



2022

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 25, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuillo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Tre edizioni illustrate del *Bellum Civile* di Lucano fra Quattro e Cinquecento*

Rosario Lancellotti**

Abstract

Prima di attraversare una lunga fase di insuccesso letterario e di mercato, sancito dalla condanna che subisce nel clima di rigido aristotelismo cinquecentesco, il *Bellum Civile* di Lucano gode di una certa fortuna nel panorama librario italiano del primo Rinascimento. A comprovarlo è la pubblicazione di tre edizioni illustrate del poema, in due casi (Bologna 1493-95 e Milano 1525) con legni di riuso, nell'altro (Venezia 1511) con un set xilografico appositamente realizzato. L'articolo prende in esame queste stampe, cercando di identificare le scene raffigurate e studiando il rapporto che le immagini intrattengono con i versi del poeta latino.

* Nella trascrizione di testi antichi ho adottato un criterio moderatamente conservativo, con ammodernamenti nella punteggiatura e nell'uso di accenti e maiuscole; sono sciolte le abbreviazioni e separate le parole secondo l'uso moderno. Dal momento che nei passi del *Bellum Civile* presi in esame non ho riscontrato particolari divergenze tra la *vulgata* a stampa e le moderne edizioni, il testo è citato da Shackleton Bailey 2009.

** Rosario Lancellotti, Dottorando in Italianistica e Filologia moderna, Scuola Normale Superiore, Classe di lettere e filosofia, Piazza dei Cavalieri, 7, 56126 Pisa, e-mail: rosario.lancellotti@sns.it.

Ringrazio i professori Stefano Poletti, Giovanna Rizzarelli e Andrea Torre per aver seguito attentamente la stesura di queste pagine, fornendomi preziosi consigli e suggerendomi diverse piste da approfondire.

Al tempo stesso, sono ricostruiti i legami tra le xilografie lucanee e alcune vignette impiegate in edizioni coeve (in particolare di Plutarco, Cesare, Virgilio e Ariosto), con l'obiettivo principale di mettere in luce le molteplici funzioni che gli editori assegnano all'apparato illustrativo.

Lucan's *Bellum Civile* enjoyed a certain degree of success in the Italian editorial context of the early Renaissance, before undergoing a long period of misfortune determined by 16th century Aristotelian criticism. This success is proven by the publication of three different illustrated editions of the text; two of them (Bologna 1493-95 and Milan 1525) were realised reusing previous wood engravings, whereas new xylographs were specifically designed for the other one (Venice 1511). This article analyses the aforesaid editions, trying to identify the scenes depicted in the engravings and their interaction with the Latin text. Moreover, it focuses on the connection between Lucan's xylographs and other contemporary illustrated editions of Plutarch, Caesar, Virgil and Ariosto, therefore shedding light on the various functions attributed to the iconographic apparatus by Renaissance editors.

Scorrendo le pagine dei *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* di Bernard Weinberg, il nome di Lucano compare con una certa frequenza tra quegli scrittori che affrontano, alla luce delle riflessioni formulate da Aristotele nella *Poetica*, l'annosa questione dei rapporti tra poesia e storia¹. Sulla scia del severo giudizio di Servio, che esclude Lucano dal novero dei veri poeti «quia videtur historiam composuisse, non poema»², il *Bellum Civile* è chiamato in causa a esemplificare i rischi a cui può condurre la stesura di un poema epico troppo aderente al dato storico ed eccessivamente «obligato alla verità de' particolari»³. Anche nei commenti alla *Poetica* che proliferano nel corso del secolo, le caratteristiche dell'opera lucanea sono spesso contrapposte alle soluzioni narrative più canoniche adottate da Omero o Virgilio e giudicate come preferibili anche in un poema moderno.

La netta condanna di Lucano in sede di riflessione teorica non tarda a far sentire i suoi effetti nel mercato editoriale, che avverte e risponde con grande lucidità ai mutamenti di gusto letterario in atto nei decenni centrali del Cinquecento. Dopo il 1525 il *Bellum Civile*, di cui si contano fino a questa data ben ventidue edizioni in latino a partire dalla *princeps* del 1469, non sarà infatti più pubblicato in Italia per tutto il resto del secolo, né in originale né tradotto. Una parziale eccezione è costituita dalla prima traduzione moderna, edita nel 1587 in seno all'Accademia parmense degli Innominati, in un clima di rinnovato interesse per il poema storico favorito dall'immediato successo della *Gerusalemme liberata*: l'autore, il ravennate Giulio Morigi, opta per l'endecasillabo sciolto, metro canonizzato pochi anni prima con l'*Eneide* di

¹ Weinberg 1970.

² Servio a Virgilio, *Eneide* I, 382, ripreso da Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, VIII, VII, 10 (*De poetis*).

³ L'espressione è tratta da Tasso 1964, p. 19. Un rapido accenno alla "sfortuna" di Lucano nel Cinquecento è in Paoletti 1962, pp. 149-150.

Annibale Caro, e prosegue la narrazione lucanea in altri due libri giungendo fino alla morte di Cesare e confezionando il volume secondo la più regolare scansione in dodici libri⁴. La soluzione, tanto più necessaria per un poema avvertito già allora come incompiuto, trovava un significativo antecedente nel *Supplementum Aeneidos* di Maffeo Vegio, spesso stampato come tredicesimo libro nelle edizioni virgiliane, ed era stata d'altronde già adottata in quei cantari che ricavavano la loro materia dall'opera di Lucano, passati sotto i torchi tipografici alla fine del Quattrocento.

A fianco dei volgarizzamenti, un indice dell'interesse che Lucano doveva suscitare anche tra lettori non specialisti prima della riscoperta della *Poetica* aristotelica, è testimoniato dalla pubblicazione, tra fine Quattro e inizio Cinquecento, di alcune edizioni illustrate del *Bellum Civile*. Rispetto alle sedi più canoniche di riflessione letteraria, affidata solitamente al genere del trattato-commento, il *medium* visivo può offrire un punto di vista alternativo ma ugualmente valido per indagare la fortuna e il successo di un'opera, che nello stesso torno d'anni viene letta, confezionata e data alle stampe con modalità e funzioni differenti.

Obiettivo di queste pagine sarà studiare il corredo illustrativo che accompagna tali volumi, quasi del tutto ignorati dagli studi in materia, per provare a identificare le scene raffigurate, esaminando il grado di fedeltà delle stesse rispetto ai versi ma anche i frequenti scarti tra testo e immagine; al contempo, la ricostruzione dei passaggi dei legni xilografici tra edizioni coeve consentirà di mettere in luce le accorte soluzioni degli editori, che assegnano alle immagini il compito di veicolare precise strategie di lettura rispetto al testo che accompagnano. Ne emergerà un quadro variegato e complesso, segnato nel giro di pochi decenni da una progressiva canonizzazione in direzione classicheggiante del poema lucaneo: se in un primo momento il *Bellum Civile* viene interamente assimilato a un cantare tardomedievale, le edizioni stampate a Venezia e Milano sanciranno una consacrazione del testo in forme più nobili e regolari, grazie soprattutto al ricorso all'illustre precedente virgiliano ma con inevitabili aperture a elementi e influssi del tutto moderni.

⁴ Lucano *Delle guerre civili di Giulio Morigi nell'illustre Academia de' sig. Innominati di Parma l'Innabile, con aggiunta fino alla morte di Cesare*, in Ravenna, appresso Francesco Tebaldini da Osimo, 1587 (CNCE 35044). Alcune osservazioni su quest'opera in Torre 2012, pp. 124-126. Un riferimento cursorio alla traduzione è in una lettera del 1591 indirizzata a Morigi in *Lettere brevissime di Mutio Manfredi*, in Venetia, appresso Gio. Battista Pulciani, 1606, pp. 26-27.

Lucano in volgare (Bologna 1493-95)

Il primo corredo di xilografie a tema lucaneo da prendere in esame accompagna un volgarizzamento in ottava rima firmato dal non altrimenti noto cardinale Luca di Monticello, che contamina il *Bellum Civile* con il romanzo francese dei *Fatti di Cesare*, estendendo così la narrazione fino all'assassinio del dittatore⁵. Il cantare costituisce una significativa testimonianza del successo popolare di cui godeva uno scrittore come Lucano, per quelle stesse ragioni che lo avrebbero reso un bersaglio privilegiato per i critici aristotelici: la mancanza di unità dell'opera, che non ruota attorno a un singolo eroe e si sviluppa su un arco cronologico e geografico piuttosto ampio, doveva facilitare, nel panorama della tradizione canterina tardomedievale, il riuso o l'accrescimento di singoli episodi con forti margini di autonomia⁶.

Numerose edizioni del cantare, tutte *in-quarto*, si susseguono nel giro di pochi anni: Roma 1492, Venezia 1495, Milano 1492, [Milano post 1497] e Bologna [1493-95]. Nella stampa bolognese, di cui sopravvive un singolo esemplare oggi conservato a Milano nella Biblioteca Trivulziana (Triv. Inc. D 80)⁷, le ottave, contenenti un testo piuttosto scorretto, sono accompagnate da un corredo di undici incisioni, ripetute più volte; si giunge così a un totale di ben trentuno vignette. L'eccezionalità del volume emerge dal raffronto con altre stampe dello stesso tipografo, Bazalerio de Bazaleriis, attivo negli ultimi due decenni del secolo, che mostra una forte predilezione per una letteratura "di consumo": più di un quarto dei titoli del catalogo è infatti costituito da testi in ottava rima. Quasi esclusivamente a questa tipologia di opere sono riservate xilografie, non però inserite tra le ottave, ma al massimo impresse sulla prima e sull'ultima carta.

