

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



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
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

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

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

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 Prospero,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, 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 / Publisher

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

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte III

Parole e immagini: letture iconografiche

Parole e immagini per l'Eneide nel XVI secolo

Andrea Torre*

Muto d'oblio il suo volto, muti d'oblio la sua figura terrena e il suo nome terreno, rapidissimamente – ahimè troppo rapidamente – sprofondò nell'inevocabile, acquistando tuttavia in un silenzio più nuovo e più alto una nuova evocabilità e una nuova figura.

Hermann Broch**

Abstract

Il saggio è una rassegna delle principali versioni italiane dell'*Eneide* apparse a stampa tra XVI e XVII secolo, e degli apparati illustrativi che le accompagnano. Si intende così delineare un possibile panorama di riferimento cinque-secentesco per l'immaginario artistico che ha guidato l'ideazione e la realizzazione del progetto illustrativo della *Galleria dell'Eneide* di Palazzo Buonaccorsi. La materia virgiliana è oggetto nel Cinquecento di vari esercizi di traduzione, che interessano singoli libri o l'intera opera, utilizzano forme metriche differenti (terza rima, ottava, endecasillabo sciolto), e si configurano come attente operazioni di volgarizzamento (Annibal Caro) o ingegnose riscritture (Pietro Aretino) del poema latino. Un aspetto di rilievo della ricezione cinquecentesca del poema virgiliano è il suo trattamento

* Andrea Torre, Ricamatore di Letteratura italiana, Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, Piazza dei Cavalieri, 7, 56126 Pisa, e-mail: andrea.torre@sns.it.

** H. Broch, *La morte di Virgilio*, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 499.

editoriale secondo il paradigma ideato per l'*Orlando furioso* di Ariosto, che prevede l'introduzione di dediche, allegorie, ottave d'argomento, tavole delle materie, iniziali parlanti, e soprattutto illustrazioni: particolarmente significative in tal senso sono le riscritture del poema virgiliano curate da Lodovico Dolce.

The paper is an overview of the main Italian versions of Vergil's *Aeneid*, published in the 16th and 17th Centuries, and of their illustrative sets, which could be considered as a kind of source for the artistic imagery displayed in the iconographic program of Palazzo Bonaccorsi's *Galleria dell'Eneide*. In the 16th Century, Vergil's matter has been object of many attempts of translations, which concern single books or the whole poem, which make use of different poetic meters (tercets, stanzas, hendecasyllables), and take the form of acute vulgarisations (Annibal Caro) or original rewritings (Pietro Aretino) of *Aeneid*. An important aspect of the Italian Renaissance reception of Vergil's poem is the editorial packaging modelled on the *Orlando furioso* Venetian editions, with their apparatus of dedications, allegories, poetic summaries, front matters, *iniziali parlanti*, and first of all illustrations: from this point of view, the rewritings of *Aeneid* realized by the Venetian writer Lodovico Dolce are particularly meaningful.

Per contribuire allo studio del programma iconografico della Sala dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi intendo presentare una rassegna delle principali versioni italiane del poema latino apparse a stampa tra XVI e XVII secolo, riservando un'attenzione particolare agli apparati illustrativi che le accompagnano. Lungi da voler investire dello statuto di fonti questi documenti verbali e visivi della prima età moderna, mi propongo invece di delineare un possibile panorama di riferimento cinque-secentesco per l'immaginario artistico che ha guidato l'ideazione e la realizzazione del progetto illustrativo buonaccorsiano. Un primo dato da considerare è la selezione del materiale letterario virgiliano che ha presieduto alla definizione del programma iconografico. Presentando nelle dodici tele della collezione ben otto soggetti tratti dai primi sei libri dell'*Eneide*, essa ricalca di fatto la scelta dei primi volgarizzatori cinquecenteschi¹.

Nel giro di novant'anni, dal 1534 (traduzione del IV libro ad opera di Nicolò Liburnio) al 1624 (versione del medesimo libro da parte di Sertorio Quattromani), e con una forte concentrazione nel decennio 1564-1573 (dove compaiono 14 edizioni), si conta la pubblicazione (con annesse ristampe) di 43 versioni parziali del poema, delle quali 13 riguardano il solo primo libro, 11 il secondo, 9 il quarto, 5 il sesto, 2 il settimo e l'ottavo, e una l'undicesimo. Questi dati, relativi a traduzioni di un solo libro, raddoppiano se mettiamo nel computo la pubblicazione, durante il medesimo periodo, di versioni complete e di sillogi di più libri: arriviamo così a un totale di 88 pubblicazioni, di cui 38 titoli nuovi e 50 ristampe. Questi numeri testimoniano sia la volontà degli autori moderni di misurarsi metafrasticamente col poema latino, sia il non banale successo di questi prodotti letterari nel coevo mercato librario.

¹ Per una presentazione dei soggetti virgiliani illustrati nella galleria maceratese cfr. Barucca, Sfrappini 2001.

Dobbiamo inoltre sottolineare che nei primi quaranta anni il numero di prime edizioni è predominante, così come nel primo ventennio la scelta dell'endecasillabo sciolto sovrasta nettamente quella, in seguito quasi esclusiva, dell'ottava rima. La piena varietà di soluzioni metriche adottate interessa del resto l'intera storia delle moderne traduzioni del poema. Abbiamo infatti la terza rima, scelta dal modello di molti volgarizzamenti virgiliani del XVI secolo, ossia l'*Eneide in terza rima* del reggiano Tommaso Cambiatore, composta nel 1429 e pubblicata postuma da Gian Paolo Vasio nel 1532. Un'opzione più simile all'esametro virgiliano è invece quella dell'endecasillabo sciolto, che troviamo ad esempio nella traduzione del solo libro II realizzata da Ippolito de' Medici (Venezia, 1535) o in quelle del solo libro IV fornite da Nicolò Liburnio (Venezia, 1534), Bartolomeo Carli Piccolomini (Venezia, 1540) e Ludovico Martelli (Firenze, 1548), nonché più tardi per l'intero poema da Annibal Caro (Venezia, 1581). C'è, infine, l'ottava rima, adottata tra gli altri da Cerretani, Dolce, Filippi e Udine².

