

SUPPLEMENTI
S

*Ovidius Pictus: Afterlives
of the Metamorphoses
in Europe, from Books
to the Arts*



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 15 / 2023

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 15, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

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

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

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

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

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

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

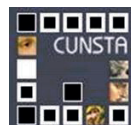
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez,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

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

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

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



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

*Ovidius Pictus: Afterlives of the *Metamorphoses* in Europe, from Books to the Arts*

edited by
Giuseppe Capriotti, Fátima Díez Platas,
Francesca Casamassima

This publication is part of the research project PID2022-141345NB-I00 funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ “FEDER Una manera de hacer Europa”



The Iconography of the Abduction of Proserpina in the Main Italian Versions of Ovid's *Metamorphoses* Printed in the 16th Century

Ilaria Ottria*

Abstract

During the 16th century, Ovid's *Metamorphoses* was the object of several translations and rewritings, either of single books or the whole Latin poem, which were often accompanied by valuable illustrative sets. This paper examines the different versions of Pluto's abduction of Proserpina as described in the main Italian translations of Ovid's *Metamorphoses* printed in the 16th century (Agostini, Dolce, Anguillara). My primary focus is on the illustrative sets which are essential to understanding to the transmission of classical mythology between the Middle Ages and the Renaissance. On the one hand, the article aims to understand the artists' choices of which elements of the story to illustrate, and the relationship between the text and the images. On the other hand, my purpose is to situate these versions of the myth of Proserpina in both the literary and artistic history of the Italian Renaissance, by comparing the rewritings of Ovid's *Metamorphoses* with other broadly contemporary works.

* Postdoctoral Fellow, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Palazzo Serra di Cassano, via Monte di Dio, 14, 80132 Napoli (Italy); e-mail: ilaria.ottria@sns.it; ilaria.ottria@gmail.com.

My sincerest thanks to Giuseppe Capriotti and Fátima Díez Platas for the organization of such a rich and interesting Conference, to Alexander Gould for his careful reading of my manuscript, and to the anonymous referees for their valuable comments and suggestions that improved the quality of the paper.

At procul inferni moderator turbidus orbis
 Sulphureo insistens solio tenebrosa regebat
 Tartara; quem iuxta coniunx inamena sedebat
 rapta olim, ut fama est, Sicule sub vallibus Ethne.
 Francesco Petrarca, *Africa*, III 242-245¹

1. Introduction

Many artistic renderings of the abduction of Proserpina were made during the 17th century, including Gian Lorenzo Bernini's marble sculpture dated to 1621-1622 (fig. 1) and paintings by Rembrandt (1632), Nicolas Mignard (1651), Luca Giordano (1682-1685) and several more artists from Italy and other European countries. Nevertheless, this myth also experienced a considerable iconographic diffusion in the 16th century, being recounted and interpreted in various literary sources and in the images which decorate such books. Although the rape of Proserpina is described in lot of classical texts, such as Claudiano's *De raptu Proserpinae*, the main source of inspiration for 16th-century artists was certainly the story as related by Ovid in his *Metamorphoses* (V, 341-550). After describing the heroic acts of Perseus, who kills Medusa and defeats Phineus and other enemies by petrifying them, and the contest of song between the Muses and the Pierides, the poet turns to the abduction of Proserpina. Ovid details her carrying off to the Underworld by the god Pluto, the sorrow of her mother Ceres, who searches desperately for her daughter and, finally, Proserpina's return to Earth for six months a year. Ovid's text remained an important source of inspiration until the 18th century, as demonstrated, for example, by Johann Wolfgang von Goethe's 1777-1778 farce entitled *Der Triumph der Empfindsamkeit*².

In the Middle Ages and Early Modern period, vernacular translations of Ovid's *Metamorphoses* played a fundamental role in different areas of Europe, as researchers have already stated. Moreover, scholars agree that the commentaries and illustrations which often accompanied these translations are particularly useful for understanding the reception of the Latin poem in literature and art. They constitute, in fact, an important element of the general transmission of ancient mythology during the Renaissance³.

¹ Petrarca 2008, p. 61.

² See Gambino 2012; Agazzi 2014. On the reception of the myth of Proserpina in literature and art between the Middle Ages and the Renaissance see <<http://www.icons.it/le-metamorfo-si-di-ovidio/libro-v/ratto-di-proserpina/>>, 20.09.2023.

³ On the reception of Ovid's *Metamorphoses* see Moog-Grünwald 1979; Huber-Rebenich 1992; Guthmüller 1997; Guthmüller 2008; Pellissa-Prades Balzi 2021. On the rewriting of the Classics in the Renaissance see Borsetto 1990.

Therefore, the purpose of this paper is to examine how the abduction of Proserpina was exposed and portrayed in three famous 16th-century Italian versions of Ovid's *Metamorphoses* by Niccolò degli Agostini, Lodovico Dolce, and Giovanni Andrea dell'Anguillara. We shall compare their illustrative sets with other contemporary works of art, including paintings and majolica cups. By combining analyses of the engravings with studies of some literary passages which correspond to the illustrative sets, we can better understand the stages of the story chosen by the artists, the placement of the images, and their relation to the texts.

2. *Rewriting the myth of Proserpina through words and images in the Italian Renaissance*

As is to be expected, the aforementioned Italian versions of Ovid's *Metamorphoses* offer not only a vernacular translation in *ottava rima*, but also a narrative and structural adaptation of the Latin poem. The first example is Agostini's 1522 poetic translation, published in Venice by Niccolò Zoppino and Vincenzo di Paolo⁴. Agostini's *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* was influenced by Giovanni Bonsignori's prose translation of the *Metamorphoses* composed in 1375-1377, but printed for the first time in 1497 by Lucantonio Giunta in Venice⁵. This Venetian edition of Bonsignori's *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* was accompanied by an illustrative set that played an essential role in the artistic reception of classical mythology between the 16th and the 18th centuries⁶.

Indeed, the two images belonging to Bonsignori's (fig. 2) and Agostini's (fig. 3) texts represent the same moments of the story. Probably the only significant difference is the presence, in the first one, of three small female characters who can be identified as Proserpina and her comrades, picking flowers in a beautiful place, a sort of *locus amoenus*. This divergence aside, the two pictures are very similar. At top-left we can see Venus, who asks her son Cupid to

⁴ On Niccolò degli Agostini's text see Guthmüller 1997, pp. 97-123; 187-212; Celentano 2012; Celentano 2013-2014. On the relationship between text and images in Agostini's *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* see Pesavento 2022.

⁵ On Giovanni Bonsignori's text see the critical edition of Ardissino 2001 and these papers: Ardissino 1993; Ardissino 2006; Ardissino 2019. See also Guthmüller 1997, pp. 237-250; Guthmüller 2008. On the illustrative set associated with Bonsignori's prose translation of Ovid's *Metamorphoses* see Pesavento 2018a; Pesavento 2018b; Pesavento 2019.