Il volume lucaneo doveva insomma costituire un fiore all'occhiello della tipografia bolognese: notevole era stato l'investimento nell'apparato iconografico, che si compone, come rilevato dai pioneristici studi di Max Sander, da due serie di vignette di diverso formato⁸. Quelle di dimensioni minori (mm 55 x 75 ca), impresse soprattutto nella seconda metà del libro, superano la giustificazione della singola colonna e sono riconducibili, per la loro fattura, a un ambito veneziano. Per alcune vignette si riconoscono forti somiglianze con il corredo illustrativo della *Trabisonda istoriata* (Venezia, Christophorus

⁵ Sulle fonti e la tradizione manoscritta del cantare si vedano Ciccone 1909; Ugolini 1933; Flutre 1974; sulla stampa romana cfr. Blasio 2016. Per un panorama generale sui cantari cfr. Cabani 1988.

⁶ Cfr. Everson 2001, pp. 70-75.

⁷ *Lucanus, Marcus Anneus: Pharsalia* (tr. Luca di Monticello), Bologna [Bazalerius de Bazaleriis, 1493-95] ISTC il00310300. Sui cosiddetti 'libri popolari' cfr. almeno Grendler 1993.

⁸ Una prima descrizione dell'apparato illustrativo dell'incunabolo è in Sander 1937, pp. 10-14 e 1942, vol. II, p. 694, n. 4023. Su questa stampa cfr. anche De Marinis 1940, pp. 33-34.

de Pensis, 1492). Una riproduzione in controparte di un'immagine stampata a c. bb2v della *Trabisonda* è ad esempio impressa in corrispondenza del breve *excursus* dedicato allo scontro tra Ercole e Anteo, «che di tutt'i giganti fu più ardito» (c. c5v)⁹. L'arrivo del cesariano Curione a Cartagine offre a Lucano l'occasione di evocare il mitico scontro svoltosi in quei territori e conclusosi con la morte di Anteo, dotato della capacità di recuperare tutte le sue forze toccando il suolo. Nella stampa l'immagine è giustapposta alla sinistra dell'ottava che descrive il momento finale del duello (fig. 1):

E spesso spesso li faceva sentire
che strecta con le bracia i podea dare;
Antheo che se vedea perciò morire
se sforca quanto può de ritoccare;
Hercul che questo non pò sofferire
strengelo in alto e non lo lascia fare,
ma tanto el tenne sì senza ferita
farli con altro che perdea la vita.

Mentre la maggioranza delle vignette non sembra intrattenere alcun rapporto con i versi del volgarizzamento, se non richiamando genericamente scene di battaglie, in questo caso è possibile che la presenza di due alti personaggi barbuti nella metà destra della xilografia abbia indotto il tipografo a collocarla in questo preciso passaggio. Una conferma in questo senso può venire da un ulteriore riuso della vignetta, che compare nell'*Orlando Innamorato* edito a Venezia da Rusconi nel 1506, in corrispondenza dello scontro tra Brandimarte e Barigaccio, «grande di statura» e del tutto simile a un gigante:

Senza altramenti adunque disfidare,
adosso a Brandimarte fu inviato:
proprio un gigante a la sembianza pare,
tutto di coio e di scagliette armato.
Con el scudo de osso che solia portare
e il suo baston di ferro e il brando a lato
venne a la ciuffa, e senza tropo dire
se comenciarno l'un l'altro a ferire (*OI II, xix, 32*)

Raffigurano generiche scenette belliche anche le sei xilografie di formato maggiore (mm 85 × 110 ca) collocate nella prima metà del libro, che occupano in larghezza lo spazio di due ottave e sono inquadrature da una cornice ornamentale in stile fiorentino. Per la prossimità con alcune immagini del *Morgan-*

⁹ Un trattamento analogo subisce la vignetta alle cc. ll4v e qq5r della *Trabisonda*, reimpressa alle cc. c4r, c6v, d2v, e2v, g1r e i1r della stampa bolognese. La vignetta stampata alle cc. e4v, i2r, i3r del cantare lucaneo compare invece anche nel frontespizio del *Lamento di Roma*, edito a Bologna nel 1495; l'immagine è riprodotta in De Marinis 1940, tav. XXX. Sulla diffusissima pratica del riuso iconografico nelle tipografie rinascimentali si veda Zappella 2013.

te edito a Firenze nel 1500 da Tubini e Pacini¹⁰, Sander ipotizzava l'esistenza di un'ignota stampa fiorentina del cantare lucaneo da cui dipenderebbe quella bolognese, o in alternativa che il *Morgante* avesse riusato le vignette bolognesi, fatto del tutto eccezionale per l'illustrazione fiorentina dell'epoca, che raramente si serve di legni provenienti da altre città. In mancanza di riscontri con incunaboli di area bolognese o fiorentina, la provenienza delle xilografie della serie grande resta una questione aperta. È comunque probabile che esse derivino da un'edizione fiorentina andata dispersa e che dunque, proprio come le vignette di formato minore, siano state reimpiegate piuttosto che prodotte *ad hoc* per il cantare lucaneo, come tradisce la scarsa adesione delle stesse ai versi. Non è tuttavia necessario presupporre, come fa Sander, che esistesse una stampa fiorentina dello stesso testo: per i loro tratti generici, entrambe le serie, veneziana e fiorentina, mescolate in un unico volume, avrebbero potuto figurare facilmente in un qualsiasi "libro di battaglia".

La prima vignetta della stampa, impressa sul *recto* della prima carta insieme alla scritta «Cesare» in lettere mobili (fig. 2), è preceduta dal titolo «Lucano in volgare. E come Cesare pre/se Roma et supero Pompeyo». In questa soluzione paratestuale il volume bolognese diverge dallo schema adottato nelle altre quattro edizioni: pur non adottando nessun titolo, fuorché «Lucano in volgare» nella *princeps* milanese, esse premettono al testo vero e proprio gli *argumenta* dei primi nove libri del *Bellum Civile* e una rubrica, collocata al di sopra dell'ottava incipitaria, in cui è ricordato il presunto autore del volgarizzamento. Nella stampa bolognese, invece, le ottave sono precedute da una singola carta dove è raffigurato un uomo a cavallo armato e rivolto verso una città difesa da una possente cinta muraria. La vignetta sembra dialogare da vicino con il titolo del cantare: assente nelle altre stampe, esso è stato verosimilmente ideato proprio in funzione della xilografia, che in questo modo si sarebbe adattata con facilità a visualizzare la presa di Roma, conquistata subito dopo l'attraversamento del Rubicone. Il titolo, inoltre, lascia intuire che il vero focus del cantare, non una semplice trasposizione in volgare del poema lucaneo, sarà la figura di Cesare, di cui è tratteggiata una sorta di biografia, dallo scoppio della guerra civile fino all'assassinio.

Il legame tra il titolo e l'immagine del frontespizio è in più confermato dall'utilizzo, in corrispondenza dei due episodi di assedio ricordati nel cantare, di una vignetta molto simile alla precedente (fig. 3). L'immagine è impressa una prima volta al di sopra di questi versi (c. a6v):

Cesar cavalca con li soi compagni
 seguitando Pompeo e sua brigata,
 biastemando ad altrui tanti guadagni

¹⁰ Si vedano in particolare quelle riprodotte in Kristeller 1897, tav. 21 n. 24, tav. 42 n. 49 e tav. 57 n. 74. Su quest'edizione del *Morgante* cfr. Harris 2005, p. 218.

d'haver già fati e sua Roma pigliata.

[...]

Però dispose qui non far tardanza
 Pompeo che in Brandicia era ricolto.
 Cesar a cui non piaque quella danza,
 ben che gli avesse Italia quasi tolto,
 Brandicia asediar vol con possanza,
 ben che Pompeo non l'aspetò molto
 anci fece suo naue apparechiare,
 fugendo in Grecia di nocte per mare.

La xilografia interagisce con le ottave sottostanti, prestandosi sia a visualizzare retrospettivamente la conquista di Roma, da poco avvenuta («d'haver già fati e sua Roma pigliata», con un richiamo evidente al titolo «come Cesare pre/se Roma»), sia l'assedio posto da Cesare alla città di Brindisi («Brandicia asediar vol con possanza») dove Pompeo si è rifugiato. Allo stesso modo, l'immagine è collocata in corrispondenza del racconto dell'assedio di Marsiglia, in particolare sotto ai versi che riferiscono le prime fasi dell'accerchiamento voluto da Cesare (c. b2v):

Po [Cesare] comandò che Marsilia s'asaglia.

Gionse a Marsilia e quei seran le porte
 et armati montaron su le mura,
 et in un loco presso bello e forte
 qui poner l'hoste Cesar dé cura;
 qui s'acampa la cesarea corte.
 Quei dentro stando non mostran paura
 sopra una porta che come ancor pare
 levassi in alto quasi a mezo l'are.

Impressa a più riprese, l'incisione contribuisce a scandire il flusso della narrazione, facendo convergere l'attenzione del lettore-osservatore sul personaggio di Cesare, davanti a cui capitolano progressivamente tutte le città, e saldando in questo modo attorno a un singolo nucleo le diverse sequenze del cantare.

