

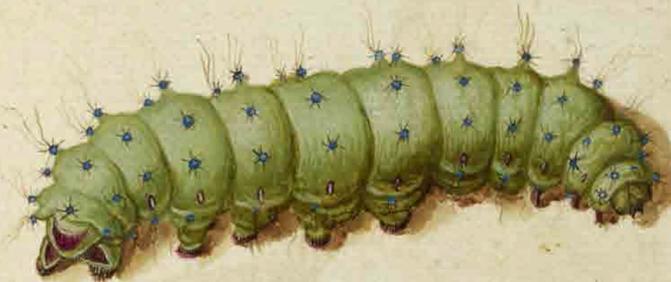
72

Ulisse Aldrovandi

Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna

a cura di

Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni



1630

Ulisse Aldrovandi

Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna

a cura di

Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni

Bononia University Press

Il volume è stato pubblicato grazie al contributo di



SISTEMA MUSEALE DI ATENEIO

Si ringrazia la Biblioteca Universitaria di Bologna, in particolare il prof. Mirko Degli Esposti, il dott. Giacomo Nerozzi e il dott. Michele Catarinella, per la cortese disponibilità, per la fattiva collaborazione e per la concessione dei diritti di riproduzione delle *Tavole acquerellate* facenti parte del Fondo Aldrovandi.

Bononia University Press
Via Ugo Foscolo 7 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com
email: info@buonline.com

© 2018 Bononia University Press

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

ISBN: 978-88-6923-269-5

In copertina: Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, Tavole, vol. 4 unico, c. 72.

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

Prima edizione: gennaio 2018

Sommario

Prefazione	V
Nota introduttiva	VII
<i>Da Argo alla lince. Il ruolo della vista nella cultura scientifica del Seicento</i> Andrea Battistini	1
<i>Dopo Ulisse Aldrovandi: migrazioni di immagini</i> Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi	9
<i>Echoes of Aldrovandi: notes on an illustrated album from the Natural History Museum in London</i> José Ramón Marcaida	23
<i>Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi</i> Peter Mason	29
<i>Materiali aldrovandiani in Spagna: l'enigmatico caso del Códice Pomar</i> Emma Sallent Del Colombo, José Pardo-Tomás	37
<i>Acconciare, seccare, dipingere: pratiche di rappresentazione della natura tra le "spigolature" aldrovandiane</i> Alessandro Tosi	49
<i>Dal disegno al libro a stampa. La rappresentazione del mondo naturale nelle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi</i> Fulvio Simoni	59
<i>Antiche matrici silografiche europee. Una descrizione provvisoria delle sopravvivenze come contributo alla comprensione dei nuclei aldrovandiani di Bologna</i> Maria Goldoni	71
<i>Il progetto di recupero, catalogazione e valorizzazione delle raccolte di matrici Soliani-Barelli e Mucchi della Galleria Estense di Modena</i> Marco Mozzo, Maria Ludovica Piazzì, Chiara Trivisonni	101

<i>The rich collection of woodblocks of the Museum Plantin-Moretus and its use in the Officina Plantiniana</i> Iris Kockelbergh	109
<i>La diffusione e la fortuna dei libri di Ulisse Aldrovandi in area francofona</i> Lorenzo Baldacchini	119
<i>I libri di Aldrovandi e i fondi di interesse naturalistico in Archiginnasio</i> Elisa Rebellato	125
<i>Novità sul semplicista Evangelista Quattrami (1527-1608) e sul suo collaboratore Simon Bocchi</i> Federica Dallasta	137
Tavole	169
Abstracts	201
Indice dei nomi	205

Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi

Peter Mason

Questa presentazione è costruita su una logica bidimensionale. Da un lato, la dimensione paradigmatica, cioè verticale, prende in considerazione le donne barbute di Aldrovandi nella *longue durée* di testi e immagini dedicati alle donne barbute dall'antichità al trionfo dei fenomeni da baraccone del XIX e XX secolo.¹ Così, prima di parlare delle donne barbute nelle opere di Aldrovandi, mi soffermerò brevemente sui loro precedenti nell'antichità e nel Medioevo.

Dall'altro lato, la dimensione sintagmatica, ossia la orizzontale, riguarda invece la posizione e il ruolo delle donne barbute nelle opere stesse di Aldrovandi. Nella parte finale della presentazione tratterò il caso di un'altra donna barbuda, dipinta per la prima volta dopo la morte di Aldrovandi ma prima della pubblicazione postuma del suo volume *Monstrorum historia*.²

Le donne barbute di Aldrovandi possono essere collocate in diversi tipi di contesti. Accanto al contesto immediato delle sue opere, ci sono infatti i contesti di corte nei quali molte delle donne bar-

bute e/o molti dei loro ritratti trovarono posto,³ che possiamo mettere a confronto con esempi di un interesse per le donne barbute più vicino alla cultura popolare.

Quando poi ci rivolgiamo alla loro funzione, ci si trova di fronte a uno spettro di possibilità che vanno dall'intrattenimento e apprezzamento estetico alla ricerca scientifica.

I precedenti

Plinio il Vecchio è la fonte di diverse storie di donne barbute in Grecia e in Africa. Per esempio, cita il generale e scrittore Gaio Licinio Muciano, autore di una opera sulla storia naturale e la geografia dell'Oriente, per la storia di una donna di Argo chiamata Arescusa. Dopo il matrimonio le spuntarono una barba e altre caratteristiche maschili, per cui adottò il nome Arescon e prese moglie. Plinio stesso sosteneva di aver visto una cittadina di Thyrsdrus in Africa (dove è possibile che lo storico svolgesse la funzione di procuratore) che il giorno del matrimonio diventò uomo. Il modulo narrati-

¹ Vedi N. Bancel (a cura di), *Zoos humains, de la vénus hottentote aux reality shows*, Paris: La Découverte 2002; P. Blanchard (a cura di), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris: La Découverte 2011; Chr. Báez Allende, P. Mason, *Zoológicos Humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París, siglo XIX*, 2ª ed., Santiago de Chile: Pehuén Editores 2012.

