffigura[19].

/ ciascuna fu nel suo ordinato loco" (Correggio, ottave 138, 2-6 e 139, 4-8); "Vedesi come andando ad l'infernale regno trova uno con asino zoppo e giunta si vede ad *uno canuto vecchio che passa ad precio li morti*" (Arienti); "Poi un asinaro, con un asin zoppo / troverai... /... / e lì ritrovara' *un vecchio canuto, /che passa a precio e' morti...*" (Correggio, ottava 153, 1-2 e 6-7; nel "vecchio canuto" è evidente la reminiscenza dantesca e petrarchesca, mentre Boiardo mantiene esplicito il nome di Caronte, come lo ritrova in Apuleio VI, 18, e non introduce perifrasi per indicarlo).

[17] "Questi accidenti et acti de morale amore, piene de singulari sentimenti, sono effigiati con tanta felicitate che Parasio il quale in pictura del velo sopra l'uva vinse Zeusis, bastarebbe fusseno de loro mane non che de mane de *optimo pictore ferrariense* che tanta morale cosa pinse *secondo la tua ducal instructione*, ingegniosissimo principe mio charo [Ercole I d'Este]. Di che anchora tanta beata cosa in legiadro e dolce verso materno *Nicolao da Coregio,* signore claro e facundo e d'arme valido huo[mo] ha depincto, secondo Apoleio auctore prestante scrive" (Sabbadino Degli Arienti, *De triumphis religionis*, in Gundersheimer, *Art and Life...*, cit., pp. 64-65; corsivo mio).

[18] *Ferrara estense. Lo stile del potere*, cit., p. 102.

[19] *Le Rime*, a c. di Bruno Basile, 2 tomi, Roma, Salerno, 1994, t. II, pp. 1072-1073. In lode della delizia estense si cimentò, oltre al Tasso (che compose un altro sonetto, "Loda Belvedere e Belriguardo", in *Rime*, cit., p. 1071-1072), anche Battista Guarini

Ma la loro esistenza forse non fu dimenticata, ancora nel primo trentennio del '500, da Federico II Gonzaga, di cui Ercole d'Este era nonno, quando commissionò a Giulio Romano la Sala di Psiche di Palazzo Te, sebbene il modello di riferimento fosse ormai quello di Raffaello.

L'esempio ferrarese precede dunque cronologicamente i celebri affreschi dipinti nel 1517 dalla bottega del Sanzio nella Loggia di Psiche della villa fatta costruire e dipingere dal banchiere senese Agostino Chigi, e ora detta Farnesina perché di proprietà dei Farnese dal 1580 al 1731[20]. Benché in ambito romano, pure Raffaello prese spunto, oltre che da altre fonti pittoriche e letterarie, dalle ottave di Niccolò da Correggio, come ha già notato John Shearman[21], in quanto alcuni episodi rappresentati dall'Urbinate trovano riscontro solo in particolari elaborati nella *Fabula* del Correggio[22], di cui nel

---

con il madrigale "Al gran palazzo di Berriguardo" (*Opere*, a c. di Marziano Guglielminetti, 2ª edizione accresciuta, Torino, UTET, 1971, p. 310).

[20] La villa fu costruita tra 1509 e 1511 dall'architetto senese Baldassarre Peruzzi, allievo di Francesco di Giorgio, pure senese, al quale ultimo la Vertova, "Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael", cit., pp. 116-121, ha attribuito un frammento di tavola che riprende il modello fiorentino della storia di Psiche; tale frammento deriva, secondo la studiosa, da un ciclo di dipinti destinato a decorare le pareti di una sala, ciclo che segnerebbe il passaggio del tema di Psiche dalla decorazione di cassoni a quella ad affresco di intere sale, e che potrebbe costituire un antecedente del ciclo raffaellesco; cosa che, considerando l'origine senese del committente e dell'architetto della Farnesina, è plausibile, anche se non dimostrabile.

[21] "Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzen Phase von Raffaels graphischem Stil", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 60, 1964, pp. 59-100 (relazione con il poemetto del Correggio a pp. 71-74).

[22] Per esempio gli episodi *Amore dà istruzioni alle ninfe* (o *alle Grazie*) e *La toilette di Psiche* (affresco non eseguito, ma di cui si conservano a Chatsworth un'incisione di Giulio Bonasone e i disegni preparatori con due ancelle) prendono spunto dall'ottava 80: "Ma le ninfe invisibil ch'eron preste / al suo servizio, volendo levarsi, / gli aparechiòr la perfumata veste / e il bagno apresso, per poter lavarsi. / La bella Psiche lieta si riveste / di panni d'oro e non di giemme scarsi; / e per recrëazion nel bel giardino / andava a coglier qualche gelsomino"; a questa ottava si può aggiungere come fonte anche 63, 4-5 ("le Grazie avean parato un bel convito / como conviensi a Amor se mena moglie"). Lo stupito *Disappunto di Venere*, per il ritorno di Psiche con l'acqua

1507 era uscita la *princeps*[23], che aveva reso l'opera più facilmente reperibile anche lontano da Mantova o da Ferrara.

Il modello raffaellesco diventa determinante nella diffusione del tema, che verrà ripreso continuamente, in Italia e in Europa, nel Cinquecento e nei secoli successivi; primi a riproporlo furono gli allievi dell'Urbinate, soprattutto dopo la diaspora conseguente al sacco di Roma del 1527[24]. Tra questi allievi spiccano Perin del Vaga e Giulio Romano; i due, quasi contemporaneamente, introdussero le storie di Psiche fra le decorazioni di dimore principesche. Il primo, chiamato a Genova da Andrea Doria a lavorare nel suo nuovo palazzo di Fassolo, vi dipinse verso il 1529 la *fabella* di Psiche nel soffitto della camera da letto della moglie dell'Ammiraglio, dando inizio a una vera e propria moda, per cui in numerosi palazzi signorili della città troviamo una Sala di Psiche, opera di altri pittori[25]. Il

---

dello Stige, deriva invece da 148, 1-3: "Presta ritorna con le turbide acque / di l'atra Stige, e a Vener l'urna porge, / che d'esser ubidita gli dispiacque". I versi della *Fabula* sono qui riportati da Correggio, *Opere*, cit., pp. 71, 66, 88.

[23] Venezia, Manfrino Bono de Monteferrato. Per l'elenco completo dei testimoni cfr. Correggio, *Opere*, cit., pp. 507-514.

[24] La propagazione delle invenzioni raffaellesche e dei suoi seguaci fu favorita anche dalle stampe di incisori come Marcantonio Raimondi; cfr. Lidia Bianchi, "La fortuna di Raffaello nell'incisione", in AA.VV., *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, presentazione di Mario Salmi, 2 voll., Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1962, vol. II, pp. 647-689; Stefania Massari, "Il Cinquecento", in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, catalogo a c. di Grazia Bernini Pezzini – Stefania Massari – Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Quasar, 1985, pp. 9-18.

[25] Cfr. Elena Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova, Sagep Editrice, 1986, pp. 134-172 e 226-233; schede A.IX.13, p. 278 e A.XV.4, pp. 296-297. Tornato a Roma, nella cerchia dei Farnese (il cui interesse per la villa suburbana di Agostino Chigi si concretizzò nel 1580 con l'acquisto della stessa), Perino diede nuovo impulso alla diffusione del tema raffaellesco. Nel 1545-46 decorò infatti con la storia di Psiche, i cui episodi sono disposti in una fascia di riquadri che corre sotto il soffitto, la camera da letto di Paolo III (Alessandro Farnese) in Castel Sant'Angelo; il suo esempio fu imitato qualche anno dopo, fra 1550 e 1555, nel palazzo del Cardinale Girolamo Capodiferro (ora palazzo Spada), situato in linea con la Farnesina sulla sponda opposta del Tevere. Cfr. Filippa M. Aliberti Gaudioso – Eraldo Gaudioso, *Gli*

secondo, accettato già nel 1524 l'invito a trasferirsi a Mantova, vi ottenne facilmente l'incontrastato primato di urbanista, architetto e pittore di Federico II Gonzaga: a Palazzo Te nel 1528-29 Giulio concepì la composizione pittorica più grandiosa e complessa della favola di Psiche, che si estende dai medaglioni ottagonali del soffitto (in cui l'ordine delle scene non è lineare, ma labirintico) alle pareti, rielaborando quello che forse era il progetto originario di Raffaello per la loggia della Farnesina[26].

3. Il percorso fin qui tracciato della fortuna autonoma della favola di *Amore e Psiche*[27], dopo la necessaria incursione in area romana,

---

affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, 16 novembre 1981 – 31 gennaio 1982), 2 voll., Roma, De Luca, 1981, vol. I, pp. 151-162 (illustrazioni del ciclo di Amore e Psiche), vol. II, pp. 87-103 (schede sulla sala e sui disegni preparatori); Roberto Cannatà – Maria Lucrezia Vicini – Mario Lolli Ghetti, *Palazzo Spada. Le decorazioni restaurate*, Milano, Electa, 1995 (in particolare il capitolo di R. Cannatà, "Gli ambienti cinquecenteschi e i primi interventi del cardinale Bernardino Spada", pp. 13-31, e le illustrazioni a pp. 39, 93-95).

[26] Probabilmente già l'ideazione di alcune scene della Farnesina era di Giulio Romano: l'Urbinate, impegnato contemporaneamente in più cantieri, si occupava della progettazione dell'intero programma degli affreschi e dei cartoni, lasciando l'esecuzione ai suoi allievi e collaboratori, ma talvolta affidava ai migliori, come Giulio, anche il disegno e i cartoni. Dato che la storia di Psiche alla Farnesina è incompleta, si è pensato che fossero previsti anche dipinti o arazzi per le pareti; Shearman, "Die Loggia der Psyche...", cit., pp. 66-70, dopo aver riassunto varie ipotesi di ricostruzione del programma raffaellesco, presenta la sua: se nel soffitto e nei pennacchi sono dipinti gli episodi che si svolgono in cielo – e anche nelle vele gli amorini volano nel cielo –, nelle lunette dovevano svolgersi gli episodi terreni all'aria aperta, nelle pareti episodi d'interno o in piena campagna, o agli inferi.