Fedeltà e trasformazioni (Venezia 1511)

Occorre attendere il 1511 per trovare un'edizione illustrata del *Bellum Civile* in latino, se si eccettua il solo frontespizio del Lucano stampato nel 1508 da Leonardo Pachel: l'incisione, impiegata dall'editore milanese in diversi volumi con estrema facilità e con la sola sostituzione delle iscrizioni, raffigura nel mezzo il poeta vestito all'antica affiancato dai due commentatori umanisti, Giovanni

Sulpizio e Ognibene Leoniceno; in questo modo viene trasposto iconicamente l'assetto visivo tipico della *mise en page* delle edizioni latine e greche, con il testo circondato su tre lati dalle fitte note degli esegeti. Di gran lunga più elaborato è il ciclo di dieci xilografie realizzato *ad hoc* per l'edizione *in-folio* del *Bellum Civile* stampata a Venezia da Agostino Zani da Portesio a spese di Melchiorre Sessa¹¹. Tra le novità pubblicate dal frontespizio compaiono proprio queste «*figurae suis locis apte dispositae*», allora date per la prima volta in luce e impresse ad apertura di ciascun libro: la formula, piuttosto diffusa, mette l'accento sulla puntuale corrispondenza tra le immagini e i vari momenti della narrazione (i «*loci*»), forse con implicito riferimento denigratorio a quelle operazioni editoriali più dozzinali, ma di gran lunga maggioritarie, che si limitavano a riutilizzare legni preesistenti posizionandoli in modo casuale all'interno del volume. Le immagini, di dimensioni ridotte (mm 66 × 78 ca), sono collocate al di sopra degli *argumenta* firmati da Sulpizio e si distinguono per il tratto piano e bidimensionale che definisce nettamente i contorni delle figure e ne favorisce la leggibilità¹². Stilisticamente, le vignette ricordano da vicino altre xilografie di piccolo formato presenti in testi in latino che Zani e Sessa pubblicano in quello stesso arco cronologico (Plinio il Vecchio, Plauto, Valerio Massimo). Particolarmente strette, tuttavia, sono le tangenze con alcune vignette delle *Vite di Plutarco* stampate da Giorgio Rusconi nel 1518¹³: simile è, ad esempio, la torsione del busto di un guerriero dotato di scudo e lancia nella metà destra dell'immagine (figg. 4-5), o il modo di rendere il profilo di un soldato che regge un palo su cui è conficcata una testa mozzata (figg. 6-7), con forti affinità anche nella resa di dettagli minimi¹⁴. Non è da escludere l'intervento, nei due volumi, della mano dello stesso, anonimo illustratore, o quantomeno la conoscenza delle vignette lucanee da parte di chi lavorò al set di Plutarco.

¹¹ *Annei Lucani bellorum civilium scriptoris accuratissimi Pharsalia, antea temporum iniuria difficilis ac mendosa [...]*, Venetiis, per Augustinum de Zanis de Portesio, impensis attamen et opera solertissimi viri Melchioris Sessae, 1511 (CNCE 52789). Alcune informazioni su Agostino Zani in Borsa 1986, pp. 33-34.

¹² Le incisioni sono menzionate solo da Essling 1967, vol. II, pp. 270-271, che ne fornisce una rapida, e spesso erronea, descrizione (ripetuta identica in Sander 1942, vol. II, p. 693, n. 4020): «*livre I: un camp romain au bord de la mer; une Renommée marchant sur le flots; II groupe de soldats assis à gauche; autre groupe debout, à droite; dans le fond, à gauche, la mer où vogue un vaisseau, et à droite: ROMA; III siège de Marseille; IV inondation du camp devant Ilerda; V combat au bord de la mer, sur laquelle vogue une barque montée par trois hommes; VI combat devant Dyrrachium; VII bataille de Pharsale; VIII assassinat de Pompée; IX soldats assaillis par des serpents; X Ptolémée et Cléopâtre devant César*».

¹³ *Le vite di Plutarcho, vulgare, novamente impresse, et historiate*, Venetia, per Georgio de Rusconi, Nicolo Zopino e Vincenzo Compagni, 1518 (CNCE 30068).

¹⁴ Specialmente in quest'ultimo caso, le somiglianze con la stampa lucanea sono ancora più evidenti se si confrontano le xilografie del Plutarco in volgare del 1518 con quelle del Plutarco in latino edito due anni prima da Sessa, che costituisce un importante punto di riferimento iconografico per l'anonimo illustratore.

Delle dieci xilografie a corredo del *Bellum Civile* solo otto compaiono nella ristampa del volume curata da Guglielmo da Fontaneto di Monferrato (Venezia 1520)¹⁵: mancano quelle del terzo e del settimo libro, sostituite rispettivamente con una copia delle immagini del sesto e del nono. Tale assenza si può spiegare alla luce dell'edizione dei *Commentarii* di Cesare, impressi dallo stesso Agostino Zani nell'agosto del 1511, due mesi dopo il *Bellum Civile*, che nel *colophon* reca la data del 4 giugno. In questo volume, che per gran parte impiega immagini tratte da un'edizione di Livio, probabilmente quella che Zani aveva stampato nell'aprile dello stesso anno, compaiono infatti le due vignette in questione, rispettivamente per il secondo e il terzo libro del *De bello civili*, dove figureranno anche nella fedele ristampa del 1517 uscita sempre dai torchi di Zani¹⁶. Con ogni probabilità, i due legni utilizzati per i *Commentarii* furono separati dagli altri otto e al momento dell'allestimento dell'edizione del 1520 non sarà stato più possibile reperirli né utilizzarli.

Il reimpiego delle immagini lucanee nell'opera di Cesare non è casuale: il terzo libro del *De bello civili*, dedicato alla battaglia di Farsalo, è illustrato con l'immagine dello scontro tratta dal settimo di Lucano; nell'altro caso (fig. 8), delle due scene, la spoliazione dell'erario sulla destra e l'assedio di Marsiglia sulla sinistra, raffigurato anacronisticamente secondo le moderne tecniche di combattimento, solo la seconda trova spazio nella narrazione cesariana, proprio all'inizio del secondo libro del *De bello civili* (II, 1-3). Dal momento che l'altro episodio, frutto di una versione dei fatti filorepubblicana, non è neppure menzionato nei *Commentarii*, si verifica in questo caso uno scarto significativo tra il testo e l'immagine di riuso.

Nel raffigurare con una certa frequenza scene di combattimenti collettivi, l'illustratore del set lucaneo sembra cogliere una caratteristica peculiare del *Bellum Civile* rispetto alla tradizione epica omerico-virgiliana, ossia la tendenza a privilegiare il racconto di scontri di masse anonime di soldati e non solo di duelli tra eroi illustri¹⁷. Nel quinto libro, ad esempio, un combattimento

¹⁵ *Annei Lucani bellorum ciuilium scriptoris accuratissimi Pharsalia [...]*, Venetiis, in aedibus Guilielmi de Fontaneto Montisferrati, 1520 (CNCE 37670).

¹⁶ *Caii Iulii Caesaris Invictissimi imperatoris Commentaria [...]*, Venetiis, per Augustinum de Zannis de Portesio, 1511 (CNCE 8146). L'edizione, particolarmente elaborata sotto il profilo illustrativo, presenta numerose xilografie: nel frontespizio una grande immagine (mm 140 x 170) con una scena di battaglia, tratta da Livio e ripetuta all'inizio del primo libro del *De bello Gallico*; seguono sette piccole vignette (mm 57 x 75) per i libri II-VIII del *De bello Gallico*, anch'esse da Livio; il primo libro del *De bello civili* si apre con un'illustrazione, forse appositamente realizzata, pari per dimensioni a quella del frontespizio e raffigurante un concilio di uomini radunati attorno a Lentulo; seguono quindi le due vignette lucanee, mentre le ultime tre (mm 55 x 74), ad apertura del *De bello Alexandrino*, il *De bello Africo* e il *De bello Hispaniensi*, derivano ancora da Livio. Su quest'edizione cfr. Essling 1967, vol. III, pp. 231-232 e Sander 1942, vol. I, p. 274, n. 1503, che tuttavia riconducono l'intero set al Livio del 1493.

¹⁷ Su quest'aspetto si veda Esposito 1987, pp. 9-104.

di fanti e cavalieri allude con ogni probabilità all'ammutinamento delle truppe di Cesare (V, 237-373), mentre la presenza sullo sfondo di una barchetta che avanza sul mare agitato potrebbe richiamare l'episodio della tempesta che colpisce Cesare e il timoniere Amicla (V, 497-677). Anche nel quarto, il contrasto tra primo piano e sfondo è sfruttato per visualizzare due diversi episodi, l'alluvione che travolge l'esercito di Cesare accampato a Ilerda (IV, 48-120)¹⁸ e lo scontro in mare aperto, al largo dell'Illiria, tra la flotta del pompeiano Marco Ottavio e quella del cesariano Gaio Antonio (IV, 402-581).

Particolarmente interessante è l'illustrazione del sesto libro (fig. 5), dedicata all'"aristia" di Sceva (VI, 118-262), il centurione cesariano che respinge la sortita dei Pompeiani ordita a Durazzo, fronteggiando da solo gli attacchi di tutto l'esercito nemico (VI, 201-202 «stat non fragilis pro Caesare murus / Pompeiumque tenet»). Nella vignetta il senso del termine *Numico*, in riferimento al torrione rappresentato sullo sfondo e collegato al terrapieno che l'esercito di Pompeo cerca di oltrepassare, si ricava da un passo filologicamente tormentato del libro. L'episodio si apre col tentativo di Pompeo di forzare il blocco di Cesare e liberarsi dalla morsa del nemico: «opportuna tamen valli pars visa propinqui, / qua Minuci castella vacant, et confraga densis / arboribus dumeta tegunt» (VI, 125-127). Il Minucio a cui si allude è Lucio Minucio Basilio, ufficiale di Cesare posto a capo del fortilizio.

Nella *vulgata* cinquecentesca il verso, tuttavia, suona «quam Numici castella vocant» e, di conseguenza, anche il significato complessivo del passo muta nettamente: il piano di Pompeo non è penetrare per quella parte di muro priva di fortificazioni («qua [...] vacant», lezione accolta da tutti gli editori moderni), ma per quella sezione soprannominata («quam [...] vocant») *castella Numici*. Proprio questo è, in effetti, l'evento fotografato nella xilografia, con Sceva che cerca di impedire all'esercito di oltrepassare la fortificazione presidiata dal non meglio specificato *Numico*. Il guasto testuale coinvolge sia il verbo che il nome proprio, trådito da molti codici tardi e stampato poi nella *vulgata* nella forma *Numici*, una banale corruzione per *Minuci*, come precocemente intuito dagli umanisti¹⁹. In un curioso slittamento dal codice verbale a quello visivo, la corrottela penetrata nella tradizione a stampa provoca effetti notevoli anche sull'illustrazione di corredo, modificandone non solo l'iscrizione ma persino la disposizione spaziale dei *castella*.