I casi di traduzione parziale del poema virgiliano ci consegnano anche un canone di episodi: il libro I (quello dell'inizio della storia, spesso tradotto come prova di un volgarizzamento integrale), il II (quello sulla distruzione di Troia), il IV (quello dell'amore di Enea e Didone) e il VI (quello della discesa agli inferi) sono infatti i libri che per le tematiche della cortesia, delle armi e dell'amore hanno stimolato una maggior frequentazione da parte dei traduttori, anche e soprattutto per i 'discorsi secondari' che tali episodi possono veicolare. Si pensi al caso della rievocazione dell'incendio di Troia che Enea offre a Didone: l'effetto di fascinazione che produce nella regina libica ha indotto più di un volgarizzatore a sfruttare l'episodio per sviluppare, in sede di dedica, un discorso amoroso e simbolico sugli incandescenti tormenti cui si sottopone l'innamorato afflitto da passione non corrisposta. Più in generale, i valori espressi dai personaggi del racconto virgiliano vengono spesso colti nel loro valore emblematico e associati (per parallelismo o antifrasi) al destinatario di turno della traduzione con esplicita intenzione celebrativa. Si delinea quindi, come rileva Luciana Borsetto, un vero e proprio

repertorio di committenza [...] produttivo di circuiti comunicativi omologati: lettore reale (il principe) e lettore virtuale (la Corte) vi si pongono come unico polo di riferimento, medesimo il sistema di segni che vi allude all'interno del testo tradotto per favorirne il coinvolgimento emotivo, sollecitarne l'attenzione, scongiurarne la noia [...] medesimo il piano delle attese; medesimo il consumo narrativo e simbolico del testo³.

Di fatto è lo stesso meccanismo che vediamo attuarsi in campo artistico.

La predisposizione encomiastica della ripresa del poema virgiliano nel contesto della cultura di corte è del resto implicita nell'automatico rilievo offerto

² Per una puntuale rassegna bibliografica dei volgarizzamenti virgiliani si ricorra a Borsetto 1989.

³ Ivi, p. 46.

al destinatario di turno, naturalmente assimilato ad Augusto quale garante della dignità e del prestigio dell'opera artistica. Come possiamo constatare anche solo nell'ambito della decorazione di palazzi nobiliari – passando dal dossiano *Camerino d'alabastro* del Palazzo ducale ferrarese alla rocca boiardesca di Scandiano, dai cicli bolognesi di Nicolò dell'Abate a quelli romani di Perin del Vaga e Pietro da Cortona⁴ –, i principali episodi del poema sulle gesta di Enea vengono visualizzati, secondo modalità proprie del coevo linguaggio artistico e della sensibilità espressiva dei vari interpreti, al fine di celebrare i signori moderni quali ultime attualizzazioni di una stratificata genealogia eroica, e di offrire icastici *exempla* apologetico-dinastici del ruolo della divina provvidenza nel dirigere l'esito positivo dell'agire umano diviso tra vita attiva e vita contemplativa, missione civilizzatrice e ozi passionali. Anche la Galleria di Palazzo Buonaccorsi si allinea a questa politica encomiastica, celebrando la casata attraverso la costruzione autolegittimante di una genealogia prestigiosa ed eroica entro l'epos costitutivo l'idea stessa di gloria imperiale latina quale necessitante conseguenza della civiltà greca⁵.

Fin dalla prima metà del Cinquecento dunque l'*Eneide* è al centro dell'interesse di scrittori che si adoperano in saggi parziali o integrali di "traduzione". Se nel 1540 un manipolo di autori d'ambito senese, e vicini all'Accademia degli Intronati, adotta mimeticamente l'endecasillabo sciolto per omaggiare sei virtuose donne contemporanee con la traduzione della prima metà del poema virgiliano (ossia la sua parte "odissiaca", risemantizzata in chiave di didattica comportamentale e amorosa), a ridosso degli anni Cinquanta l'influenza della diegesi romanza (e in particolare del modello ariostesco) orienta vari autori a un più libero confronto con l'originale latino in nome dell'ormai canonizzato narrare in ottava rima. Complice il codificato statuto di *auctoritas* dell'opera virgiliana, le esperienze di una sua ripresa estensiva non possono che distendersi dalla polarità della restituzione integrale ed esegetica *ut interpres* a quella della attualizzazione linguistica e tematica *ut orator*. L'epistola ai «virtuosissimi et studiosissimi lettori» che Marco Antonio Oliva prepone nel 1560 all'*Eneide in Toscano* di Aldobrando Cerretani – prima versione completa del testo virgiliano eseguita da un unico autore nel corso del secolo – rappresenta una valida testimonianza dello statuto compromissorio dell'atto traduttivo, fedele sia al testo originale antico sia agli stilemi dell'epica moderna:

⁴ Per cui si vedano almeno Fagiolo Dell'Arco 1981 e Bettini, Lentano 2013.

⁵ Cfr. Barucca 2001, p. 42: «Se da un lato infatti, la scelta dell'Eneide per i dipinti delle pareti e di un tema mitologico per la volta affrescata dichiara l'aspirazione della famiglia Buonaccorsi a ricercare la propria origine romana e ad uniformarsi nel gusto e nei criteri estetici a quanto si veniva elaborando a Roma per la decorazione delle dimore patrizie, dall'altro appare molto probabile che i committenti intendessero fin da subito ricondurre l'intero progetto decorativo ad un prudente significato ultimo che è quello della vittoria della Chiesa sul paganesimo, in ossequio alla tradizione familiare e locale, profondamente permeata di religiosità e di ambizioni a conseguire ruoli di prestigio nelle gerarchie ecclesiastiche».

Quinci di somma lode è il fedele ordine tenuto di porre d'una in altra lingua gli altrui scritti, ove, come non da rime sforzato, o altezza, e suono del verso lusingato in parte alcuna si dilunga da la proprietà de l'Autore, così anco per la soverchia osservanza, o vana curiosità punto s'oblia al grande eroico stile, il debito decoro, ma nulla sminuendo, nulla a pena aggiungendo, intra ambo, con tal giudizio comportandosi, onde felicemente avviene che chiunque sia de l'uno di questi due linguaggi possessore, l'altro con facilità può per se stesso apprendere. È da avvertire similmente che dopo le solite digressioni ne i principi de i Canti poi che incomincia la materia di Virgilio [...] mai non si interrompe il testo, eccetto due volte [...] E oltre a ciò in piedi di ciascun canto una stanza aggiunta, per seguire il filo, e rito de i romanzi, e non sforzare il senso di Marrone, eccetto però ne l'ultimo canto che finisce come Virgilio⁶.