[27] Una rassegna più esauriente sulla fortuna letteraria e artistica della favola di Psiche, nel tentativo di individuare gli influssi che, a partire dal volgarizzamento boiardesco, si intersecano da un'opera all'altra e da un campo artistico all'altro, sarà presentata nel già annunciato lavoro sulla fortuna dell'*Asino d'oro* nel Rinascimento. Si veda, sull'argomento, quanto già emerso dagli studi di Ugo De Maria, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana con appendice di cose inedite*, Bologna, Zanichelli, 1899, e di Jan L. De Jong, "Renaissance representations of Cupid and Psyche", cit.

ci riporta al clima culturale promosso o sostenuto dalle corti di Ferrara e di Mantova nell'arco di tempo che va dall'ultimo quarto del Quattrocento al primo trentennio del Cinquecento, in cui si inserisce l'unico esempio noto di ripresa pittorica delle avventure dell'asino Lucio: si tratta di un ciclo di affreschi in una sala, detta appunto "dell'Asino d'oro", della Rocca di San Secondo, presso Parma, eretta a partire dalla metà del Quattrocento dai Rossi, signori del luogo con fortune alterne dall'inizio del XIII secolo ai primi anni del XIX[28]. La sala in questione è situata al piano nobile, sul lato ovest, ed è attualmente adibita a ufficio, poiché la Rocca ospita la sede del Comune di San Secondo.

Gli studiosi ritengono che la destinazione originaria della stanza fosse nuziale perché alcune delle avventure dell'asino ivi raffigurate sono di carattere erotico o in qualche modo licenzioso (ma dall'inevitabile confronto con l'erotismo profuso nella quasi coeva *Sala di Psiche* di Palazzo Te la sensualità degli affreschi di San Secondo risulta inerente più alla storia raffigurata che alla resa pittorica, poiché

---

[28] Sulla Rocca di San Secondo e sui Rossi si vedano Marco Pellegri, *Il castello e la terra di San Secondo nella storia e nell'arte*, a c. dell'Amministrazione comunale, 1979[3] (1958[1], 1968[2]); Sauro Rossi, "La vicenda architettonica della rocca di San Secondo nel XV e XVI secolo", prima parte, *Aurea Parma*, 75, fasc. II, maggio-agosto 1991, pp. 91-116; seconda parte, *Aurea Parma*, 75, fasc. III, settembre-dicembre 1991, pp. 191-217; Idem, *La Rocca di San Secondo*, Parma, Aemilia Editrice, 1993; Maria Cristina Basteri – Patrizia Rota, "Relazioni politiche e artistiche tra i conti Rossi di San Secondo e i Gonzaga di Mantova nel XVI secolo", *Aurea Parma*, 78, fasc. II, maggio-agosto 1994, pp. 159-179; Maria Cristina Basteri – Patrizia Rota – Giuseppe Cirillo – Giovanni Godi, *La Rocca dei Rossi a San Secondo, un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma, Public Promo Service Editrice, 1995. Brevi notizie sulla *Sala dell'Asino d'oro* anche in Eugenio Battisti, *Cicli pittorici. Storie profane*, Milano, Touring Club Italiano, 1981, p. 142; Germano Mulazzani, "La pittura", in Roberto Greci – Marilisa Di Giovanni Madruzza – Germano Mulazzani, *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Torino, Istituto San Paolo di Torino, 1981, pp. 138-226, in particolare pp. 166, 168, 172; Riccardo Scrivano, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici,* Napoli, Liguori, 1993 ("Avventure dell'*Asino d'oro* nel Rinascimento", pp. 81-102, risale al convegno di Maratea sul racconto, 11-15 sett. 1985).

il riquadro più esplicitamente erotico, che illustra un convegno amoroso tra la matrona e l'asino, si limita ad alludere, con la nudità della donna, alle scene ben più audaci descritte nel testo con dovizia di particolari).

Anche la fortuna figurativa delle avventure di Lucio trasformato in asino, come quella di Amore e Psiche, è legata strettamente ai primi volgarizzamenti ferraresi del romanzo apuleiano e del racconto pseudo-lucianeo *Lucio o l'asino*, e in particolare alla loro fortuna editoriale, poiché il pittore dell'*Asino d'oro* di San Secondo si ispirò a una serie di xilografie che a partire dal 1518 passarono, con variazioni nel numero, da un'edizione all'altra.

Dei volgarizzamenti si era appropriato infatti lo stampatore Niccolò di Aristotele, detto Zoppino[29], di origine ferrarese ma attivo a Venezia, pubblicandoli entrambi con il nome del Boiardo[30] e corre-

---

[29] Sullo Zoppino cfr. Neil Harris, "L'avventura editoriale dell'*Orlando Innamorato*", in AA.VV., *I libri di "Orlando innamorato"*, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara – Modena, Edizioni Panini, 1987, pp. 35-100, a pp. 88-94.

[30] È difficile stabilire se lo Zoppino ritenesse davvero il *Lucio* opera del Boiardo, o se la sua attribuzione fosse solo un'abile trovata pubblicitaria; il nome del presunto volgarizzatore si legge però solo a c. E1^{v}, nell'intitolazione dell'*Asino* (LVCIANO VVLGARE TRADVT- / TO DAL CONTE MATTEO / MARIA BOIARDO), mentre è assente nel frontespizio (PROVERBII DE MES- / SER ANTONIO COR / NAZANO IN FA / CECIA. ET LVCIANO / *De Asino aureo uulgari & istoria-/ti nouamente stampati. Sub pe- / na excommunicationis la/te sententie come nel / breue appare*). D'altro canto, avendo lo Zoppino già attribuito l'*Apulegio* al Boiardo, non gli era difficile spacciare (in buona o in mala fede) anche il *Lucio* come volgarizzamento boiardesco. A ciò si aggiunga che lo Zoppino stesso proprio all'inizio degli anni Venti intraprese una proficua operazione editoriale legata all'opera maggiore del Conte di Scandiano, pubblicando più volte l'*Orlando innamorato* (1521, 1528, 1532) e le *giunte* di Niccolò degli Agostini (*Il Quinto Libro dello inamoramento de Orlando*, 1521 e 1526; *Ultimo e fine de tutti li libri de orlando ínamorato*, 1520-21, 1524, 1529), dopo aver tentato l'operazione "cavalleresca" già nel 1514 con la committenza di una continuazione del poema a Raffaele Valcieco (*El Quinto libro e Fine de tutti li libri de lo Innamoramento de Orlando*). Al *Quinto Libro* del Valcieco commissionato dallo Zoppino e uscito il 1° marzo 1514 fece seguito pochi mesi dopo, il 6 ottobre, il *Quinto libro* dell'Agostini commissionato da Giorgio Rusconi, l'editore che aveva disinvoltamente pubblicato nel 1505 la prima giunta dell'Agostini con l'ambigua intitolazione

dandoli di illustrazioni xilografiche. La *princeps* della traduzione apuleiana, con la denominazione divenuta poi corrente di *Apulegio volgare*, risale al 1518[31]; quella del *Lucio*, collocato in coda ai *Proverbi in facezie* di Antonio Cornazzano, al 1523[32], ma il testo non ricompare più, né nelle numerose edizioni successive dei *Proverbi*, né altrove[33]. Per un ripensamento, dovuto forse proprio al fatto che il *Lucio* contiene la stessa storia dell'asino narrata nel fortunato *Apulegio*, l'operetta scompare dal catalogo zoppiniano (e da quello di altri editori che ristampano i *Proverbi*), nonostante nel 1525

El fine de tutti gli libri de lo inamoramento de Orlando del Conte Matheo Maria Boiardo conte de Scandiano. Cosa nova, e nel 1506 *Tutti li Libri De Orlando Inamorato Del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo Tratti Fidelmente Dal suo Emendatissimo exemplare Nouamente stampato & historiato. Cum Gratia & Priuilegio* (privilegio per la giunta dell'Agostini, di cui però ancora una volta si tace volutamente il nome all'inizio del IV libro). Cfr. Harris, "L'avventura editoriale dell'*Orlando Innamorato*", cit., pp. 77-79, 81-84, 93-94.

[31] APVLEGIO VOLGA / RE, / TRADOTTO PER EL CONTE MAT / THEO MARIA / BOIARDO. *Colophon*: "Finito Lucio Apulegio volgare a consolatione de li ani / mi pelegrini, Stampato in la inclita citta de Ve= / netia adi.x.de Septembrio.M.D.xyiii.Per / io Nicolo daristotele da Ferrara, et / Vincenzo de Polo da Venetia / mio côpagno regnâte lo incli / to Principe Leonardo / Lauredano."

[32] Mi sono noti due soli esemplari, uno conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Capp. V. 719), l'altro alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (cote: 8° B 33194). Per il frontespizio cfr. *supra* n. 30. Il colophon recita: "Stampata nella inclyta Citta di Venetia per Nicolo / Zopino e Vincentio compagno.Nel.M.ccccc. / XXIII.Adi.XXII.de Agosto.Regnâte lo / inclito Principe Messer Andrea Gritti." Il piacentino Antonio Cornazzano (ca. 1430/32 - 1484), al servizio degli Estensi dal 1475, è uno degli autori favoriti dello Zoppino, che stampa diciassette edizioni delle sue opere (Roberto L. Bruni – Diego Zancani, *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 15-17 e 218-222; cfr. anche Harris, "L'avventura editoriale dell'*Orlando Innamorato*", cit., p. 92).

[33] Nelle edizioni successive dei *Proverbi* il testo del *Lucio* viene sostituito dai volgarizzamenti di due dialoghi (uno pseudosenechiano tra il Senso e la Ragione, e l'altro pseudolucianeo fra un Filosofo e un Pidocchio), anche se rimane segnalato erroneamente a c. A2^{r} delle stampe Zoppino 1525 e Bindoni-Pasini 1527. Cfr. Bruni – Zancani, *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, cit., pp. 191-200.

questo si arricchisca del Luciano volgare[34], riproducente, tranne appunto il *Lucio* e i *Dialogi meretricii* I e XI, lo stesso *corpus* di volgarizzamenti tramandatoci dal manoscritto Vaticano Chigiano L.VI.215, confezionato a Ferrara per Ercole d'Este[35].

Dell'*Apulegio* esistono, oltre a due manoscritti, adespoti e privi di miniature[36], e alla *princeps* del 1518, altre nove edizioni, uscite tra 1519 e 1549, tutte veneziane e tutte illustrate con la stessa serie xilografie (alcune delle quali sono utilizzate anche nella stampa del

---

[34] *I diletteuoli dialogi: le vere narrationi: le facete epistole di Luciano philosopho: di greco in volgare nouamente tradotte 7 historiate.* Le successive edizioni sono tutte veneziane, e in tutte manca il *Lucio*. Il volgarizzamento è anonimo, come già nel manoscritto Chigiano L.VI.215 (cfr. n. successiva), anche nella *princeps*, e tale rimarrà pure nella ristampa del 1527 presso Francesco Bindoni e Maffeo Pasini. Lo stesso Zoppino, ristampando il volume nel 1529, ci indica il nome del traduttore nel frontespizio: *I Diletteuoli Dialogi le uere narrationi, le facete epistole di Luciano Philosopho, di Greco in uolgare tradotte per M. Nicolo da Lonigo, & di nuouo accuratamente reuiste et emendate.* L'attribuzione al Leoniceno, da verificare per ogni singola operetta lucianea, è ripresa poi dagli stampatori successivi: Bindoni e Pasini 1535 (frontespizio) - gennaio 1536 (colophon); Bindoni 1537; Giovanni Farri e fratelli da Rivoltella 1541; Bernardino Bindoni 1543; Giovanni Padovano 1551.