¹⁸ Cfr. in particolare IV, 87-89 «Iam naufraga campo / Caesaris arma natant, impulsaque gurgite multo / castra labant».

¹⁹ Così, ad esempio, sulla base di un confronto con un passo di Appiano (*Guerre civili* III, 44, 1-5) che riferisce il medesimo episodio, Leoniceno propone di correggere il nome proprio in *Minuci*: «Quam Minuci castella vocant] castellum Minuci vocabatur a Minucio, qui custodiae huius propugnaculi praefectus fuerat a Caesare, id quod ex Appiano cognoscitur [...] Quidam a Nunicio [sic] flumine Latii, in quo Aeneas periit, deducere contenderunt, sed non video quomodo possit sic intelligi» (c. 112r della presente edizione).

Rilievo significativo nel set è inoltre dato al personaggio di Cesare, presente in ben quattro vignette su dieci e raffigurato secondo i tratti iconografici più canonici: di profilo, con il gonnellino a *pteryges* e con le mani incrociate sempre in movimento, quasi a voler fotografare l'atto ricorrente di impartire ordini ai soldati. È verosimile che nella seconda vignetta (fig. 9) sia visualizzata in primo piano la capitolazione della città di Corfinio (II, 478-525): Domizio, sulla destra, si arrende ufficialmente di fronte a Cesare, posto nel mezzo (cfr. in particolare II, 507-525); attorno i soldati sconfitti, con un'espressione mesta sul volto. L'immagine in alto a destra richiama invece la descrizione del Tevere contenuta nella lunga digressione (II, 68-233) che rievoca la precedente guerra civile tra Mario e Silla. L'*escalation* delle atrocità compiute dai due generali culmina nella rappresentazione iperbolica e fortemente icastica del Tevere stracolmo di cadaveri. L'ammasso è tale che i corpi in parte si riversano in mare, in parte, una volta sfondati gli argini, nelle campagne circostanti:

congesta recepit	
omnia Tyrrenus Sullana cadavera gurges.	210
In fluvium primi cecidere, in corpora summi.	
Praecipites haesere rates, et strage cruenta	
interruptus aquam fluxit prior amnis in aequor,	
ad molem stetit unda sequens. Iam sanguinis alti	
vis sibi fecit iter campumque effusa per omnem	215
praecipitique ruens Tiberina in flumina rivo	
haerentis adiuvit aquas; nec iam alveus amnem	
nec retinent ripae, redditque cadavera campo.	
tandem Tyrrenas vix eluctatus in undas	
sanguine caeruleum torrenti dividit aequor.	220

Nella vignetta si intersecano i due piani della narrazione, gli episodi della “prima” e della “seconda” guerra civile, che costituisce l'ideale prosecuzione del conflitto tra Mario e Silla. La soluzione adottata per visualizzare nello stesso riquadro momenti temporalmente distinti – in primo piano i fatti della trama principale, relegato sullo sfondo l'episodio descritto nell'*excursus*, in una sorta di ecfrasi interna all'immagine – è riproposta per l'ottavo libro (fig. 7): mentre un gruppo di soldati consegna al re Tolomeo la testa di Pompeo conficcata su un'asta, alle loro spalle è fotografato il momento immediatamente precedente della vicenda, ossia l'uccisione del generale su una barchetta a largo delle coste egiziane²⁰. Quanto avviene sullo sfondo costituisce la premessa necessaria per la scena in primo piano; il senso di una progressione temporale

²⁰ Il primo episodio non è narrato esplicitamente da Lucano, ma solo menzionato ellitticamente, o come anticipazione di quanto avverrà a breve (VIII, 679-688) o come resoconto per bocca di Sesto Pompeo di quanto appena visto (IX, 136-140).

della vicenda è così visualizzato materialmente in un “prima” e un “dopo” all’interno di un’unica immagine²¹.

Molto simile è la disposizione delle figure nella vignetta del decimo libro: per visualizzare l’arrivo di Cesare nella città di Alessandria è rappresentato da un lato il generale scortato da due guardie armate, dall’altro il re Tolomeo con Cleopatra e alcuni dignitari di corte. Lo *status* sociale dei personaggi è, come al solito, rivelato da una serie di attributi fissi: i soldati col volto glabro e un corto abito militare, il re e il suo seguito con una folta barba, turbante e lunghi mantelli orientaleggianti. Tolomeo appare un sovrano anziano e autorevole, benché nella realtà dei fatti, e come evidenziato più volte da Lucano, avesse solo tredici anni. In mancanza di una tradizione visiva di riferimento, che proprio in quegli anni si va invece codificando per poemi di maggiore successo come l’*Eneide* o le *Metamorfosi*, l’illustratore è evidentemente costretto a ricorrere a schemi stereotipati che possono condurre a soluzioni ibride piuttosto bizzarre. La lettera del testo è infatti filtrata a volte da iconografie del tutto moderne: è il caso della vignetta del nono libro (fig. 10), incentrata sul noto episodio dei serpenti in cui si imbatte l’esercito di Catone in marcia nel deserto libico (IX, 607-937). L’episodio è reso sotto forma di un vero e proprio combattimento tra i soldati e i serpenti, raffigurati con le sembianze di mostruosi draghi; il cavaliere sulla destra che trafigge uno di questi risente chiaramente dell’iconografia di San Giorgio e il drago, come si può evincere da un confronto con un’incisione di qualche anno anteriore (fig. 11)²².

Più complesso il caso della vignetta del primo libro (fig. 12). Sulla sinistra si distingue, tra i soldati, il profilo di Cesare, sullo sfondo la cavalleria e le tende dell’accampamento, sulla destra una donna che suona una tromba mentre si accinge ad attraversare una distesa di acqua, quasi esortando l’esercito a seguirlo. Prince d’Essling si limitava a definire la figura come una personificazione della Fama, di cui in effetti la tromba è attributo ricorrente²³. In realtà, l’immagine allude chiaramente al celebre episodio della prosopopea della Patria, che compare agli occhi di Cesare in vesti femminili («ingens visa duci patriae trepidantis imago / clara per obscuram vultu maestissima noctem / turrigero canos effundens vertice crines» I, 186-188), esortandolo a non oltrepassare il Rubicone per non commettere un sacrilegio contro la *civitas* romana («si iure venitis, / si cives, huc usque licet» 191-192). Ma la discrepanza tra testo e immagine è piuttosto forte: nell’illustrazione la donna incita l’esercito ad attraversare il fiume, al contrario della trepidante Patria lucanea.

²¹ Sulla resa del tempo narrativo nelle illustrazioni rimando a Rizzarelli 2014, che analizza la questione relativamente al poema ariostesco.

²² Nonostante l’arbitrarietà della soluzione figurativa, Lucano stesso menziona i draghi (IX, 728) nel catalogo dei serpenti, e anche il dettaglio dei soldati che trafiggono gli animali con le lance trova un appiglio diretto nel testo (IX, 764-765 e 828-831).

²³ Cfr. ad esempio Ripa 2012, p. 177.

Una versione alternativa dell'episodio è nella *Vita di Giulio Cesare* di Svetonio, che narra gli eventi da una prospettiva filocesariana²⁴. Esitante ad attraversare il Rubicone, il generale cambia idea grazie a un'apparizione prodigiosa: un giovane di grossa statura («eximia magnitudine et forma»), seduto a cantare poco lontano, desta la curiosità dei soldati e di alcuni suonatori di tromba («aneatores»). Strappando lo strumento a uno di loro, il giovane si lancia sul fiume emettendo un energico squillo di tromba («classicum») per esortare l'esercito alla guerra. Grazie a quest'*ostentum* Cesare si decide ad attraversare il fiume pronunciando il celebre «iacta alea est». La versione sve-toniana dell'episodio gode di un'ampia fortuna nel Medioevo: nei romanzi francesi trasmessi sotto il nome di *Les faits des Romains* o *Les Histoires des Romains* i due racconti vengono contaminati e all'apparizione della Patria che invita Cesare a desistere dal suo intento fa immediatamente seguito quella del giovane, trasformatosi in un vero e proprio gigante, che all'opposto esorta il generale ad attraversare il fiume, rassicurandolo e infondendogli fiducia. Di conseguenza, anche nelle illustrazioni a corredo dell'episodio sono chiamati in causa tre personaggi: Cesare, la Patria in abiti femminili che emerge dalle acque e il gigante che suona la tromba. Così, ad esempio, nella pagina di un manoscritto preziosamente illustrato de *Les faits des Romains*, confezionato in area francese nel primo quarto del Quattrocento (fig. 13)²⁵.

Questa versione contaminata della storia penetra anche in Italia e ben presto giunge sotto i torchi tipografici: a partire dalla fine del Quattrocento proliferano le edizioni di opere in prosa, come il *Cesariano, libro dell'origine e dei fatti di Giulio Cesare* e *l'Aquila volante*, o in ottava rima, come il già ricordato *Lucano in volgare*, che dipendono strettamente dal racconto in francese. Senza significative variazioni tra i diversi testi, nell'attraversamento del Rubicone alla scomparsa dell'immagine della Patria succede l'apparizione del gigante:

In questo parlare che faccia Cesaro, la ymagine disparve. Et apparve un'altra ymagine in forma de gigante su la ripa, che haveva in mano uno mazo di rose [sic] et mugiaua sì forte

²⁴ «Consecutusque cohortis ad Rubiconem flumen, qui provinciae eius finis erat, paulum constitit, ac reputans quantum moliretur, conversus ad proximos: “Etiam nunc” inquit, “regredi possumus; quod si ponticulum transierimus, omnia armis agenda erunt”. Cunctanti ostentum tale factum est. Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosilivit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam. Tunc Caesar: “Eatur” inquit, “quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat. Iacta alea est” inquit» (Svetonio, *Vita di Giulio Cesare*, 31.5-32).

