



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Documenti

L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche

Francesca Casamassima*

Abstract

Le illustrazioni presenti nelle edizioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio, tradotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara, non sono mai state oggetto di uno studio approfondito e dettagliato. L'articolo propone l'analisi iconografica di tutte le serie che accompagnano la traduzione ed opera un accurato confronto tra di esse. Particolare attenzione è posta all'edizione Giunti del 1584, la quale, oltre ad essere l'unica di cui si

* Francesca Casamassima, Dottore triennale in Conservazione e Gestione dei beni culturali, studentessa magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: simba1992@hotmail.it.

Il presente articolo è frutto della tesi di laurea triennale: *Le Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara: catalogo delle stampe nelle edizioni del 1561, 1563, 1572, 1584*, relatore prof. Giuseppe Capriotti, Università di Macerata, a.a. 2013/2014. Ringrazio il prof. Giuseppe Capriotti per il suo insegnamento e il suo continuo sostegno e la Biblioteca Sperelliana di Gubbio per la cordiale disponibilità.

conosce l'autore delle incisioni, è la prima a presentare illustrazioni a tutta pagina. Si cerca quindi di individuare il motivo per cui sia avvenuto questo passaggio, operando un confronto con testi a stampa che presentano un'evoluzione iconografica analoga e, in secondo luogo, con le immagini devozionali nelle quali trovano applicazione le tecniche di memorizzazione, il cui impiego si riscontra probabilmente anche in tali incisioni.

The illustrations in the sixteenth Editions of Ovidio's *Metamorphoses*, translated by Giovanni Andrea dell'Anguillara, have been never studied in depth. The paper focuses on the analysis of all iconographic series with the aim to make an accurate comparison among them. Particularly, the attention is addressed to the Giunti's edition in 1584, which is the only one where the engravings' author is known and the first one where the illustrations are full-page. The purpose is to find the reason of this shift, by comparing those illustrations with printed texts that have a similar iconographic evolution and with devotional images characterized by memorization techniques, which have been probably used also for the engravings in the Giunti's edition.

1. *Uno sguardo alle precedenti edizioni illustrate*

Le *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, edite per la prima volta nella loro versione completa nel 1561, rappresentano la più diffusa e apprezzata volgarizzazione del testo ovidiano dei secoli XVI, XVII e XVIII¹. La traduzione è una delle conseguenze dirette della nuova cultura umanista che ha portato alla riscoperta dei classici, e in particolare di Ovidio, e all'avvio del fenomeno delle volgarizzazioni delle *Metamorfosi*, alcune delle quali, come quella di Anguillara, corredate da illustrazioni.

La traduzione di Anguillara si inserisce in una collaudata tradizione di volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi*.

L'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni del Bonsignori rappresenta il primo esempio di questo tipo, in cui il testo è affiancato da vignette. Nell'opera redatta tra 1375 e 1377, ma data alle stampe nel 1497 a Venezia, sono presenti numerose illustrazioni per ogni libro². Niccolò degli Agostini trasferisce la prosa di Bonsignori in ottava rima e il 7 maggio 1522 fa pubblicare la sua traduzione *Ovidio metamorphoseos in verso vulgar*, anch'essa accompagnata da diverse vignette per ogni libro³.

¹ Su Giovanni Andrea dell'Anguillara e sulla sua traduzione delle *Metamorfosi* cfr. Mutini 1961, pp. 305-310; Premoli 2005; Cotugno 2006-2007, pp. 462-542; Bucchi 2011.

² Sulla volgarizzazione di Bonsignori cfr. Guthmüller 2008, pp. 62-203. A causa della presenza di nudi femminili, le illustrazioni provocano una reazione negativa da parte del patriarca Tommaso Donà, che minaccia di scomunicare l'editore e lo stampatore nel caso vengano pubblicate. L'editore, non volendo distruggere l'edizione ormai pronta, fa coprire con una tinta di marrone le nudità; per le edizioni successive apporta invece modifiche direttamente ai legni. Le illustrazioni furono d'ispirazione a molti incisori ed artisti per più di un secolo. Cfr. Ivi, p. 197.

³ Guthmüller 1997, p. 194.

Un discorso a parte meritano le edizioni in cui i miti si susseguono solo attraverso immagini, a volte corredate da brevi interpretazioni. Tra tutte si ricordano: le *Métamorphose d'Ovide Figurée* del 1557 di Bernard Salomon, nella quale sono illustrate le favole più importanti senza nessun tipo di interpretazione⁴; il *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi* del 1559 di Gabriele Symeoni che, tranne qualche eccezione, riprende le xilografie del 1557 e le affianca a verità morali⁵; i *Tetrasticha in Ovidi Metamor. Lib. XV quibus accesserunt Virgilis Solis figurae elegantiss.* pubblicato nel 1563 dal medico Johannes Posthius⁶, nel quale vengono riprese le immagini del *Metamorfoseo* di Symeoni; infine si ricordano i *Picta poesis ovidiana* del 1580, composti dal giurista Nicolaus Reusner⁷. Molti cicli di illustrazioni e dipinti, anche posteriori al XVI secolo, si ispirano alle *métamorphose figurée*; in altri casi le immagini vengono estrapolate da altre traduzioni illustrate, in particolare dalle edizioni di Lodovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara⁸.

Le *Transformationi* di Dolce vengono pubblicate dall'editore Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1553; già dal titolo è evidente la volontà del traduttore di dare vita ad un'opera autonoma, in cui Ovidio viene declassato a mera fonte⁹. Grazie agli studi di Bodo Guthmüller si conosce l'autore delle xilografie che accompagnano vari episodi del testo: Giovanni Antonio Rusconi¹⁰. Ad un confronto fra traduzione e immagini si notano sensibili discrepanze, imputabili alla fretta dell'editore di pubblicare prima del rivale Giovanni Griffio¹¹. Questo lo ha costretto ad assegnare l'incarico a Rusconi prima che la traduzione di Dolce fosse completata, quindi l'incisore ha dovuto usare come testi di riferimento le precedenti volgarizzazioni di Bonsignori ed Agostini. In questo modo ha avuto la possibilità di vedere le serie xilografiche in esse presenti e da un confronto con queste ultime emerge, in particolare, l'utilizzo degli schemi del 1497¹².

Le illustrazioni contenute nell'opera di Dolce sono di fondamentale importanza per l'analisi iconografica delle immagini considerate nel presente

⁴ Sul *Métamorphose d'Ovide Figurée* cfr. Rondot 1897; Brun 1930.

⁵ Sei xilografie sono lasciate fuori, sedici sono nuove, due sono sostituite da altre che illustrano la stessa scena. Cfr. Renucci 1943.

⁶ Le immagini di Virgil Solis sono precise copie, rovesciate, di quelle di Salomon cfr. Guthmüller 1997, pp. 219-225.

⁷ Ivi, pp. 228-229.

⁸ Ivi, p. 232.

⁹ È la prima volta che un traduttore si presenta a tutti gli effetti come autore di un'opera autonoma; Dolce compie un processo di modernizzazione dell'opera attraverso dediche a personaggi illustri del suo tempo (Ivi, pp. 133-134).

¹⁰ Giovanni Antonio Rusconi (1500/5-1578) lavora a Venezia tra 1500 e 1522, principalmente come illustratore di opere in volgare. Risulta legato da parentela a diverse famiglie di stampatori della città ed era quindi molto inserito nel settore dell'editoria veneziana. Cfr. Capriotti 2013, pp. 31-32.