[35] Il manoscritto Chigiano è purtroppo adespoto e anepigrafo, ma adorno dello stemma ducale estense e dell'impresa personale di Ercole I, il diamante incastonato in un anello, cui si intrecciano le foglie di un garofano. Lo stemma ducale reca inoltre la modifica effettuata da Ercole I, che, salendo al potere nel 1472, per sminuire il simbolo dell'autorità della Chiesa sul suo ducato, spostò le chiavi papali (introdotte nello stemma da Borso ricevendo da Paolo II il titolo di duca di Ferrara nel 1471) dal capo, posizione araldica di supremazia, al palo. Cfr. Angelo Spaggiari – Giuseppe Trenti, *Gli stemmi estensi ed austro estensi. Profilo storico*, Modena, Aedes Muratoriana, 1985, pp. 45-52. Un esame delle questioni di cronologia e una descrizione dettagliata del contenuto del manoscritto Chigiano e della *princeps* compariranno nella Tesi di dottorato sul volgarizzamento della *Storia vera*, che sto portando a termine presso l'Università di Losanna (rel. prof. Antonio Stäuble).

[36] Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII C 95 (sec. XV *ex.* - XVI *in.*); Pisa, Biblioteca Universitaria, ms. 979 (sec. XV *ex.* - XVI *in.*).

Lucio volgare del 1523), di cui ci occuperemo dettagliatamente più avanti[37].

Il pittore di San Secondo è rimasto a lungo anonimo, ma recentemente Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi hanno proposto il nome di Vincenzo Tamagni da San Gimignano[38]. Già Eugenio Battisti riteneva che il ciclo dell'*Asino d'oro* fosse attribuibile a un collaboratore di Raffaello che aveva lavorato nelle Logge Vaticane[39], come fu appunto il caso del Tamagni, pittore di levatura minore rispetto agli altri epigoni menzionati, sul quale agisce anche la mediazione mantovana di Giulio Romano. Infatti, non solo il soggetto apuleiano è suggerito dalla *Sala di Psiche*, ma dal punto di vista formale la narrazione in fasce di riquadri sovrapposti incorniciati a stucco, sebbene realizzate in modo molto più semplice, trova un preciso antecedente nella *Sala delle Aquile* sempre a Palazzo Te[40]; risalendo da questa a un modello anteriore, troviamo la narrazione in piccoli riquadri delle storie bibliche raffaellesche nelle Logge Vaticane. Ad altri due ambienti del Te, la *Sala dell'Imperatore* o *di Cesare*, e la *Camera degli Stucchi*, rimanda per il tema e per l'esecuzione, anche

---

[37] Nicolò Zoppino e Vincenzo di Polo 1519; Giovanni Tacuino da Trino 1520; Zoppino e Vincenzo di Polo 1521; Tacuino 1523; Zoppino (ma sul frontespizio insegna di Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio) 1526; Zoppino 1534, 1537; Bartolomeo Imperadore e Francesco Veneziano 1544, 1549. L'edizione del '34 (116 cc., 64 xilogr.) è segnalata da Carlo Tincani, "Matteo Maria Boiardo traduttore", in AA.VV., *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 263-306, a pp. 283-284.

[38] Basteri – Rota – Cirillo – Godi, *La Rocca dei Rossi a San Secondo*, cit., pp. 128-131. Sul Tamagni si veda Nicole Dacos, "Vincenzo Tamagni a Roma", *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, 7, ottobre 1976, pp. 46-51, e, della stessa studiosa, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Seconda edizione aggiornata, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, pp. 106-108 e *passim*.

[39] *Cicli pittorici. Storie profane*, cit., p. 142.

[40] Cfr. anche Basteri – Rota – Cirillo – Godi, *La Rocca dei Rossi a San Secondo*, cit., p. 127. Gianna Suitner – Chiara Tellini Perina, *Palazzo Te a Mantova*, Milano, Electa, 1990, p. 83 (ill. p. 80) rilevano che il soffitto della *Sala delle Aquile*, un tempo camera da letto di Federico Gonzaga, risale al 1527-28.

la *Sala dei Cesari*, decorata su commissione di Pier Maria Rossi come la *Sala dell'Asino*[41].

Dal punto di vista iconografico, nel ciclo dell'*Asino d'oro* troviamo in particolare analogie fra la posa della *Carite piangente* consolata dalla vecchia complice dei briganti – riquadro che riprende, come tutti gli altri, una xilografia dell'*Apulegio* del 1519, nella quale tuttavia l'atteggiamento della ragazza è diverso (figg. 5 e 21) – e quella della *Psiche piangente* di Palazzo Te, nella lunetta raffigurante la cernita dei semi, assegnata alla fanciulla come punizione dall'irata Venere ed eseguita dalle formiche (fig. 34)[42]. Inoltre il tipo della vecchia nei riquadri di San Secondo, come rilevano Cirillo e Godi, sembra derivare stilisticamente dalle figure mantovane di Giulio, cioè dalla vecchia cui si rivolge Vulcano all'estrema sinistra del *Banchetto*

---

[41] Anche il programma decorativo di altre sale, benché elaborato nei decenni successivi e tramite altre fonti pittoriche, richiama in parte quello mantovano: alla *Sala dei Giganti* mantovana corrisponde l'omonima di San Secondo, che ha nel riquadro centrale del soffitto l'episodio della *Caduta dei Giganti* (con il particolare, derivato dall'affresco di Giulio Romano, delle scimmie nate dal loro stesso sangue, assente nel passo latino delle *Metamorfosi* ovidiane in cui il mito è narrato, e presente invece nel volgarizzamento in ottave dell'Agostini pubblicato per la prima volta dallo Zoppino nel 1522, con xilografie; cfr. Bodo Guthmüller, "Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21, 1977, pp. 35-68), attorniato da altri quattro con storie mitologiche di superbia punita, tra cui la *Caduta di Fetonte* (soggetto che a Palazzo Te occupa l'ottagono centrale del soffitto della *Sala delle Aquile*). Così le *Favole di Esopo* e *di Fedro* hanno un precedente nelle favole esopiane a stucco e ad affresco nel *Giardino segreto* del Te. Un ultimo richiamo, seicentesco, questa volta diretto, ai motivi di origine raffaellesca è nella *Sala di Mercurio* o *delle Arti*, in cui il dio al centro del soffitto è ricalcato su quello di un pennacchio della *Loggia di Psiche* alla Farnesina.

[42] Della *Psiche piangente* esiste anche un disegno preparatorio di Giulio, datato intorno al 1527; cfr. Konrad Oberhuber, "Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova", in AA.VV., *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989, pp. 135-175, a pp. 57 (datazione) e 165 (riproduzione del disegno, conservato all'Albertina di Vienna, n. 337).

nobile nella *Sala di Psiche*, e dalla vecchia filatrice nel *Lavoro dei campi* nell'appartamento del *Giardino segreto* al Te[43].

Questi elementi iconografici e stilistici, uniti alla probabile identificazione della *Sala dell'Asino* con la "camera de auro" citata in documenti del 1532 e del 1534[44], portano a datare gli affreschi intorno al 1530 (la sala di *Amore e Psiche* a Mantova fu compiuta nel 1528-29).

I Rossi si erano imparentati con i Gonzaga di Mantova nel 1523, tramite il matrimonio fra il conte e marchese Pier Maria II Rossi e Camilla Gonzaga, cugina del duca Federico II Gonzaga. A sottolineare il legame fra le due famiglie furono collocati gli stemmi dei Rossi e dei Gonzaga nel riquadro centrale e negli angoli del soffitto della *Sala dell'Asino* e in quella *dei Cesari*, che, come abbiamo detto, sono quelle più direttamente influenzate dal programma decorativo di Palazzo Te. La scelta di illustrare una sala con la storia dell'*Asino* risponde dunque alla volontà (di Pier Maria Rossi e del pittore) di dimostrarsi aggiornati sulle novità artistiche mantovane, ma anche di risultare in qualche modo originali rispetto al modello completando la *fabella* di Psiche, già molto sfruttata, con le vicende di Lucio, che è il vero protagonista del romanzo apuleiano e che, ricordiamo, compie a livello "basso" lo stesso percorso iniziatico di Psiche[45].

Per definire i rapporti tra gli affreschi e le xilografie di cui si è parlato, è necessario chiarire alcuni punti, ripercorrendo le riutilizza-

---

[43] In Basteri – Rota – Cirillo – Godi, *La Rocca dei Rossi a San Secondo*, cit., pp. 127-28, dove viene segnalata la derivazione da Giulio Romano pure dei "vivaci toni cromatici fra il violetto, il giallo e il verde".

[44] Basteri – Rota – Cirillo – Godi, *La Rocca dei Rossi a San Secondo*, cit., p. 54 e p. 99 n. 260; la denominazione sarebbe però dovuta a dorature degli stucchi o delle cortine parietali (p. 127).

[45] Non entro qui nel merito delle interpretazioni allegoriche del romanzo apuleiano, generalmente di stampo neoplatonico, ben vive nei secoli XV e XVI. Si veda un quadro riassuntivo delle divergenti interpretazioni, della favola di Psiche in particolare e del romanzo apuleiano nel suo complesso, in Claudio Moreschini, *Il mito di Amore e Psiche in Apuleio. Saggio, testo di Apuleio, traduzione e commento*, Napoli, D'Auria Editore, 1994, pp. 7-95.

zioni delle illustrazioni dell'*Apulegio* nelle edizioni successive alla prima (del 1518) e in quella del *Lucio* volgare (del 1523). Partiremo dagli affreschi, compiendo un cammino a ritroso.

4. Nel soffitto della *Sala dell'Asino d'oro* di San Secondo gli affreschi sono disposti in diciassette riquadri (sedici su due fasce concentriche leggibili da destra a sinistra – cioè dodici nella fascia inferiore e quattro in quella superiore –, e uno al centro), che scandiscono gli episodi principali delle avventure dell'asino[46].