²⁵ Un'impostazione simile compare in un foglio miniato proveniente da un codice smembrato dell'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, attribuito a Jean Fouquet (1420 ca - 1481) e attualmente conservato al Gabinetto dei disegni del Louvre (Département des Arts graphiques, R.F. 29493) su cui cfr. Avril 2003, pp. 263-269, o ancora nella pagina di un codice conservato presso la Bibliothèque nationale de France (Département des manuscrits, ms. Français 64, c. 319r) su cui cfr. Reynaud 1981, pp. 70-75.

che molti de la compagnia di Cesaro vennero a vedere quella maravilia. Poi tolse uno corno ad uno della compagnia di Cesaro et cominciò a sonare ventuosamente [sic] et sonò una grande hora; et poi se messe per l'acqua et passò Rubicon da l'altra parte. Quando Cesaro vide questo, pigliò core come uno lione, toccò lo cavallo de speroni et passò lo fiume vigorosamente²⁶.

Ancora più forte è la connessione tra i due personaggi tratteggiata nel cantare («quell'imagin di donna spariva. // Puoi reapparve in forma d'un gigante / e cominciò un gran corno a sonare»): privo di qualsiasi connotato maschile, il gigante diviene a tutti gli effetti la semplice «forma» in cui si presenta, in un secondo momento, la donna del *Bellum Civile*. È insomma verosimile che l'illustratore del volume lucaneo abbia avuto accesso a questa versione dell'episodio, così diffusa tra le tipografie veneziane in quegli anni, e sia stato perciò indotto a condensare i due personaggi in una singola figura, semplificando un episodio piuttosto articolato anche per il poco spazio a disposizione nella vignetta. La soluzione poteva essere sollecitata proprio dall'influsso dell'iconografia della Fama o della Vittoria, che avrebbe reso la figura più facilmente riconoscibile. In quegli anni, d'altronde, la prassi di basarsi su volgarizzamenti era piuttosto comune nella selezione dei soggetti delle incisioni a corredo dei testi latini e greci.

Colpisce in ogni caso la scelta di discostarsi così palesemente dalla lettera del testo, che nelle altre vignette è fedelmente rispettata. Se nel *Bellum Civile* la prosopopea della Patria risultava essenziale nell'ottica della polemica anticesariana dello scrittore, a perdersi, nella percezione comune e soprattutto tramite i volgarizzamenti, è proprio la carica ideologica del poema, letto principalmente come una fonte privilegiata per una biografia romanzata di Cesare, che nel frattempo si trasforma in eroe del tutto positivo, il fondatore dell'Impero Romano; per questo motivo viene meno il significato politico dell'episodio del Rubicone, così come narrato da Lucano, e quindi la sua rilevanza nella trama.

In termini di coerenza narrativa, sarebbe stato certamente meno efficace dedicare la prima vignetta del volume al tentativo della Patria di bloccare l'avanzata di Cesare, visualizzando in questo modo un freno al percorso del generale e quindi all'intera vicenda, che proprio da quel luogo dovrebbe prendere avvio. Nel set invece l'episodio diviene il motore narrativo da cui si innesca tutta la trama: ne risulta una forte continuità tra le vignette e, di conseguenza, tra le singole parti dell'opera, che così dialogano implicitamente tra loro. Il movimento narrativo avviato nella prima immagine viene recuperato nelle successive, soprattutto grazie alla figura di Cesare, vero protagonista della serie, che scandisce l'azione nelle prime tre incisioni, ricomparendo simmetricamente nell'ultima. In questo modo la prosopopea della Patria, che Camillo Pellegrino

²⁶ Cito il testo dell'*Aquila volante* da una stampa veneziana precedente di pochi anni l'edizione di Lucano (*Libro intitulato aquila volante [...]*, in Venetia, per Piero di Quarengii Bergamascho, 1506, CNCE 2249, c. LXVIr).

avrebbe giudicato un fatto puramente episodico nella struttura dell'opera²⁷, viene invece trasformata dall'anonimo illustratore in elemento essenziale ai fini dell'intera narrazione.

Tra Virgilio e Ariosto (Milano 1525)

Anche il Lucano *in-folio* stampato a Milano nel 1525 da Angelo Scinzenzeler, in collaborazione con gli editori da Legnano, ospita incisioni all'inizio di ogni libro²⁸. Il set è composto da cinque xilografie, impresse più volte, provenienti da un'edizione dell'*opera omnia* di Virgilio pubblicata cinque anni prima dallo stesso Scinzenzeler, tipografo particolarmente abile nel recuperare e rifunzionalizzare legni già utilizzati, soprattutto nell'ultimo periodo di attività²⁹. Per via delle dimensioni ridotte (mm 75 x 80 ca), le vignette del set, composto, come di consueto, da una singola illustrazione per le *Bucoliche*, quattro per le *Georgiche* e tredici per l'*Eneide* (in appendice è infatti stampato il *Supplementum* di Maffeo Vegio), si concentrano prevalentemente sull'episodio con cui si apre ciascun libro.

È probabile che in occasione dell'allestimento dell'edizione di Lucano il corredo di legni non fosse più disponibile in tipografia nella sua interezza: è infatti emerso che tre xilografie del set, assenti nel volume del *Bellum Civile*, furono impiegate per l'*Orlando furioso* pubblicato nel 1524 da Agostino da Vimercate³⁰, tipografo milanese avvezzo a operazioni di pirateria. L'edizione, non autorizzata da Ariosto, gioca un ruolo considerevole nella storia della primissima ricezione del poema: è la terza in ordine di pubblicazione, dopo le *principes* ferraresi del 1516 e 1521, e la prima in assoluto stampata a Milano. Si tratta, in più, della prima edizione del *Furioso* dotata di un corredo illustrativo, seppur rudimentale: sul frontespizio compare la vignetta di *Eneide* XII, mentre il

²⁷ «Se Lucano finge l'immagine della romana republica offerirsi innanzi a Cesare, e le anime rivate dall'inferno, et altre cose simili, queste sono prosopopee o figure le quali vengono accidentalmente nel poema» (*Il Carrafa, o vero della epica poesia*, in Weinberg 1970, vol. III, p. 316).

²⁸ *M. Annei Lucani Cordubensis Pharsalia diligentissime per G. Versellanum recognita* [...], Mediolani, impressum per Io. Angelum Scinzenzeler, 1525 (CNCE 31379). L'edizione è ricordata da Kristeller 1913, pp. 129-130, n. 210, che la classifica erroneamente con formato *in-quarto*; Sander 1942, vol. II, p. 693, n. 4022; Santoro 1956, p. 208, n. 206 e Balsamo 1959, pp. 209-210, n. 186. Sull'editoria milanese nel Cinquecento cfr. anche Sutermeister 1946-1948 e Sandal 1977-1981.

²⁹ *P. Vergilius Maro cum magnetes, suo Servio Mario grammatico* [...], Mediolani, per Iohannem Angelum Scinzenzeler, 1520 (CNCE 54771).

³⁰ *Orlando furioso di Ludovico Ariosto nobile ferrarese ristampato* [...], in Milano, per Agostino da Vimercate, 1524 (CNCE 56180). L'edizione è citata da Kristeller 1913, p. 77, n. 28; Agnelli, Ravagnani 1933, vol. I, pp. 21-22; Sander 1942, vol. I, pp. 92-93, n. 546; Santoro 1956, p. 205, n. 204. Si vedano, più di recente, Andreoli 2011, p. 50 e Girotto 2014, p. 2.

verso ospita l'immagine di un cavaliere tratta dal *Falconeto*, cantare in ottava rima stampato dal tipografo nel 1521³¹; sull'ultima carta sono invece impresse le xilografie di *Eneide* IX e XI. Le immagini, generiche scenette di guerra prelevate tutte dalla metà "iliadica" del poema, sono prive di qualsiasi legame con i versi del *Furioso*. È comunque possibile che il loro riuso fosse dettato, oltre che da ragioni economiche, anche dalla volontà di conferire prestigio a un'opera di cui era già avvertito il grande spessore letterario e che attraverso l'apparato iconografico veniva ricondotta non solo alla tradizione canterina, ma anche a quella epico-classica. La selezione del paratesto visivo costituiva una delle modalità con cui l'editore poteva esprimere il proprio giudizio di valore sul poema, secondo una prassi che si sarebbe consolidata nei decenni successivi su un grado maggiore di consapevolezza³².

Dopo lo smembramento e il riuso per il *Furioso* e il *Bellum Civile*, una traccia della sopravvivenza del set virgiliano nel mercato tipografico milanese, che proprio tra il 1524 e il 1526 subisce un forte tracollo economico³³, è offerta dal frontespizio della *Crudelissima rotta* di Alessandro Verrini (Gotardo da Ponte, 1533)³⁴, dove è impressa una riproduzione in controparte della vignetta di *Eneide* V (fig. 14): la raffigurazione della flotta di Enea che naviga dalla Sicilia a Cartagine si presta con non troppa difficoltà a evocare uno scenario da battaglia navale.

Nel *Bellum Civile* la stessa immagine apre il quinto libro, probabilmente per alludere all'episodio dell'attraversamento dell'Adriatico compiuto da Cesare con la sua flotta e seguito da una terribile burrasca. Dialoga con la vignetta, in particolare, la seconda metà dell'*argumentum* di Sulpizio, collocato proprio sopra di essa:

Et dictator abit nec non et consul ab urbe
Brundusium, classem recipit Pharsalia; cymba
pene ducis periit temeraria. Navigat inde
Marcus, et in Lesbum te vir Cornelia mittit.