¹¹ Infatti le *Metamorfosi* di Anguillara sarebbero dovute uscire mesi prima di quelle di Dolce; Giolito de Ferrari era quindi intenzionato a battere sul tempo Giovanni Griffio. Cfr. Ivi, p. 30.

¹² Sulla volgarizzazione di Dolce cfr. Guthmüller 1997, pp. 251-274; Capriotti 2013.

studio. Infatti gli incisori delle varie edizioni prese in esame, in diverse occasioni, guardano agli schemi compositivi di tale serie. Più raramente si rifanno anche a serie ancora precedenti, come quella del 1497 e del 1522.

2. La “fortuna” critica delle illustrazioni delle edizioni cinquecentesche di Anguillara

Le illustrazioni presenti nelle varie edizioni delle *Metamorfosi* di Anguillara non sono mai state interessate da uno studio dettagliato, che ne distingua le relative serie iconografiche, stabilisca i confronti tra di esse e con i modelli precedenti, e identifichi i personaggi che le compongono, come ci si propone di fare nel presente articolo. È possibile ritrovare, però, accenni riguardo alla presenza di queste immagini all'interno di testi che prendono in esame la traduzione di Anguillara.

In primis va ricordato il saggio di Alessio Cotugno che riporta un catalogo di tutte le edizioni delle *Metamorfosi* di Anguillara del XVI secolo, inserendo in molti casi anche l'indicazione del numero di illustrazioni presenti. Nella serie del 1561, lo studioso rileva una vicinanza iconografica con le vignette presenti nelle *Trasformazioni* di Dolce. Quando si sofferma sulle illustrazioni delle edizioni del 1575 e del 1578, egli le descrive come una ripresa di quelle del 1561: l'autore non aveva quindi individuato la distinzione tra serie del 1561 e serie del 1563, dato che, come si vedrà, quelle del 1575 e del 1578 utilizzano esattamente le stesse incisioni del 1563¹³. Nel descrivere poi l'edizione del 1584 sottolinea il passaggio a immagini a tutta pagina, nelle quali sono rappresentati tutti gli episodi del libro di riferimento¹⁴. Infine si sofferma anche sulle xilografie del 1592, per dire che riprendono i rami del 1584, inserendo delle ricche cornici con figure, grottesche e due clipei¹⁵.

Oltre il ricco testo di Cotugno e a parte gli studi di Beatrice Premoli, che fa un breve riferimento all'influsso iconografico che le immagini su rame dell'edizione del 1584 esercitarono su alcuni pittori del XVII e del XVIII¹⁶, il contributo più significativo è apportato da Gabriele Bucchi. L'autore inserisce, alla fine del suo volume sulla traduzione di Anguillara, un catalogo delle edizioni del XVI secolo,

¹³ Si veda paragrafo 3 del presente lavoro.

¹⁴ In realtà in nessuna delle 15 illustrazioni sono presenti esattamente tutti gli episodi del libro di riferimento, benché si possa sicuramente affermare che di solito ve ne sono una maggioranza.

¹⁵ Cotugno 2006-2007, pp. 482-526.

¹⁶ Il cavalier d'Arpino rappresentò più volte il mito di Perseo e Andromeda ispirandosi alla versione di Anguillara, in cui Perseo cavalca Pegaso invece di volare con i calzari alati come descritto da Ovidio; Giovan Battista Tiepolo raffigurò Giacinto morente con accanto una racchetta e, secondo la versione modernizzata di Anguillara, il fanciullo giocava alla racchetta con Apollo. Cfr. Premoli 2005, pp. 66-67.

ponendo in evidenza, per quella del 1563, il fatto che le vignette presenti siano le stesse dell'edizione del 1561 per i libri dall'ottavo al quindicesimo, e variano invece per i primi sette. A conclusione di questo elenco, Bucchi inserisce tutte le vignette dell'edizione del 1563, identificandone l'episodio rappresentato¹⁷.

3. *Le serie del 1561 e del 1563*

Le edizioni del Cinquecento consultate sono in totale 19¹⁸. Alessio Cotugno ne elenca 26, ma egli inserisce anche ristampe dello stesso anno delle stesse edizioni, superflue al fine dell'analisi iconografica¹⁹. Gli editori sono in totale nove: Giovanni Griffio, Francesco De Franceschi senese, Camillo Franceschini, Fabio e Agostino Zoppini, Oratio de Gobbi, Pietro Deuchino eredi e Paulo Zanfretti, Bernardo Giunti, Giovanni Alberti, Marc'Antonio Zaltieri.

Tutte le edizioni riportano un'illustrazione all'inizio di ogni libro, per un totale di 15 immagini per ogni volume. Si possono ridurre tutte le stampe ad otto serie diverse, riconducibili, a loro volta, a tre serie principali a cui le altre si rifanno: le serie del 1563, del 1572 e del 1584 (l'edizione edita da Giunti). È possibile ridurle a queste tre, perché esse rappresentano i tre formati diversi che poi si ritrovano in tutte le altre edizioni. Si identificherà la serie del 1563 col formato medio²⁰, quella del 1572 col piccolo²¹ e quella del 1584 col grande²². Gli incisori delle stampe sono tutti, per il momento, sconosciuti tranne quello dell'edizione del 1584.

Oltre a queste tre serie di riferimento se ne prende in considerazione un'altra fondamentale, quella del 1561, ossia la prima edizione delle *Metamorfosi* tradotta da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Questa presenta xilografie di formato medio, ma non si inserisce tra le principali perché tutti i successivi incisori guardano quella del 1563. Tra quest'ultima e la prima c'è uno strettissimo rapporto, poiché l'edizione del 1563, dall'ottavo libro in poi, utilizza i legni dell'edizione del 1561: crea cioè delle xilografie nuove solo per i primi sette libri. Si possono solo avanzare delle ipotesi sulle ragioni che potrebbero avere determinato questa scelta: la più probabile è che i primi sette legni del 1561 si siano troppo logorati o siano andati perduti o, come facilmente poteva capitare, essendo di legno, bruciati; oppure

¹⁷ Le identificazioni sono tutte corrette, tranne una leggera imprecisione per quanto riguarda la vignetta rappresentante Cadmo e i suoi compagni che seguono la giovenca che indicherà loro dove fondare la città, che invece l'autore identifica come Europa e Cadmo.

¹⁸ Le edizioni sono editate negli anni: 1561, 1563, 1569, 1571, 1572, 1575, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1584, 1587, 1588, 1589, 1592, 1598.

¹⁹ Non mi è stato possibile consultare due edizioni da lui segnalate, ossia una edita da Niccolò Misserini nel 1574 e una da Griffio nel 1581, poiché non sono censite né in OPAC né in EDIT16.

²⁰ Dimensione: 12x6 cm.

²¹ Dimensione: 7x3,5 cm.

²² Dimensione: 19x13,5 cm.

l'editore De Franceschi potrebbe aver desiderato innovare l'edizione rispetto a quella di Griffio inserendo nuove xilografie, ma l'incisore, giunto al settimo libro, per un motivo a noi ignoto, potrebbe essersi fermato. Tuttavia se il motivo risiedesse veramente nel rimodernamento delle stampe, parrebbe più immediato creare delle xilografie dal tono più innovativo. Le nuove immagini, invece, si limitano a riprendere gli stessi episodi e i medesimi schemi iconografici di quelle del 1561, modificando o aggiungendo qualche personaggio o particolare. Tale fenomeno è presente nelle stampe del 1°, 2°, 3° e 4° libro, nelle quali l'incisore riproduce esattamente lo stesso schema compositivo (figg. 1-2).