Del testo classico si vuol dimostrare la resistenza alle nuove strutture formali del volgare; o meglio, attraverso tale politica traduttoria, si mira a verificare la capacità del volgare di conservare la pluralità di registri espressivi propri del latino. Delle peculiarità stilistiche moderne si vuole invece esaltare la piena congruità rispetto alle tendenze teorico-estetiche, alle normative morali e ai gusti del pubblico, quelli che ad esempio cominciavano ad imporsi nel mercato editoriale con la pubblicazione delle coeve traduzioni delle *Metamorfosi* ovidiane⁷. L'inserzione di codificate aperture e chiusure di canto, l'aggiornamento dell'*historia* virgiliiana al cerimoniale e agli apparati cinquecenteschi (normati dalla ricca trattatistica sul comportamento), nonché l'attualizzazione del modulo encomiastico, sono i fenomeni più evidenti dell'iscrizione di questa tipologia di volgarizzamento a un contesto di genere e a un segmento del mercato librario; e in nome dell'*appeal* dell'ottava cavalleresca poco importa se i primi sei canti di Cerretani costituiscono di fatto una trasmetrizzazione e una parafrasi del dettato volgare in endecasillabi sciolti, con cui pochi anni prima il testo di Virgilio era stato tradotto nei già ricordati *Sei primi libri*.

Proprio quest'ultima opera conoscerà anche, nel 1556, un'ulteriore revisione che attraverso la sostituzione di alcuni traduttori, l'estromissione dal contesto accademico senese e soprattutto l'integrazione della restante esade di libri porterà a una traduzione di tutto il poema, realizzata da «diversi eccellentissimi autori», curata da Lodovico Domenichi e offerta all'indifferenziato pubblico dei lettori quale esempio del sublime livello stilistico raggiunto dall'italiano letterario. La raccolta, pubblicata dall'editore fiorentino Giunti, conosce otto ristampe (l'ultima del 1613) e fin dalla *princeps* è accompagnata anche da un'articolata soglia paratestuale che prevede l'ordinata giustapposizione del titolo (con l'indicazione del traduttore e della nobildonna cui il testo è dedicato), di una xilografia che compendia gli episodi narrati, e di un argomento in prosa che riassume anche il contenuto del libro. La struttura paratestuale è dunque quella che si era affermata fin dal 1542 con l'edizione giolitina dell'*Orlando furioso*, anche se le illustrazioni che troviamo a corredo dell'*Eneide* paiono più

⁶ Oliva 1560.

⁷ Si vedano almeno gli studi di: Huber-Rebenich 1992; Looney 1996; Javitch 1999; Guthmüller 1997; Bucchi 2011; Capriotti 2013.

accostabili a un altro apparato originale del poema ariostesco, quello apparso nel 1553 per i tipi di Valvassori⁸. Come in esso, troviamo infatti xilografie che pur nella loro approssimazione stilistica mirano a riprodurre diversi nuclei narrativi, disponendoli nella tavola secondo un ben percepibile ordine gerarchico dettato dai vari piani prospettici. A differenza dei modelli ariosteschi l'apparato illustrativo del poema virgiliano non conta però una xilografia per ogni libro. Abbiamo infatti complessivamente quattro incisioni che, illustrando gli eventi narrati in più di un canto, possono essere a buon diritto ripetute. La prima xilografia pone sullo sfondo le traversie marine della flotta troiana e in primo piano una Venere non mascherata da Diana che illustra al figlio la storia di Cartagine con, lì a fianco, una Didone suicida: antefatto ed epilogo dell'*otium* libico consentono dunque la riproposizione della medesima xilografia ad apertura dei libri I e IV (fig. 1). La seconda incisione, che accompagna i libri II e III, presenta un'interessante commistione di piani semantici, dal momento che di fronte alla rappresentazione del banchetto in cui Enea racconta a Didone la storia della distruzione di Troia (a destra) abbiamo la raffigurazione abbastanza dettagliata dei vari eventi narrati dall'eroe, con gli episodi di Laocoonte, del cavallo di legno, della fuga da Troia e della tempesta marina, che si aprono davanti agli occhi dei convitati in una sorta di materializzazione della rievocazione digressiva (fig. 2). La terza xilografia compare nei libri V, VI, VII e VIII e in effetti raccoglie alcuni episodi significativi di ognuno di essi come, procedendo in senso orario, la commemorazione di Anchise attraverso i giochi, l'incontro con la sibilla cumana, l'intervento di Giunone nella guerra coi Latini. La quarta immagine apre tutti i libri rimanenti e ben illustra attraverso i suoi due piani verticali gli ambiti del conflitto che occupa la parte finale del poema, con gli scontri tra gli dèi dell'Olimpo che accompagnano le battaglie di Enea sul suolo italico. L'esiguità dell'apparato illustrativo della raccolta giuntina è probabilmente imputabile a ragioni economiche (ed è forse anche l'esito di pratiche di riuso delle matrici) ma la ripetizione delle stesse xilografie ha la conseguenza positiva di rinsaldare i legami fra gruppi di libri, e di evidenziare così l'unità tra le principali sequenze narrative. Talora si rinvengono anche alcuni dettagli di collegamento tra una sequenza e l'altra, come la barca di Caronte anticipata nella xilografia del libro IV, o le armi divine donate da Venere al figlio posticipate nella tavola del IX libro. Queste asincronie tra testo e immagine partecipano anch'esse a raccordare la trama dell'intero tessuto poematico: aspetto di non secondaria importanza, soprattutto in un'opera che si presenta come una silloge di traduzioni compiute da dodici diversi autori, e che si ascrive a un genere normato dalla *Poetica* aristotelica.

Prodotto di una collaborazione fra autori è anche la versione dell'*Eneide* facente parte delle *Opere di Virgilio mantovano* apparse a Venezia presso gli

⁸ Sugli apparati illustrativi delle edizioni cinquecentesche del *Furioso* si vedano: Bolzoni, Giroto 2012; Bolzoni 2014, 2017; nonché le collezioni digitali dell'archivio web *Galassia Ariosto* <www.galassiaariosto.sns.it>, 17.11.2018.