Se la prassi generalmente adottata nel confezionare il volume è quella di selezionare, tra le xilografie ancora disponibili, scene di battaglia da spendere facilmente su più libri, talvolta le scelte editoriali possono essere più elaborate. Così per il riuso della vignetta di *Eneide* III, che raffigura sullo sfondo la città

³¹ *Falconeto*, impresso in Milano, per Augustino de Vicomercato, 1521 (CNCE 18512).

³² Sul tema cfr. almeno Javitch 1999 e Hempfer 2004.

³³ Sulla crisi delle tipografie milanesi si veda Sandal 1988, pp. 9-29.

³⁴ *La crudelissima rotta che ha dato Andrea Doria principe di Melfe al gran Turcho in mare* [...], in Milano, per magistro Gotardo da Ponte, 1533 (CNCE 57713), sulla quale cfr. Santoro 1956, p. 215, n. 214 e *Guerre in ottava rima* 1988-1989, vol. I, p. 197. Su Gotardo da Ponte, l'unico editore che superò senza troppi problemi la crisi di quegli anni, rappresentando perciò nella storia dell'editoria milanese un tramite tra i due periodi, cfr. Sandal 1988, p. 12.

di Troia in fiamme, in primo piano i fuggiaschi radunati attorno a Enea sul punto di salpare per abbandonare la patria. Salvo l'eliminazione dell'iscrizione *Troia*, l'immagine è riproposta identica per il terzo libro di Lucano (fig. 15). Costretto a scappare da Brindisi, dove si era asserragliato per sfuggire a Cesare, Pompeo abbandona l'Italia per dirigersi verso la Grecia e indossa, tra la fine del secondo e l'inizio del terzo libro, proprio i panni di Enea, l'esule che insieme ai familiari e ai penati si lascia alle spalle la propria patria. Il richiamo all'ipotesto virgiliano è esplicito (cfr. almeno *Bellum Civile* II, 728-730 «cum coniuge pulsus / et natis totosque trahens in bella penates / vadis adhuc ingens populis comitantibus exul» e *Eneide* III, 11-12 «feror exul in altum / cum sociis natoque penatibus et magnis dis»), come ampiamente sottolineato dagli studi sull'intertestualità lucanea³⁵. In questo caso, la scelta particolarmente felice dell'editore offre al lettore accorto la possibilità di riconoscere la fonte diretta dell'episodio lucaneo e quasi di leggere in parallelo le fughe dei due eroi che, con la sola cancellazione dell'iscrizione, divengono pienamente sovrapponibili.

La stessa xilografia è poi impiegata ad apertura dell'ottavo libro, forse per rimarcare l'analogia tra gli episodi narrati nelle due sezioni del poema: se all'inizio del terzo Pompeo fugge dall'Italia, all'inizio dell'ottavo, dopo la disfatta di Farsalo, abbandona la Tessaglia su una barchetta che lo condurrà a Lesbo, in Cilicia e infine in Egitto. Con perfetta simmetria rispetto alle vignette, anche gli *argumenta* di Sulpizio evocano il motivo della fuga di Pompeo, centrale nella parte iniziale di entrambi i libri («Tertius exponit *fugientis* somnia Magni [...]» v. 1, «Octavo in Lesbon *fugiens* per devia Magnus / navigat [...]» vv. 1-2, con participio e sostantivo nella stessa sede metrica). Attraverso l'accorto riposizionamento della stessa xilografia è abilmente segnalato sottotraccia sia il rapporto *intertestuale* che il *Bellum Civile* costruisce col proprio modello sia, parallelamente, quello *intratestuale* tra le diverse sezioni dell'opera.

In modo simile sembra funzionare la xilografia del settimo libro, incentrato sulla battaglia che dà il nome all'intero poema e per il quale ci si attenderebbe perciò l'impiego di una generica immagine di guerra. La vignetta è invece prelevata dal secondo libro delle *Georgiche* e raffigura alcuni contadini che si dedicano al lavoro nei campi (fig. 16). Piuttosto che il risultato di un riposizionamento casuale - si tratta dell'unica immagine del set non proveniente dall'*Eneide* -, le ragioni di questa soluzione possono essere individuate nella sezione finale del libro, dove il narratore scaglia una violenta invettiva contro la Tessaglia, la terra in cui ha avuto luogo il combattimento (VII, 847-872). Farsalo sarà solo il primo di una lunga serie di scontri che lacereranno Roma; pochi anni dopo, la battaglia di Filippi bagnerà nuovamente col sangue dei

³⁵ L'episodio della fuga di Enea da Troia è presente in filigrana in tutta la narrazione della fuga di Pompeo dall'Italia (cfr. in particolare *Eneide* II, 796-804 e III, 1-12 e *Bellum Civile* II, 724-736 e III, 1-7); sul rapporto tra Pompeo ed Enea cfr. almeno Narducci 2002, pp. 281-286.

cittadini romani i campi non ancora asciutti da quello dello scontro precedente (851-859):

quae seges infecta surget non decolor herba?
 Quo non Romanos violabis vomere manes?
 Ante novae venient acies, scelerique secundo
 praestabis nondum siccos hoc sanguine campos.
 Omnia maiorum vertamus busta licebit,
 et stantes tumulos et qui radice vetusta
 effudere suas victis compagibus urnas,
 plus cinerum Haemoniae sulcis telluris aratur
 pluraque ruricolis feriuntur dentibus ossa.

Mescolando sapientemente l'immaginario bellico a quello agreste, Lucano tratteggia un futuro immediato in cui i contadini urteranno, con i loro attrezzi da lavoro, le ossa e le ceneri dei soldati romani. Dopo Farsalo, gli abitanti della Tessaglia continueranno insomma a svolgere le loro attività quotidiane, arando un terreno avvelenato e facendo brucare alle greggi l'erba cresciuta sulle ossa dei Romani (VII, 860-872). La xilografia tratta dalle *Georgiche* consente di visualizzare a colpo d'occhio la funesta profezia del narratore sul destino surreale della Tessaglia, nei cui campi si celano, dietro al lavoro abituale dei contadini, le tracce della strage. L'immagine, di per sé neutra ed estranea al contesto epico del poema, se fatta dialogare con i versi di Lucano si carica di un significato inatteso.

La descrizione di questo funereo paesaggio georgico d'altronde evoca esplicitamente il modello virgiliano, in particolare gli ultimi versi del primo libro delle *Georgiche*, in cui sono ritratti i contadini che arando il suolo incapperanno nelle armi e nei resti dei soldati che combatterono a Filippi (I, 489-497):

Ergo inter sese paribus concurrere telis
 Romanas acies iterum videre Philippi;
 nec fuit indignum superis bis sanguine nostro
 Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.
 Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
 agricola incurvo terram molitus aratro
 exesa inveniet scabra robigine pila
 aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis
 grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris.

Da questi versi, già a detta di Servio punto di partenza fondamentale per la riflessione lucanea sulle guerre civili³⁶, lo scrittore riprenderà l'immagine dei

³⁶ Cfr. Servio a Virgilio, *Georgiche* I, 490: «Paribus concurrere telis] quia in civili bello Romani contra Romanos, eisdem et similibus telis armisque pugnaverunt. Lucanus "Pares aquilas, et pila minantia pilis" [Lucan. I, 7]». L'intertesto virgiliano non sfugge neppure alla tradizione esegetica medievale: così ad esempio in *Adnotationes super Lucanum* a VII, 853: «Ante novae

campi inondati di sangue e delle ossa che affiorano sotto l'aratro, accentuando gli aspetti più macabri della profezia virgiliana³⁷. Duplice, pertanto, la funzione ermeneutica che sembra assumere la xilografia: richiamare non solo il mondo contadino evocato nell'invettiva alla Tessaglia, ma anche il preciso passaggio virgiliano che sta alla base dell'invettiva, segnalando in questo modo le complesse strategie del poema e traducendo attraverso il *medium* visivo quella singolare sovrapposizione di registri (epico e, appunto, georgico) sfruttata da Lucano alla fine del settimo libro.

A ben vedere, la studiata rifunzionalizzazione delle immagini nella stampa milanese fa sì che i principali nuclei della narrazione lucanea risaltino tramite il filtro virgiliano. L'operazione editoriale, certamente facilitata dal ricorrere, in due opere afferenti al medesimo genere, di schemi narrativi tipici, nasce anche dal tentativo di rivelare sotto traccia la presenza di tessere virgiliane nel corso del poema, e probabilmente di nobilitare il *Bellum Civile* sulla scorta del suo più illustre e noto antenato rendendolo, cosa non da meno, più attraente per il mercato editoriale milanese.

Calzanti in quest'ottica sono alcune righe della lettera prefatoria firmata da Giovanni Sulpizio e indirizzata ad Antonio Pallavicino Gentili, un breve testo che gode di lunga fortuna tra Quattro e Cinquecento, accompagnando nella soglia paratestuale molte delle edizioni del *Bellum Civile*. La sezione finale della prefazione è interamente dedicata a una serrata *synkrisis* tra Virgilio e Lucano, di cui vengono messe in luce le rispettive qualità letterarie. Sulpizio cerca così di rivendicare per il secondo il diritto di competere a pieno titolo col sommo poeta della classicità:

Magnus profecto est Maro; magnus Lucanus adeoque prope par, ut uter sit maior possis ambigere: summis enim uterque est laudibus eloquentiae cumulatatus. Dives et magnificus Maro, hic sumptuosus et splendidus; ille maturus, sublimis, abundans, hic vehemens, canorus, effusus.

Se l'andamento della narrazione virgiliana ricorda, nella sua ieratica solennità, quello di un papa, lo stile concitato e nervoso di Lucano è invece accostato a quello di un generale:

Ille venerabilis pontificio more quadam cum religione videtur incedere, hic cum terrore concitatus imperatorio [...] Tanta denique est huic cum illo affinitas et in diversitate

venient acies] quam aut vetustas tibi haec belli damna caedat aut seges non infecta nascatur, novae venient acies; postea enim apud Philippos in Macedonia bellum civile gesserunt Brutus et Cassius, ut ait Vergilius "bis sanguine nostro Emathiam et latos Haemi pinguescere campos" [*Georgiche* I, 491-492]»; ma si veda anche il commento di Filippo Beroaldo il Vecchio, dato alle stampe proprio nell'edizione milanese, a VII, 846 «Resoluta miscuit arvis] sententia Vergiliana "Grandiaque effossis mirabitur arva [sic] sepulchris" [*Georgiche* I, 497]» (c. CLXXXIXv).