² U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Bologna: Nicolai Tebaldini 1642.

³ Oltre ai ritratti considerati in questo saggio, si può fare riferimento al *Ritratto di Brígida del Río* (Museo del Prado, Madrid), la donna barbuda di Peñaranda, regalato dal pittore Juan Sánchez Cotán all'architetto reale Juan Gómez de Mora nel 1590. D'altra parte, il re Filippo II impedì che le notizie di un «dibuxo de una persona monstruosa» arrivassero alla regina «que no es bueno en este tiempo» (citazione in F. Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas 1999, p. 56).

vo è generalmente quello di un individuo che nasce con attributi femminili, ma ne sviluppa di maschili dopo il matrimonio. Il cambiamento di stato è di solito accompagnato da una trasformazione di genere.⁴

Nel secolo successivo, Flegonte di Tralles elenca alcuni esempi simili, come quello di una donna di Laodicea in Siria chiamata Aitete, che dopo il matrimonio si trasformò in un uomo e adottò il nome Aitetos. Come Plinio, giustifica la sua storia affermando di aver visto di persona l'individuo di cui parla.⁵ Se passiamo all'VIII secolo, il *Liber Monstrorum*, un compendio di storie di prodigi, comprende una breve sezione intitolata *De barbo-sis mulieribus*: «Presso un monte d'Armenia, nascono donne (così dicono) rivestite di pelli e con la barba lunga fino alle mammelle».⁶ Nella letteratura medievale – a prescindere da Santa Liberata ed altre sante pelose o barbute – si possono trovare esempi di donne barbute nelle montagne della Norvegia o nelle foreste dell'India.⁷ Alla vigilia del XVI secolo il medico umanista Hartmann Schedel fa riferimento all'autorità di Plinio, Agostino e Isidoro per includere una xilografia di «una donna con una lunga barba che giunge fino al petto» nel suo *Liber cronicarum*.⁸

Possiamo sottolineare alcune caratteristiche a partire da questa breve carrellata di esempi. Le donne in questione possono essere individui singoli o possono costituire un gruppo, come nel caso delle Norvegesi e delle Armene. Alcune di loro sono nate con la barba, altre sono nate come donne e hanno sviluppato caratteristiche maschili appena

prima o subito dopo il matrimonio (fase che nel mondo greco-romano coincide con la pubertà). Casi di trasformazione spontanea in direzione contraria, cioè dal maschile al femminile, sono assai meno comuni.

Secondo Galeno, lo sviluppo dei genitali maschili all'esterno del corpo e altre caratteristiche maschili dipendono in larga misura dal calore che egli suppone essere più fortemente presente nel corpo maschile. Questa idea persiste ancora nel *Des Monstres et Prodiges*, un'opera che ha molte xilografie in comune con la *Monstrorum historia* di Aldrovandi, composta dal medico e chirurgo della corte reale francese Ambroise Paré. Egli afferma che è il crescente calore prodotto nella fase della pubertà o come risultato di una forte fatica fisica che può innescare queste trasformazioni dal femminile al maschile; la sua proposta inoltre dà conto del carattere desueto della trasformazione dal maschile al femminile.⁹ Questo spiega l'approccio estremamente negativo assunto da Gianbattista della Porta nei confronti della donna barbuta: «La donna barbuta è di pessimi costumi. Gli huomini volgari han fatto un loro proverbio, femina barbuta con pietre la saluta. Dice Michele Scoto, che la donna barbuta è di gagliarda vita, di molta lussuria, e di conditione maschile, per la calda sua complessione».¹⁰

Sia Paré che Michel de Montaigne menzionano il caso di un giovane uomo francese di nome Germain Garnier, che esibiva una folta barba rossa. I suoi genitori lo avevano in realtà cresciuto nel piccolo villaggio di Vitry le François nello Champagne come una bambina di nome Marie. Quando la figlia compì 15 anni, saltò troppo vigorosamente sopra un fosso, causando la fuoriuscita di un mem-

⁴ Plinio, *Historia Naturalis* VII.36. Vedi anche M. Beagon (a cura di), *The Elder Pliny on the human animal. Natural History Book 7*, Oxford: Oxford University Press 2005, pp. 173-177.

⁵ W. Hansen (a cura di), *Phlegon of Tralles' Book of Marvels*, Exeter: University of Exeter Press 1996, pp. 120-126.

⁶ *Liber monstrorum*, I.22, "De barbo-sis mulieribus" o "De mulieribus barbatis". Ce ne sono due edizioni moderne: C. Bologna (a cura di), *Liber monstrorum de diversis generibus / Libro delle mirabili difformità*, Milano: Bompiani 1977; F. Porsia (a cura di), *Liber Monstrorum (Secolo IX)*, Napoli: Liguori Editore 2012.

⁷ Adamo da Brema, *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* IV.32; Tommaso di Cantimpré, *Liber de Natura Rerum* III.V.19. Altri esempi medievali si trovano in Cl. Lecouteux, *Les monstres dans la littérature allemande du moyen âge*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1982, II, pp. 30-31.

⁸ H. Schedel, *Liber cronicarum cu[m] figuris et ymagi[ni]bus ab inicio Mu[n]di*, Nuremberg: Anton Koberger 1493, p. XII. Le 1.809 xilografie furono fatte da Michael Wohlgemut e Wilhelm Pleydenwurff.

⁹ A. Paré, *Des Monstres et Prodiges*, a cura di J. Céard, Genève: Droz 1971, cap. VII: «Histoires mémorables de certaines femmes qui sont dégénérées en hommes».