Il giovane Lucio si reca in Tessaglia, terra dell'arte magica, ed è ospitato presso un ricco usuraio, Milone (Ipparco, nel *Lucio*). Viene a sapere che la moglie di Milone, Panfile (senza nome, *Lucio*), è una maga, e aiutato dalla servetta Fotide (Palestra, *Lucio*), di cui è diventato l'amante, una notte spia le operazioni con cui Panfile si trasforma in gufo (fig. 1), per raggiungere volando un suo amante. Desideroso di diventare anche lui un uccello, il giovane si spalma con un unguento, ma la servetta, che ha sbagliato barattolo, lo trasforma in asino (fig. 2). Per ritornare uomo, Lucio dovrebbe mangiare come antidoto dei petali di rosa, e Fotide promette di portagliene all'alba; nel frattempo egli si reca nella stalla per trascorrervi la notte. Ma quella notte stessa Lucio è rapito, insieme a quello che era il proprio cavallo e all'asino di Milone, da una banda di ladroni che ha saccheggiato la casa (fig. 3).

I briganti giungono in un villaggio di gente amica. L'asino, dopo aver preso a calci un ortolano che lo ha bastonato perché ha devastato un orto in cui credeva di aver visto delle rose (si tratta invece di "rose lauree", velenose), viene legato e bastonato dai contadini del luogo, di cui si libera scaricandosi il ventre delle erbe indigeste appena divorate (fig. 4). Rimessisi in marcia, i ladroni arrivano al loro covo, dove da altri compagni viene portata una fanciulla rapita, Càrite (senza nome, *Lucio*), affidata alla sorveglianza di una vecchia,

---

[46] La riproduzione d'insieme meglio leggibile si trova in Basteri – Rota – Cirillo – Godi, *La Rocca dei Rossi a San Secondo*, cit., tav. 1. Fra le riproduzioni del presente saggio (pp. 123-134) per motivi tecnici manca quella del sedicesimo riquadro.

che per consolarla le narra la storia di Amore e Psiche (nel *Lucio* non solo non c'è questo racconto, ma non si menziona nemmeno l'atto consolatorio della vecchia) (fig. 5). Colta un'occasione propizia, in assenza di tutti i ladroni, l'asino decide di tentare la fuga; la vecchia se ne accorge e lo afferra per la cavezza per fermarlo (fig. 6).

La fanciulla, udite le urla della vecchia, esce dal covo e balza in groppa all'asino, dandosi alla fuga con lui (fig. 7), ma viene ricatturata insieme alla sua cavalcatura. Càrite viene poi liberata dal fidanzato Tlepolemo e riportata a casa a dorso d'asino (fig. 8). Come ricompensa per l'aiuto datole nel tentativo di fuga, l'asino Lucio viene portato in campagna, dove dovrebbe essere lasciato libero di pascolare e di accoppiarsi con le cavalle. Ma dapprima la moglie del custode delle greggi lo mette a lavorare alla macina, poi, finalmente lasciato libero, l'asino subisce le aggressioni degli stalloni gelosi, infine viene affidato a un malefico garzone che non solo lo costringe a trasportare some pesantissime, ma si diverte anche ad angariarlo malvagiamente. Un giorno appicca perfino il fuoco alla soma di stoppa, per poi raccontare che l'asino è caduto deliberatamente sui fuochi accesi dai vicini. L'asino si salva gettandosi in una pozzanghera (fig. 9).

Il perfido asinaio, durante uno dei soliti viaggi, viene aggredito e dilaniato da un'orsa. La madre del ragazzo si vendica crudelmente sull'asino, colpevole a suo dire di non averlo aiutato; per scampare alle torture l'asino le scarica addosso un getto di feci. Questo particolare, già sfruttato nell'episodio della bastonatura da parte dei contadini, manca nell'affresco, dove si accentua invece il sadismo della donna (fig. 10). Giunge la notizia che Càrite e lo sposo sono morti tragicamente (per una drammatica storia d'amore e tradimento di Trasillo, un falso amico innamorato di Càrite, nelle *Metamorfosi*; travolti dalle onde mentre passeggiavano in riva al mare nel *Lucio*). Gli schiavi decidono di fuggire (per timore di passare sotto chissà quali nuovi padroni nelle *Metamorfosi*; approfittando del "vuoto di potere" nel *Lucio*). Giunti alla città di Bérea mettono in vendita gli animali, e Lucio viene acquistato da uno dei sacerdoti della dea di Siria (cioè Atargatis, Cibele, la Grande Madre) e adibito al trasporto

della statua della dea (fig. 11). Una notte il raglio dell'asino fa scoprire una libidinosa ribalderia dei sacerdoti, che hanno circuìto un ragazzotto, per cui sono costretti a fuggire da un villaggio. L'asino riceve la sua solita razione di frustate, e non viene ucciso solo perché serve per portare la statua della dea. Tuttavia rischia di nuovo di morire, in casa di un fedele che ospita i sacerdoti: la moglie del cuoco infatti consiglia al marito di ucciderlo per procurarsi una coscia da cucinare al posto di quella (di cervo, *Metamorfosi*; d'asino selvatico, *Lucio*) rubata da un cane (dai cani, *Lucio*). Per salvare la pelle l'asino irrompe nel triclinio, devastandolo (fig. 12).

Un giorno i sacerdoti rubano una coppa d'oro nel tempio di un'altra dea. Vengono scoperti e arrestati. L'asino viene messo all'asta. Dopo essere passato nelle mani di vari padroni, viene acquistato da un cuoco che insieme a un suo fratello, pure cuoco, è al servizio di un ricco signore. I due fratelli si accusano a vicenda della sparizione di lauti resti dei banchetti, ma, notando che l'asino ingrassa, scoprono poi che è lui a divorare cibi non adatti a un animale (fig. 13). I cuochi chiamano gli altri schiavi a gustarsi la scena, e le loro risate attirano l'attenzione del padrone, che fa condurre l'asino nel triclinio, dove l'animale diverte i commensali mangiando cibi adatti agli esseri umani e bevendo vino (fig. 14). Il signore acquista l'asino e lo affida a un soprastante che lo ammaestri; costui riesce anche a trarne un profitto personale facendolo esibire a pagamento. Una nobildonna venuta a vederlo si invaghisce di lui, e pagando il soprastante ha degli incontri erotici con l'asino (fig. 15). Il padrone, informato anche di queste sue doti, decide di farlo esibire in uno spettacolo circense che intende offrire alla cittadinanza. L'asino viene condotto nel teatro (sedicesimo riquadro, qui non riprodotto), dove, fra l'altro, dovrà accoppiarsi con una donna condannata alle fiere.

Fin qui gli affreschi rispecchiano la narrazione di Apuleio, ma l'epilogo raffigurato nel riquadro centrale (fig. 16) non corrisponde affatto a quello apuleiano, bensì a quello inventato dal Boiardo nel suo volgarizzamento ispirandosi al finale del *Lucio*, e riprende la

xilografia che chiude la serie delle illustrazioni dell'*Apulegio* (fig. 33). L'undicesimo e ultimo libro delle *Metamorfosi* è dedicato alla conversione di Lucio al culto della dea Iside ed ha perciò un tono più serio rispetto ai libri precedenti, poiché invita il lettore a rileggere in chiave allegorica la caduta del protagonista (preda dei bassi istinti e di un'insana *curiositas* per la magia, forma degenerata di spiritualità) nell'animalità da cui, attraverso l'espiazione, alla fine si redime. Il Boiardo elimina questo libro e inventa un nuovo finale attingendo a quello del *Lucio* pseudolucianeo, che si mantiene sino all'ultimo più aderente allo stile milesio e si conclude con una sfortunata avventura erotica di Lucio con la matrona che lo aveva amato da asino, ma lo rifiuta ora che è ritornato uomo, in quanto egli ha perso il suo miglior attributo asinino ("quello [...] gran signale de asino", *Lucio* volg.; "quella parte che ne lo asino tanto è laudabile", *Apulegio*), diventando una "simia senza coda" (*Lucio* volg.; "brutta simia senza coda", *Apulegio*).

L'innovazione boiardesca che ci interessa maggiormente, però, in relazione agli affreschi, è quella relativa al momento della riconversione in uomo, che non avviene nel corso di una processione in onore di Iside, secondo il racconto apuleiano, in cui un sacerdote porge all'asino una corona di rose, bensì nel corso degli spettacoli circensi in cui l'asino prodigioso dovrebbe esibirsi accoppiandosi con una condannata alle fiere: invece, accostatosi al governatore romano che assiste ai giochi, riesce a mangiare la rosa che costui tiene in mano (nel *Lucio* mangia le rose che sono sparse intorno al letto "nuziale").

Nel dipinto, come nella xilografia, si vede infatti che la nuova metamorfosi sta per avvenire non nel corso di una processione religiosa, ma al cospetto di un personaggio che non può essere altro che il "presidente romano" (*Apulegio*) o "presidente di la provincia" (*Lucio* volg.), cioè il governatore romano che assiste allo spettacolo seduto su un trono e circondato da soldati[47], e non un sacerdote di

---

[47] *Apulegio* (ed. Zoppino e Vincenzo di Polo, 1518, c. N5^{r}): "fui tenuto de fori sotto a li gradi del tribunale ove stava *il presidente romano* a riguardare il giocho, il quale essendo, come è la usanza, de armata gente circondato, sopra ad una sedia coperta de

Iside (che dovrebbe essere in piedi) attorniato da fedeli, come finora si è affermato[48]. Grazie alla sua "domestichezza", l'asino riesce a salire sui gradini del "tribunale" dove è posto il trono e "piegando le ginochia" fa "riverentia" al governatore, il quale, divertito, gli porge da baciare la mano con cui tiene una rosa – una sola e non una corona –, gesto di cui l'asino approfitta prontamente per mangiare il salvifico fiore. Alcuni particolari della xilografia finale vengono riutilizzati nell'affresco in modo più efficace: per esempio la testa della sfinge che nella vignetta costituisce la parte laterale del seggio suggerisce nel dipinto il bracciolo terminante a testa di leone, ricoperto di un drappo giallo che può corrispondere all'espressione "coperta de oro" nell'*Apulegio*. Lo scudo tenuto da un soldato in posizione di riposo si moltiplica invece in più scudi, uno levato in alto per l'entusiasmo da una guardia, e due ai piedi della tribuna, con le insegne araldiche dei committenti. Nell'affresco i gesti di meraviglia degli astanti, assenti nella xilografia, sono interpretabili non tanto in relazione al comportamento dell'asino (di cui è già nota la prodigiosità), bensì alla sua istantanea conversione in uomo, che non è raffigurata ma solo suggerita con questo espediente, che è analogo, ma di segno opposto, a quello usato a Mantova da Giulio Romano, il quale allude alla futura nascita di Voluttà, figlia di Amore e Psiche, dipingendola già presente al loro banchetto nuziale.

---

oro stava a sedere". *Lucio* volgare (edizione critica da me allestita per la tesi laurea, Pavia, a.a. 1985-86, rel. prof.ssa Antonia Tissoni Benvenuti): "Correndo io allora al *presidente di la provincia*, lo qualle per adventura nel spectaculo stava, [...]".