Un altro problema è se l'illustratore del 1563 coincida con quello del 1561. Infatti, se si confronta lo stile delle figure, in alcuni casi le somiglianze sembrano innegabili, mentre in altri lo stile del 1561 appare di fattura più rozza. Nel caso dell'incisore del 1561 non è possibile dedurre se abbia usato il testo di Anguillara, di Ovidio o di precedenti traduzioni; infatti le scene illustrate non presentano particolari che permettano di associarle più ad un testo che ad un altro; l'incisore del 1563 ha invece sicuramente letto la traduzione di Anguillara. La prova schiacciante si ritrova nella xilografia del secondo libro, nella quale è presente un personaggio, il Tempo, inserito nella narrazione solo da Anguillara; né Ovidio né gli altri traduttori ne parlano²³. È chiaramente riconoscibile poiché egli è rappresentato come un uomo anziano con la barba e le ali²⁴ (fig. 3). Nella scelta dell'episodio da riportare i due incisori tendono sempre ad inserire una scena del primo mito.

Come per le vignette, anche per la realizzazione delle iniziali parlanti, l'incisore guarda alle *Trasformazioni*²⁵. In questo caso i capolettre dell'edizione del 1561 coincidono perfettamente con quelli del 1563. Sono presenti all'inizio di ogni libro, tranne nel primo, per un totale di 8 diverse lettere. Esse sono: Giunone (*Iuno*) che guida il suo carro trainato da pavoni in una I; Nettuno col suo tridente, che guida il suo carro a forma di conchiglia, trainato da cavalli marini, in una N; Marsia che osserva Apollo suonare, in una M; Triptolemo che dorme e Linco che sta per ucciderlo, ma è fermato da Cerere, in una T; Dafne in trasformazione, mentre è inseguita da Apollo in una D; il centauro Nesso che combatte con Ercole in una C; Piramo che giace a terra con la spada che lo trapassa da parte a parte e Tisbe che si getta su di lui, in una P. L'unica iniziale di non immediata comprensione, che presenta un interessante spunto di riflessione, è la G, illustrata dall'episodio di Polifemo che con il suo zufolo esprime l'amore nei confronti della ninfa Galatea, amante di Aci. Nella raffigurazione però, in primo piano, si trova il ciclope e solo più indietro, si

²³ Anguillara 1584, II, pp. 23-28.

²⁴ Cesare Ripa riporta diverse descrizioni del Tempo, nessuna delle quali rispecchia precisamente la figura della xilografia. In più di un caso è però descritto come «Uomo vecchio, alato», esattamente com'è nell'illustrazione in esame. Cfr. Ripa 2012, pp. 568-569.

²⁵ Le iniziali parlanti sono capolettre che illustrano un personaggio mitico, il cui nome inizia con tale lettera. Cfr. Petrucci Nardelli 1991, p. 8.

intravede una figura che forse potrebbe essere Galatea. Quindi la ninfa, più che essere rappresentata, è allusa attraverso le lacrime sul volto di Polifemo (fig. 4). Si può supportare questa proposta di identificazione confrontando la xilografia con l'affresco di Polifemo, presente a Villa Farnesina, realizzato da Sebastiano del Piombo nel 1512 (fig. 5). Come precedentemente accennato, l'incisore, per alcune lettere, riprende lo schema compositivo delle iniziali presenti anche nelle *Trasformazioni*; in particolare è il caso della I, della N e della D.

Entrambe le edizioni presentano delle cornici limitate ai due montanti laterali; quelle del 1563 riprendono le strutture e le raffigurazioni del 1561, ma sono disposte in ordine diverso rispetto alle prime. Si alternano cornici figurate e architettoniche: le prime rappresentano una figura femminile stante per lato, oppure due fanciulli che si aggrappano a delle ghirlande, sovrastati da un felino che siede sul capitello della colonna; le seconde sono costituite da montanti architettonici che si sviluppano in due ampie volute, decorate da mascheroni che ne occupano la parte interna.

4. *Le serie iconografiche medie*

Tra le serie derivanti da quelle principali, ovvero quelle del 1561, 1563 e 1584, una sola è debitrice, per dimensioni e iconografia, di quella del 1563, ed è l'edizione di De Franceschi del 1569. La scelta di fare una serie xilografica differente, con tanto di iniziali parlanti diverse²⁶, obbliga a ulteriori riflessioni. Infatti l'editore, come precedentemente spiegato, aveva già fatto realizzare delle nuove stampe per l'edizione del 1563, le quali sono riprese in tutte le pubblicazioni successive di De Franceschi che presentano questo formato. Quindi l'editore, per un motivo che rimane ignoto, cambia i legni solo per l'edizione del 1569. Un fattore che può spiegare tale scelta è che queste vignette presentano una dimensione appena minore rispetto a quelle del 1563, poiché hanno una cornice molto più ampia ed elaborata. È quindi ovvio che per inserire delle immagini di formato minore fosse necessario elaborare nuove xilografie, ma tutto ciò solamente per introdurre le nuove cornici, dal momento che la dimensione del volume avrebbe ugualmente permesso l'utilizzo delle illustrazioni del 1563. La serie non presenta inoltre una fattura migliore che avrebbe potuto giustificare un cambiamento, né scelte iconografiche differenti. Infatti, la serie riprende gli stessi episodi illustrati dall'incisore del 1563, inserendo, solo in alcuni libri, delle minime variazioni, come accade nella vignetta del libro settimo in cui l'incisore del 1563 rappresenta la prima prova di Giasone, quella contro i tori, e questo del 1569, invece, quella contro il drago.

²⁶ Lo schema iconografico di queste iniziali non riprende nemmeno quello delle iniziali parlanti presenti nelle *Trasformazioni*.

5. *La serie del 1572 e le serie di piccole dimensioni*

Per quanto riguarda le serie di piccolo formato, la prima attestata è quella del 1572, edita da De Franceschi. Anche l'incisore che è chiamato ad ornare tale edizione è purtroppo ignoto. È però certo che egli guardi alle xilografie del 1563. Infatti, eccezion fatta per la rappresentazione della *Creazione del mondo*, le altre immagini non fanno altro che riprendere lo schema compositivo della serie del 1563, rovesciando le xilografie e riducendole a pochi tratti. Il fatto che le immagini siano semplicemente rovesciate significa che l'incisore, per realizzare i propri legni, ha utilizzato come modello iconografico le stampe del 1563. I particolari inoltre risultano semplificati e le incisioni di fattura più rozza rispetto a quelle medie, ma ciò è giustificabile anche dalle dimensioni estremamente ridotte. Le illustrazioni sono tutte contenute all'interno di cornici architettoniche elaborate, le quali alternano due motivi: uno con una figura femminile alata che tiene per mano un fanciullo e uno con delle armi (fig. 6). Oltre a questa principale, si attestano altre due serie di piccole dimensioni, presenti in due edizioni, una del 1582 edita da Deuchino e Zanfretti e l'altra del 1598 di Zaltieri. Quest'ultima riprende la serie del 1572, rovesciandola e, in alcuni casi, apportando leggerissime modifiche. Per quanto riguarda la serie del 1582 invece, benché anche qui l'incisore guardi indiscutibilmente alle serie precedenti, rappresentando gli stessi episodi delle altre edizioni, il debito non è più così diretto. Infatti, anche se in diversi casi l'incisore riprende direttamente lo schema compositivo del 1572, in molti altri o si rifà alle xilografie del 1563 e del 1569, oppure innova completamente la struttura iconografica degli episodi. La serie è di qualità migliore rispetto alle altre di questa dimensione ed è più dettagliata e ricca di particolari.