Eredi Sessa nel 1588 (con cinque ristampe fino al 1623). Edizione virgiliana questa, presente anche nella biblioteca della famiglia Buonaccorsi. Si tratta di un imponente *in folio* che riporta il testo latino del poema virgiliano incorniciato entro un fitto apparato con traduzione, esposizione e chiosa linguistica, secondo il modello dei commenti umanistici ai classici. Gli autori sono Giovanni Fabrini da Figline (per i primi otto libri) e Filippo Venuti da Cortona (per i restanti), e tutti i libri presentano in esordio tavole xilografiche di grande formato e di fattura non comparabile con i registri stilistici coevi (il che fa pensare a legni di riuso). Registriamo infatti un minimo ricorso all'organizzazione prospettica degli spazi, la resa delle figure secondo stilemi rappresentativi incunabolari di marca "nordica", e una composizione abbastanza semplice della narrazione visiva, non proprio monoscenica ma di certo molto selettiva nella visualizzazione del narrato. Nel *set* si distinguono senz'altro la prima tavola (con ritratto di Virgilio allo scrittoio, davanti alla Musa, impegnato a rievocare i motivi della caduta di Troia), la quarta xilografia (con resa dell'ossessione erotica di Didone attraverso la rappresentazione della regina contemplante un'immagine di Enea) e soprattutto la sesta incisione, dominata dall'architettura del tempio di Apollo le cui mura riportano bassorilievi con la storia di Dedalo (fig. 3). Il sesto libro si rivela bibliograficamente interessante anche perché, oltre alla tavola d'apertura, presenta al suo interno altre dodici incisioni che non hanno però a che fare col dettato virgiliano bensì con quello dantesco; sono infatti tratte dal corredo illustrativo realizzato da Giovanni Britto per l'edizione della *Commedia* con il commento di Vellutello, uscita a Venezia nel 1544 per Francesco Marcolini⁹; e mirano di fatto a evidenziare la genealogia virgiliana della catàbasi dantesca.

Al di là della dimensione metatestuale di queste xilografie l'apparato dell'edizione Sessa non presenta grandi suggestioni iconografiche in prospettiva buonaccorsiana. Più interessante da questo punto vista è l'esemplare della traduzione in versi sciolti di Annibal Caro apparso a Venezia nel 1608 per i tipi di Paolo Tozzi. Le tavole calcografiche che introducono ogni libro insieme a un lapidario argomento in versi mi sembra risentano dell'influenza stilistica dei corredi illustrativi realizzati da Giacomo Franco e Girolamo Porro per le edizioni del *Furioso* e delle *Metamorfosi* di Anguillara apparse a Venezia nel 1584¹⁰. In tutti e tre i casi l'adozione di incisioni su rame garantisce precisione nella resa e leggibilità nella fruizione del racconto visivo che si articola con linearità dal primo piano verso lo sfondo, riproducendo pressoché tutti gli eventi narrati (figg. 4-5). E tra i dettagli rubricati entro la sinossi prospettica delle tavole possiamo rinvenire anche alcuni soggetti su cui si eserciteranno gli artisti attivi a Palazzo Buonaccorsi, come ad esempio: Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate (I); Enea che fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa (II); l'apparizione di Mercurio a Enea (IV); Enea che stacca il ramo d'oro (VI); Venere nella fucina di Vulcano (VIII); e Venere che offre le armi divine al figlio (VIII).

⁹ Su cui si veda Rossi 2007.

¹⁰ Cfr. a proposito Casamassima 2015 e Bondi 2017.

Una conferma del valore paradigmatico di tale selezione del materiale virgiliano ci viene offerta anche dall'elezione di questi episodi quali soggetti esclusivi di illustrazioni monosceniche poste a corredo di edizioni a carattere più popolare del poema virgiliano. Ho ad esempio in mente quelle – mi sembra fra loro imparentate – rinvenibili sia in un esemplare del 1604 della versione di Caro per lo stampatore romano Ruffinelli sia in una riscrittura in ottave e in napoletano procurata da Giancola Sitillo nel 1699. Tra le vignette analoghe vale forse la pena di segnalare le illustrazioni del libro II (con la fuga da Troia), VI (con l'ingresso nell'Ade), VIII (con Venere nella fucina di Vulcano), X (col duello tra Enea e Mesenzio), e IV con la tavola dedicata alla storia di Enea e Didone (fig. 6) verticalmente distinta tra registro erotico (il rifugio nella grotta) e registro tragico (il suicidio). Proprio per quest'ultima iconografia si può azzardare un curioso precedente costituito dalla rappresentazione del doppio suicidio per amore di Piramo e Tisbe in una xilografia dell'*Ovidio metamorphoseo* di Niccolò degli Agostini (1522): del tutto analoga pare infatti la formula di pathos delle due donne disperate, adottata anche da Tintoretto per la resa del mito ovidiano in una delle quattordecim tele ottagonali della Galleria Estense di Modena (1541 ca.).

L'esito tragico dell'amore tra Enea e Didone è del resto, per il suo conclamato patetismo, uno dei soggetti virgiliani più frequentati, da Guercino a Tiepolo, da Preti a Vouet; e anche quello su cui gioca l'amor di *variatio* degli illustratori, impegnati a focalizzare la raffigurazione su una delle scene dell'episodio. Proprio come Gregorio Lazzarini a Palazzo Buonaccorsi (tav. 79), l'incisore delle calcografie che illustrano il poema nell'esemplare parmense della traduzione di Caro stampato nel 1776 immortalava gli ultimi istanti di vita della regina tra le braccia della sorella Anna, ponendo le due donne su una maestosa pira che ricorda le macchine trionfali degli spettacoli barocchi (fig. 7). Nella tela maceratese di Gregorio Lazzarini a sorreggere Didone esanime c'è anche la nutrice (fig. 8), e vorrei affiancare la postura del gruppo con quella non molto differente impiegata da Lotto nel 1521 per illustrare le pie donne e san Giovanni apostolo mentre reggono la Vergine, svenuta dopo aver appreso la volontà del figlio di abbandonarla e dirigersi verso quella che sarà la sua Passione (fig. 9). Il confronto col lottesco *Commiato di Cristo dalla madre* parrebbe del tutto fuori luogo (come infatti è da un punto di vista prettamente storico-artistico)¹¹, se a giustificare un legame tra l'episodio virgiliano e quello evangelico (per quanto apocrifo) non ci fosse il trattamento che al quarto libro dell'*Eneide* riserva Pietro Aretino attraverso una doppia riscrittura offerta sia, come travestimento