[48] Pellegri, *Il castello e la terra di San Secondo nella storia e nell'arte*, cit., p. 165 ("Un sacerdote da una specie di trono offre all'asino una corona di rose"); ma decifrano male il riquadro centrale anche coloro che hanno riconosciuto o ripreso la notizia che gli affreschi derivano dalle xilografie dell'*Apulegio*, come Battisti, *Cicli pittorici. Storie profane*, cit., p. 142 ("mangiata la corona di fiori, offertagli da un sacerdote, Lucio ritornerà uomo"), e Scrivano, *Il modello e l'esecuzione*, cit., p. 98 ("la mistica figura del sacerdote, vagamente prossima alla tradizione figurale di un Cristo, costituisce il perno intorno al quale ruotano con Lucio una folla di fedeli gesticolanti come per manifestare la loro partecipe meraviglia e alcuni soldati indifferenti a ciò che avviene, impassibili come devono essere dei veri tutori dell'ordine").

5. La *princeps* dell'*Apulegio* (1518) è corredata di trentadue xilografie (più la cornice del frontespizio e la marca dello stampatore dopo il *colophon*). Nella ristampa del 1519 la serie viene arricchita, giungendo a un totale di sessantaquattro vignette, ma due di queste sono ripetute[49]: la prima (*Lucio in viaggio per Ipata*) si trova sia nel *recto* che nel *verso* di c. A4; la trentasettesima a c. [K5]^{v} dovrebbe rappresentare l'uccisione proditoria di Tlepolemo, ed è ripetuta a c. [N6]^{v}, dove è più appropriata, illustrando la *Morte violenta di due fratelli*, uno sbranato dai cani dell'assassino, l'altro trafitto da una lancia da quest'ultimo (IX, 36-37). Le illustrazioni sono dunque sessantadue.

Questa serie, di scuola mantegnesca secondo il Graesse[50], continua ad essere riprodotta nelle edizioni successive dell'*Apulegio*; in queste, anche se a volte alcune xilografie sono collocate erroneamente o ripetute (nelle ristampe del 1526 e del 1537 manca una vignetta della serie originaria, ma ne vengono aggiunte alcune di altra derivazione), quelle sfruttate nel ciclo di San Secondo sono sempre presenti; in seguito le xilografie dell'*Apulegio* vennero impiegate

---

[49] Questo fatto può aver dato luogo all'errore di Carlo Enrico Rava, *Supplément à* Max Sander, *Le livre à figures de la Renaissance*, Milano, Hoepli, 1969, che indica sessantatré illustrazioni. Queste sono riprodotte nell'edizione Rizzoli delle *Metamorfosi*, "I classici della BUR", 1980, dove si afferma che "sono inserite sessantaquattro xilografie, riprodotte dall'edizione veneziana del 1519": in realtà quelle riprodotte sono sessantuno, benché dall'indice ne risultino sessantadue (più una, la marca dello Zoppino), perché manca la trentatreesima, raffigurante il fidanzato di Carite, Tlepolemo, che si infiltra fra i briganti, ed inavvertitamente si ripete quella che compare doppia a partire dalla stampa del '19 (*Morte violenta di due fratelli*); manca pure *L'asino e la matrona vestita*, mentre come quinta c'è *Lucio a Ipata*, assente nelle edizioni del 1518, '19, '20 (non ho potuto controllare quelle del '21 e del '23), presente nel '26 e nel '37, mancante di nuovo nel '44 e nel '49. In queste ultime due i legni non sono quelli originali, e il disegno è più rozzo; la serie ripete quella del '19, omettendo le immagini aggiunte nel '26 e nel '37.

[50] Jean George Théodore Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, 7 voll. e 1 suppl., Milano, Görlich, 1950 (prima edizione Dresda, 1859-60), vol. I, p. 173 (col. 2).

anche per illustrare alcune edizioni a stampa dell'*Asino d'oro* del Firenzuola[51], che a partire dal 1550 sostituì l'*Apulegio* del Boiardo, e di Pompeo Vizzani[52], che dopo il 1585 ritradusse il romanzo con intenti moralizzatori, censurando gli episodi ritenuti più scabrosi, di contenuto erotico o magico, anche a costo di comprometterne l'intelligibilità. Parte delle xilografie, come vedremo, ricomparve anche nell'edizione del *Lucio* volgare del 1523, e parte – una decina

---

[51] Forse ciò ha indotto il Pellegri a ritenere che le scene di San Secondo fossero "tratte dalla libera traduzione dell'opera pubblicata in quei tempi dal Fiorenzuola" (*Il castello e la terra di San Secondo nella storia e nell'arte*, cit., p. 157); in realtà non esistono edizioni anteriori a quella postuma del 1550 pubblicata a Venezia presso Giolito, senza illustrazioni, ornata solo di capilettera a figure all'inizio di ogni libro. Altre edizioni giolitine (1565, 1566 e 1567; di quest'ultima ho visto solo l'esemplare mutilo dell'Archiginnasio di Bologna, 7.Q.II.22) presentano le xilografie dell'*Apulegio*; in quella del 1565 sembrano essere stati usati i legni originali, mentre nelle altre a volte i disegni sembrano essere stati ricalcati su quelli dell'*Apulegio*, in quanto ne differiscono per piccoli particolari e per un tratto più rozzo. Nelle edizioni del 1565 (esemplare di Roma, Biblioteca Corsiniana, 63.C.6) e 1566 (esemplare di Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 7. Q. III. 43) le xilografie sono in tutto sessanta, ma di queste una è ripetuta (la trentottesima è identica alla cinquantesima e corrisponde alla seconda delle due ripetute nell'*Apulegio*), *Lucio a Ipata* è presente, mentre mancano le due relative alla "novella dello starnuto", che il Firenzuola non aveva tradotto, e ovviamente manca pure quella che è l'ultima xilografia dell'*Apulegio*, dato che il finale è diverso. Rava, *Supplément à* Max Sander, *Le livre à figures de la Renaissance*, cit., pp. 13-14, segnala un'altra edizione non datata, Venezia, Francesco di Leno, ornata di "60 vignettes ombrées, grossières répliques des bois des précédentes éditions", cioè di quelle dell'*Apulegio*.

[52] L'edizione del 1629 (Venezia, Ghirardo Imberti, esemplare della Biblioteca Trivulziana, Triv. M. 614) contiene quasi tutta la serie delle xilografie, tratte a mio avviso dai legni originali. Le poche assenti sono andate probabilmente perdute (*Fotide e Panfile*, *Gli schiavi e l'asino in cucina*), o sono state censurate (*L'asino e la matrona*, episodio tralasciato dal traduttore). Le vignette giungono in parte fino a un'edizione del 1703 (Venezia, Domenico Louisa a Rialto; esemplare Triv. M. 1216), ma ricalcate pessimamente, disposte in luoghi inopportuni, ripetute anche più volte, e mescolate ad altre di provenienza diversa. La versione del Vizzani fu pubblicata almeno undici volte, dal 1607 (Bologna, Eredi Rossi) al 1715 (Ceneda, Matteo Manin Cagnan); cfr. De Maria, *La favola di Amore e Psiche...*, cit., pp. 47, 68-71.

di illustrazioni relative alla storia di Psiche – nell'edizione della *Psiche* del Correggio del 1553 (Venezia, Mattio Pagan).

Se confrontiamo l'edizione dell'*Apulegio* 1518 con quelle seguenti e con il ciclo di San Secondo, si può notare che cinque degli affreschi riprendono vignette assenti nella *princeps*, ma presenti nell'edizione del 1519 e nelle successive:

Metamorfosi di Panfile (figg. 1 e 17)
I briganti conducono via le bestie e il bottino (figg. 3 e 19)
Càrite fugge in groppa all'asino (figg. 7 e 23)
L'asinaio incendia la stoppa (figg. 9 e 25)
Il banchetto dell'asino (figg. 14 e 30).

Parte delle xilografie dell'*Apulegio* si ritrovano anche nell'edizione del *Lucio* volgare del 1523 in coda ai *Proverbi* del Cornazzano. Qui vi sono in tutto ventisette xilografie, di cui dodici relative ai *Proverbi* (ma due sono ripetute: la seconda e l'ottava, che non hanno alcuna attinenza con i proverbi cui sono apposte, e sono identiche rispettivamente alla settima e alla dodicesima, collocate al posto giusto). Le altre quindici concernono il *Lucio* e tutte sono tratte dalla serie che illustra l'*Apulegio* volgare a partire dalla seconda edizione del '19, poiché la prima, la terza, la quarta, l'ottava, la tredicesima e la quattordicesima del *Lucio* sono tra quelle che mancano nella *princeps* dell'*Apulegio*.

Ma anche per il *Lucio*, come già per i *Proverbi*, la selezione delle illustrazioni è stata compiuta male, poiché per la maggior parte (almeno in nove casi) esse non sono pertinenti agli episodi che dovrebbero raffigurare, e presentano invece solo delle analogie di situazione, a volte molto vaghe; in altri casi il passo relativo all'incisione si trova distante qualche pagina, o prima o dopo.

La prima xilografia del *Lucio* volgare, che dovrebbe rappresentare Lucio col suo cavallo unitosi ad altri due viandanti sulla strada per Ipata, è invece quella che corrisponde all'episodio dei briganti (ne sono raffigurati tre) che spingono innanzi a sé l'asino e il cavallo rubati e carichi di bottino (fig. 19), mentre la decima, che dovrebbe

riprodurre i sacerdoti della dea di Siria in marcia, con la dea in groppa all'asino, è proprio quella che dovrebbe essere la prima (e così è giustamente nell'*Apulegio*), poiché i personaggi sono tre, chiaramente abbigliati da viandanti, con fiasca e cappello a larga tesa, e il terzo (Lucio) tiene le redini del cavallo (riconoscibile come tale dalle orecchie corte) con sella e bisacce.

La tredicesima xilografia del *Lucio* ripete in qualche modo il soggetto di quella che la precede; la dodicesima infatti raffigura la dama innamorata di Lucio stare nuda davanti a lui mentre gli accarezza o gli unge di afrodisiaco la testa che egli china verso di lei, e, sullo sfondo, un letto. Nella tredicesima, posta sul verso della stessa carta [G7], la scena è quasi la stessa e anche qui c'è un letto in secondo piano, ma la dama è vestita, si trova di fianco all'asino e lo abbraccia al collo. Lo stesso soggetto dovrebbe ritornare anche nella quindicesima e ultima xilografia, almeno nelle intenzioni di chi l'ha collocata in questa posizione; o forse la vignetta dovrebbe raffigurare il convegno amoroso tra Lucio ritornato uomo e la sua innamorata, ma chiaramente l'incisione non è pertinente a questo epilogo. Ed è un po' forzato pensare che il quadretto possa illustrare le parole della nobildonna che respinge Lucio in forma umana rammentandogli le sue virtù asinine. In realtà, nell'*Apulegio* è la scena dell'appena avvenuta metamorfosi di Lucio in asino, mentre Fotide in piedi davanti a lui lo consola accarezzandogli la testa; sul muro della stanza si vede un armadietto aperto, con i bussoletti contenenti gli unguenti magici di Panfile (fig. 18).