6. *L'edizione del 1584: l'illustrazione a tutta pagina come indice figurato*

La serie in assoluto più interessante è quella del 1584, edita da Giunti, che oltre ad essere la più originale dal punto di vista iconografico e compositivo, ha anche straordinario valore poiché se ne conosce l'autore, l'incisore Giacomo Franco²⁷.

²⁷ Giacomo Franco nasce probabilmente ad Urbino nel 1550 ed è figlio del pittore e incisore Battista Franco. Lavora prevalentemente su rame e, tra le sue opere più importanti, si ricordano le illustrazioni per *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso Sermoneta (cfr. Ascarelli 1977), le *Imprese Illustri* di Girolamo Ruscelli (cfr. Ruscelli 1584), la *Gerusalemme Liberata* (cfr. Tasso 1590), le *Metamorfosi* e l'albero genealogico benedettino conservato nella chiesa di S. Maria Annunziata Nuova di Scolca (per la descrizione dettagliata dell'albero genealogico benedettino cfr. Donati 2005, p. 46). Su Giacomo Franco in generale cfr. Pasero 1935, pp. 332-356; Stefani 1988, pp. 180-184; Davoli 2000, pp. 3-7.

Come l'incisore del 1563, anche Giacomo Franco legge sicuramente il testo di Anguillara, poiché inserisce episodi e particolari narrati solamente dal traduttore, non presenti in Ovidio o in volgarizzatori precedenti. Ne sono degli esempi l'immagine di Atti che, uscito di senno a causa di Cebele, si getta da una rupe²⁸, e i due personaggi, con le braccia alzate, che guardano Giove mentre rapisce Ganimede²⁹, presenti solo in Anguillara (fig. 7).

L'incisore non utilizza mai modelli iconografici precedenti in maniera diretta, come accade in certi casi nel testo del 1563. Però per alcuni episodi guarda sicuramente a schemi già noti, come la scena della caduta di Fetonte nella stampa del secondo libro, che ricorda la xilografia di Rusconi nelle *Trasformazioni*.

Tutte le illustrazioni presentano cornici architettoniche bidimensionali, diverse per ogni libro. La struttura è decorata da volute alternate a figure umane, mascheroni, ghirlande e festoni.

Le stampe presenti nell'edizione del 1584, come per le precedenti edizioni, sono in totale 15, una per ogni libro. Tale edizione rappresenta però un caso del tutto eccezionale poiché il testo non è più accompagnato da vignette, bensì da illustrazioni a tutta pagina, le quali permettono a Giacomo Franco di inserire la maggior parte degli episodi del libro di riferimento e non solo quelli di uno stesso mito. Benché assolutamente innovativa all'interno delle traduzioni delle *Metamorfosi*, l'illustrazione a tutta pagina è già presente come corredo di testi a stampa. L'apparato iconografico che accompagna *L'Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto segue un'evoluzione molto simile a quella delle *Metamorfosi*. Anch'esso parte con piccole vignette xilografiche nell'edizione di Niccolò Zoppino, stampata nel 1530; le vignette vengono poi mantenute anche per l'edizione di Giolito de' Ferrari, uscita nel 1542, che presenta però due o tre episodi in ogni illustrazione; il passaggio a tutta pagina avviene con le xilografie dell'edizione di Giovanni Andrea Valgrisi, del 1556, in cui gli episodi sono distribuiti dal primo piano verso lo sfondo con una prospettiva a volo d'uccello³⁰. L'edizione ariostesca più nota, anche per il ben più ricco corredo iconografico, è tuttavia quella del 1584, stampata da Francesco de Franceschi, che presenta incisioni a bulino a tutta pagina, realizzate da Girolamo Porro³¹. Anche in queste illustrazioni gli episodi si distribuiscono sullo spazio partendo dal primo piano e disponendosi poi ordinatamente sui piani successivi, fino allo sfondo. L'incisore applica una prospettiva a volo d'uccello e accompagna tutti i personaggi a iscrizioni che ne identificano il nome³² (fig. 8).

²⁸ «Si getta giù d'un monte, e non s'atterra, che la Dea, che l cader vede, e gl'incresce, per sostenerlo in aere il crin gli afferr [...] Come vede la Dea, che la radice sostiene ben dritto il monto alzato fusto, verde, et hirsuta fa l'alta cervice, e lascia in terra un Pin l'amato busto». Cfr. Anguillara 1984, X, 44-45.

²⁹ «Come il vecchio custode e ogni altro intese, gli occhi nel forte augel che in aria il tene, col grido in vano al ciel alzò le mani, et abbaiaro a l'ar indarno i cani» (Ivi, 66).

³⁰ Tomasi Velli 2007, pp. 101-103.

³¹ Su Porro illustratore cfr. Chiarlo 1992, pp. 276-277; Rossi 1996, pp. 271-272.

³² Le incisioni presentano una dimensione molto simile a quella delle *Metamorfosi*: 20x14 cm, contro 19x13,5 cm.

Osservando queste immagini è impossibile non trovare un legame diretto con quelle delle *Metamorfosi*. È molto probabile che Giacomo Franco conoscesse bene le varie serie dell'*Orlando Furioso*, in particolare proprio l'ultima, della quale aveva illustrato lui stesso il frontespizio dei *Cinque Canti*. Non solo Franco, come Porro, utilizza la tecnica dell'incisione a bulino, ma addirittura usa uno schema compositivo che ricorda da vicino quello delle tavole di Porro: gli episodi si distribuiscono in maniera simile sulla pagina e anche Giacomo Franco identifica ogni personaggio con il proprio nome. Nella maggior parte delle illustrazioni l'incisore fa seguire un senso cronologico alla narrazione, cioè parte in primo piano con una delle prime scene del libro e arriva allo sfondo con una delle ultime. Non sempre però opera questa scelta cronologica, dal momento che, in rari casi, probabilmente preferendo evidenziare più un episodio che un altro, non segue questo ordine. Dal punto di vista stilistico è possibile individuare una tipologia compositiva uniforme. Si ritrova sempre un episodio che in maniera più o meno evidente risalta sugli altri, a volte posto in alto, come nelle stampe dei primi due libri, o più spesso in basso, in primo piano: un solo episodio è dunque messo in rilievo dalla dimensione maggiore, rispetto a tutti gli altri che si snodano dietro ad esso. Il più delle volte l'incisore preferisce utilizzare una prospettiva a volo d'uccello, in cui le varie scene si dispongono come in uno schema a zig zag dietro a quella principale (fig. 9). I vari episodi sono legati tra loro in maniera meno convincente rispetto a quelli che compongono le illustrazioni dell'*Orlando Furioso*; infatti molto raramente l'incisore illustra più momenti di uno stesso episodio; preferisce di solito scegliere una scena per ogni mito presente nel libro e questo comporta la formazione di un collage di figure, senza un'apparente unità narrativa. Anche l'ambientazione ha molto in comune con le incisioni di Porro; infatti, in entrambi i cicli, gli episodi si snodano su un paesaggio naturalistico spoglio, contraddistinto solo da qualche albero, inserito spesso per separare una scena dall'altra; il paesaggio non rappresenta quindi un elemento di caratterizzazione delle scene, ma solo una superficie unitaria che mette in collegamento tutte le parti tra loro. Anche la disposizione delle varie vicende è simile in entrambe le serie: Girolamo Porro utilizza in certi casi uno schema a zig zag per distribuire gli spazi, anche se, rispetto a Giacomo Franco, mette meno in evidenza le figure in primo piano; nelle *Metamorfosi*, infatti, quest'ultime sono proporzionalmente maggiori rispetto a quelle retrostanti, mentre nelle incisioni dell'*Orlando Furioso* tale differenza è meno evidente.