¹⁰ Il passaggio prosegue: «La ragion naturale è, che il caldo è quello, che crea i peli, e però nel corpo humano quelle parti sono pelose, dove è maggior copia di calore. Il freddo fa la densità de pori, la densità fa la liscenza. E però la donna barbuta come presaga d'un gran male da avvenire deve esser tenuta. I molti peli mostrano abbondanza d'escrementi e di seme. La Lepre è il più lussurioso de gl'animali, & è tutto peloso anco sotto i piedi, però detto da Greci dasipodes. Il medesimo è da giudicar della donna. Et è ancor sentenza de Medici, comprobata da Aristotele, che le donne, che non hanno i loro mestruai, hanna la barba per la sovradetta ragione, e l'interpreta d'Avicenna dice haverlo osservato in matrone vedove di molta castità». Giovanbattista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, Venezia 1644, p. 236.

vo è generalmente quello di un individuo che nasce con attributi femminili, ma ne sviluppa di maschili dopo il matrimonio. Il cambiamento di stato è di solito accompagnato da una trasformazione di genere.⁴

Nel secolo successivo, Flegonte di Tralles elenca alcuni esempi simili, come quello di una donna di Laodicea in Siria chiamata Aitete, che dopo il matrimonio si trasformò in un uomo e adottò il nome Aitetos. Come Plinio, giustifica la sua storia affermando di aver visto di persona l'individuo di cui parla.⁵ Se passiamo all'VIII secolo, il *Liber Monstrorum*, un compendio di storie di prodigi, comprende una breve sezione intitolata *De barbo-sis mulieribus*: «Presso un monte d'Armenia, nascono donne (così dicono) rivestite di pelli e con la barba lunga fino alle mammelle».⁶ Nella letteratura medievale – a prescindere da Santa Liberata ed altre sante pelose o barbute – si possono trovare esempi di donne barbute nelle montagne della Norvegia o nelle foreste dell'India.⁷ Alla vigilia del XVI secolo il medico umanista Hartmann Schedel fa riferimento all'autorità di Plinio, Agostino e Isidoro per includere una xilografia di «una donna con una lunga barba che giunge fino al petto» nel suo *Liber cronicarum*.⁸

Possiamo sottolineare alcune caratteristiche a partire da questa breve carrellata di esempi. Le donne in questione possono essere individui singoli o possono costituire un gruppo, come nel caso delle Norvegesi e delle Armene. Alcune di loro sono nate con la barba, altre sono nate come donne e hanno sviluppato caratteristiche maschili appena

prima o subito dopo il matrimonio (fase che nel mondo greco-romano coincide con la pubertà). Casi di trasformazione spontanea in direzione contraria, cioè dal maschile al femminile, sono assai meno comuni.

Secondo Galeno, lo sviluppo dei genitali maschili all'esterno del corpo e altre caratteristiche maschili dipendono in larga misura dal calore che egli suppone essere più fortemente presente nel corpo maschile. Questa idea persiste ancora nel *Des Monstres et Prodiges*, un'opera che ha molte xilografie in comune con la *Monstrorum historia* di Aldrovandi, composta dal medico e chirurgo della corte reale francese Ambroise Paré. Egli afferma che è il crescente calore prodotto nella fase della pubertà o come risultato di una forte fatica fisica che può innescare queste trasformazioni dal femminile al maschile; la sua proposta inoltre dà conto del carattere desueto della trasformazione dal maschile al femminile.⁹ Questo spiega l'approccio estremamente negativo assunto da Gianbattista della Porta nei confronti della donna barbuta: «La donna barbuta è di pessimi costumi. Gli uomini volgari han fatto un loro proverbio, femina barbuta con pietre la saluta. Dice Michele Scoto, che la donna barbuta è di gagliarda vita, di molta lussuria, e di conditione maschile, per la calda sua complessione».¹⁰

Sia Paré che Michel de Montaigne menzionano il caso di un giovane uomo francese di nome Germain Garnier, che esibiva una folta barba rossa. I suoi genitori lo avevano in realtà cresciuto nel piccolo villaggio di Vitry le François nello Champagne come una bambina di nome Marie. Quando la figlia compì 15 anni, saltò troppo vigorosamente sopra un fosso, causando la fuoriuscita di un mem-

⁴ Plinio, *Historia Naturalis* VII.36. Vedi anche M. Beagon (a cura di), *The Elder Pliny on the human animal. Natural History Book 7*, Oxford: Oxford University Press 2005, pp. 173-177.

⁵ W. Hansen (a cura di), *Phlegon of Tralles' Book of Marvels*, Exeter: University of Exeter Press 1996, pp. 120-126.

⁶ *Liber monstrorum*, I.22, "De barbo-sis mulieribus" o "De mulieribus barbatis". Ce ne sono due edizioni moderne: C. Bologna (a cura di), *Liber monstrorum de diversis generibus / Libro delle mirabili difformità*, Milano: Bompiani 1977; F. Porsia (a cura di), *Liber Monstrorum (Secolo IX)*, Napoli: Liguori Editore 2012.

⁷ Adamo da Brema, *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* IV.32; Tommaso di Cantimpré, *Liber de Natura Rerum* III.V.19. Altri esempi medievali si trovano in Cl. Lecouteux, *Les monstres dans la littérature allemande du moyen âge*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1982, II, pp. 30-31.

⁸ H. Schedel, *Liber cronicarum cu[m] figuris et ymagi[ni]bus ab inicio Mu[n]di*, Nuremberg: Anton Koberger 1493, p. XII. Le 1.809 xilografie furono fatte da Michael Wohlgemut e Wilhelm Pleydenwurff.

⁹ A. Paré, *Des Monstres et Prodiges*, a cura di J. Céard, Genève: Droz 1971, cap. VII: «Histoires mémorables de certaines femmes qui sont dégénérées en hommes».