Si può ipotizzare che la stampa del *Lucio* volgare, nonostante la sua scorrettezza anche nella collocazione delle xilografie, possa aver suggerito al committente o al pittore l'idea di dipingere solo la storia dell'asino. È pur vero che la traduzione latina di Poggio Bracciolini era ben nota e diffusa in molti manoscritti e stampe[53], e che l'idea

---

[53] Divenne facilmente reperibile, dalla fine del Quattrocento, grazie alla raccolta di versioni latine di Luciano curata da Benedetto Bordon (che omette però il nome dei vari traduttori) e uscita a Venezia nel 1494 presso Simone Bevilacqua (IGI 5841, Hain 10260), raccolta poi ristampata almeno altre cinque volte in Italia, fino al 1517

di dipingere solo la storia dell'asino trascegliendo alcune delle xilografie dell'*Apulegio* poteva nascere anche senza il suggerimento dell'edizione a stampa del *Lucio* volgare, ma si deve notare che, fra le xilografie che compaiono in quest'ultima, ben nove sono riprese negli affreschi:

Metamorfosi di Lucio (figg. 2 e 18)
I briganti conducono via le bestie e il bottino (figg. 3 e 19)
L'asino bastonato dai contadini (figg. 4 e 20)
La vecchia narra a Càrite la storia di Amore e Psiche (figg. 5 e 21)
Càrite fugge in groppa all'asino (figg. 7 e 23)
L'asinaio incendia la stoppa (figg. 9 e 25)
L'asino scoperto a cibarsi di leccornie (figg. 13 e 29)
Il banchetto dell'asino (figg. 14 e 30)
L'asino e la matrona (figg. 15 e 31).

Consideriamo ora le scelte compiute all'interno delle sessantadue xilografie complessive dell'*Apulegio* che potevano fungere da modello[54]. Ovviamente, vista la scelta iniziale di raffigurare solo la storia dell'asino, vengono scartate quelle relative ad altre storie; quelle che rimangono, riguardanti Lucio, sono trentacinque.

Il pittore (o chi per lui) in realtà seleziona gli episodi a partire dalla trasformazione in asino fino al momento della riconversione in uomo. Negli affreschi Lucio compare in forma umana solo nel primo riquadro, poco prima della metamorfosi che desidera.

(Venezia, Melchiorre Sessa e Pietro Ravani), e due volte in Francia (1519 e 1520); cfr. Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate*..., cit., pp. 372-373, nn. 2002-2003, 2005-2007, 2009-2011. Sul Bordon, cfr. Myriam Billanovich, "Benedetto Bordon e Giulio Cesare Scaligero", *Italia medioevale e umanistica*, 11, 1968, pp. 187-256 e "Bordon Benedetto", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. 12, pp. 511-513; Giovanna Dapelo, "Benedetto Bordon editore di Luciano: il *De Veris narrationibus* dall'archetipo al *textus vulgatus*", *Medioevo e Rinascimento*, 9, n. s. 6, 1995, pp. 233-259.

[54] Il calcolo è eseguito sull'edizione del 1519, ma potevano essere utili anche le stampe successive, anteriori all'esecuzione degli affreschi, fino a quella del 1526, nelle quali ci sono variazioni nella presenza o assenza di alcune xilografie (cfr. *supra* n. 49).

Tolte quindi le xilografie in cui Lucio è ancora uomo (otto, tra cui quella imitata nel primo degli affreschi), ne rimangono ventisette. Queste vengono ridotte a sedici, scartando quelle in cui l'asino è presente solo come spettatore, e non come protagonista (dapprima *Il perfido asinaio sbranato da un'orsa*, *Càrite condotta nel covo dai briganti*). Fa eccezione, significativamente, *La vecchia narra a Càrite la favola di Amore e Psiche*, in cui l'asino è solo una comparsa, ma la sua presenza è essenziale affinché ascolti anche lui la storia narrata dalla vecchia, in modo da poterla poi riferire; la sua figura occupa quindi una buona metà del riquadro, a sinistra. Dipingendo l'atto della narrazione della favola e riproducendo iconograficamente nella destinataria Càrite l'atteggiamento della *Psiche piangente* di Giulio Romano, il pittore allude chiaramente al ciclo mantovano di Psiche, sottolineandone allo stesso tempo la deliberata omissione. In compenso i riquadri che illustrano la storia di Càrite sono ben quattro: *La vecchia narra a Càrite la favola di Amore e Psiche* (figg. 5 e 21), *La vecchia tenta di impedire la fuga dell'asino* (figg. 6 e 22), *Càrite fugge in groppa all'asino* (figg. 7 e 23), *Càrite ricondotta a casa in groppa all'asino dal fidanzato Tlepolemo* (figg. 8 e 24).

Viene poi scartata l'illustrazione relativa alla *Fuga degli schiavi* dopo la morte tragica di Tlepolemo e Càrite (negli affreschi si lascia presagire solo il lieto fine del loro matrimonio, più adatto alla destinazione nuziale della stanza). Tralasciati pure gli episodi dell'*Acquisto dell'asino da parte dei sacerdoti della Dea di Siria* e della *Scoperta della coppa di Cibele* rubata dai sacerdoti, alle avventure con questi ultimi sono dedicati solo due riquadri, la *Processione* (figg. 11 e 27) e l'*Irruzione dell'asino nel triclinio* del ricco devoto della Dea (figg. 12 e 28). Questo soggetto permette un collegamento diretto con le avventure finali: *L'asino scoperto a cibarsi di leccornie*, *Il banchetto dell'asino*, *L'asino e la matrona*, *L'asino condotto allo spettacolo*, *L'asino mangia la rosa dalla mano del governatore romano* (figg. 13-16 e 29-33). Sono omesse dunque due storie in cui l'asino ha una parte: nella prima fa scoprire

l'adulterio della moglie di un mugnaio[55] (in una delle due xilografie dedicate a questo racconto è raffigurato l'asino), nella seconda fa scoprire un ortolano nascostosi presso amici dopo aver malmenato un soldato romano che lo angariava (tre xilografie); per ognuna di queste storie, secondarie rispetto alla trama principale, sarebbero occorsi probabilmente almeno due riquadri, per i quali non c'è spazio sufficiente nel soffitto.

Altre due xilografie, *L'asino bastonato dai briganti* e *L'asino e la matrona vestita* non vengono riprese perché iconograficamente risulterebbero ripetitive rispetto all'*Asino bastonato dai contadini* (figg. 4 e 20) e all'*Asino e la matrona nuda* (figg. 15 e 31).

L'utilizzazione di libri illustrati da parte dei pittori per trovare spunti iconografici non è nuova, e anche Giulio Romano, che da par suo aveva mimetizzato il prestito in una composizione molto elaborata, nella *Sala dei Giganti* del Te si era rifatto alle xilografie dell'Ovidio volgare dell'Agostini[56]. Raffaello stesso si era ispirato alle copiose xilografie della Bibbia Malerbi e della Bibbia di Lubecca del 1494 per comporre alcune scene nelle Logge Vaticane – dove prevale l'intento didattico di offrire allo spettatore dei soggetti biblici immediatamente riconoscibili –, la cui esecuzione fu lasciata interamente alla bottega, sotto la direzione di Giulio Romano[57]. Il

---

[55] Questa storia è assente nel Lucio (è quella ripresa da Boccaccio in *Dec.* V, 10).

[56] Cfr. *supra* n. 41.

[57] Cfr. Nicole Dacos, "La Bible de Raphaël", *Paragone – Arte*, 253, marzo 1971, pp. 11-36 (tavv. 6-21), in particolare pp. 20-22. Nemmeno Michelangelo sdegnò di far ricorso a xilografie (serie Anima Mia, cfr. sotto) per le storie dei Maccabei in tre medaglioni della volta della cappella Sistina, mentre Dosso Dossi riprese per l'*Uscita dall'arca* la stessa vignetta utilizzata da Raffaello. La Bibbia curata da Niccolò Malerbi (Malermi, Manerbi) fu la prima in volgare italiano (1471, Venezia, Vindelino da Spira, non illustrata, come le cinque edizioni seguenti fino al 1487), illustrata a partire dal 1490 (Venezia, Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta) con 384 xilografie, 430 nel 1492 (Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta), 433 nel 1493 (Venezia, Guglielmo Anima Mia), 438 nel 1494 (Giovanni Rosso per Lucantonio Giunta). Cfr. Sander nn. 989, 990, 992, 993; IGI nn. 1697, 1699-1704; Essling nn. 133-136. Le vignette di queste edizioni furono poi riprese in tutto o in parte ancora in edizioni veneziane di

Tamagni, che aveva partecipato a questi lavori, trovandosi fra le mani un'edizione riccamente illustrata dell'*Apulegio*, non fatica a seguire il metodo usato anche dai suoi insigni modelli, e traspone su un soffitto con una certa grazia, anche se pedissequamente, le vignette, in cui semplicità e chiarezza erano dettate dalle dimensioni ridotte e dalla tecnica di incisione. Nelle pitture gli ambienti esterni vengono caratterizzati da sfondi paesaggistici e gli interni da sobri effetti prospettici realizzati con sfumature di colore. I personaggi, che occupano tutto lo spazio disponibile, in primo piano come nelle xilografie, indossano vesti classicheggianti, con un aggiornamento ormai obbligatorio per qualsiasi pittore italiano che si cimenti in soggetti antichi, soprattutto se passato alla scuola di Raffaello, mentre nelle illustrazioni dei libri la foggia degli abiti è di solito contemporanea all'epoca dei disegnatori. È questa una delle poche lezioni che il Tamagni, rimasto fondamentalmente legato alla sua formazione provinciale e quattrocentesca, ha appreso da Raffaello, che nelle Logge dà una forma classica a materiali iconografici di derivazione disparata, anche medievale.