Come suggerisce Silvia Tomasi Velli, entrambi questi cicli rappresentano un compendio visivo, uno strumento per la memorizzazione della trama del testo che accompagnano. Tuttavia, mentre le immagini presenti nel poema di Ariosto compongono un vero e proprio *continuum* narrativo, dove i vari episodi hanno un collegamento diretto tra di loro e quindi le illustrazioni potrebbero essere concepite anche come autonomo oggetto di fruizione, slegato dal testo, le stampe delle *Metamorfosi* sembrerebbero invece intrinsecamente legate al contenuto del poema. Pare più plausibile dunque considerarle come un

indice figurato, un catalogo, le cui immagini, più che narrative, sembrerebbero essere allusive, presupponendo la lettura del testo³³. La possibilità che l'intento di Giacomo Franco fosse però quello di creare immagini che potessero essere comprese anche autonomamente è resa possibile da un suo precedente ciclo di cui siamo a conoscenza: le illustrazioni su rame per *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso Sermoneta. Queste raffigurazioni furono infatti riusate per altre opere, a dimostrazione che potevano essere utilizzate anche slegate dal testo³⁴. Anche il fatto di accompagnare ogni personaggio con l'iscrizione del relativo nome fa pensare che le immagini potessero essere concepite autonomamente, come strumenti per la memorizzazione.

Come precedentemente accennato, una rappresentazione di questo tipo è del tutto innovativa per le *Metamorfosi*, anche se, come per l'*Orlando Furioso*, il passaggio a tutta pagina è stato parimenti anticipato da vignette nelle quali erano rappresentati più episodi: così come nell'edizione giolitina dell'*Orlando Furioso* del 1542, anche nell'edizione giolitina delle *Trasformazioni* del 1553, sono talvolta presenti due o tre episodi in un'unica vignetta.

La tipologia della narrazione continua utilizzata nelle illustrazioni del 1584 può essere ricondotta a quella delle immagini devozionali, tanto care alla tradizione iconografica medievale e non solo. Queste immagini ereditano uno schema mnemonico di tipo narrativo sviluppatosi in età romana e utilizzato nella cosiddetta mnemotecnica. Questa tecnica è giunta fino al Medioevo attraverso l'*Ad Herennium*, un manuale per studenti scritto da un ignoto maestro di retorica degli anni 86-82 a.C. circa³⁵. In esso la memoria viene distinta in memoria naturale, presente in maniera innata nella mente umana, e memoria artificiale, la quale sfrutta invece le tecniche di memorizzazione per ricordare interi scritti o concetti. Queste tecniche consistono nella costruzione mentale di *loci* della memoria, ben distinguibili gli uni dagli altri, e *imagines agentes*, che in essi vanno collocate e che devono essere, per funzionare, inusuali e incredibili. Una fonte imprescindibile per la trasmissione della memoria artificiale al Medioevo è anche il *De Inventione* di Cicerone, nel quale l'autore, descrivendo le quattro virtù stoiche, Fortezza, Giustizia, Temperanza e Prudenza, divide quest'ultima in tre parti, di cui una è la memoria. È proprio attraverso la riformulazione delle virtù stoiche nelle quattro virtù cardinali, che la memoria artificiale si trasmette al Medioevo³⁶. Infatti tale suddivisione della Prudenza viene ripresa sia da Tommaso d'Aquino che da Marziano Capella. Mentre il primo, nel descrivere la memoria, riprende le tecniche mnemoniche così come sono descritte nell'*Ad Herennium*³⁷, Marziano Capella auspica un metodo

³³ Tomasi Velli 2007, p. 109.

³⁴ Caroso Fabrizio, scrittore, compositore di musica, coreografo e maestro di ballo, deve la sua maggior fama proprio a *Il Ballarino*, trattato sull'arte della danza. Cfr. Ascarelli 1977, p. 317.

³⁵ Yates 2007, p. 6.

³⁶ Yates 2007, p. 21.

³⁷ Ivi, p. 69.

più vicino a quello raccomandato da Quintiliano, ossia la memorizzazione attraverso la visualizzazione di una pagina manoscritta su cui il materiale è diviso in parti, chiaramente definite con sigle e note³⁸. Gli schemi finora enunciati appaiono in molte immagini devozionali che per tutto il Medioevo e oltre si diffondono in chiese, monasteri e luoghi di culto. La formazione di immagini mentali devozionali, costruite con uno schema più o meno dettagliato, veniva insegnato al fedele per ricordare l'esegesi delle Bibbia, vizi e virtù o comunque ogni concetto ritenuto rilevante per il percorso spirituale del devoto³⁹. Sembra quindi

difficile supporre che tali immagini interne non abbiano trovato talvolta una loro via per l'espressione esterna. O reciprocamente: se le cose che si dovevano ricordare grazie alle immagini interne erano dello stesso genere delle cose che l'arte didattica cristiana insegnava attraverso le immagini, è possibile che i luoghi e le immagini di quell'arte si siano riflessi nella memoria e siano diventati, così, memoria artificiale⁴⁰.

L'apice di questo meccanismo può essere rilevato nelle *Scene della Passione di Cristo* di Hans Memling, nel quale, attraverso una prospettiva a volo d'uccello, tutti i momenti della Passione si snodano lungo la città, ognuno inserito in un *locus* definito, contrassegnato da architetture esòtiche e da altri dettagli; tutte le scene sono legate spazialmente grazie alla presenza di personaggi che mettono in comunicazione un episodio con l'altro (fig. 10)⁴¹.

Tale composizione, con la relativa distribuzione spaziale delle scene, ricorda le illustrazioni delle *Metamorfosi*. In esse l'incisore, oltre a definire un *locus* per ogni episodio, per aiutare nell'identificazione e memorizzazione della trama, ha accompagnato, come già anticipato, le figure con l'iscrizione del loro nome. Anche l'inserimento di iscrizioni e cartigli era già in uso nelle immagini devozionali, come si vede, ad esempio, nel *Trionfo della Morte* di Buonamico Buffalmacco (1330-1340), in cui i cartigli non identificano luoghi o personaggi, dato che non è questo che si vuol far memorizzare al fedele, ma fanno riferimento a vicende bibliche collegabili alle immagini o, più frequentemente, hanno significati moralizzatori, destinati a diventare immagini interiori⁴². Come nel *Trionfo della morte* l'intento delle scritte è far ricordare regole morali, così le immagini delle *Metamorfosi* servono a far memorizzare il messaggio principale, cioè la trama (fig. 11).

³⁸ Ivi, p. 49.

³⁹ Sullo sviluppo delle tecniche mnemoniche all'interno della cultura monastica, attraverso la costruzione di immagini mentali, cfr. in generale Carruthers 2006.