¹⁰ Il passaggio prosegue: «La ragion naturale è, che il caldo è quello, che crea i peli, e però nel corpo humano quelle parti sono pelose, dove è maggior copia di calore. Il freddo fa la densità de pori, la densità fa la liscenza. E però la donna barbuta come presaga d'un gran male da avvenire deve esser tenuta. I molti peli mostrano abbondanza d'escrementi e di seme. La Lepre è il più lussuoso de gl'animali, & è tutto peloso anco sotto i piedi, però detto da Greci dasipodes. Il medesimo è da giudicar della donna. Et è ancor sentenza de Medici, comprobata da Aristotele, che le donne, che non hanno i loro mestruai, hanna la barba per la sovraddetta ragione, e l'interpreta d'Avicenna dice haverlo osservato in matrone vedove di molta castità». Giovanbattista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, Venezia 1644, p. 236.

bro maschile che era rimasto nascosto dentro di lei fino a quel momento. Quando Montaigne tornò al villaggio nel 1580, non gli fu possibile vedere Garnier ma egli riporta che le ragazze del luogo erano solite cantare una canzone che ammoniva dai pericoli del fare passi lunghi.¹¹

L'interesse mostrato nel caso di Marie/Germain rivela quanto gli eruditi attivi nei circuiti di corte condividessero la fascinazione per quelle che si ritenevano forme mostruose di umanità. Un'analoga fascinazione si può trovare nei fogli volanti del tempo – un esempio di convergenza fra cultura erudita e popolare.¹²

Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi

Helena

Paré e Montaigne erano pressoché contemporanei di Ulisse Aldrovandi, fattore che ci consente di entrare nell'universo mentale del suo tempo. Fra le tavole acquerellate di Aldrovandi si trova l'immagine di una donna con una lunga e folta barba castana (Tav. 13), che è già stata ampiamente discussa e trattata sul piano documentario da Lucia Tongiorgi e Giuseppe Olmi.¹³ Essa venne spedita ad Aldrovandi da Gisberto Vossio nel 1598 e dalla lettera di accompagnamento si apprende che il suo nome era Helena, che aveva vent'anni, e che la barba le era cominciata a crescere all'età di 9 anni. I suoi genitori l'affidarono alle cure dell'arcivescovo di Liegi Ernst von Bayern, fatto che lascia ritenere che fosse nata nelle Fiandre. A sua volta l'arcivescovo diede Helena a sua sorella a Graz, Maria di Wittelsbach, con cui ella aveva trascorso alcuni anni, al momento in cui la lettera era stata composta. La fanciulla aveva avuto uno scarso sviluppo del seno e non era ancora mestrata. Vossio

aggiungeva che il ritratto appariva verisimigliante, con l'eccezione dell'incarnato meno "rossetto" in verità.

Il caso di Helena appare molto simile ad alcuni precedenti menzionati da Plinio e Phlegon, per il fatto che ella non era nata con la barba, ma aveva sviluppato la peluria sul viso al momento della pubertà. Nonostante fosse figlia di persone povere, la sua deformità le aveva garantito un'entrata a corte. L'evidenza della tavola aldrovandiana trova conferma in un dipinto della *Kunstskammer* del duca Guglielmo v di Baviera a Monaco che raffigura una giovane donna con barba e baffi, recante l'iscrizione «HELENA, EX FAMILIA SER^{MA} DUCISSAE BAVARIAE. A° 1595. AD VIVUM ET NATURALITER DEPICTA, ET DELINEATA».¹⁴ Il dipinto è indicato nell'inventario della *Kunstskammer* di Monaco compilato da Johan Baptist Fickler nel 1598 come uno dei cinque dipinti di donna barbata della collezione.¹⁵

Una terza immagine di Elena si trova in una calcografia attribuita a Domenico Custode. Il testo latino le attribuisce 18 anni.¹⁶ Come ha sottolineato Pieter Diemer, l'alta attaccatura dei capelli (stempiatura) è identica a quella della stampa, dell'acquerello e dell'olio su tela. Nell'intervallo di tre anni intercorso tra il ritratto di Helena a 18 anni e della stessa giovane donna a venti, la sua barba era cresciuta in lunghezza e si era infoltita.¹⁷ Il ritratto di Helena della *Kunstskammer* di Monaco era stato probabilmente donato da Maria di Wittelsbach a suo fratello Guglielmo come espressione di gratitudine per l'invio fattole da

¹⁴ D. Diemer et al. (a cura di), *Die Münchner Kunstskammer: Band 2. Katalog Teil 2*, München: Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften 2008, p. 856.

¹⁵ Gli altri sono: «2870: Vier gleiche dafeln, auf der ersten ein nackhendt Weibsbrustbildt mit einem schwarzen bart, darbei geschriben: Junckfraw Margreth Lechnerin von Lauffen; 2871: Auf der andern ein beclaidt Weibsbrustbildt mit einem langen schwarzen bart, auch ogmelt Namens; 2872: Auf der 3. Junckfraw Galecka von Lütich auch gebartet; 2873: Auf der 4. Junckfraw Catharina Gansel von Paris, haret und barttet uber das ganz angesicht; 2880: Ein dafil darauf ein jung Mädln von 9 Jaren, haret unnd barttet, darbey dise schriftt: Puella barbata Lusitana, Anno aetatis IX, Christi MDLXI», *ibid.* pp. 857-859.

¹⁶ «Helena Antonia nata in Archiepiscopatu Leodiensi. Aet. Suae XVIII a Ser^{ma} Archiducissa Aust. Maria Vidua educata Graecii educata», *ibid.* Band III. Aufsätze und Anhänge, pp. 192-193.

¹⁷ R. Zapperi, *Il selvaggio gentiluomo. L'incredibile storia di Pedro Gonzalez e dei suoi figli*, Roma: Donzelli 2005, p. 62 e fig. 14.

¹¹ M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, in *Oeuvres complètes*, a cura di A. Thibaudet, M. Rat, Paris: Gallimard 1962, pp. 1118-1119, con riferimento a Paré. Otto anni più tardi rivisitò l'episodio in *Essais*, I.XXI, "De la force de l'imagination", *ibid.*, p. 96.

¹² J. Verberckmoes, *Le monstre favori. Les nains à la cour des Arciducs Albert et Isabelle et dans le monde ibérique*, in E. Stols, W. Thomas, J. Verberckmoes (a cura di), *Naturalia, Mirabilia & Monstrousa en los Imperios Ibéricos*, Leuven/Louvain: Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain 2006, pp. 307-318.

¹³ G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, *Raffigurazione della natura e collezionismo enciclopedico nel secondo Cinquecento tra Milano e l'Europa*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimbollo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, cat. della mostra, Milano: Skira 2011, pp. 141-142.

quest'ultimo nel 1583 di ritratti di piccolo formato della famiglia González, sulla quale ora spostiamo la nostra attenzione.