⁶ See Guthmüller 1997, p. 242: «Le xilografie del 1497 hanno fortemente influenzato l'iconografia dei miti antichi in Italia, non solo nelle illustrazioni di libri, dove la tradizione che ne scaturisce è rintracciabile fino al Settecento, ma anche nella pittura: tra gli altri anche Giovanni Bellini, Giulio Romano, Dosso Dossi, Tintoretto si sono rifatti a queste illustrazioni, direttamente o indirettamente».

strike Pluto with his arrows. As a result, the god immediately falls in love with Proserpina and abducts the girl, picking her up. The depiction of this moment is relevant because it exhibits a strong parallel with Agostini's text. We can compare the descriptions provided by Ovid's *Metamorphoses* (V, 391-396) and Agostini's *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*:

Quo dum Proserpina luco
ludit et aut violas aut candida lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque
inplet et aequales certat superare legendo,
paene simul visa est dilectaque raptaque Diti:
usque adeo est properatus amor⁷.

In un bel loco Proguse nomato
con molte ninfe allor Proserpina era
quando Cupido con il stral aurato
accese Pluto della dama altera
il qual come si vide innamorato
la pigliò in braccio, e lei con mesta cera
chiedeva aiuto alle fide compagne
e par che di sudor tutta le bagna⁸.

Then, Pluto takes away Proserpina on his cart, pulled by two horses, to reach the Underworld. Both drawings clearly represent this moment too. As the abduction of Proserpina was very famous in the Renaissance, one is likely to find a lot of works of art featuring the story. Some such works invite interesting comparisons with the images that accompany these Italian translations of the *Metamorphoses* in *ottava rima*. For example, Pluto brandishes a sort of pitchfork in the images attached to Bonsignori's⁹ and Agostini's texts, and a similar feature is evident in a picture by Giulio Romano which constitutes part of the Sala dei Giganti at the Palazzo Te in Mantua (fig. 4), as Bodo Guthmüller has observed¹⁰.

Returning to the illustrative sets associated with Bonsignori's and Agostini's translations, in the lower right-hand corner we see the last character, the nymph Cyane. She witnessed the scene and reproached Pluto for his abduction. Agostini writes:

Laqual come da lungi udil venire
di Pluto pel rumor de li destrieri
fin al petto uscì fuor con molto ardire

⁷ «Here Proserpine / was playing in a glade and picking flowers, / pansies and lilies, with a child's delight, / filling her basket and her lap to gather / more than the other girls, when, in a trice, / Dis saw her, loved her, carried her away – / love leapt in such a hurry!». All Latin passages come from Ovidius 1981. All English translations come from Ovidius 1986.

⁸ Agostini 1522, p. 53r.

⁹ On Pluto's pitchfork in the image attached to Bonsignori's text see Pesavento 2018a, p. 65: «Anche il tridente brandito da Plutone al centro dell'immagine trova una giustificazione maggiore nel volgarizzamento. Dopo aver raccontato di come Plutone si innamorò perdutamente di Proserpina e di come la prese con la forza caricandola sul suo carro, Ovidio descrive il dio degli inferi scagliare uno scettro regale sul fondo del lago Pergo al fine di aprire una voragine verso gli inferi, mentre Bonsignori parla proprio di un tridente utilizzato da Plutone per colpire la terra».

¹⁰ See Guthmüller 1997, pp. 294-295.

verso di Pluto, e con sermoni alteri
 nulla temendo cominciò a dire
 perché meni costei per tal sentieri
 contra sua voglia con insidie tante
 essendo figliuola de l'alto tonante.

Se la volevi pur teco menare
 menarla a forza certo non dovevi
 e primamente con umil parlare
 fartela amica senza error potevi
 queste cose non son da tollerare
 gran disonor, e gran biasimo ricevi
 e se mi fosse lecito direi
 di me che non mi agguaglio con gli dei¹¹.

The formulation «fin al petto uscì fuor» in the first *ottava* is interesting because it recalls Ovid's *Metamorphoses* (V, 413-414: «Gurgite quae medio summa tenus exstitit alvo / agnovitque deam. 'Nec longius ibitis!' inquit»)¹², allowing the reader to understand the engraving in the best possible way. Moreover, Cyane emphasizes the violence of Proserpina's abduction through the formulations «contra sua voglia» and «menarla a forza». Such violence is fully confirmed by the image of Proserpina with open and raised arms, as though she is asking for help. The most relevant aspect of these two drawings is the meticulous representation of several moments. On the other hand, the image in the first edition of Lodovico Dolce's 1553 *Trasformationi*¹³, published in Venice by Gabriele Giolito de' Ferrari, who – as Daniel Javitch has noted – was the most important editor of Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* in the middle of the 16th century¹⁴, focuses on Pluto and Proserpina's

¹¹ Agostini 1522, pp. 53r-v.

¹² «Out of her waters' midst / she rose waist-high and recognized the goddess. / 'Stop, Pluto, stop!' she cried».

¹³ On Lodovico Dolce see Cicogna 1862; Romei 1991; Terpening 1997; Marini-Procaccioli 2016. The main bibliographical references on Dolce's *Trasformationi* are: Guthmüller 1997, pp. 125-143; 251-274; Bucchi 2011, pp. 83-123; Capriotti 2013; Capriotti 2017; Trebaiocchi 2016. On some examples of the relationship between texts and images in the Renaissance see Torre 2016; Torre 2017; Torre 2019, pp. 61-97; Torre 2021.

¹⁴ Javitch 1999, p. 129. The first edition of Dolce's *Trasformationi* was preceded by some advertisements in *Furioso*'s editions printed in 1550, 1551 and 1552 that announced the imminent publication of this work. Therefore, it is probable that the publisher hoped to repeat the great editorial success of Ariosto's poem. See also Javitch 1999, p. 130: «Ciò [scil. some advertisements in *Furioso*'s editions printed in 1550, 1551 and 1552] suggerisce che quando Giolito commissionò a Dolce la traduzione nel (o prima del) 1548 (cioè quando il Senato veneziano garantì a Giolito un privilegio di dieci anni per pubblicare "il Metamorfoseo d'Ovidio tradotto dal Dolce in ottava rima") lo fece, in larga parte, per trarre vantaggio dal successo crescente del *Furioso*. A ogni modo, se Giolito decise di annunciare nelle edizioni del *Furioso* l'uscita imminente delle *Trasformationi* di Dolce, presumibilmente fu proprio perché riteneva che i devoti lettori del romanzo ariostesco sarebbero risultati i probabili acquirenti delle *Metamorphoses* in italiano, specialmente se rese in ottava rima».

journey to the Underworld (fig. 5). Bodo Guthmüller states that the artist was Giovanni Antonio Rusconi¹⁵. Although Lodovico Dolce dedicates many *stanze* to this episode in *canto* XI of his poem, Rusconi depicts only the moment immediately following the abduction, when Pluto and Proserpina are leaving Earth, before the meeting with the nymph Cyane. Even though the god and the girl are in the same cart, they are portrayed in a situation of conflict. Proserpina tries everything to wriggle out of Pluto's hold, but her efforts are in vain:

Spaventata colei con voce mesta
la cara madre, e le compagne chiama;
duolsi de' fior, che cadder de la vesta,
e di ricorli s'affatica e brama,
tanto la pura verginetta onesta
fuggitiva bellezza apprezza e ama;
ma molto più si duole e si sconforta
del fiero predator, che via la porta¹⁶.