⁴⁰ Ivi, p. 75.

⁴¹ Kirkland-Ives 2013, pp. 4-29.

⁴² Alcuni cartigli sono andati distrutti, ma se ne conosce il contenuto grazie alla tradizione manoscritta. Le iscrizioni sono in parte in latino e in parte in volgare; le poche rimaste in latino fanno riferimento a vicende bibliche, mentre quelle volgari, che rappresentano la maggioranza delle superstiti, sono moralizzatrici. Cfr. Bolzoni 2002, pp. 28-32; sul *Trionfo della Morte* cfr. in generale Frugoni 1988.

Sembra quindi ipotizzabile, da questi due confronti, che il passaggio a illustrazioni a tutta pagina sia stato dettato dal desiderio di creare un apparato iconografico che permettesse al lettore di orientarsi tra i numerosissimi episodi e personaggi presenti nel poema ovidiano, creando un sistema mnemonico di *loci* e *images* che potessero aiutare il lettore a seguire e a memorizzare il complesso intreccio narrativo. Questo scopo è stato raggiunto anche grazie alle iscrizioni che facilitano la memorizzazione dei vari nomi creando un vero e proprio indice figurato.

7. *L'edizione del 1592 e la sua cornice*

Una sola serie riprende questa del 1584 ed è quella del 1592, edita ugualmente da Giunti. L'incisore, in questo caso ignoto, guarda esplicitamente alle tavole a bulino di Giacomo Franco, riproducendo, però, delle xilografie di dimensioni minori. Infatti, benché la stampa occupi tutta la pagina, il riquadro con gli episodi è contenuto in un'ampia cornice che riduce notevolmente lo spazio per le scene. L'incisore si rifà quindi a Giacomo Franco semplificando le immagini e riducendone i particolari, in alcuni casi eliminando la rappresentazione di certi episodi per motivi di spazio. Anche le scritte che Franco affianca a tutti gli episodi, in queste stampe non sono sempre presenti. In certe incisioni inverte la composizione rispetto a quella del 1584, ed è quindi chiaro che in questi casi il disegno sia stato interamente rifatto. L'elemento più rilevante di questa serie non è tuttavia la rappresentazione degli episodi, quanto la fattura delle cornici, straordinariamente elaborate. Sono istoriate con due medaglioni e otto figure mitologiche e decorate da festoni e mascheroni. Il medaglione che si trova al di sopra del riquadro è il più significativo, perché ritrae il traduttore Giovanni Andrea dell'Anguillara, di profilo, con la corona di alloro. Tutto intorno si snoda la scritta con il suo nome. Al di sotto del riquadro c'è un altro medaglione, leggermente più grande, in cui, in base al libro, si alternano: Ovidio di profilo incoronato dall'alloro, Mercurio e Marte.

La ricchezza della cornice sta nelle divinità che la decorano. Ai lati del medaglione di Anguillara sono presenti Giove e Giunone distesi sull'architettura della cornice. A sinistra, la dea ha la corona, una lunga veste ed è accompagnata dai suoi pavoni; a destra il marito, anch'egli incoronato, porta un panno a coprirla la vita, stringe lo scettro ed è seguito dall'aquila, suo attributo. Lungo i lati della cornice sono disposte due divinità per parte. Nella parte superiore ci sono a sinistra Bacco e a destra Cerere. Il dio del vino è in piedi mentre si aggrappa alla cornice, è nudo e coperto solo da foglie di vite, le quali compongono anche la corona che porta in testa. Di fronte a lui, sulla destra, siede Cerere con la corona di spighe sul capo e un mazzo, ugualmente di spighe, stretto nella mano sinistra. Sotto di lei Marte, appoggiato alla sua lancia, veste un'armatura e guarda Apollo dall'altro

lato della cornice. Il dio del sole siede tenendo tra le mani la cetra ed è illuminato dal nimbo luminoso che gli circonda il capo. Sotto al riquadro, Nettuno ed Eolo accompagnano l'altro medaglione. Sulla sinistra è presente il dio del mare, in piedi su un grosso pesce, mentre stringe con la mano destra il tridente e con la sinistra tiene una corda a cui sono legati degli animali marini. Sulla destra è visibile un vento che può essere identificato con Eolo per la vela che sta gonfiando col suo soffio. È stante su un pesce, nudo, coperto solo da delle foglie⁴³.

Tutti i libri presentano questa stessa cornice. Si può quindi affermare che, dopo l'edizione Giunti del 1584, questa sia la più prestigiosa.

8. *I frontespizi delle serie principali*

L'ultimo elemento che caratterizza l'apparto decorativo delle traduzioni delle *Metamorfosi* di Anguillara, pubblicate nel XVI secolo, è il frontespizio, che assume talvolta delle forme magniloquenti.

Il frontespizio del 1561 è costruito come una struttura architettonica decorata da figure mitologiche. Al centro, all'interno dello scudo, si trova un ippogrifo in posizione rampante che rappresenta lo stemma dell'editore, Giovanni Griffio. Al di sopra, sull'architrave, sono inseriti due riquadri: il primo, racchiuso tra festoni e due mascheroni, riporta il titolo *Le Metamorfosi* di Ovidio; il secondo la dedica ad Enrico II e il nome del traduttore. Ai lati di quest'ultimo ci sono due figure femminili alate. Al di sotto dell'animale mitologico, in mezzo allo stilobate, è ricordato l'editore e l'anno di pubblicazione, inquadriati tra due mascheroni. Alla sinistra dell'ippogrifo c'è Marte, con l'armatura, lo scudo, la spada e la lancia, il quale guarda verso l'animale. Tra lo scudo e il dio si snoda un cartiglio con la scritta COMITE FORTUNA, «compagna Fortuna». Dall'altra parte dell'animale ci sono Venere e Cupido. La dea è completamente nuda e guarda il fanciullo che sta scoccando una freccia in direzione dell'ippogrifo. Anche accanto ad essi si vede un cartiglio e in questo si legge VIRTUTE DUCE, «guidato dalla Virtù». Le due scritte rimandano ad una frase di Cicerone presente in una Epistola rivolta a Planco⁴⁴. *Omnia summa consectus es, virtute duce, comite fortuna*, «Guidato dalla Virtù e accompagnato dalla Fortuna ottenne le cose più grandi». Considerato che Cupido indirizza la propria freccia verso l'ippogrifo e che anche Marte guarda nella stessa direzione, presumibilmente la scritta si riferisce all'editore.

⁴³ Cesare Ripa lo descrive come «Uomo in abito di Re, con una fiamma di fuoco in capo, terrà con una mano una vela di nave, e con l'altra uno scettro». Il personaggio non rispecchia ogni particolare di tale descrizione, ma Ripa caratterizza solo Eolo con l'attributo della vela, quindi la sua identificazione è indubbia. Cfr. Ripa 2012, p. 584.

⁴⁴ Cicerone, *Epistulae ad Familiares*, X, 3.