La famiglia González

La famiglia González era composta da Pedro González originario di Tenerife, sua moglie di provenienza europea e i loro figli. Hieronymus Münzer ci ha in effetti descritto il commercio di schiavi provenienti dalle Canarie a Valencia nel 1494 e si può supporre che i genitori di Pedro avessero subito un simile destino,¹⁸ nonostante la discendenza di Pedro dalla élite di governo locale prima dell'arrivo degli Spagnoli lo legittimasse a fregiarsi del titolo di "Don". Pedro soffriva di *hypertrichosis universalis* congenita, ma non altrettanto la moglie europea. Dei suoi diversi figli, dei quali non è possibile determinare il numero esatto con certezza,¹⁹ alcuni soffrivano di *hypertrichosis universalis* (così come il nipote battezzato Giacomo), altri invece no.

Sono proprio Pedro, suo figlio Enrico e due delle fanciulle pelose a essere raffigurati nelle xilografie della *Monstrorum Historia*, anche se in un singolare contesto. Quest'opera si apre con le incisioni di una serie di cosiddette razze umane mostruose o razze Pliniane, che devono il loro nome alla menzione di circa cinquanta di esse nel VI libro della *Historia Naturalis* di Plinio.²⁰ Vi si trovano uomini senza la bocca che vivono del profumo di frutti e fiori; persone con una bocca piccola, costrette a trarre il loro sostentamento attraverso una cannuccia, persone con labbra inferiori o orecchie

allungate,²¹ con quattro occhi o uno solo, con il collo di una gru o con i piedi invertiti.²² Nonostante queste immagini si riferiscano a gruppi umani, esse sono anche utilizzate per illustrare esempi di nascite mostruose di individui, ambito di precipuo interesse da parte di Aldrovandi in quest'opera.²³ A questo punto egli inserisce le tre xilografie che rappresentano i membri della famiglia González. Ancora dopo l'inserimento dei González, egli continua con un maschio e una femmina pelosa che egli chiama Cinnamini, in altre parole, con un altro gruppo umano. Sia che la sequenza sia dovuta ad Aldrovandi o a Bartolomeo Ambrosini, responsabile della composizione dell'opera, la famiglia González appare in questa circostanza fuori posto. Inoltre, il valore scientifico della loro presenza qui è praticamente nullo: l'unica informazione che il lettore può derivare da loro è che alcune persone hanno una peluria facciale superiore alla norma esattamente come altre hanno un numero eccessivo di occhi e che questo fattore sembra essere congenito. È soltanto centinaia di pagine più avanti che l'autore ritorna sulla questione della peluria congenita.²⁴

Il posizionamento dei González in un lavoro scientifico nel contesto di analisi di nascite mostruose è in forte contrasto con il trattamento umano che Pedro González e la sua famiglia di solito ricevettero di persona. Nel 1547 Pedro, che aveva circa 10 anni, fu donato dal re di Spagna al re di

¹⁸ Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, a cura di R. Alba, Madrid: Polifemo 1991, pp. 43-45.

¹⁹ Visto che le diverse fonti sulla storia della famiglia divergono notevolmente riguardo all'età dei figli, qualsiasi ricostruzione delle loro biografie sarà inevitabilmente ipotetica.

²⁰ Esiste una bibliografia estesa sul tema; vedi per esempio J.B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Massachusetts: Cambridge University Press 1981; Fr. Pfister, *Kleine Schriften zur Alexanderroman*, Beiträge zur klassischen Philologie 61, Meisenheim an Glan: Anton Hein Verlag 1955, pp. 120-142; R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, London: Thames & Hudson 1977, pp. 45-74; P. Mason, *Deconstructing America. Representations of the Other*, London and New York: Routledge 1990; J.S. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, New Jersey: Princeton University Press 1992; F. Egmond, P. Mason, *The Mammoth and the Mouse. Microhistory and Morphology*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press 1997, pp. 105-132; P. Mason, *The Ways of the World. European representations of other cultures from Homer to Sade*, Canon Pyon: Sean Kingston 2015, pp. 119-154.

²¹ Queste due categorie (gli Astomi e i Panotii rispettivamente) già si trovavano nelle xilografie di una edizione della *Historia naturalis* del 1513. Vedi V. Barboni, *La traduzione in immagine della Naturalis Historia: le xilografie dell'edizione veneziana del 1513 stampata da Melchiorre Sessá*, «Archives Internationales d'histoire des sciences» 2011 (LXI), nn. 166-167, pp. 115-136.

²² U. Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, cit., pp. 6-15.

²³ Vedi per esempio D. Wilson, *Signs and Portents. Monstrous births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London and New York: Routledge 1993; J. Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, 2^a ed., Genève 1996; I. Ewinckel, *De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1995; R. Cressy, *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, Oxford: Oxford University Press 2000, pp. 9-50; L. Tongiorgi Tomasi, *Scienza o Immaginario? Mostri, meraviglie e prodigi nell'iconografia naturalistica del tardo rinascimento*, in Ph. Morel (a cura di), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris: Somogy 2005, pp. 385-397; P. Mason, *Before Disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*, London: Reaktion Books 2009, pp. 87-123.

²⁴ U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, cit., pp. 473 e 580.

Francia Enrico II. Dopo aver ricevuto un'educazione a corte, gli fu assegnato l'incarico di servire a tavola come sommelier. Andrebbe sottolineato, dunque, che egli ricevette un incarico da svolgere, piuttosto che essere esibito come una proprietà esotica. Gli fu inoltre offerta in matrimonio una donna di Parigi, dalla pelle perfettamente liscia, da cui egli ebbe numerosi figli. Dopo la morte di Enrico II nel 1559 e del suo successore Francesco II, l'anno seguente, la famiglia passò nelle mani di Caterina de' Medici. Nel 1591, due anni dopo la sua morte, la famiglia fu inviata a Parma. Riluttante a rimanere a corte come una curiosità, Pedro chiese un impiego e gli fu dato l'incarico di soprintendente della fattoria dei Farnese di Collecchio. Quando a suo figlio Enrico venne affidata una posizione simile a Capodimonte sul lago Trasimeno, Pedro e la sua famiglia lo raggiunsero lì, dove poi Pedro trascorse i suoi ultimi giorni.²⁵ Tralasciemo la prima incisione che mostra Pedro e suo figlio Enrico, per concentrarci sulle figure femminili barbate della sua famiglia.