¹¹ Su questo confronto si veda Boillet 2003. Cfr. anche Procaccioli 2004, p. 150: «Quella, peraltro di lungo corso, di Aretino, può essere associata per una qualche misura, anche se non nell'intensità della partecipazione, all'altra di Lorenzo Lotto così come è stata indagata, nei suoi risvolti religiosi, da Massimo Firpo. Premetto che le due figure, intese nei tratti specifici, sono del tutto inavvicinabili; ma una parte almeno degli ambiti che l'uno e l'altro frequentarono, le epoche che attraversarono, i discorsi che si trovarono a svolgere, le sollecitazioni alle quali furono indotti a rispondere, alla fine configurarono una curva non lontana».

sacro, nella forma di una *vita Christi* (la *Passione di Cristo* del 1534)¹², sia, come parodia comica, in quella di un dialogo sulla *vita puttanesca* (il secondo *Dialogo della Pippa e della Nanna* del 1536)¹³. Nella doppia ripresa virgiliana trova arguta esemplificazione la teorizzazione dell'atto di composizione letteraria come esperienza di riscrittura ingegnosa che Aretino delinea in una famosa lettera del 1537 a Lodovico Dolce, dove offre all'amico devoto e a tutti i lettori del suo epistolario una lucida teorizzazione dell'atto di creazione letteraria come ingegnosa esperienza di riscrittura su cui si gioca la «gran differenza da gli imitatori a i rubatori»¹⁴. L'incalzante ricorso ai principali piani metaforici del concetto di testo (organo vivente, alimento, tessuto, partitura) e agli abituali figuranti del discorso umanistico sull'imitazione (*ruminatio*, *mellificatio*, *decorum* nell'aspetto, corporeità ferita, armonia sonora, ecc.) consente all'argomentazione aretiniana di sostenere lungo l'intera epistola la netta contrapposizione tra una piena elaborazione dei modelli che renda il testo prodotto una sorta di creazione naturale (imitazione), e una maldestra ripresa delle fonti condotta attraverso il semplice e meccanico reimpiego di un codice (furto). Coinvolgendo nella propria riflessione sul fare letterario e sulle pratiche compositive la musica («la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone il cantar Poetico diventa un cimbalo senza sonagli») e le arti visive («attendete a esser scultor di sensi, e non miniator di vocaboli»), Aretino non tralascia di riconoscere un'articolata e autolegittimante genealogia, e di porsi a valle di essa:

E per dirvelo, il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia non pur de i “quinci”, de i “quindi”, e de i “soventi”, e de gli “snelli”, ma de i versi interi. E quando sia che il Diavolo ci aciechi a trafugarne qualc'uno, sforziamoci di somigliarci a Vergilio, che svaligiò Omero, e al Sanazaro, che l'accocò a Vergilio¹⁵.

Come dicevo, anche Aretino nel giro di pochi anni l'«accocò» ben due volte a Vergilio, rielaborando pressoché tutti i passaggi fondamentali del quarto libro dell'*Eneide* e rifunzionalizzandoli per narrare, rispettivamente, il dolore di Maria che vive come un incomprensibile abbandono la partenza del figlio alla volta di Gerusalemme, e la disperazione di una signora sedotta e abbandonata da un

¹² Cfr. Boillet 2007a e Fantappiè 2017.

¹³ Su questa famosa parodia aretiniana si vedano: Davico Bonino 1966; Marangoni 1983; Ordine 1995; Marconi 2001; Larivaille 2005; Boillet 2007; Catelli 2008.

¹⁴ Aretino 1997, t. I, l. I, lettera n. 155, p. 230.

¹⁵ Per queste ultime citazioni cfr. sempre Aretino 1969, pp. 230-232. L'accusa di reiterato plagio, spesso mossa ad Aretino e soprattutto ai suoi meno geniali sodali poligrafi, rimane comunque «controversa in un'epoca in cui la definizione di proprietà intellettuale nel tradizionale orizzonte culturale che istituzionalizzava l'*imitatio* e l'*aemulatio* veniva sì messa in crisi dalle condizioni di riproduzione industriale del prodotto dell'ingegno, e dal suo conseguente sfruttamento economico, ma non fino al punto da trovare un nuovo condiviso equilibrio» (Nuovo, Coppens 2005, p. 96).

«barone romanesco, non romano, uscito per un buco del sacco di Roma come escono i topi»¹⁶. La differenza di registro tra le due riscritture non impedisce di percepire nella loro filigrana l'ipotesi del tradimento di Enea, che antepone le ragioni dell'impresa epica alla passione dell'idillio con Didone. Enea che decide furtivamente di partire, Didone che si accorge dei preparativi e accusa l'amato di tradimento e ingratitudine, Enea che giustifica la propria scelta in nome degli ordini divini, Didone che cede al proprio dolore: per rielaborare tutti questi momenti, Aretino ricorre a passaggi testuali molto simili, che rendono quasi impercettibile la distanza tematica tra le due riscritture.

Proprio la similitudine utilizzata per rappresentare il momento della vicenda mariana immortalato da Lotto, ad esempio, pare un chiaro indizio della situazione testuale e del modulo iconografico che Aretino aveva in mente nel dare la sua personale interpretazione a questo episodio della Passione:

Et ella a lui: «Adunque, se ben sei chi tu sei, si disconviene perciò a ubidire a i prieghi che con l'animo ti porge la tua non vo dire più...». E volendo dire "Madre", cadde ne la guisa che cade un corpo a cui ruba lo spirito la violenza del ferro¹⁷.

...non poté dire, perché la passione le serrò la via de le parole, talché lasciò il parlare nel mezzo; e come inferma, perduta la vista, non potendo tenersi in piei, si fece letto de le braccia de le sue donzelle [...]. Ella, tutta smarrita nei viso, con le gote macchiate del livido de la morte, con gli occhi spruzzati di sangue, se ne entra in camara; e messa in furore da le lusinghe de la disperazione, sfoderò non so che spada donatale dal caino [...]¹⁸.