Proserpina appears to be in a fearful condition; she get scared and, due to the violent kidnapping, the flowers she was picking fall to the ground without her being able to pick them up. We find a similar image in the first book of Angelo Poliziano's *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano* (I, 113):

Quasi in un tratto vista, amata e tolta
dal fero Pluto Proserpina pare
sopra un gran carro, e la sua chioma sciolta
a' zefiri amorosi ventilare;
la bianca vesta in un bel grembo accolta
sembra i còliti fioretti giù versare;
lei si percuote il petto, e 'n vista piagne,
or la madre chiamando, or le compagne¹⁷.

The scene, which is part of the bas-reliefs in the palace of Venus, where Cupid arrives after having made Giuliano de' Medici (alias Iulio) fall in love with Simonetta Cattaneo, takes on almost dramatic overtones. According to Ovid's *Metamorphoses* and Claudiano's *De raptu Proserpinae*, which Francesco Bausi observes are the main ancient sources for Poliziano's description¹⁸, Proserpina's hair is loose in the wind, her flowers fall to the ground, and she calls out to her mother and companions as the cart rushes away. This contrast between the peace of Proserpina's life before the coming of Pluto and the vi-

¹⁵ See Guthmüller 1983.

¹⁶ Dolce 1553, p. 117.

¹⁷ Poliziano 1997, vol. I, p. 28.

¹⁸ Poliziano 1997, vol. II, pp. 98-99.

olence of her rape is echoed in a passage from Torquato Tasso's famous lyric poem, *A la montagna di Ferrara* (*Rime* DXCI, 40-65):

Cento altre intorno e cento
 ninfe vedeansi a prova
 tesser ghirlande a' crini e fregi al seno,
 e 'l ciel pareva contento
 stare a vista sì nova
 diffuso d'un bel lucido sereno
 e 'n guisa d'un baleno
 tra nuvolette aurate
 vedeasi Amor con l'arco
 e di faretra carico,
 grave d'auree quadrella e d'impionbate,
 e saettava a dentro
 il gran dio de l'inferno in fin al centro.
 Aprì la terra Pluto
 ed a l'alta rapina
 s'accingea fiero e spaventoso amante;
 e, rapita, in aiuto
 chiamava Proserpina
 Palla e Diana, pallida e tremante,
 ch'ale quasi a le piante
 ponean per prender l'arme;
 ma sul carro veloce
 dileguato è il feroce
 da gli occhi anzi che questa o quella s'arme
 e del lor tardo avviso
 vedeasi in Citerea picciol sorriso¹⁹.

The myth unfolds before the eyes of the readers almost as if it were a painting, composed of many stages just like the engravings attached to the texts written by Bonsignori and Agostini. It is worth pointing out the repetition of the verb "to see" (v. 41: «vedeansi»; v. 48: «vedeasi»; v. 65: «vedeasi»), since such repetitions frequently occurs in ekphrastic texts. Initially, a group of female characters, including Proserpina, is picking flowers and weaving garlands. Behind the mythical representation there is a historical significance, and Massimo Colella explains that this enchanted setting refers to the court of Ferrara²⁰. Then, Cupid pierces Pluto's heart with his arrows,

¹⁹ Tasso 1994, p. 646.

²⁰ See Colella 2014, pp. 25-26: «Assieme a Minerva e Venere, Cinzia-Diana è immagine delle dame ferraresi intente a coglier fior da fiore, sulla cui scena il componimento si apre; [...] aspirazione massima dell'io lirico (che più che mai è vicinissimo al profilo biografico dello scrittore) sarebbe quella di entrare in questo giardino incantato a lui vietato, in questo *hortus conclusus*, in questo *eden* delle delizie, passeggiare assieme alle dame-dee tra cui si nasconde l'incarnazione di una pacifica e disarmata Diana».

thus breaking the serenity of the place. Proserpina is suddenly taken away by the god without her companions being able to fully understand what is happening and, most importantly, without being able to help her. Tasso emphasizes Pluto's fierce and violent nature (v. 55: «fero e spaventoso amante»; v. 62: «il feroce»), as well as the contrast between the incredible speed of Pluto's cart and the slowness of Pallas and Diana's intervention, which makes Venus smile (v. 61: «sul carro veloce»; vv. 64-65: «e del lor tardo avviso / vedeasi in Citerea picciol sorriso»).

As has already been pointed out, Pluto's cart is essential in this myth, because it allows the god to depart very quickly. In his engraving, Rusconi chooses to depict a different type of cart, pulled not by two horses, as in the picture linked to Agostini's text, but by four galloping horses, with long and fluttering manes. It is worth pointing out the impression of great power and speed evoked by these animals, which cross many scenes as if they are flying. The artist represents all the fields, the lakes, and the ponds mentioned in the text. He also depicts a great cloud of smoke rising from the earth to the sky, because the ponds are described as sulphurous in the following *ottava*:

Pluton teneva a lei fisse le ciglia;
e chiamando i destrier spesso per nome,
scuote a ciascun la ferruginea briglia
pe' lunghi colli e per le negre chiome.
Giva il Carro veloce a meraviglia,
che nol gravavan già le doppie some,
per alti laghi, e per sulfurei stagni,
onde si fanno a l'uom salubri bagni²¹.

The comparison between the engravings in Bonsignori's and Agostini's works and Rusconi's illustration for Dolce's *Trasformazioni* sheds light on many fascinating features of the evolving relationship between texts and images in the 16th century. The most important element is the disappearance, in Rusconi's work, of the multipart representation, that is the combination of several functional stages to display the entire tale for the readers' eyes. The artist prefers to focus his attention on the most relevant moment, which is the abduction of Proserpina, as she hopes to escape her terrible fate. Besides, we notice that Rusconi, who was not only an artist but also an architect, reproduces the landscape very carefully, and such care makes his drawings appear extremely original and well-designed. When all this is taken into consideration, it becomes clear that his illustrative set for Dolce's *Trasformazioni* acts as a touchstone for the reception of Ovid's *Metamorphoses* in the Renaissance. As stated by Giuseppe Capriotti, it is highly likely that Rusconi's decision to represent

²¹ Dolce 1553, p. 118.

only one episode was influenced by Dolce's advice²², subsequently expressed in his *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, published by Giolito in 1557 in Venice²³.