Il frontespizio del 1563 presenta, nella parte superiore, il titolo dell'opera, il nome del traduttore e la dedica ad Enrico II. Al di sotto, in caratteri minori, viene indicata anche la presenza delle annotazioni di Giuseppe Horolloggi⁴⁵. In posizione centrale, leggermente spostata verso il basso, c'è l'impresa dell'editore: la personificazione della Pace e il motto: PER ME QVI SI RIPOSA, E IN CIEL SI GODE⁴⁶. La figura è rappresentata all'interno di un ovale ed è riconoscibile innanzitutto perché accompagnata dalla scritta PACE e poi perché reca i suoi più tradizionali attributi: il ramo d'ulivo che stringe nella mano destra e la cornucopia su cui si appoggia col braccio sinistro⁴⁷. Il motto è disposto per metà sul lato destro dell'immagine, l'altra metà sul sinistro. In realtà la P iniziale non è leggibile a causa di una bruciatura. Si deduce però sia dal senso, sia confrontandola con altre opere dell'editore⁴⁸. Al di sotto dell'impresa c'è quindi indicato l'editore e l'anno di pubblicazione.

L'edizione del 1572 presenta un frontespizio simile a quello del 1563; come in quest'ultimo infatti, si ritrovano: titolo, nome del traduttore, dedica ad Enrico II e annotazioni di Horolloggi, al di sopra dell'impresa dell'editore. L'unica aggiunta è la presenza degli "argomenti" di Francesco Turchi⁴⁹. Per quanto riguarda l'impresa, motto e figura sono disposti nello stesso modo: con la scritta metà a destra e metà a sinistra dell'immagine. In questo caso la personificazione della Pace è seduta e tiene con la mano destra un ramo di ulivo e con la sinistra una torcia con cui brucia le armi; accanto a lei è poggiata la cornucopia. Diversamente dalla figura rappresentata nel frontespizio del 1563, a cui manca la fiaccola, a questa del 1572 non manca alcun attributo. Al di sotto dell'impresa sono indicati editore ed anno di pubblicazione.

Il frontespizio del 1584 è ideato come una struttura architettonica. Al centro, un riquadro con titolo, traduttore, autori delle annotazioni e degli argomenti, data di pubblicazione, è affiancato da due divinità. A destra Atena con l'armatura, la lancia e lo scudo; a sinistra Mercurio col petaso, il caduceo e i calzari alati. Il dio ha il piede destro appoggiato sulla testa di Argo, riconoscibile dagli occhi presenti anche sulla fronte. I due dei si trovano al di sopra dello

⁴⁵ Giuseppe Horolloggi (1520-1576) fu traduttore e scrittore in proprio. A Venezia fu in contatto con Ruscelli e in questi anni soggiornò in Francia, dove conobbe Anguillara. Cfr. Cotugno 2005-2006, p. 483, nota 25; Bucchi 2011, p. 296.

⁴⁶ Sulla fortuna delle imprese nell'editoria cfr. Zappella 2009, pp. 60-62.

⁴⁷ Cesare Ripa la descrive come «Donna che nella sinistra mano tiene una Cornucopia pieno di frutti, fiori, frondi, con un ramo d'ulivo, e nella destra una facella, con la quale abbrucci un montone d'Arme». In questo caso non ha la fiaccola, quindi il ramo d'ulivo lo tiene con la mano destra, ma è inequivocabilmente la personificazione della pace. Cfr. Ripa 2012, p. 446.

⁴⁸ Il motto si ritrova non solo nelle traduzioni successive delle *Metamorfosi*, edite da De Franceschi, ma anche in altre opere di tale editore, ad esempio: *La thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima*, 1570; *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inuentioni & significati, & la taoula di piu cose notabili*, 1567.

⁴⁹ Gli argomenti vengono inseriti per la prima volta, nel testo, nell'edizione De Franceschi del 1571. Su Turchi cfr. Richardson 1994, p. 228, nota 35.

stilobate, in mezzo al quale c'è uno scudo diviso da una partizione diagonale e una orizzontale. Nell'angolo alto a destra è posizionato il giglio fiorentino che rimanda all'editore⁵⁰, il cui nome compare subito sotto⁵¹. Lo stemma è sormontato da un mascherone. La parte alta dell'impalcatura architettonica presenta due figure femminili alate che sorreggono un medaglione con il ritratto di Anguillara. Questo è un elemento di estrema importanza soprattutto perché è rappresentato il traduttore ma non Ovidio. Ciò sottolinea l'importanza che ha assunto, alla fine del Cinquecento, la figura del traduttore. Il medaglione è contornato da una scritta col nome di Anguillara; l'uomo è poco più che di profilo e ha la corona di alloro in testa. Il volgarizzatore viene nobilitato anche dalla tipologia stessa della raffigurazione, infatti la ritrattistica a medaglione era prevalentemente riservata agli autori classici⁵².

Riferimenti bibliografici / References

- Anguillara G.A. dell' (1984), *Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Giunti.
- Ascarelli A. (1977), *Caroso, Fabrizio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 20, pp. 316-317.
- Bolzoni L. (2002), *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino: Einaudi.
- Brun R. (1930), *Le livre illustré en France au XVIe siècle*, Paris: Lib. Felix Alcan.
- Bucchi G. (2011), 'Meraviglioso diletto'. *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa: ETS.
- Capriotti G. (2013), *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona: Affinità elettive.
- Carruthers M. (2006), *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Chiarlo C.R. (1992), *Gli antiquari e la memoria. Alcuni aspetti dei trattati archeologici nel '600 e '700*, in *La Cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna: Il Mulino, pp. 271-289.
- Cotugno A. (2006-2007), *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti», CLXV, pp. 462-542.
- Davoli Z. (2005), *Dibattito su un incisore: Giacomo Franco*, «Grafica d'arte», n. 11, pp. 3-7.

⁵⁰ La tipografia Giunti nasce a Firenze e successivamente si sviluppa anche a Venezia.

⁵¹ Sull'utilizzo dello stemma nell'editoria cfr. Zappella 2009, pp. 54-60.

⁵² Cotugno 2006-2007, p. 525.

- Donati A. (2005), *L'albero genealogico benedettino di Arnolfo Wion nella stampa degli Olivetani di Scolca*, «l'Arco», III, pp. 46-49.
- Frugoni C. (1988), *Altri luoghi, cercando il paradiso. Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n. 3, pp. 1577-1643.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni Editore.
- Guthmüller B. (2008), *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Fiesole: Cadmo.
- Kirkland-Ives M. (2013), *In the Footsteps of Christ: Hans Memling's Passion Narrative and the Devotional Imagination in the Early Modern Netherlands*, Turnhout: Brepols.
- Mutini C. (1961), *Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 3, pp. 305-310.
- Pasero, C. (1935), *Giacomo Franco editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII*, «La Bibliofilia», n. 37, pp. 332-356.
- Petrucci Nardelli F. (1991), *La lettera e l'immagine. Le iniziali parlanti nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze: Olschki.
- Premoli B. (2005), *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo*, Roma: Fondazione Marco Besso.
- Renucci T. (1943), *Un Aventurier des lettres au XVIe siècle. Gabriel Symeoni, Florentin 1509-1570?*, Paris: Didier.
- Richardson B. (1994), *Print Culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge: Cambridge University.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, Torino: Einaudi.
- Rondot N. (1897), *Bernard Salomon peintre et tailleur d'histoires à Lyon, au XVIe siècle*, Lyon: Impr. de Mougin-Rusand.
- Rossi M. (1996), *Antiquaria, storiografia artistica, mnemotecnica da Ligorio a Lanzi: una linea*, «Annali della scuola Normale Superiore di Pisa», IV, n. 1-2, pp. 27-285.
- Ruscelli G. (1584), *Le Imprese Illustri*, Venezia: Francesco de Franceschi.
- Stefani C. (1998), *Franco, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 50, pp. 180-184.
- Tasso T. (1590), *Gerusalemme Liberata*, Genova: G. Bartoli.
- Tomasi Velli S. (2007), *Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Yates F.A. (2007), *L'arte della memoria*, Torino: Einaudi.
- Zappella G. (2009), *Gli stemmi, le imprese, gli emblemi*, Manziana: Vecchiarelli.