Antonietta

Come medico, Aldrovandi era tenuto ad avere un notevole interesse per una simile famiglia. Essa gli offriva preziose informazioni sulla trasmissione genetica della peluria facciale eccessiva. Anche il medico svizzero Felix Platter ebbe l'opportunità di esaminare una di queste fanciulle (Francesca), Enrico e la loro madre, mentre essi erano in viaggio verso Parma nel 1591. Un piccolo quadro a olio su tela, oggi nel museo del Castello di Blois, è registrato nell'inventario della Libreria di Ferdinando nel Palazzo Ducale di Mantova, compilato nel 1626-1627 (Tav. 14). Il dipinto fa parte del gruppo di «Nove quadertini d'asse dipintovi nove teste d'aritrati, in uno una donna pelosa», proveniente dalla collezione di Vincenzo I Gonzaga.²⁶ Esso è attribuito alla pittrice bolognese Lavinia Fontana e datato circa al 1594-1595. Mostra una giovane fanciulla con il volto coperto da una peluria sottile che tiene in mano un foglio di carta con un testo composto in prima persona allo scopo di auto-presentarsi. Essa dice di chiamarsi Anton(i)etta e afferma di essere al servizio di una nobile signora, niente di meno che la Signora Donna Isabella Pallavicina

Signora Marchesa di Soragna, residente a Parma a partire dal 1593. Fra i viaggi della marchesa, nei quali ella fu accompagnata dalla piccola pelosa ci fu una visita presso il senatore Mario Casali a Bologna nell'aprile del 1594. In quell'occasione, fu interpellato Ulisse Aldrovandi che esaminò le fattezze fisiche della giovane fanciulla. Egli usò il suo caso come evidenza del fatto che la pelosità congenita poteva essere tramandata da una generazione a un'altra: «Id nuper accidit Parmae in Serenissima Aula Farnesiana, in illa Puella hirsutae faciei, quae nupta, & compressa, aliquos foetus tota facie hirsutos edidit».²⁷ Fu questa probabilmente l'occasione in cui Lavinia Fontana eseguì il ritratto, dato che era in buoni rapporti tanto con il celebre naturalista che con il senatore. Zapperi ritiene che la fanciulla dovesse avere circa 6 anni a quel tempo.²⁸

Antonietta è la fanciulla raffigurata a figura intera in una xilografia nella *Monstrorum historia*, dove si afferma che abbia 8 anni (Fig. 1). La xilografia appare molto simile a una delle tavole acquarellate su cui si legge: «Mulier viginti annorum hirsuto capite simiam imitante reliquo corpore glubro [sic]» (Tav. 15). Nonostante la differenza di età (bisogna ricordare che la *Monstrorum historia* venne assemblata da Ambrosini molto dopo la morte di Aldrovandi), il vestito e i fiori nei capelli della fanciulla chiariscono che si tratta di immagini della stessa persona.²⁹

Una seconda xilografia della «puella pilosa» le attribuisce dodici anni (Fig. 2). Questa xilografia è meno rifinita della precedente. Zapperi identifica la fanciulla ritratta con Francesca, esaminata da Felix Platter. Ci sono poi altre raffigurazioni dei membri della famiglia González: il ben noto dipinto ad olio di Pedro González, sua moglie e i loro figli nel castello d'Ambras, i ritratti di piccolo formato inviati a Maria di Wittelsbach a Graz e gli acquarelli con analogo soggetto di Joris Hoefnagel.³⁰ Di questi ultimi non tratteremo, in quanto realizzati a Monaco sulla base di disegni inviati dalla corte di Francia. Non c'è nessuna evidenza che l'artista che li ha eseguiti avesse avuto mai

²⁵ U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, cit., p. 473.

²⁶ R. Zapperi, *Il selvaggio gentiluomo*, cit., p. 84.

²⁷ *Ibid.*, p. 168, R. Morselli (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria, Le raccolte*, cit., p. 201.

²⁸ Vedi P. Diemer, *Weniger ergiebig für die Alte Pinakothek? Die Gemälde der Kunstkammer*, in D. Diemer et al. (a cura di), *Die Münchner Kunstkammer. Band 3. Aufsätze und Anhänge*, cit., pp. 189-194.

²⁵ Questa ricostruzione è basata su R. Zapperi, *Il selvaggio gentiluomo*, cit.

²⁶ R. Morselli (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria, Le raccolte*, cat. della mostra, Milano: Skira 2002, pp. 200-201.



Fig. 1. Anonimo, *Antonietta*, xilografia, in U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, p. 18.



Fig. 2. Anonimo, *Francesca* (?), xilografia, in U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, p. 17.

l'opportunità di vedere direttamente i González.³¹ Faccio presente soltanto che in alcune di queste raffigurazioni essi sono effigiati in un'ambientazione di grotta o sullo sfondo di rocce – i nativi di Tenerife erano trogloditi³² – per mettere in risalto il contrasto con i loro abiti europei. D'altra parte, un'immagine non pubblicata di Lazarus Rötting è derivata dalle tavole di Hoefnagel, ma offre ai ritratti un idoneo contesto di corte all'interno di una loggetta (Tav. 16).

Valore e funzione di intrattenimento

Oltre al suo discutibile valore scientifico, la famiglia pelosa poteva essere una fonte di intrattenimento. Antonietta era considerata da Isabella

Pallavicino «come ornamento della sua casa»,³³ ed Enrico appare nel famoso dipinto di Agostino Carracci insieme a un nano, un buffone e gli animali esotici che fornivano intrattenimento alla corte dei Farnese.³⁴ Nella pelle di animale *tamarco* che egli porta annodata intorno al collo, si ritrova un'allusione alla sua discendenza dalle popolazioni native di Tenerife,³⁵ nonostante egli fosse nato a Parigi. Aldrovandi possedeva una «Effigies puellae hirsutae, viri Sylvestris ex Europoea filiae», ma essa era conservata nella sua casa di campagna a Borgo Sant'Antonio, poco oltre le mura di Bologna, «più

³¹ R. Zapperi, *Il selvaggio gentiluomo*, cit., pp. 47 ss.