Nelle Logge Vaticane per la prima volta, invece che l'illustrazione della storia di un solo eroe o di un unico racconto biblico, si svolgono in sequenza le storie di grandi figure dell'Antico Testamento, per ognuna delle quali si sono dovuti selezionare quattro episodi significativi da dipingere in ogni volticella, più uno a monocromo nel basamento (a Mosè eccezionalmente sono state dedicate due volte,

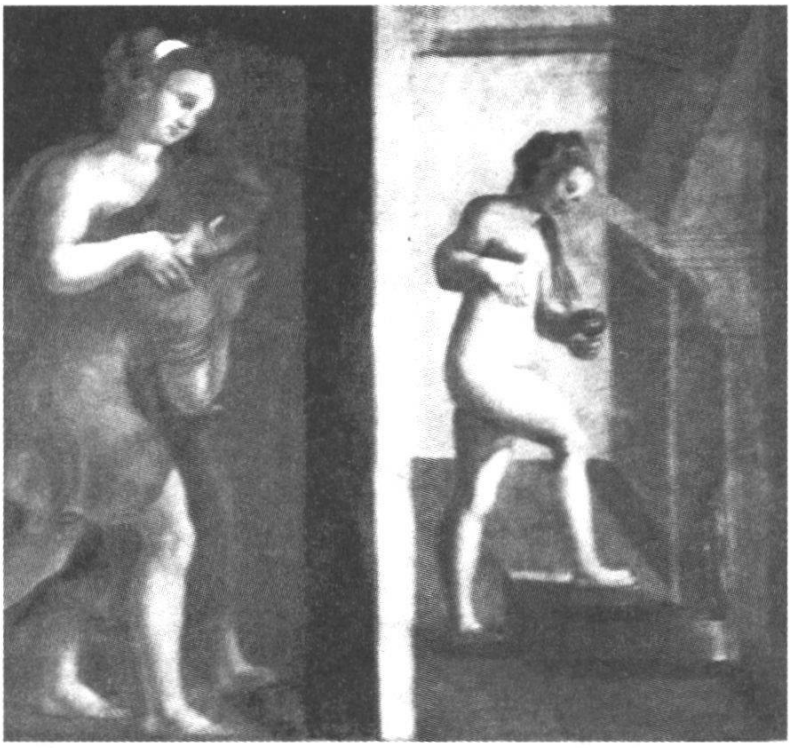
---

Bibbie sia latine che volgari; l'ultima segnalata dall'Essling (n. 158) è datata 1558 (senza il nome dello stampatore). Nelle edizioni volgari italiane si distinguono cinque serie di xilografie che migrano, con variazioni di numero, da un'edizione all'altra, secondo quanto ha stabilito Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, 2 voll., Milano, Editrice Bibliografica, 1991 (vol. II) – 1992 (vol. I), vol. II: 1) serie giuntina, del 1490 (pp. 221, 223, 228); 2) serie Anima Mia, del 1493 (pp. 225-226, 235, 252); 3) serie Rusconi (pp. 232-233); 4) seconda serie giuntina, per la Bibbia tradotta da Antonio Brucioli, del 1532 (p. 247); 5) serie Bindoni (1535), costituita in parte da copie della serie Rusconi, in parte da quella di Lucantonio Giunta (pp. 254, 344).

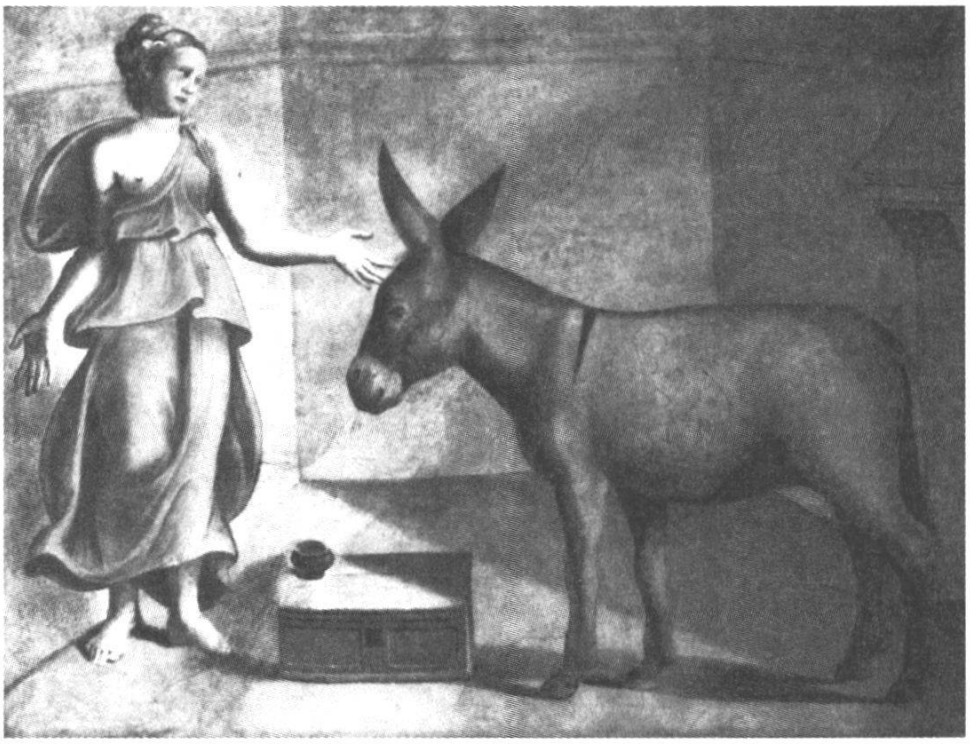
cioè otto scomparti; il ciclo si apre con la Genesi e si chiude con la vita di Gesù). A questo scopo era risultato molto utile il ricorso alle Bibbie volgari a stampa illustrate da xilografie – invece che a Bibbie latine miniate, cui pure Raffaello poteva attingere nella biblioteca papale –, in modo da poter controllare sinotticamente testo e immagine, dato che il Sanzio, benché colto, era ignaro di latino come quasi tutti i pittori.

Il Tamagni, appreso il procedimento, trova la sua "Bibbia" in un'edizione volgare dell'*Asino d'oro* ricca di illustrazioni, tra le quali non ha che da scegliere quelle più significative e immediatamente leggibili per coloro, e nel primo Cinquecento sono ormai molti, che ne conoscono la storia.