Le relazioni di intertestualità vengono qui dunque a moltiplicarsi, presumendo ipotesi esterne in parte implicite (le sacre scritture, in alcune loro versioni apocrife) e in parte esplicite (il poema virgiliano)¹⁹ ma anche una dinamica ipertestuale interna alla stessa opera aretiniana, con il dialogo profano che struttura in maniera impeccabile la parodia del testo latino, anche ricorrendo a materiali già impiegati nella precedente scrittura sacra. L'aver nuovamente «furato il Quarto di Virgilio» gli ha consentito di farsi, una volta di più, "imitator di se stesso", come predicato con orgoglio nella lettera a Lodovico Dolce²⁰, esso stesso peraltro un altro grande lettore creativo dell'opera di Virgilio.

¹⁶ Aretino 1969, p. 218.

¹⁷ Aretino 2018, p. 522.

¹⁸ Aretino 1969, pp. 226-227.

¹⁹ Come ha mostrato Claudio Marangoni, la riscrittura aretiniana è stata con ogni probabilità condotta sulla scorta non tanto (o non solo) dell'originale latino ma anche (e soprattutto) del suo volgarizzamento in terza rima realizzato dal reggiano Tommaso Cambiatore nel 1430 ca., rimaneggiato da Giampaolo Vasio e stampato per la prima volta nel 1532 presso Bernardino de' Vitali: «una così stretta dipendenza dal volgarizzamento, anche negli errori di interpretazione, nelle omissioni, negli ampliamenti, porta a presupporre un lettore che si trovasse almeno in difficoltà di fronte a una pagina del poema virgiliano, che pur talora, o almeno a inizio di libro, deve essere stata aperta accanto a quella del volgarizzamento come garantiscono proprio quei punti in cui l'Aretino si avvicina di più di C.-(V.) all'originale latino» (Marangoni 1983, p. 546).

²⁰ Per una lettura comparativa dei due testi si rinvia a Torre 2018.

Oltre al saggio di traduzione fornito nel 1566 per i tipi di Cavalli (*Il primo libro dell'Enea*) e alla versione integrale uscita da Varisco nel 1568 (*L'Enea*), Dolce approntò infatti il *monstrum* bicefalo de *L'Achille et l'Enea*, dove l'epos eroico di Enea perpetua senza soluzioni di continuità l'epopea troiana. In questo poema (uscito postumo nel 1570 presso Giolito, e ristampato nel 1571 e nel 1572) Dolce applica all'ipotesto virgiliano lo stesso trattamento in precedenza riservato a Ovidio, ossia ne presiede una resa metafrastica e un confezionamento editoriale esemplati sul paradigma della da lui curata edizione giolitina dell'*Orlando furioso* uscita nel 1542²¹. Il volume si dota pertanto del canonico *packaging* di allegorie, iniziali parlanti, tavole delle materie e delle sentenze, dediche, ottave d'argomento e illustrazioni. È interessante notare che questi ultimi due elementi paratestuali vengono "inquadri" in cornice, quasi a suggerirne la comune funzione di sintesi prolettica del testo che andrà di lì a poco dispiegandosi. Ovviamente il modellamento redazionale va di pari passo con quello letterario. «... Restringendo | In breve spatio andrò le molte cose, | Alcuni esempi e nobili scegliendo» promette infatti Dolce in uno dei numerosi interventi autoriali de *L'Achille et l'Enea* (canto XXIX, ott. 70, vv. 1-3). E in effetti i due poemi vengono "legati" facendo iniziare la parte eneadeica con l'incendio di Troia anziché con la tempesta scatenata da Giunone contro le navi troiane²². Nella sezione di trapasso (dal canto XXVII al XXXII) è lo stesso narratore Dolce a rievocare ai suoi lettori gli eventi dell'ultima notte di Troia, ampliando così in una dimensione metatestuale l'episodio virgiliano del racconto della vicenda da parte di Enea a Didone. Amplificazione e variazione rispetto all'unità della fabula epica caratterizzano del resto l'intero impianto narrativo dell'opera, a sèguito della conversione degli esametri in ottave e dell'introduzione di esordi morali e congedi canterini, e spesso si accompagnano a una semplificazione della pluralità di registri stilistici e della tessitura retorica degli originali latino e greco²³.

²¹ Su cui si veda Cerrai 2001; e, anche per un aggiornamento bibliografico, Pezzini 2017.

²² Si veda Borsetto 1990, p. 247: «Il disegno ambizioso del compendio dei poemi di Omero e Virgilio, rompendo l'unità di azione del poema epico, si intreccia con l'intento di continuare, o piuttosto concludere [...] il ciclo dei poemi classici popolari, analogamente a quanto era successo, per il ciclo carolingio, con l'*Orlando Innamorato* e il *Furioso*».

²³ Cfr. Borsetto 1996, p. 96: «Il volgarizzatore assembla virtuosisticamente discorso proprio e discorso altrui secondo un procedimento narrativo dominato ora dalle istanze della ripetizione del già detto, dell'amplificazione e dell'iperbole, ora da quelle della rinunciatozioni in prima persona»; e Savoretti 2001, pp. 443-444: «Lessico, strutture sintattiche e artifici retorici della tradizione volgare circolano costantemente nel testo del dolce, proprio in quei passi del poema virgiliano che hanno ispirato le riprese dei poeti moderni. [...] Virgilio viene in tal modo affiancato ed arricchito da brani di testualità moderna fino a risultarne stravolto e mutato di segno. In tali luoghi, come si vede, la traduzione che il Dolce consegna al pubblico del tempo non è più basata esclusivamente sull'*Eneide*, ma anche sulle rivisitazioni che di essa hanno fatto Dante, Petrarca e Ariosto. Questi ultimi però non si limitano ad entrare nella scrittura dolciana attraverso la citazione diretta ma gli forniscono anche il modello per interventi gestiti in proprio. Strutture dittologiche, enumerazioni, parafrasi e formule fatiche non giustificate dal testo originale si inseriscono incessantemente nel dettato del Dolce per il solo gusto dell'aggiunta, della spiegazione, dell'aggiornamento».