³⁷ Sul rapporto tra i due passi si vedano almeno il commento *ad locum* in Lanzarone 2016; Poletti 2018 e Kersten 2018, dedicato interamente al legame tra le *Georgiche* e il poema lucaneo.

praestantia, ut cum ad illam Maronis divinitatem accesserit nemo, tamen nisi ille priorem locum apud nos occupasset hic possideret³⁸.

L'operazione messa in atto nell'edizione milanese non fa altro che tradurre nel codice figurativo le parole di Sulpizio, ponendo l'accento proprio su quell'«affinitas» ricordata dall'umanista, che si riflette concretamente nelle profonde analogie strutturali tra i due poemi e nel capillare recupero di motivi, immagini ed espressioni virgiliane perseguito da Lucano. L'invito stesso a guardare al *Bellum Civile* da una prospettiva visiva più che verbale è d'altronde già formulato da Sulpizio, che ricorrendo al *topos* classico dell'*evidentia* esalta il carattere icastico del poema lucaneo:

Tantaque carminis maiestate consilia, rationes gestaque explicat ut haec ipsa *non legere sed cernere videaris*; bella vero et conflictus *non narrari sed geri*, urbes trepidare, acies concurrere et militum ardorem terroremque *putes aspicere*.

Il lettore dell'edizione milanese, e ancor prima di quella bolognese e veneziana, non si sarebbe soltanto accontentato dell'impressione di assistere ai conflitti e agli scontri narrati, come vuole Sulpizio, ma avrebbe potuto a tutti gli effetti godere del privilegio di *cernere* quanto avviene nel poema, attraversando le pagine del volume in un'articolata lettura condotta *per figuras*.

Riferimenti bibliografici / References

- Agnelli G., Ravegnani G. (1933), *Annali delle edizioni ariostee*, 2 voll., Bologna: Zanichelli.
- Andreoli I. (2011), *L'Orlando Furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato»*. *L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento*, in *Autour du livre italien ancien en Normandie*, S. Fabrizio-Costa (éd.), Bern: Lang, pp. 41-132.
- Avril F. (2003), a cura di, *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris: Hazan.
- Balsamo L. (1959), *Giovann'Angelo Scinzenzeler tipografo in Milano (1500-1526)*, Firenze: Sansoni antiquariato.
- Blasio M.G. (2016), *In margine all'edizione romana della Farsaglia in ottava*

³⁸ Riporto il resto del confronto tra i due poeti contenuto nella prefazione, che è citata seguendo l'edizione milanese: «Ille cura et diligentia cultus, hic natura et studio perpolitus; ille suavitate et dulcedine animos capit, hic ardore et spiritu complet. Vergilius nitidus, beatus, compositus, Lucanus varius, floridus, aptus. Ille fortioribus telis pugnare videtur, hic pluribus; ille plus roboris habere, hic plus terroris et acrimoniae; illum grandi tuba uti et horrisona dixeris, hunc fere pari sed clariori».

- rima* (1492), in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucioi, P. Petteruti Pellegrino, Roma: Bulzoni, pp. 107-116.
- Borsa G. (1986), *L'attività dei tipografi di origine bresciana, al di fuori del territorio bresciano, fino al 1512*, in *I primordi della stampa a Brescia 1472-1511*, Atti del convegno internazionale (Brescia, 6-8 giugno 1984), a cura di E. Sandal, Padova: Antenore, pp. 25-59.
- Cabani M.C. (1988), *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pisa: Pacini Fazzi.
- Ciccone G. (1909), *Redazioni e fonti della Farsaglia in ottava rima*, «Studi romanzi», VI, 1909, pp. 137-175.
- De Marinis T. (1940), *Appunti e ricerche bibliografiche*, Milano: Hoepli.
- Esposito P. (1987), *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli: Loffredo.
- Essling V. (1967), *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, 6 voll., Torino: Bottega d'Erasmus [ristampa anastatica dell'ed. Florence-Paris 1907-1914].
- Everson J.E. (2001), *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism. The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford: Oxford University press.
- Flutre F. (1974), *La Farsaglia en ottava rima du cardinal L. di Montichiello*, in Id., *Li Fait des Romains dans les littératures française et italienne du XIIIe au XVIe siècle*, Genève: Slatkine reprints [ristampa dell'ed. Paris 1932], vol. I, pp. 310-337.
- Giroto C.A. (2014), «Ariosto d'oro e figurato»: *le principali edizioni illustrate del Cinquecento*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 1-34.
- Grendler P.F. (1993), *Form and Function in Italian Renaissance Popular Books*, «Renaissance Quarterly», XLVI, 1993, pp. 451-485.
- Guerre in ottava rima* (1988-1989), 4 voll., Modena: Panini.
- Harris N. (2005), *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del Morgante di Luigi Pulci*, «Rinascimento», XLV, 2005, pp. 179-245.
- Hempfer K.W. (2004), *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it. a cura di H. Honnacker, Modena: Panini (I ed. 1987).
- Javitch D. (1999), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. a cura di T. Praloran, Milano: Mondadori (I ed. 1991).
- Kersten M. (2018), *Blut auf Pharsalischen Feldern. Lucans Bellum Ciuile und Vergils Georgica*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kristeller P. (1897), *Early Florentine Woodcuts: with an annotated list of florentine illustrated books*, London: Kegan Paul.
- Kristeller P. (1913), *Die Lombardische Graphik der Renaissance*, Berlin: Casirer.
- Lanzarone N., a cura di (2016), *M. Annaei Lucani Belli Civilis Liber VII*, Firenze: Le Monnier.

- Narducci E. (2002), *Lucano: un'epica contro l'impero. Interpretazione della Pharsalia*, Roma: Laterza.
- Paoletti L. (1962), *La fortuna di Lucano dal medioevo al romanticismo*, «Atene e Roma» VII, 1962, pp. 144-157.
- Poletti S. (2018), *Iterum Philippi. La 'doppiezza di Filippi' da Virgilio a Lucano*, in *Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Zwischen Exemplarität und Transformation*. Festschrift für Christiane Reitz zum 65. Geburtstag, S. Finkmann, A. Behrendt, A. Walter (Hrsg.), Berlin-Boston: de Gruyter, pp. 91-120.
- Reynaud N. (1981), *Jean Fouquet*, catalogo della mostra (Musée du Louvre 16 janvier au 19 avril 1981), Paris: Editions de la Reunion des musees nationaux.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino: Einaudi.
- Rizzarelli G. (2014), *Vedere il tempo. Strategie narrative nelle illustrazioni*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 141-182.
- Sandal E., a cura di (1977-1981), *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento*, 3 voll., Baden Baden: Koerner.
- Sandal E. (1988), *L'arte della stampa a Milano nell'età di Carlo V. Notizie storiche e annali tipografici (1526-1556)*, Baden Baden: Koerner.
- Sander M. (1937), *Tre incunabuli illustrati sconosciuti*, «Maso Finiguerra» II, 1937, pp. 5-14.
- Sander M. (1942), *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, 6 voll., Milano: Hoepli.
- Santoro C. (1956), *Libri illustrati milanesi del Rinascimento: saggio bibliografico*, Milano: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento.
- Shackleton Bailey D.R., a cura di (2009), *M. Annaei Lucani, De Bello Civili Libri X*, Berlin: de Gruyter.
- Sutermeister G. (1946-1948), *Gli editori "da Legnano": 1470-1525*, 2 voll., Varese: Tip. arcivescovile dell'Addolorata.
- Tasso T. (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari: Laterza.
- Torre A. (2012), *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma. IX. Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Parma: Monte Università Parma, pp. 107-131.
- Ugolini F.A. (1933), *Rifacimenti in ottave dei Fatti di Cesare e della Farsaglia di Lucano*, in Id., *I cantari d'argomento classico*, Genève-Firenze: Olschki, pp. 54-85.
- Weinberg B., a cura di (1970), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari: Laterza.
- Zappella G. (2013), *Reimpieghi, copie, imitazioni*, Manziana: Vecchiarelli.