The situation is completely different in the wonderful edition of Anguillara's *Metamorphoses* printed by Bernardo Giunti in 1584 in Venice, which is the first edition to contain full-page images, by Giacomo Franco (1550-1620)²⁴. Compared to the *editio princeps* of 1561, this edition is enriched by an exegetical apparatus and, especially, a very high-quality iconographic set, as indicated by the expression «vaghe figure» in the title. Born in Venice (or, more likely, in Urbino), Giacomo Franco also executed the engravings for other illustrated books, such as Girolamo Ruscelli's *Imprese illustri*, published by Francesco de' Franceschi in 1584 in Venice, and Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*, published by Girolamo Bartoli in 1590 in Genoa.

Just as in the main 16th-century Italian versions of Vergil's *Aeneid*²⁵, many Renaissance editions of Ovid's *Metamorphoses* show clear points of contact with the almost contemporary chivalric epic. It is well known that the first example of full-page images can be found in the version of *Orlando furioso* edited by Girolamo Ruscelli and published by Vincenzo Valgrisi in 1556 in Venice²⁶. These images constitute a sort of perspectival organization of the space, because all the moments of every *canto* are represented on different levels, in order to make it easier for the reader to memorize all the episodes of the poem, as Silvia Tomasi Velli noticed²⁷. Franco's copper engravings in

²² See Capriotti 2017, p. 324: «Da un lato Dolce difende la successione veridica degli episodi, che vanno posti nell'immagine in ordine cronologico, rispettando il susseguirsi degli eventi, ma dall'altro egli si schiera anche apertamente a favore dell'unità temporale del dipinto. [...] Dolce non ha dunque dubbi: non è verisimile che all'occhio dell'osservatore si mostrino insieme, allo stesso tempo, troppi episodi; in un quadro, quindi, non possono coesistere diversi momenti».

²³ On this treatise see at least Roskill 2000; Arroyo Esteban 2016.

²⁴ On Giovanni Andrea dell'Anguillara see Mutini 1961; Premoli 2005; Bucchi 2011, pp. 321-334; Anguillara 2019, vol. I, 1, pp. IX-LXV. On his version of Ovid's *Metamorphoses* see Cotugno 2006; Cotugno 2007; Bucchi 2011. On the illustrative set of the 1584 Venetian edition of this text see Casamassima 2015; Casamassima 2017; Casamassima 2018.

²⁵ See Torre 2018, p. 430: «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». On the reception of Vergil's *Aeneid* in the Renaissance see also Borsetto 1989; Borsetto 1996, pp. 11-204; Savoretti 2001; Torre 2019, pp. 61-97.

²⁶ See Benassi 2013; Pezzini 2013; Sberlati 2014.

²⁷ See Tomasi Velli 2007, p. 103: «Le silografie del *Furioso* Valgrisi si pongono al fruitore come complesse visualizzazioni dell'intero contenuto del canto. I vari episodi, che ne seguono alla lettera l'intricato movimento narrativo, sono distribuiti quasi invariabilmente partendo dal primo piano in basso alla pagina verso i piani successivi e lo sfondo all'estremità superiore del foglio, con i personaggi (ovviamente ripetuti più e più volte) che diminuiscono progressivamente, mentre l'orizzonte si alza sempre di più, fino a diventare una veduta a volo d'uccello, o addirittura

the 1584 Venetian edition of Anguillara's *Metamorphoses* have essentially the same structure: in the foreground we can see some large characters, and in the background there are other figures who get increasingly smaller. As in the edition of *Orlando furioso* published by Francesco de' Franceschi in 1584 in Venice, containing an illustrative set by Girolamo Porro, these characters are identified by their name and arranged according to the chronology in which the tales are told in the book. On the one hand, in the foreground of the illustration at the beginning of book V of Anguillara's *Metamorphoses* (fig. 6) we can see Perseus, who is fully armed and holds the monster Medusa's head in his hand. On the other hand, almost in the middle of the engraving, Ceres and Cyane are depicted by the artist, whose tendency to prioritize certain stages of every myth has been perceptively elucidated by Francesca Casamassima²⁸.

Giacomo Franco emphasizes these characters' stories, particularly that of the nymph, who became water, as we can see in the short explanation which serves as the book's *ouverture*: «Ciane diviene acque pure e schiette». Cyane's transformation from human to water is perfectly reproduced in the image. As Anguillara described this metamorphosis in great detail, the reader almost has the impression of seeing the nymph's hair become rivers. Let us consider *ottave* 137-139 of book V:

Stillar fa in acqua l'uno e l'altro lume
la grand'ira e 'l dolor ch'ange la mente,
e ne l'onde medesme ond'era nume
a poco a poco liquefar si sente,
tal che fa di sé stessa un picciol fiume.
Il piede è già tutt'acqua e solamente
si tiene ancora un poco il nervo e l'osso,
se ben non è sì duro né sì grosso.

Piegato avreste qual tenera verga
l'ossa, che non stèr molto a liquefarsi;
né membro v'ha che l'acqua nol disperga

ra, in svariati casi, una vera e propria carta geografica – il che consente a meraviglia di dar conto dei continui, vertiginosi spostamenti dell'azione narrata da Ariosto. Il tutto contrassegnato da iscrizioni (sigle per i nomi dei personaggi e anche per i luoghi geografici), assenti invece sia nell'edizione Giolito che in quella Valvassori».

²⁸ See Casamassima 2015, p. 432: «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. [...] 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».

ogni poco che dentro osa attuffarsi.
 Di questa e quella man ch'entro v'alberga
 i diti son nel fonte in fonte sparsi;
 visibil restav'anco il volto e 'l petto,
 ma assai trasfigurato ne l'aspetto.

Perché fûr prime le sue chiome bionde
 a la fontana a far più colmo l'alvo,
 che cadder di rugiada in mezzo a l'onde,
 e le lasciâro il capo ignudo e calvo:
 al fine il petto e 'l volto anch'ei si fonde
 in acqua, e membro in lei non resta salvo.
 E dove pria fu de le linfe ninfa,
 si fece poi de l'altre ninfe linfa²⁹.