L'adozione del format del *Furioso* giolitino non comporta però l'ideazione di un originale *set* xilografico. Le cinquantacinque illustrazioni, che aprono una per canto *L'Achille et l'Enea*, appartengono infatti tutte alla serie ariostesca²⁴. Più precisamente, ventotto incisioni di questa serie vengono riusate per illustrare il nuovo testo, comparando in un solo caso o venendo riprodotte fino a cinque volte. È ad esempio il caso dell'illustrazione del XIX canto del *Furioso* che ricorre in apertura dei canti I, XIV, XXIV, XXXIX e XLIX de *L'Achille et l'Enea*. Decontestualizzata dalla narrazione dell'episodio di Cloridano, Medoro e Angelica e dalla vicenda dei paladini sull'isola delle femmine omicide, la rappresentazione – dallo sfondo al primo piano – di una scena bellica in riva al mare, di un duello a cavallo e di due corpi esanimi pare sufficiente a introdurre una narrazione che vede il ricorrere strutturale di topiche situazioni del racconto epico. Analogamente, la raffigurazione dell'assedio di Biserta non può che divenire cifra visiva dell'epopea iliadica, e infatti compare anch'essa cinque volte, quasi sempre a commento del racconto omerico. Più in generale, è agevole notare che i legni selezionati per il riuso riproducono immagini di soggetto marziale, con visioni d'insieme di battaglie tra eserciti, dettagli di duelli tra singoli cavalieri, o panoramiche di assedi e flotte armate.

In alcuni casi però il riuso pare meno generico e più funzionale a sollecitare la memoria, al contempo poetica e iconografica, veicolata dalla xilografie. Si veda, ad esempio, una delle due occorrenze della XXXIII tavola ariostesca, quella relativa ad Astolfo che caccia le Arpie dalla mensa del Senàpo, coerentemente impiegata per aprire il XXXI canto dell'*Achille et l'Enea*, quello dedicato all'episodio virgiliano dello scontro tra Enea e le Arpie sulle Strofadi, ossia proprio all'ipotesto virgiliano dell'episodio ariostesco (e poco importa se Astolfo col corno sull'ippogrifo dovrebbe tradurre visivamente Miseno che dall'alta torre chiama a raccolta i compagni contro i mostruosi pennuti). Un altro esempio di assennato riuso delle xilografie ariostesche riguarda l'episodio dell'idillio erotico tra Enea e Didone, che Dolce narra nel XXXV canto, introducendolo con l'immagine del XII canto del *Furioso*. Lo sfondo della xilografia con la spelunca dei ladroni dove Orlando incontra Isabella e Gabrina costituisce la *location* ideale per ambientare l'unione dei due amanti (fig. 10). Non diversamente, la scena in primo piano, che nel *set* originale illustra la fuga di Angelica al sopraggiungere di Ferrau, si accorda senza grandi forzature alla situazione cinegetica dell'episodio virgiliano prontamente ricordata nell'ottava d'argomento («Vanno ambi a caccia, e con desire ardente | Celebraron le nozze in luogo ombroso»): del resto

²⁴ Cfr. Bolzoni 1999. Al di là delle ovvie considerazioni d'ordine economico-commerciale, l'apparato iconografico del *Furioso* giolitino, incentrato com'è nella creazione di un immaginario eroico a discapito della materia amorosa, pare dunque il più adatto ad accompagnare un'opera, che secondo Borsetto, è «tesa principalmente all'esibizione e all'esaltazione di una pressoché inarrivabile esemplarità: nella sua netta distinzione di bene e di male, di eroi buoni e cattivi; nel suo sublime equilibrio di "senso" e di "ragione"; nel su o assoluto dominio sul "libero volere", del tutto tridentinamente connotata» (Borsetto 1990, p. 254).

la postura della figura femminile può valere sia per Angelica che balza sul cavallo lesta a fuggire, sia per Didone che ne scende per ripararsi dalla pioggia nella grotta, dando così plastica evidenza all'«accortezza d'un amante – suggerisce l'allegoria – che non lascia perder punto de l'occasione che gli s'offerisce, per venir al fin del suo gran desiderio». Pre-esistendo alla riscrittura delle storie omeriche e virgiliane (e illustrando motivi e situazioni ariosteschi che, semmai, proprio quelle storie avevano ispirato), le immagini non vengono qui prodotte dal testo che esse corredano, ma vi si accostano quali segni sufficientemente omogenei a livello tematico per risultare contestuali, e adeguatamente generici a livello rappresentativo per limitare le discrepanze dal dettato poetico, fin quasi a fornire la suggestione di una *inventio* poetica generata direttamente *ex pictura*²⁵.

Riferimenti bibliografici / References

- Aretino P. (2018), *La Passione di Gesù*, in Id., *Opere religiose*, t. I, a cura di E. Boillet, Roma: Salerno editrice.
- Aretino P. (1969), *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari: Laterza.
- Aretino P. (1997), *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma: Salerno editrice.
- Barucca G. (2001), *Qualche osservazione sulla Galleria dell'Eneide*, in Barucca, Sfrappini, a cura di (2001), pp. 36-44.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Mantova*, Urbino: Edizioni Quattroventi.
- Bettini M., Lentano M. (2013), *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi.
- Boillet É. (2003), *Il Congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, «Venezia Cinquecento», XIII, 25, pp. 99-130.
- Boillet É. (2007), *L'Arétin et la Bible*, Genève: Droz.
- Boillet É. (2007a), *Riscrittura sacra e riscrittura profana dell'Eneide in Pietro Aretino*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana: Vecchiarelli, pp. 227-242.
- Bolzoni L. (1999), *Les images du livre de la mémoire (L'Achille et l'Enea de Lodovico Dolce et la Rethorica christiana de Diego Valadés)*, in *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte/Image. Actes du Colloque organisé par le “Centre de recherche Culture et société en Italie aux XVe, XVIe et XVIIe siècles” de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (1994)*, réunis par M. Plaisance: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 151-177.

²⁵ Su questa illustrazione cfr. Degl'Innocenti 2010.

- Bolzoni L., Girotto, C.A., a cura di (2012), *Donne Cavalieri Incanti Follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012 – 15 febbraio 2013), Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Bolzoni L. (2014), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bolzoni L. (2017), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, Roma: Donzelli.
- Bondi F. (2017), *Cadmo e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 325-352.
- Borsetto L. (1989), *L'«Eneide» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Padova: Unicopli, pp. 175-206.
- Borsetto L. (1990), *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Torino: Edizioni dell'Orso.
- Borsetto L. (1996), *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova: Cleup.
- 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.
- Casamassima F. (2015), *L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, pp. 423-446.
- Catelli N. (2008), *Scherzar coi santi. Prospettive comiche sul Sacco di Roma*, Parma: UniNova.
- Cerrai M. (2001), *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti critici», XVI, 1, pp. 99-133.
- Davico Bonino G. (1966), *Aretino e Virgilio: un'ipotesi di lavoro*, «Sigma», 9, pp. 41-51.
- Degl'Innocenti L. (2010), «*Ex pictura poesis*»: *invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce*, in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Lucca: Maria Pacini Fazzi, pp. 299-316.
- Fagiolo Dell'Arco M. (1981), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 24 settembre – 24 novembre 1981), Roma: De Luca.
- Fantappiè I. (2017), *Rewriting, Re-figuring. Pietro Aretinos' Transformations of Classical Literature*, in *Renaissance Rewritings*, ed. by H. Pfeiffer, I. Fantappiè, T. Roth, Berlin-Boston: de Gruyter, pp. 45-70.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni.