³² Nella *Crónica del descubrimiento y conquista de Guinea* del 1448, Gomes Eanes da Zurara raccontava che gli abitanti di Tenerife «non hanno case ma capanne e caverne», vedi G. Boccaccio et al., *De Canaria y de las otras islas nuevamente halladas en el océano allende España (1341) y otros textos*, a cura di M. Hernández González, trad. J.A. Delgado Luis, La Orotava 1998, p. 56.

³³ R. Zapperi, *Il selvaggio gentiluomo*, cit., p. 82.

³⁴ R. Zapperi, *Arrigo le velu, Pietro le fou, Amon le nain et autres bêtes: autour d'un tableau d'Agostino Carrache*, «Annales. Economies Sociétés Civilisations» 1985 (XL), pp. 307-327.

³⁵ M.C. González Marrero, A.C. Rodríguez Rodríguez, *La mirada del otro: de cómo los europeos percibieron la vestimenta de los antiguos canarios*, in *XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria 1996, vol. I, pp. 675-696. Il *tamarco* canario si vede nella rappresentazione di un nativo di Gran Canaria in L. Torriani, *Descripción de las Islas Canarias*, a cura di A. Gioranescu, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife: Cabildo de Tenerife 1999, p. 155.

per diletto personale che per studio».³⁶ Date le dimensioni modeste del ritratto di Antonietta a Blois (57 x 46 cm), è persino possibile che si trattasse dello stesso dipinto che si trovava nella collezione personale di Aldrovandi. Questa combinazione di interesse scientifico e diletto personale nella stessa persona non deve sorprendere: sono entrambi elementi del doppio binario del Manierismo descritto da Olmi:

Tale caratteristica consiste nella possibilità di coesistenza, all'interno dello stesso movimento, di forme di espressione e di comunicazione visiva fra loro apparentemente contraddittorie, nella predilezione, rivelata da vari artisti, a produrre sia opere estremamente cerebrali e allegoriche, ricche di citazioni classiche e di pathos retorico, sia minuziose e lenticolari descrizioni della natura. [...] Anche la ricerca aldrovandiana, così come d'altronde tutta la storia naturale cinquecentesca e parte ancora di quella seicentesca, procede costantemente su di un doppio binario, in continua tensione fra razionalità e fantasia.³⁷

Le sue parole riecheggiano quelle di Eugenio Battisti:

Per apparente assurdità, dove è più forte la concezione della "idea manieristica" e la polemica degli accademici contro il naturalismo, tanto più è alto l'apprezzamento e la qualità della mimesi illustrativa. È una dimostrazione questa di come la vera vitalità artistica di un ambiente consista sempre nella capacità di alimentare contemporaneamente diversi stili, anche fra loro opposti [...].³⁸

Dopo Aldrovandi

Quando la *Monstrorum historia* venne pubblicata nel 1642, il ritratto di un'altra donna barbata era stato realizzato a Napoli. Si tratta del ritratto di Maddalena Ventura dipinto da José de Ribera nel

³⁶ R. Morselli (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria, Le raccolte*, cit., p. 201. Per la piccola galleria di ritratti nella villa aldrovandiana di campagna, L. Bolzoni, *Parole e immagini per il ritratto di un nuovo Ulisse: l'«invenzione» dell'Aldrovandi per la sua villa di campagna*, in E. Cropper, G. Perini, F. Solinas (a cura di), *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale 1992, pp. 317-348.

³⁷ G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna: Il Mulino 1990, p. 103.

³⁸ E. Battisti, *L'antirinascimento*, Torino: Aragno 2005, p. 332.

1631 per il duca di Alcalá, nel quale ella appare con un bambino in braccio, insieme a suo marito Felice de Amici.³⁹ Come indica l'iscrizione in latino sulla lapide accanto alla donna (presumibilmente composta dal duca), quando Maddalena aveva 37 anni cominciò a divenire pelosa con una barba così lunga e folta che sembrava appartenere a un qualche «magister barbatus» piuttosto che a una donna che oltretutto aveva dato al mondo tre figli.⁴⁰ La posa frontale di Maddalena è un richiamo o un invito all'osservatore, il momento d'azione si situa nel suo coinvolgimento diretto in quello che sta contemplando. Il sentimento che regola questa relazione è inoltre dettato dalle parole introduttive della lapide «Guarda il grande miracolo». Siamo noi che guardiamo e ci meravigliamo. Questa tecnica compositiva ha una sua storia e questa storia risale al rilievo antico. L'iscrizione antica funziona dunque da indicatore: è così che il dipinto deve essere letto, *all'antica*. Ed è qui nell'iscrizione che la parola *magistri* offre una traccia: ci troviamo di fronte a un ritratto degno di un severo maestro o capo romano che rappresenta la gravità del suo ufficio.

Piuttosto che trasmettere pathos, la calma dignità delle figure del dipinto comunica un sentimento di rassegnazione.⁴¹ Gli attributi femminili del fuso e della rocca appoggiati sulla lapide potrebbero alludere al filare delle tre Parche, attività da cui dipende il destino umano. C'è una marcata differenza fra le immagini di individui deformi, di giullari e buffoni di corte e quelle di prodigi della natura, ed è a quest'ultima categoria che Maddalena Ventura appartiene.⁴² Così come il trattamento

³⁹ Il quadro (196 x 127 cm), in prestito al Museo del Prado di Madrid, appartiene alla Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

⁴⁰ Una diagnosi medica della sua condizione, attribuita dall'autore a un tumore ovarico o della ghiandola surrenale, si trova in W.M.G. Tunbridge, *La Mujer Barbuda by Ribera, 1631: a gender bender*, «Quarterly Journal of Medicine» 2011 (CIV), pp. 733-736. I casi presentati da Plinio, Paré e Montaigne, d'altra parte, vengono attribuiti dallo stesso autore a una deficienza di 5-alfa reduttasi.