Anguillara mentions every part of Cyane's body (her eyes, bones, hair, chest, face, etc.) in his retelling of her transformation into water, until it is impossible to recognize her original features. It is worth noting the nymph's own perception of her metamorphosis; she feels like her body is slowly melting away («a poco a poco liquefar si sente»). We also find such a highlighting of the perceptive sphere in other myths, for example that of Scylla, a beautiful nymph, loved by the sea god Glaucus, who becomes a terrible monster. After Circes' enchantment, Scylla is terrified and looks at the mass of feral heads which has replaced the lower part of her body. Anguillara mourns Scylla's sad fate and emphasizes her feelings of fear and horror. In Ovid's *Metamorphoses*, all these aspects, both the reaction of the protagonist and the emotional participation of the author in the events narrated, are almost absent. As a result, these passages reveal Anguillara's tendency to develop and enrich the Latin poem so as to create a text which appears much more substantial than the original³⁰. The story of Scylla, who after the metamorphosis becomes a hybrid monster, takes place in the Strait of Messina, in other words between land and sea. One more case of hybridism is provided by the transformation of the Mermaids³¹. As we read in Ovid's *Metamorphoses*, they were once Proserpina's handmaidens and failed to protect her from the rape (V, 551-563):

Hic tamen indicio poenam linguaue videri
 commeruisse potest: vobis, Acheloides, unde

²⁹ Anguillara 2019, vol. I, 1, p. 189. On Cyane's metamorphosis see Vial 2010, pp. 136-140.

³⁰ See Bucchi 2011, p. 17: «Spesso accomunata a quella del Dolce come riscrittura romanzesca del poema ovidiano, la versione dell'Anguillara dimostra invece, al di là della stessa scelta metrica, un approccio al poema latino per molti aspetti assai diverso. Il testo delle *Metamorfosi* ritrova anzitutto la sua struttura originaria, se pur a prezzo di venire ipertroficamente dilatato fino a raggiungere dimensioni triplicate rispetto all'originale».

³¹ A full reconstruction of the myth of Mermaids and its reception is provided by Bettini-Spina 2007; Vial 2010, pp. 268-270; Moro 2019; Pepe 2020; Volterrani 2023.

pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis?
 An quia, cum legeret vernos Proserpina flores,
 in comitum numero, doctae Sirenes, eratis?
 Quam postquam toto frustra quaesistis in orbe,
 protinus, ut vestram sentirent aequora curam,
 posse super fluctus alarum insistere remis
 optastis facilesque deos habuistis et artus
 vidistis vestros subitis flavescere pennis;
 ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures
 tantaque dos oris linguae deperderet usum,
 virginei vultus et vox humana remansit³².

After the abduction, these girls tried to find Proserpina in the air and in the water, so they became a mix of women and birds, or a mix of women and fishes, as we can see in some later literary texts and images. That conversion appears in the background of the full-page image at the beginning of book V, but it is exhaustively described in the text too, as we read in *ottave* 191-194:

Che, come è ver, le virtuose e belle
 Sirene in questa parte il bene oprârò:
 fûr tre gratiosissime sorelle,
 figlie al fiume Acheloo, che si trovârò
 cogliendo i fior con molte altre donzelle
 quando l'eterne tenebre involârò
 la figlia di colei ch'ancor commove
 con pianto e con parole il cielo e Giove.

Ogni parte cercâr ch'ingombra il mondo
 queste afflitte sorelle per trovarla;
 volean ne l'aria gir, nel mar profondo,
 fra i pesci e fra gli augelli a ricercarla;
 ma ritrovâr che il loro terrestre pondo
 impedia lor la via da seguirarla.
 E, fatto agli alti dèi di questo un voto,
 benigni a lor donâr le penne e 'l nuoto.

Tosto questo e quel piè si fan di pesce:
 due code atte a notar ne' fusi sali;
 ne l'una e l'altra man la piuma cresce,
 e fansi ambe le braccia due grand'ali.
 Il viso sol del suo splendor non esce
 per non privar del loro canto i mortali.
 Fûr sî felici e nobili nel canto,
 ch'avean per tutto il mondo il grido e 'l vanto.

La cercâr poi fra i pesci e fra gli augelli,
 volâr per l'aria e s'attuffâr nel mare,
 né far gli spirti apparse aeri e snelli
 né fra l'alme, che 'l mar suole informare.
 Perch'ella fra i demòni oscuri e felli
 la madre innanzi a Giove era a pregare
 che non facesse il suo santo decreto
 la sorella scontenta e il frate lieto³³.

Once again, Anguillara offers a faithful and precise description of the metamorphosis. The Mermaids ask the gods to be able to fly and swim and see their

³² «That tell-tale tongue of his no doubt deserved / the punishment. But Achelous' daughters, / why should it be that they have feathers now / and feet of birds, though still a girl's fair face, / the sweet-voiced Sirens? Was it not because, / when Proserpine was picking those spring flowers, / they were her comrades there, and, when in vain / they'd sought for her through all the lands, they prayed / for wings to carry them across the waves, / so that the seas should know their search, and found / the gods were gracious, and then suddenly / saw golden plumage clothing all their limbs? / Yet to preserve that dower of glorious song, / their melodies' enchantment, they retained / their fair girls' features and their human voice».

³³ Anguillara 2019, vol. I, 1, p. 196.

request granted; their legs are replaced by a fish tail and their arms by two wings. Only their face remains human, so as to preserve the extraordinary ability to sing for which they become universally famous. As we have already seen, the early modern translator expands the source text to make it as rich and entertaining as possible. The excerpts about Cyane and the Mermaids show that Anguillara's version of Ovid's *Metamorphoses* can be considered a *belle infidèle*, a translation that sacrifices fidelity to the original text on the altar of stylistic elegance, in order to satisfy some literary canons as well as the tastes of the reading public³⁴.

In the full-page image at the beginning of book V the Mermaids are depicted in the water, because the abduction of Proserpina has already taken place. In this regard, a historiated, polychrome majolica cup held at Pesaro's Musei Civici (fig. 7)³⁵ is interesting because it represents not only the violent scene of the abduction, but also the birth of the Mermaids. In the foreground is Pluto's cart pulled by two horses; the god, who as always grasps his pitchfork, holds Proserpina. In the background there are the Mermaids, depicted diving into the water, just as in another, almost contemporary, majolica cup in Pesaro (fig. 8). Alternatively, if we compare the first beautiful majolica cup from Pesaro, dated to 1550-1570, with another one, which has the date 1537 on the back and belongs to the collection of the Museo della Maiolica a Lustrò Torre di Porta Romana in Gubbio (fig. 9), we can discern a more complex development of the scene in the Pesaro cup. In the Pesaro example, the artist combines two episodes and foreshadows the sequel by including, on the left, a rock arch with flames of fire, symbolizing the entrance of Hell. Overall, the colors of blue and green are prevalent because the scene is set outdoors, similar to the scenes on other majolica cups dated from around the middle of the 16th century which represent the abduction of Europa by Zeus, who has transformed himself into a handsome white bull. On the contrary, the Gubbio cup, made using a technique called *lustrò* (a particular kind of lusterware invented by the famous potter Mastro Giorgio Andreoli)³⁶, shows a more traditional illustration. Moreover, in another cup held at the Pesaro's Musei Civici and dated to 1548 (fig. 10), Proserpina and her companions are depicted in a fantastic landscape with rocks, waters, trees and castles in the distance.