- Huber-Rebenich G. (1992), *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», XIII, pp. 123-133.
- Javitch D. (1999), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano: Bruno Mondadori.
- Larivaille P., *La «grande difference entre les imitateurs et les voleurs». Á propos de la parodie des amours de Didon et d'Enée dans les "Ragionamenti"*, in Id., *Varia aretiniana (1976-2004)*, Manziana: Vecchiarelli, pp. 161-231.
- Looney D. (1996), *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit: Wayne State University Press.
- Marangoni C. (1983), *Il Virgilio dell'Aretino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 160, 1983, pp. 524-546.
- Marconi G. (2001), *Una aemulatio... a degrado (P. Aretino, giornata 2, 2: del barone e della signora)*, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Nuovo A., Coppens Ch. (2005), *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève: Droz.
- Oliva M.A. (1560), *Lettera ai lettori*, in Aldobrando Cerretani, *Eneide in Toscana*, Firenze: Torrentino.
- Ordine N. (1995), *Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Roma: Salerno editrice, pp. 673-716.
- Pezzini S. (2017), *Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del Furioso*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 35-62.
- Procaccioli P. (2005), *1542: Pietro Aretino sulla via di Damasco*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte – Sixteenth-Century Italian Art and Literature and the Reformation*, Atti del Colloquio internazionale London, The Warburg Institute, 30-31 gennaio 2004, a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana: Vecchiarelli, pp. 129-158.
- Rossi M. (2007), *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che "per sé fuoro". Sul corredo grafico della "nova esposizione"*, «Studi rinascimentali», 5, pp. 127-144.
- Savoretti M. (2001), *L'Eneide di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani*, Lodovico Dolce e Ercole Udine, «Critica letteraria», III, pp. 435-457.
- Torre A. (2018), *Un quarto di Virgilio per due tradimenti di Aretino*, in *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di S. Pezzini, A. Benassi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 23-52.

Appendice

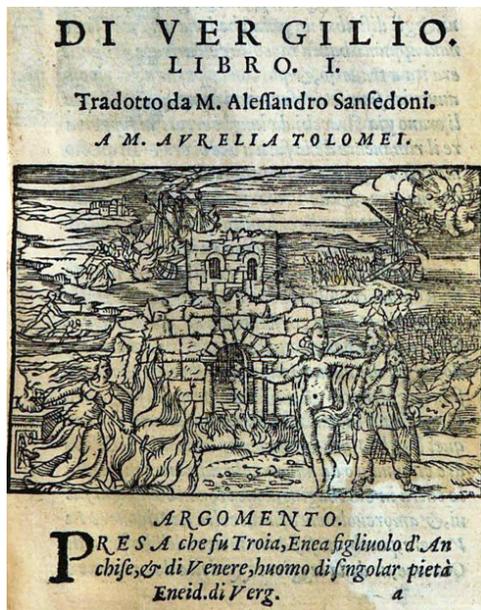


Fig. 1. L'Opere di Vergilio, cioè la Bucolica, la Georgica et l'Eneida, nuovamente da diversi eccellentissimi autori tradotti in versi sciolti, et con ogni diligentia raccolte da m. Lodovico Domenichi, Giunti, Firenze, 1556, libro I

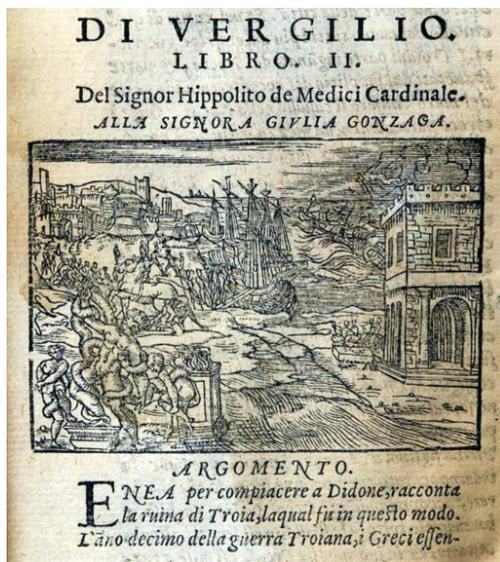


Fig. 2. L'Opere di Vergilio, cioè la Bucolica, la Georgica et l'Eneida, nuovamente da diversi eccellentissimi autori tradotti in versi sciolti, et con ogni diligentia raccolte da m. Lodovico Domenichi, Giunti, Firenze, 1556, libro II



Fig. 3. *L'Opere di Virgilio mantoano, cioè la Bucolica, la Georgica e l'Eneide, commentate in lingua volgare toscana da Giovanni Fabrini da Figline, da Carlo Malatesta da Rimini et da Filippo Venuti da Cortona, Sessa, Venezia, 1588, libro VI*



Fig. 4. *L'Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro. Con l'aggiunta delli Argomenti, et le figure in rame, Tozzi, Padova, 1608, libro II*



Fig. 5. *L'Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro. Con l'aggiunta delli Argomenti, et le figure in rame, Tozzi, Padova, 1608, libro VI*



Fig. 6. *L'Eneide di Virgilio Marone, trasportata in ottava rima napoletana dal signor Giancola Sitillo, Parrino, Napoli, 1699, libro IV*



Fig. 7. *L'Eneide di Virgilio libri XII, tradotte dal commendatore Annibal Caro*, Borsi, Parma, 1776, libro IV



Fig. 8. Gregorio Lazzarini, *Morte di Didone*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *Commiato di Cristo dalla madre*, Berlin, Gemäldegalerie



Fig. 10. Lodovico Dolce, *L'Achille et l'Enea*, Venezia, Giolito, 1570, canto XXXV

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

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

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

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00