Appendice



Fig. 1. Incisore del 1561, *Le Miniadi si raccontano delle favole*, stampa da G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Griffio, 1561



Fig. 2. Incisore del 1563, *Le Miniadi si raccontano delle favole*, stampa da G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Francesco De Franceschi, 1563

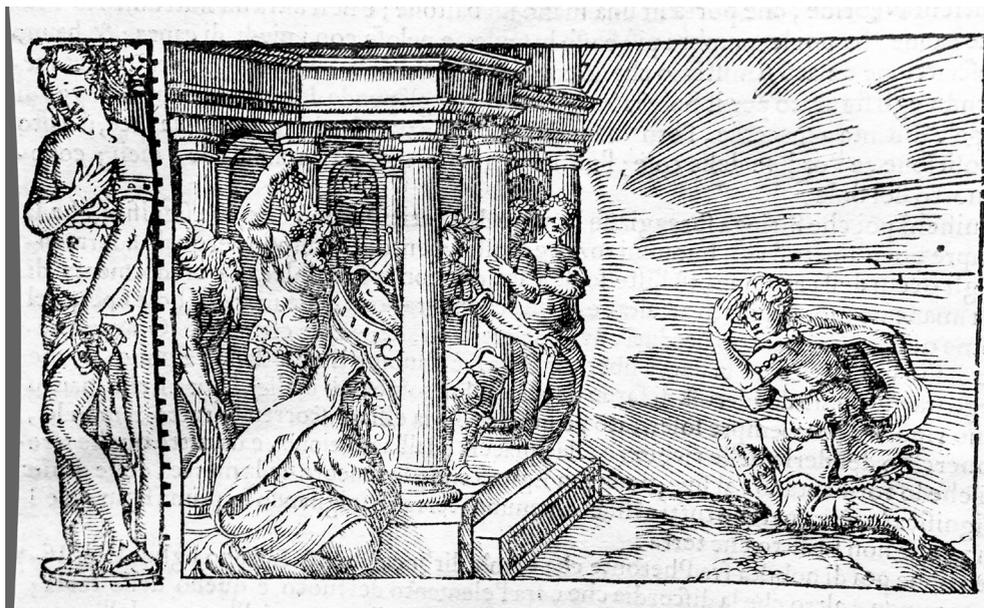


Fig. 3. Incisore del 1563, *Fetonte incontra il padre Apollo*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Francesco De Franceschi, 1563



Fig. 4. Incisore del 1561, *G: Galatea e Polifemo*, stampa da Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Griffio, 1561



Fig. 5. Sebastiano del Piombo, *Polifemo*, Roma, Villa Farnesina



Fig. 6. Incisore del 1572, *Fetonte incontra il padre Apollo*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Francesco de Franceschi, 1572



Fig. 7. Giacomo Franco, *Stampa del X libro*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Giunti, 1584

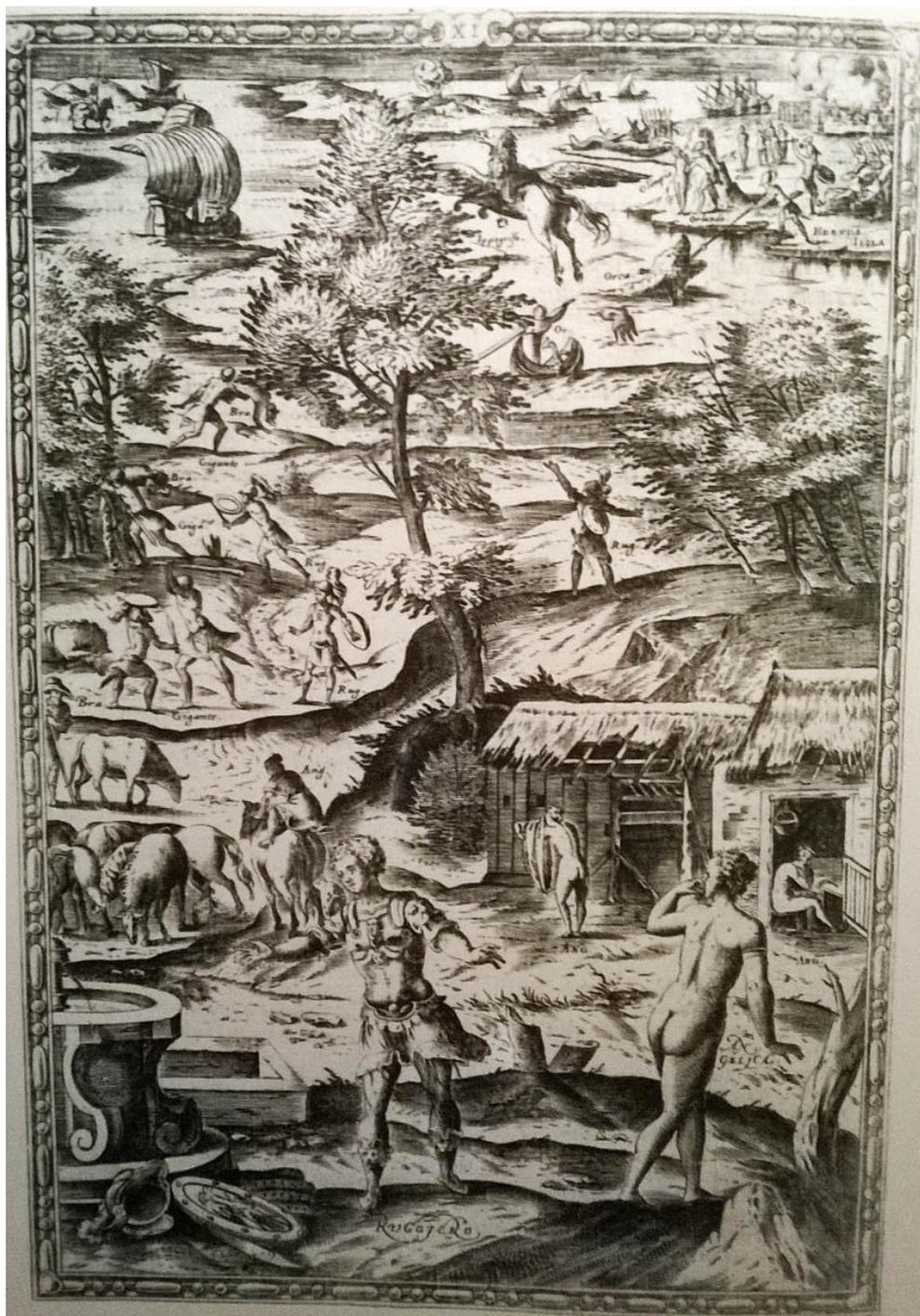


Fig. 8. Girolamo Porro, *Stampa del canto XI*, da L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia: Francesco de Franceschi, 1584



Fig. 9. Giacomo Franco, *Stampa del libro XIV*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Giunti, 1584



Fig. 10. Hans Memling, *Scene della Passione di Cristo*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 11. Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, Pisa, Campo Santo

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

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