Art historical research has already revealed the excellent quality of the majolica created in various cities of the Marche between the first and second halves of the 16th century. The artisan workshops located in Gubbio and Urbino were the most significant centers of this artistic and technical production³⁷. Mastro

³⁴ See at least Mounin 1955.

³⁵ On this Museum see Giardini 1996.

³⁶ On Mastro Giorgio Andreoli see Liverani 1961; Mattei-Cecchetti 1995; Bojani 1998.

³⁷ See at least Conti 1973; Bojani 1992; Bojani-Seppilli 1995; Merli 2000; Busti-Cocchi 2019. On the frequent connection between images which decorated majolica, books and prints in the Renaissance, see Andreoli 2016; Andreoli 2018.

Giorgio Andreoli played a fundamental role, but it is worth mentioning another eminent potter, Francesco Xanto Avelli, who was born in Rovigo and became an established ceramist and poet in Urbino, where he spent a good part of his life and dedicated some sonnets to Francesco Maria I della Rovere, Duke of Urbino³⁸. Francesco Xanto Avelli collaborated with Mastro Giorgio Andreoli and painted a lot of beautiful ceramics, drawing inspiration for his dishes not only from the works of almost contemporary artists, such as Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano and Marco Dente, but also from the Bible, Roman history and classical literature, for example the epic poems composed by Vergil and Ovid, as Giuseppe Liverani noticed³⁹. Majolica production gave great fame to the Duchy of Urbino, which became a very important artistic center in the Italian Renaissance. The noble and powerful della Rovere family encouraged the production of these cups, which were often offered as diplomatic gifts and contributed to the local economic development. After a long manufacturing process, all the cups emit golden and iridescent reflections, as demonstrated by the admirable majolica depicting the abduction of Proserpina.

3. Conclusions

The cups just mentioned document the presence of the myth of Proserpina not only in engravings linked to the vernacular translations of Ovid's *Metamorphoses*, but also in other artistic media, including majolica. The reason for the myth's wide propagation is, firstly, because it highlights some central themes of the Latin poem, such as the ardent love of the pagan gods, the connection between Heaven and Hell, and the conversion of humans into animals or other creatures, as in the cases of Cyane and the Mermaids. Furthermore, although this myth is full of violence, it often appears on artworks commissioned for marriages, such as chests, as an auspicious sign for the newly married couple. Since the abduction of Proserpina is one of the most represented tales in literature and art, it appears to play a fundamental role in the Italian Renaissance. It is also possible to compare the main versions of Ovid's *Metamorphoses* and some literary texts, demonstrating that this myth was widely known.

Poliziano's poem called *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano* was composed in the second half of the 15th century, so he couldn't have read

³⁸ On Francesco Xanto Avelli see Liverani 1962; Mallet 2007; Evrard 2017; Evrard 2018; Evrard in press.

³⁹ See Liverani 1962: «Della sua cultura è indice l'annotazione del soggetto raffigurato e della fonte d'ispirazione, che egli ha cura di porre al rovescio dei piatti: Virgilio, Ovidio, Livio, Valerio Massimo, Trogo Pompeo, la Bibbia, ma anche il Petrarca e l'Ariosto; talora riporta terzine e quartine più o meno interpolate».

the Italian versions of Ovid's *Metamorphoses* printed in the Renaissance, but Tasso wrote his works in the second half of the 16th century, when the knowledge of classical mythology was refreshed by vernacular translations of Ovid's *Metamorphoses* and the illustrations adorning Bonsignori's, Agostini's, and Dolce's texts. We can suppose that Tasso was at least acquainted with these translations in *ottava rima* and their illustrative sets. However, it is much more likely that he drew inspiration for his lyric poem *A la montagna di Ferrara* not only from Italian versions of Ovid's *Metamorphoses*, but also from Claudiano's *De raptu Proserpinae*, since read in his commentary about the women who are picking flowers with Proserpina.

As scholars of the *Trasformazioni* have already acknowledged, some discrepancies between the text and the illustrative set are evident. Such discrepancies are due to the fact that Rusconi had as his source not Dolce's translation, quickly composed under pressure from the publisher Giolito, but Bonsignori's *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* and its images, on which the engravings related to Agostini's *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* are also based⁴⁰. However, Rusconi's engraving of the abduction of Proserpina is remarkable due to the artist's preference for a single stage of the story.

Regarding Anguillara's rewriting, it is worth considering the author's own admission that his work is not a literal and uncritical translation of the classical text⁴¹. The full-pages images of the Venetian edition printed in 1584 show the prominent role played by the illustrative sets, just like in the almost contemporary Italian versions of Vergil's *Aeneid*⁴². These illustrative sets almost compete with the text, inviting an interesting comparison between the textual and visual language. In fact, the reader is directly involved in the narration, and at the same time compelled to evaluate the artist's ability to exploit space in rendering the various episodes. During the 16th century, the main Latin poems were adapted to fit the pattern of chivalric romances, especially editions of *Orlando furioso*, where the images tried to reproduce the content of the texts in the best possible way, in order to match the expectations of Italian readers wishing for a high-quality edited product.

⁴⁰ See Guthmüller 1997, pp. 251-274; Casamassima 2015, p. 425.

⁴¹ See Guthmüller 1997, p. 129: «L'io che qui prende la parola, non è più l'io di Ovidio, ma l'io di Anguillara; il traduttore prende il posto dell'autore, parla della sua traduzione, o meglio della sua "opra", pieno di orgoglio e di compiacimento. L'opera deve dimostrare al mondo che l'"età novella" non deve provare invidia per l'antichità, ma che è in grado, invece, di competere con essa. La versione italiana diventa per Anguillara *imitatio* e *aemulatio*».

⁴² See Torre 2019, p. 70: «In tutti questi apparati iconografici l'adozione di incisioni su rame garantisce precisione nella resa e leggibilità nella fruizione del racconto visivo, che si articola con linearità prospettica dal primo piano verso lo sfondo, riproducendo pressoché tutti gli eventi narrati». On this topic see also Torre 2018.

References

- Agazzi E. (2014), *Proserpina, la regina delle tenebre. Da Ovidio a Goethe*, in *Il corpo, l'ombra, l'eco*, edited by C. Leri, Torino: Accademia University Press, pp. 164-183.
- Agostini N. degli (1522), *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia: Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo.
- Andreoli I. (2016), *Livres italiens à figures et « illustration » des femmes à Lyon au XVIe siècle*, in *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, edited by C.J. Brown, A.-M. Legaré, Turnhout: Brepols, 2016, pp. 259-274.
- Andreoli I. (2018), *Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle*, «Cahiers d'études italiennes», 27, <<http://journals.openedition.org/cei/5167>>, 20.09.2023.
- Anguillara G.A. dell' (1584), *Metamorfosi di Ouidio*, Venezia: Bernardo Giunti.
- Anguillara G.A. dell' (2019), *Le «Metamorfosi d'Ovidio» con le «Annotazioni» di Giuseppe Orologi e gli «Argomenti» di Francesco Turchi*, edited by A. Cotugno, vol I. (tomo 1 e tomo 2), Manziana: Vecchiarelli.
- Ardissino E. (1993), *Saggio per l'edizione critica dell'«Ovidio Metamorphoseos Vulgare» di Giovanni di Bonsignori: il «Proemio» e l'«Esordio», «Traditio»*, 48, pp. 107-171.
- Ardissino E. (2006), *Narrare i miti in volgare. Le «Metamorfosi» tra Arrigo Simintendi da Prato e Giovanni di Bonsignori da Città di Castello*, in *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, edited by G.M. Anselmi, M. Guerra, Bologna: Gedit, pp. 55-74.
- Ardissino E. (2019), *Le «Metamorfosi» nel Trecento volgare. Narrazioni e allegorie*, in *Lettori latini e italiani di Ovidio*, Proceedings of the Conference (Università di Torino, 9-10 novembre 2017), edited by F. Bessone, S. Stroppa, Pisa-Roma: Fabrizio Serra, pp. 87-97.
- Arroyo Esteban S. (2016), *El «Dialogo della pittura» antes del «Dialogo della pittura». Lodovico Dolce entre pintura y poesía*, in *Per Lodovico Dolce 2016*, pp. 465-504.
- Benassi A. (2013), *Gli inserti efrastici del «Furioso» e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del «Furioso»*, edited by M. Rossi, D. Caracciolo, Lucca: Maria Pacini Fazzi, pp. 87-116.
- Bettini M., Spina L. (2007), *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi.
- Bojani G.C., a cura di (1992), *Ceramica fra Marche e Umbria dal Medioevo al Rinascimento*, Proceedings of the Conference (Fabriano, 9 aprile 1989), Faenza: Publiblfa.

- Bojani G.C., Seppilli T. (1995), *La tradizione ceramica in Umbria: Deruta, Gualdo Tadino, Gubbio, Orvieto: dall'antichità al Novecento*, Perugia: Regione Umbria.
- Bojani G.C., a cura di (1998), *Mastro Giorgio da Gubbio: una carriera sfolgorante*, Exhibition Catalogue (Gubbio, Palazzo dei Consoli, 19 settembre – 7 novembre 1998), Firenze: Centro Di.
- Bonsignori G. (2001), *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edited by E. Ardisi- no, Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Borsetto L. (1989), *L'«Eneide» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Padova: Unicopli.
- Borsetto L. (1990), *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria: 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.
- Busti G., Cocchi F., a cura di (2019), *Maiolica. Lustri oro e rubino della ceramica dal Rinascimento ad oggi*, Exhibition Catalogue (Assisi, Palazzo Bonacquisti, 4 maggio – 13 ottobre 2019), Perugia: Fabrizio Farri.
- Capriotti G. (2013), *Le «Trasformazioni» di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona: Affinità Elettive.
- Capriotti G. (2017), *Il tempo delle trasformazioni. Le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle «Trasformazioni» di Lodovico Dolce*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'«Orlando Furioso» dal libro illustrato al web*, edited by L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 309-324.
- 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.
- Casamassima F. (2017), *Immagini dalle «Metamorfosi» di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584*, Ancona: Affinità Elettive.
- Casamassima F. (2018), *Fetonte, Ganimede e il vello d'oro: alcune anomalie rivelatrici. Immagini e testo nelle «Metamorfosi» di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in «*Le forme in novi corpi trasformate*». *Mito e metamorfosi tra testo e immagine*, edited by V. Merola, Ancona: Affinità Elettive, pp. 25-55.
- Celentano S. (2012), *Le «Metamorfosi» da Ovidio a Niccolò degli Agostini, «Misure critiche»*, XI, 1-2, pp. 44-70.
- Celentano S. (2013-2014), *Niccolò degli Agostini traduttore in «verso vulgar» delle «Metamorfosi» ovidiane: un percorso diacronico tra riscritture dei*

- miti e invenzioni allegoriche*, Dottorato di ricerca in Italianistica, Università degli Studi di Salerno, XII ciclo.
- Cicogna E.A. (1862), *Memoria intorno la vita e gli scritti di Messer Lodovico Dolce*, «Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», 11, pp. 93-200.
- Colella M. (2014), «*Parmi ne' sogni di veder Diana*». *Emersioni seleniche nelle «Rime» di Torquato Tasso*, «Griseldaonline», XIV, 1 <<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9173>>, 20.09.2023.
- Conti G. (1973), *L'arte della maiolica in Italia*, Busto Arsizio: Bramante Editrice.
- Cotugno A. (2006), «*Le forme ... trasformate*». *Le «Metamorfosi» e il linguaggio letterario cinquecentesco: appunti su Giovanni Andrea dell'Anguillara traduttore di Ovidio*, «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen», 30, pp. 1-14.
- Cotugno A. (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. Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti», 165, pp. 461-542.
- Di Filippo Bareggi C. (1988), *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma: Bulzoni.
- Dolce L. (1553), *Trasformazioni*, Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari e fratelli.
- Evrart C. (2017), *La mise en dialogue de l'image dans la majolique italienne du Cinquecento, de la surface peinte à l'objet signifiant*, «Artitalies», 23, pp. 30-38.
- Evrart C. (2018), *Les majoliques historiées de Francesco Xanto Avelli, une anthologie visuelle des normes de son temps ?*, in *Modello, regola, ordine. Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, edited by H. Miesse, G. Valenti, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 267-281.
- Evrart C. (in press), *La majolique du Cinquecento selon Francesco Xanto Avelli, un art entre aemulatio et translatio*, in *Zeuxis redivivus. Art et émulation dans l'Europe du XIV^e au XVII^e siècle*, edited by M. Bert, L. Fagnart, R. Dekoninck, Tours : Presses Universitaires François Rabelais.
- Gambino R. (2012), *Proserpina. La parola della coscienza*, in *Figurazioni di parola. La scrittura come conoscenza nell'opera di Goethe*, edited by R. Gambino, Acireale-Roma: Bonanno, pp. 27-44.
- Giardini C. (1996), *Pesaro. Museo delle ceramiche*, Bologna: Edizioni Calderini.
- Guthmüller B. (1983), *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle «Trasformazioni» del Dolce*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III.2: *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 771-779.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni.