⁴¹ «La ricchezza del contenuto psicologico del dramma della virilizzazione della donna e l'amarezza rassegnata del marito, sono qui espressi con una toccante intensità», A.E. Pérez Sánchez in A.E. Pérez Sánchez, N. Spinosa (a cura di), *Jusepe de Ribera 1591-1652*, cat. della mostra, Napoli: Electa 1992, cat. n. 1.40.

⁴² V. Farina, *Ribera's Satirical Portrait of a Nun*, «Master Drawings» 2014 (LII), n. 4, p. 475 ha suggerito che il disegno di una testa grottesca di un uomo barbuto con peli di volto profusi sia l'immagine di un buffone di corte, mentre N. Tur-

umano riservato alla famiglia González nei circuiti di corte, la resa in pittura di Maddalena Ventura ci invita a riflettere sul destino di alcuni individui con compassione, e non ad osservarli come se fossero dei mostri.

Francisco Goya eseguì alcuni disegni della fiera di Bordeaux nel 1826, fra cui una donna gigante e un uomo conosciuto come lo scheletro vivente. Ma dopo che ebbe visto il dipinto di Maddalena Ventura di Ribera all'Accademia Real de San Fernando, in cui fu conservato dal 1815 al 1828, eseguì il disegno di una donna barbuda che allatta il figlioletto con una emozione molto diversa.⁴³ Allontanandosi dal dipinto di Ribera sotto diversi punti di vista (eliminò l'iscrizione e la figura del marito di Maddalena Ventura; la posizionò su una sedia e ruotò il suo corpo per evitare la postura del tutto frontale), rappresentò madre e figlio legati in un intenso gioco di sguardi. L'impossibilità di comprendere di fronte all'insondabile lavoro delle Parche era stata sostituita da una intensa relazione di natura empatica ed emozionale fra madre e figlio.⁴⁴

Conclusione: contesti molteplici

Per concludere, è stato giustamente sottolineato che i ritratti della deformità umana hanno affascinato molti tra coloro che possedevano *cabinets de curiosités*, ma questo non è il loro unico contesto possibile. Accanto al loro valore di intrattenimento a corte (Parma) e in casa (la dimora di Aldrovandi

in campagna), essi potevano essere riprodotti in pubblicazioni di chiara natura scientifica, come nel caso del *Monstrorum historia* di Ulisse Aldrovandi. Dall'inventario della collezione del Duca di Alcalá nella Casa de Pilatos a Siviglia, sappiamo che «un lienço grande de una muger Barbuda con su marido de mano de Joseph de rrivera» era uno dei 19 quadri nella sala da pranzo del duca,⁴⁵ ma se questa stanza poteva essere caratterizzata come una *Kunstkammer*, certamente non era una *Wunderkammer*. Non a caso, gli oggetti esotici della collezione del Duca come «dos Ymagines de plumas de las Yndias» o «un ydolo de plata con un pescado al hom[br]o y su pedestal de las Yndias» si trovavano nel *Camarin grande*,⁴⁶ mentre la stanza da pranzo era arredata con ritratti, quadri a soggetto religioso e paesaggi.⁴⁷ Nell'esplicitare la sua conformità agli ordini del duca («Iussu Ferdinandi») nella iscrizione dipinta, Ribera si stava al tempo stesso schierando con la valutazione del dipinto (e del pittore) da parte del duca. «Osserva il grande miracolo» è un invito a riflettere sulle meraviglie di natura, sull'apprezzamento estetico del soggetto e sulle qualità del pittore che, nelle parole di Alcalá, era un secondo Apelle del suo tempo. Una *Kunstkammer* e non una *Wunderkammer* era il luogo più appropriato per questa meraviglia artistica.

Ringrazio Sabina Brevaglieri per la traduzione italiana. Ringrazio inoltre Florike Egmond, Sabine Hackethal e Michael Tunbridge per loro aiuto.

ner, *A Grotesque Head by Jusepe de Ribera in the Ashmolean Museum, Oxford*, «Master Drawings» 2010 (XLVIII), n. 4, p. 461 n. 10 respinge un riferimento ai González. Vedi anche G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera. Dibujos. Catálogo razonado*, Madrid: Museo Nacional del Prado 2016, cat. n. 133.

⁴³ L. Wilson-Bareau (a cura di), *Goya: Drawings from his Private Albums*, cat. della mostra, London: Hayward Gallery e Lund Humphries 2001, cat. n. 72.

⁴⁴ Un'analisi più dettagliata delle due opere si trova in P. Mason, *Una hornacina clásica para Magdalena Ventura. Sobre la "mujer barbuda" de Ribera*, «Goya. Revista de Arte» 2017, n. 358, pp. 46-55.

⁴⁵ J. Brown, R.L. Kagan, *The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, «Art Bulletin» 1987 (LXIX), 2, p. 251 (V.19). Sul duca e la sua collezione vedi M. Trunk, *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Maderider Beiträge 28, Mainz: Philipp von Zabern 2002.

⁴⁶ J. Brown, R.L. Kagan, *The Duke of Alcalá*, cit., pp. 254-255 (IX.186 e IX.45).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 251 (V.9).



Tav. 15. Anonimo, *Helena*, tempera su carta, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, Tavole, vol. VI animali, c. 70.



Tav. 16. Lavinia Fontana (attr.), *Antonietta*, 1594-1595 ca., olio su tela, 57 x 46 cm © Château royal de Blois (fotografia: F. Lauginie).



Tav. 17. Anonimo, *Antonietta*, tempera su carta, in Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, Tavole, vol. I animali, c. 132.



Tav. 18. Lazarus Rötting, *Pedro e Catherine González*, *Theatrum Naturae*, compilato da Michael Rörenbeck, 1580-1614 ca, Museum für Naturkunde Berlin, Historische Bild- und Schriftgutsammlungen. Zool. Mus., B VIII/321, f. 22v.