Appendice

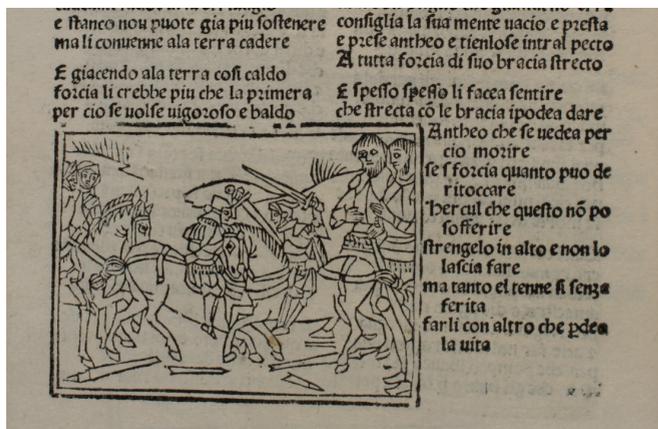


Fig. 1. *Lucano in vulgare*, Bologna [Bazalerius de Bazaleriis, 1493-95], c. c5v © Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Copyright, Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati



Fig. 2. *Lucano in vulgare*, Bologna [Bazalerius de Bazaleriis, 1493-95], front. © Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Copyright, Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati



Fig. 3. *Lucano in vulgare*, Bologna [Bazalerius de Bazaleriis, 1493-95], c. a6v © Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Copyright, Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati



Fig. 4. *Le vite di Pluarcho*, Venetia, Georgio de Rusconi, 1518, Vita di Camillo © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale



Fig. 5. *Pharsalia*, Venetiis, Augustinum de Zanis de Portesio, 1511, libro VI © Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, su concessione del Ministero della Cultura

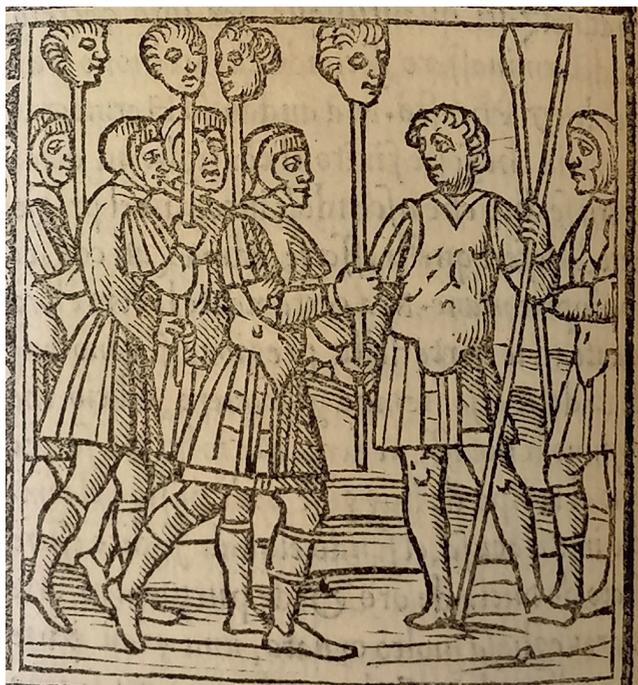


Fig. 6. *Le vite di Pluarcho*, Venetia, Georgio de Rusconi, 1518, Vita di Crasso © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale



Fig. 7. *Pharsalia*, Venetiis, Augustinum de Zanis de Portesio, 1511, libro VIII © Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, su concessione del Ministero della Cultura



Fig. 8. *Pharsalia*, Venetiis, Augustinum de Zanis de Portesio, 1511, libro III © Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, su concessione del Ministero della Cultura



Fig. 9. *Pharsalia*, Venetiis, Augustinum de Zanis de Portesio, 1511, libro II © Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, su concessione del Ministero della Cultura

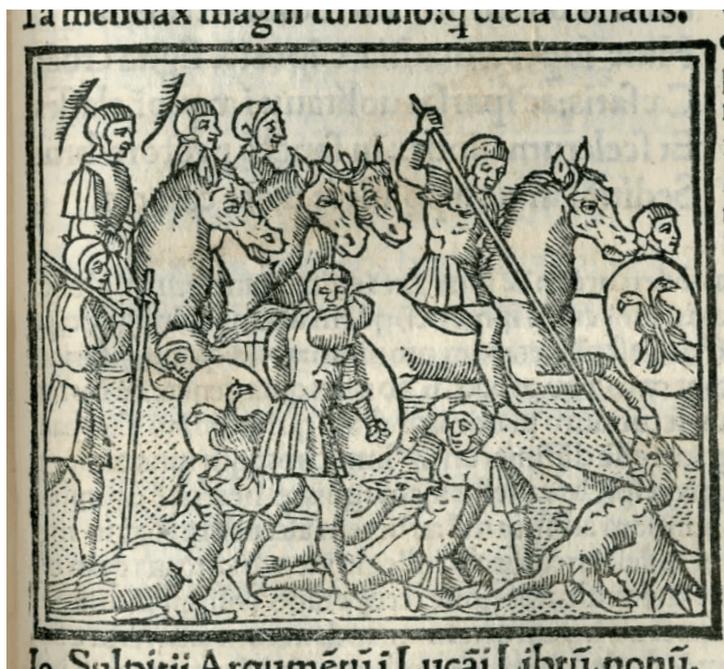


Fig. 10. *Pharsalia*, Venetiis, Augustinum de Zanis de Portesio, 1511, libro IX © Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, su concessione del Ministero della Cultura



Fig. 11. Rappresentazione di San Giorgio [Firenze, Bartolomeo di Libri, ca 1495], front., xilografia, mm 79 × 102

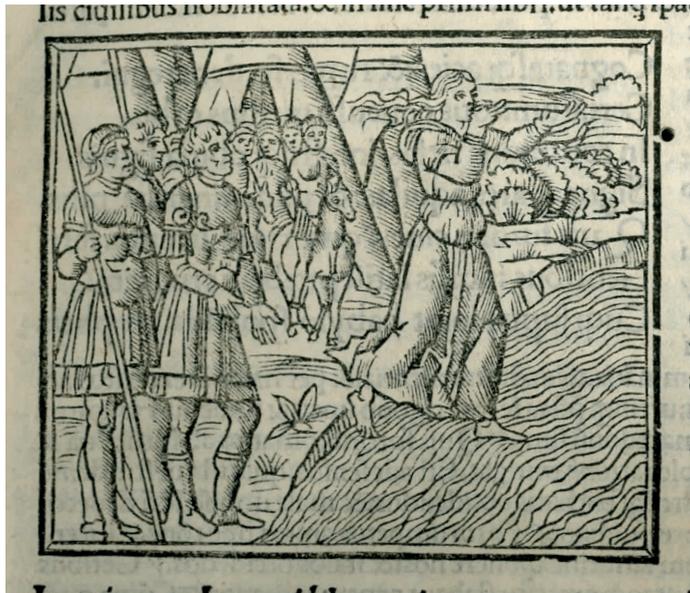


Fig. 12. *Pharsalia*, Venetiis, Augustinum de Zanis de Portesio, 1511, libro I © Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, su concessione del Ministero della Cultura



Fig. 13. *Les Faits des Romains*, London, The British Library, Ms. Royal 20 C I, c. 117r © London, The British Library

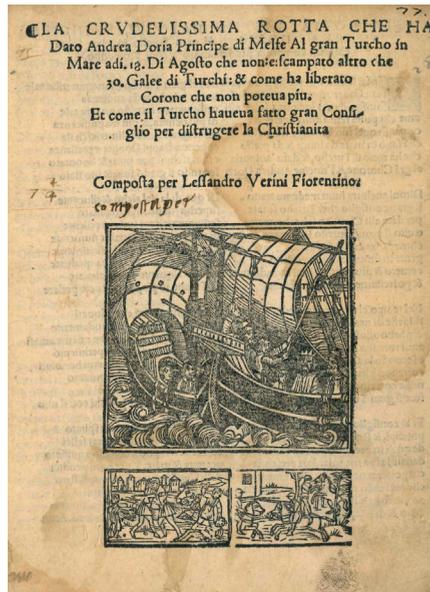


Fig. 14. *La crudelissima rotta*, Milano, Gotardo da Ponte, 1533, front. © Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Copyright, Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati



Fig. 15. *Pharsalia*, Mediolani, Angelum Scinzenzeler, 1525, libro III © Pesaro, Biblioteca e Musei Olivariani

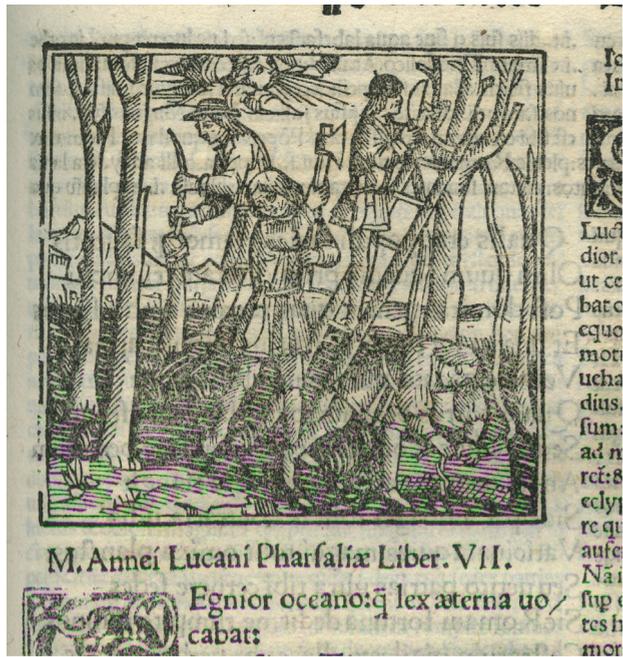


Fig. 16. *Pharsalia*, Mediolani, Angelum Scinzenzeler, 1525, libro VII © Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petroroia

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

Texts by

Diego Borghi, Valentina Borniotto, Quentin Brouard-Sala,
Andrea Carnevali, Maria Luisa Catoni, Sonia Cavicchioli, Chiara Cecalupo,
Luca Ciancabilla, Antonino Crisà, Elena Dai Prà, Andrea D'Andrea, Federica
Epifani, Begoña Fernandez Rodríguez, Fabrizio Ferrari, Nicola Gabellieri,
Camilla Giantomasso, Rosalina Grumo, Antonietta Ivona,
Denise La Monica, Rosario Lancellotti, Luciana Lazzeretti, V.K. Legkoduh,
Ruben Camilo Lois Gonzalez, Lucrezia Lopez, Sonia Malvica,
Patrizia Miggiano, Angel Miramontes Carballada, Enrico Nicosia,
Sara Nocco, Paola Novara, Sharon Palumbo, Miguel Pazos Otón,
Pietro Petroroia, María de los Ángeles Piñeiro Antelo, Fabio Pollice,
Carmelo Maria Porto, Donatella Privitera, Pier Ludovico Puddu,
Katia Ramponi, Antonella Rinella, Marina Sabatini, Ilaria Sanetti,
Nicola Scanu, Giusy Sola, Emanuela Stortoni, Hakan Tarhan,
Yeşim Tonga Uriarte.

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