- Guthmüller B. (2008), *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole: Cadmo (ed. or. Boppard: Harald Boldt: 1981).
- Huber-Rebenich G. (1992), *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle «Metamorfosi» di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», 12, pp. 123-133.
- Javitch D. (1999), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, pref. di N. Gardini, Milano: Bruno Mondadori.
- Liverani G. (1961), *Andreoli, Giorgio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 3 <[, 20.09.2023.](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-andreoli_(Dizionario-Biografico)/>, 20.09.2023.</p>
<p>Liverani G. (1962), <i>Avelli, Francesco Xanto</i>, «Dizionario Biografico degli Italiani», 4 <<a href=)
- Mallet J.V.G. (2007), *Xanto: Pottery-Painter, Poet, Man of the Renaissance*, London: Paul Holberton.
- Marini P., Procaccioli P., edited by (2016), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, Manziana: Vecchiarelli.
- Mattei P., Cecchetti T. (1995), *Mastro Giorgio. L'uomo, l'artista, l'imprenditore*, Perugia: Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura.
- Merli S. (2000), *Le città della ceramica*, «MedioEvo», 8, pp. 89-113.
- Moog-Grünwald M. (1979), *Metamorphosen der «Metamorphosen». Rezeptionsarten der Ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter.
- Moro E. (2019), *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna: Il Mulino.
- Mounin G. (1955), *Les Belles Infidèles*, Paris : Cahiers du Sud.
- Mutini C. (1961), *Anguillara, Giovanni Andrea dell'*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 3 <

- Pesavento G. (2018a), *Ovidio in bianco e nero: l'illustrazione delle «Metamorfosi» nelle prime edizioni a stampa*, Dottorato di ricerca in Storia, critica e conservazione dei beni culturali, Università degli Studi di Padova, XXX ciclo.
- Pesavento G. (2018b), *Alle origini dell'illustrazione xilografica delle «Metamorfosi»: l'«Ovidio Metamorphoseos vulgare» (Venezia 1497)*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), edited by F. Ghedini, V. Farinella, G. Salvo, F. Toniolo, F. Zalabra, Napoli: artem, pp. 107-112.
- Pesavento G. (2019), *Artefici, matrici, iconografie: tre prospettive di studio sulle silografie dell'«Ovidio Metamorphoseos vulgare» (Venezia 1497)*, «L'illustrazione», 3, pp. 5-28.
- Pesavento G. (2022), *Dal testo alle immagini e dalle immagini al testo. Le illustrazioni delle «Metamorfosi» di Niccolò Degli Agostini*, «L'illustrazione», 6, pp. 37-64.
- Petrarca F. (2008), *L'Africa*, edited by N. Festa, anastatic reprint, Firenze: Le Lettere (ed. or. Firenze: Sansoni, 1926).
- Pezzini S. (2013), *Il disegno dell'opera. Entrelacement e riprese nelle illustrazioni dell'«Orlando furioso» edito da Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del «Furioso»*, edited by M. Rossi, D. Caracciolo, Lucca: Maria Pacini Fazzi, pp. 117-142.
- Poliziano A. (1997), *Poesie volgari*, edited by F. Bausi, vol. I: testi; vol. II: commento, Manziana: Vecchiarelli.
- Premoli B. (2005), *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo (1517-1572)*, Roma: Fondazione Marco Besso.
- Romei G. (1991), *Dolce, Lodovico*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 40 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_(Dizionario-Biografico))>, 20.09.2023.
- Roskill M.W. (2000), *Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento*, Toronto: University of Toronto Press.
- Savoretto M. (2001), *L'«Eneide» di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, «Critica letteraria», 3, pp. 435-457.
- Sberlati F. (2014), *Allegoriche figure: l'edizione Valgrisi del «Furioso» (Venezia, 1556)*, «Letteratura e arte», 12, pp. 37-54.
- Tasso T. (1994), *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma: Salerno Editrice.
- Terpening R.H. (1997), *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Tomasi Velli S. (2007), *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Torre A. (2016), *Phaeton's Flight, Adonis Trial, and Minerva in the House of Envy. Lodovico Dolce between Ovid and Ariosto*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Reforme», Special issue “Erudites and Polymaths”, 39/2 (Spring/printemps), pp. 27-60.

- Torre A. (2017), *Ovidio dopo Ariosto. Doppiaggi iconografici e testuali in edizioni illustrate del Cinquecento*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'«Orlando Furioso» dal libro illustrato al web*, edited by L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 283-308.
- Torre A. (2018), *Parole e immagini per l'«Eneide» nel XVI secolo*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 8, pp. 429-448.
- Torre A. (2019), *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia: Marsilio.
- Torre A. (2021), *The imitation game: the translation and re-use of Ovidian texts and images in the sixteenth-century*, in *Ovid in the Vernacular 2021*, pp. 285-310.
- Trebaiocchi C. (2016), «*Il letterato buono a tutto*». *Lodovico Dolce traduttore delle «Metamorfosi»*, in *Per Lodovico Dolce 2016*, pp. 271-316.
- Vial H. (2010), *La Métamorphose dans les « Métamorphoses » d'Ovide*, Paris : Les Belles Lettres.
- Volterrani S. (2023), *Ritratti di sirene. Les sirènes, ou Discours sur leur forme et figure di Claude Nicaise (1691)*, Sarzana-Lugano: Agorà & Co.

Appendix

Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, *The abduction of Proserpina*, marble sculpture, Roma, Galleria Borghese, 1621-1622



Fig. 2. *The abduction of Proserpina*, engraving from Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1497



Fig. 3. *The abduction of Proserpina*, engraving from Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgare*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1522



Fig. 4. Giulio Romano, *The god Pluto*, fresco in *Sala dei Giganti*, Mantova, Palazzo Te, 1525-1535



Fig. 5. Giovanni Antonio Rusconi, *The abduction of Proserpina*, engraving from *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553



Fig. 6. Giacomo Franco, *Full-page image at the beginning of book V*, engraving from *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venezia, Bernardo Giunti, 1584



Fig. 7. *The abduction of Proserpina and the birth of the Mermaids*, majolica cup, Pesaro, Musei Civici, 1550-1570



Fig. 8. *The birth of the Mermaids*, majolica cup, Pesaro, Musei Civici, 1550-1599



Fig. 9. *The abduction of Proserpina*, majolica cup from the workshop of Mastro Giorgio Andreoli, Gubbio, Museo della Maiolica a Lustrò Torre di Porta Romana, 1537



Fig. 10. *Proserpina and her companions*, majolica cup, Pesaro, Musei Civici, 1548

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

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

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

Edited by
Giuseppe Capriotti, Fátima Díez Platas, Francesca Casamassima

Texts by
Jonathan Barnes, Giuseppe Capriotti, Francesca Casamassima, Claudia Cieri
Via, Erin Daly, Fátima Díez Platas, Rieke Dobsław, Gyöngyvér Horváth, Barbara
Hryszko, Caroline Koncz, Anne-Sophie Laruelle, Bar Leshem, Patricia Meilán
Jácome, Elena Moscara, Radka Nokkala Miltova, Brianda Otero Moreira, Ilaria
Ottria, Pablo Piqueras Yagüe, Laura Stagno

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