Mariantonietta ACOCELLA
Liceo Lugano 1



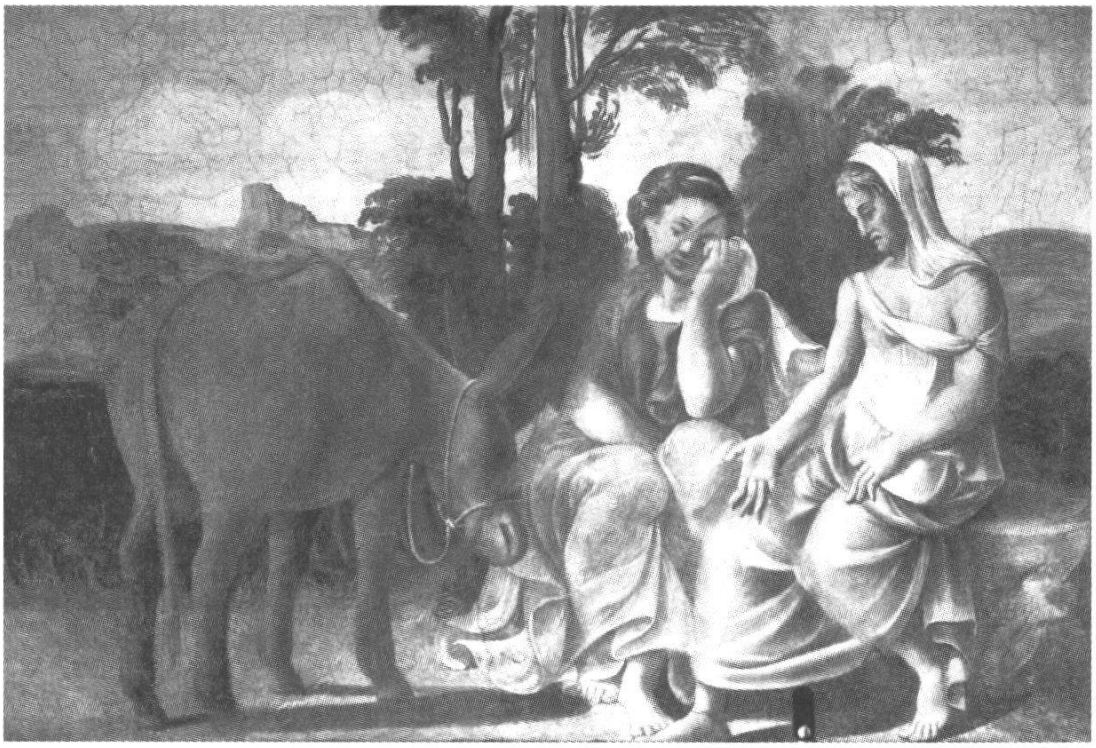
1. Metamorfosi di Pànfile



2. Metamorfosi di Lucio

3. Bestie e bottino trafugati dai briganti

4. L'asino bastonato dai contadini

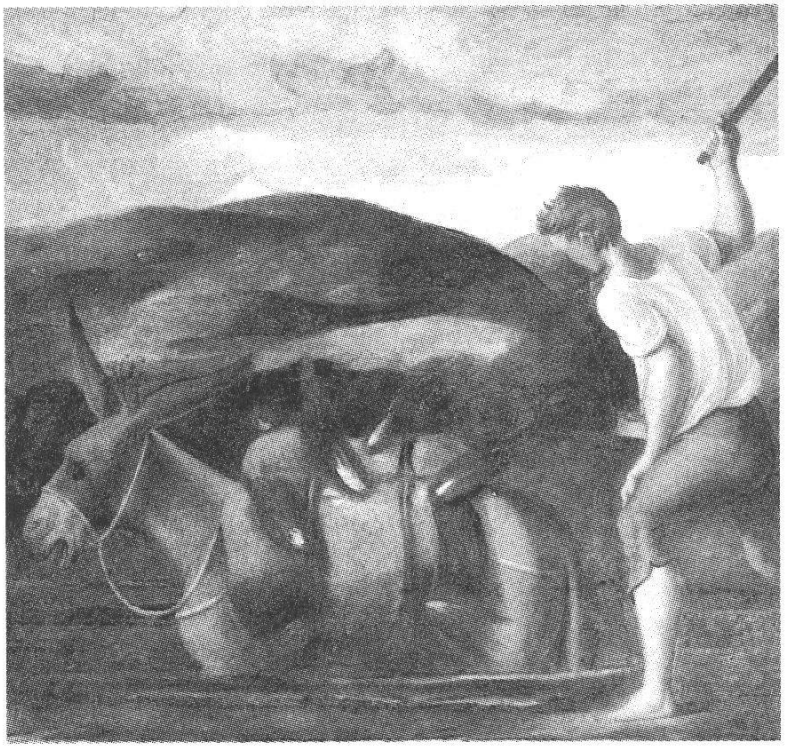


5. La vecchia narra a Càrite la favola di Amore e Psiche

6. La vecchia tenta di impedire la fuga dell'asino

7. Càrite fugge in groppa all'asino

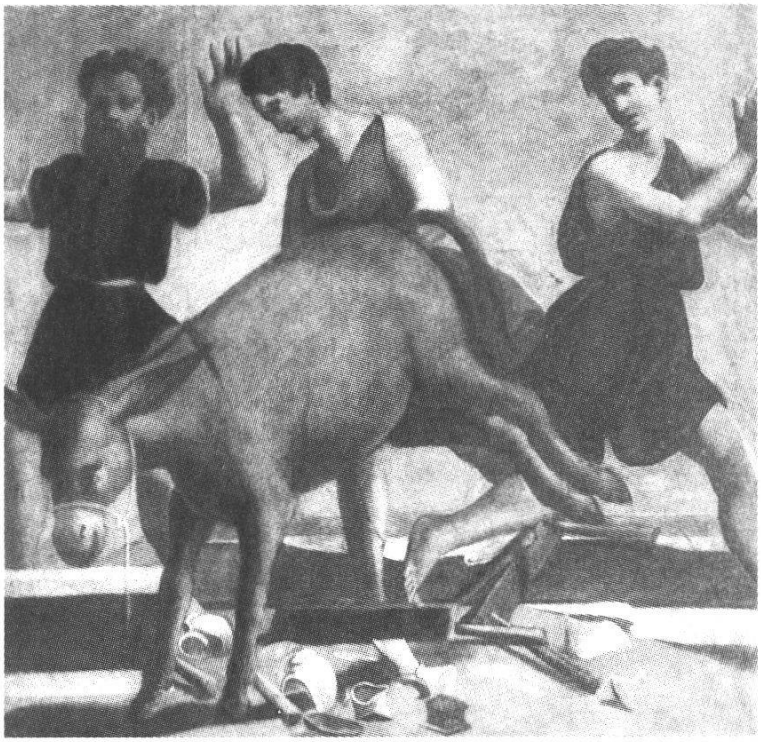
8. Càrite ricondotta a casa in groppa all'asino
dal fidanzato Tlepòlemo



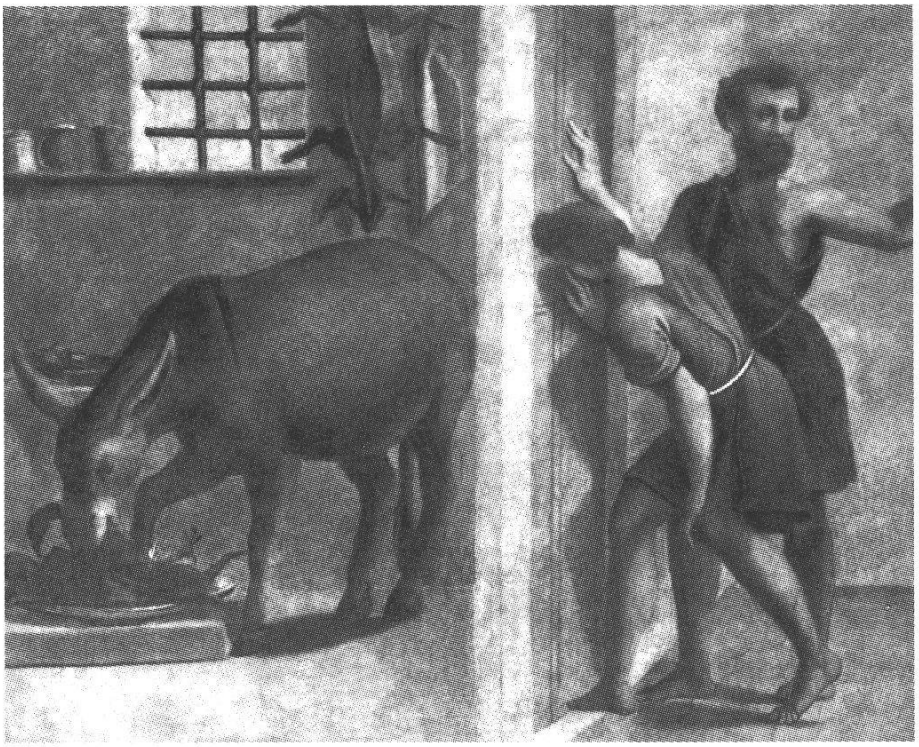
9. Il perfido asinaio incendia la stoppa

10. La madre dell'asinaio infierisce sull'asino

11. Processione della Dea di Siria

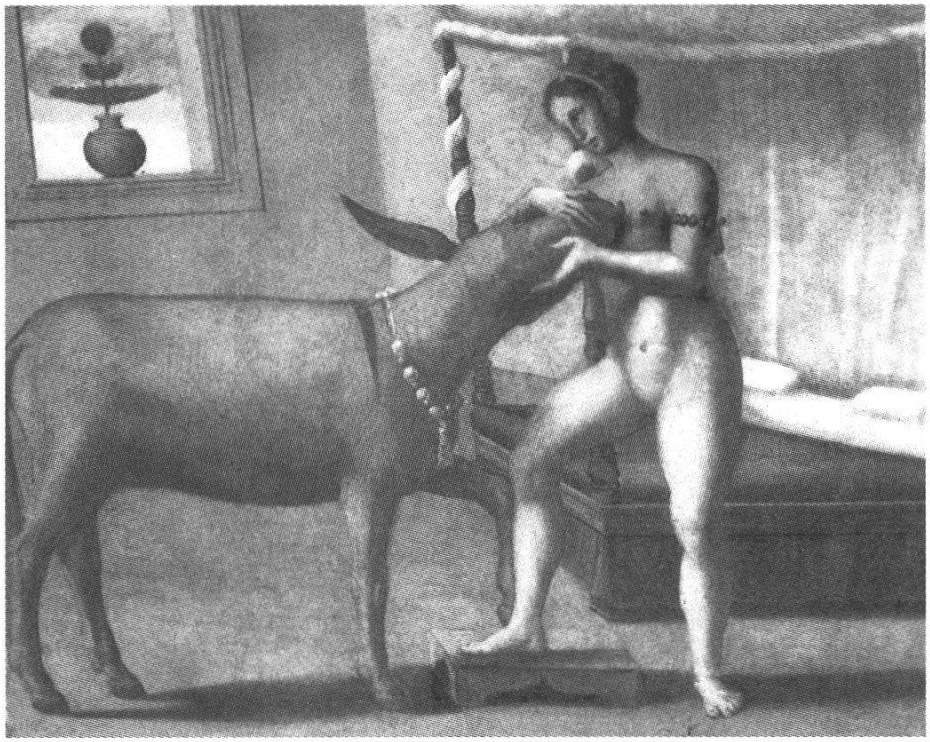


12. Irruzione dell'asino nel triclinio



13. L'asino scoperto a cibarsi di leccornie

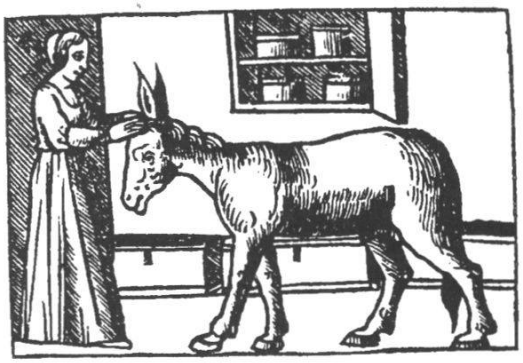
14. Il banchetto dell'asino



15. L'asino e la matrona

16. L'asino mangia la rosa dalla mano
del governatore romano

17. Metamorfosi di Pànfile

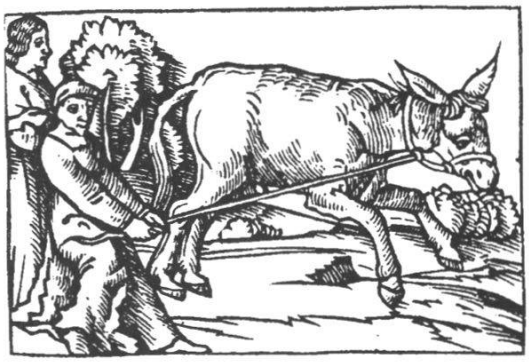


18. Metamorfosi di Lucio

19. Bestie e bottino trafugati dai briganti

20. L'asino bastonato dai contadini

21. La vecchia narra a Càrite la favola di Amore e Psiche

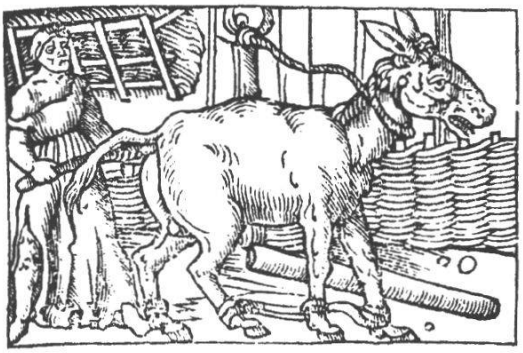


22. La vecchia tenta di impedire la fuga dell'asino

23. Càrite fugge in groppa all'asino

24. Càrite ricondotta a casa in groppa all'asino dal fidanzato Tlepòlemo

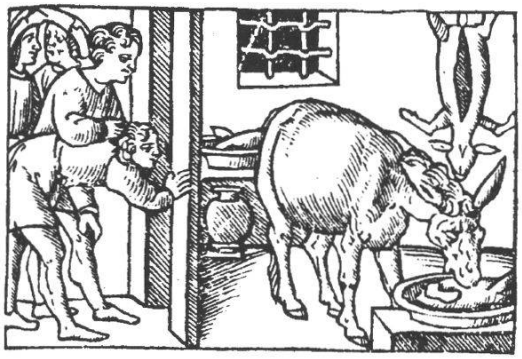
25. Il perfido asinaio



26. La madre dell'asinaio infierisce sull'asino

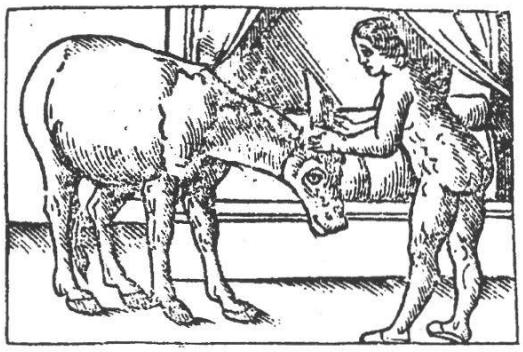
27. Processione della Dea di Siria

28. Irruzione dell'asino nel triclinio



29. L'asino scoperto a cibarsi di leccornie

30. Il banchetto dell'asino



31. L'asino e la matrona

32. L'asino condotto allo spettacolo

33. L'asino mangia la rosa dalla mano del governatore romano

34. Giulio Romano, *La prova della cernita dei semi*
(Mantova, Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche)