

L'insegna di Marcantonio Magno: nuove considerazioni

Mino Gabriele

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract The article examines the complex iconography of Marcantonio Magno's personal emblem and identifies its sources. It also proposes a new explanation of its meaning that differs from those expressed up to now. This engraving appears in some works published in Venice between 1545 and 1557. The words of the motto *andare* The Image correspond each other *andare* create a refined symbolism.

Keywords Marcantonio Magno. Iconology. Iconography. Device. Symbolism.

Sommario 1 Lo stato delle cose. – 2 Il significato della marca.

1 Lo stato delle cose

L'oggetto di questa indagine iconologica è una vignetta ovale [fig. 1] che racchiude una intensa allegoria, apparsa in alcune edizioni pubblicate a Venezia tra 1545 e il 1557. Sulla cornice corre il motto: *NOCTEAGIT AD NORMAM SULCOS INCURVUS ARATOR* (di notte l'aratore curvo traccia i solchi secondo la regola), mentre nell'immagine, che in parte esplicita le parole del motto, vediamo in alto un cielo stellato, sotto il quale Mercurio, curvo sull'aratro tirato da Pegaso, traccia i solchi al lume di una lucerna sospesa al ramo di un albero d'alloro. In primo piano, ai lati di un tronco secco, dov'è appeso un archipenzolo il cui filo a piombo cade sopra una clessidra, stanno affrontati un cane e una gru con un sasso nella zampa.

L'ovale compare nelle seguenti edizioni di quattro opere:

1. sul verso dell'ultima carta [81] dell'*Alphabeto christiano*, di Juan de Valdés (1500 ca-1541), stampato nel 1545 a Venezia da Nicolò Bascari, editore Marcantonio Magno che ne è anche il traduttore dal castigliano;
2. alla fine (f. 259v, dopo il *colophon*) e sul verso dell'ultima carta non numerata (dopo gli «Errori») de *La fabrica del mondo* di Francesco Alunno (Francesco del Bailo: 1485 ca-1556),¹ stampata a Venezia per Nicolò Bascari nel 1548, ma pronta e tirata fin dal 1546, come si deduce dal *colophon*:² a quest'opera Magno collaborò con impegno intellettuale, revisionandola e partecipando alle spese di pubblicazione.³ Similmente l'ovale tornerà nelle due successive edizioni de *La fabrica del mondo* pubblicate a

1 Piscini 1988.

2 Tale vicenda fu probabilmente dovuta (come rileva Serrai 1988, 236) a uno sbaglio commesso in una delle dediche a Cosimo de' Medici e alla conseguente necessità di ricomporre e ristampare alcune carte. Resta comunque da spiegare il differimento della pubblicazione fino al 1548.

3 Gabriele 2008, 125-8.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-18
Accepted	2019-09-24
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gabriele, Mino (2019). "L'insegna di Marcantonio Magno: nuove considerazioni". *Venezia Arti*, n.s., 28, 153-168.



Figura 1 Insegna di Marcantonio Magno. 1545-1557

- Venezia presso Paolo Gherardo nel 1556 e 1557, però impresse da Comin da Trino nel 1555;
3. sul *recto* del folio [VIII] dell'opera *Le osservazioni di M. Francesco Alunno da Ferrara sopra il Petrarca*, Venezia, 1550, pubblicata da Paulo Gherardo (con privilegio di dieci anni a f. [2v]) e stampata da Comin da Trino (f. 527v);
 4. nell'ultima carta [396r] dopo il *colophon*, de *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio* di Francesco Alunno, testo pubblicato a Venezia nel 1557 da Paolo Gherardo e stampato da Comin da Trino (*Editio princeps*: Venezia, 1543, presso i "Figliuoli di Aldo", seconda nel 1551, poi

presso Giovan Maria Bonelli nel 1555: in queste non compare la vignetta)

In un precedente contributo,⁴ studiando le questioni tipografico/editoriali e di curatela connesse a questi volumi, abbiamo documentato come l'ovale costituisse l'insegna o marca editoriale del veneziano Marcantonio Magno (1480 ca-1549),⁵ il quale sia culturalmente sia finanziariamente, pur secondo modalità e impegno diversi, contribuì alla elaborazione e/o alla stampa di tali opere. Si noti che la presenza dell'insegna, sia ne *Le osservazioni sopra il Petrarca* del 1550 (editore Paulo Gherardo, stampa «per Comin da Trino») sia nelle ci-

4 Gabriele 2008.

5 Notizie biografiche in Cicogna 1842; cf. anche Firpo 1994, CLI-CLX; Ghirlanda 2007; Jossa 2007.

tate riedizioni de *La fabrica* del 1556 e 1557 (Paolo Gherardo, stampa «per Comin da Trino») e de *Le ricchezze* del 1557 (Paolo Gherardo, stampa «per Comin da Trino»), sembra indicare che alla morte di Magno, nel 1549, la marca era passata all'editore/libraio Gherardo,⁶ nuova proprietà sottoleneata dal privilegio concesso a quest'ultimo ne *Le osservazioni sopra il Petrarca* del 1550.

Per dare qui un'idea del personaggio, di cui si è parlato più a lungo allora, vale la pena di ricordare almeno quanto asserisce Cicogna:⁷ «Valentissimo riuscì nella letteratura, oratore, poeta non mediocre latino e volgare, aritmetico e diligente osservatore della nostra lingua». «Homo doctissimo» lo chiama Marino Sanuto⁸ che ne loda l'«eccellentissima oratione» e la «pronontia excellentissima», mentre il poeta e amico Giano Teseo Casopero così lo onora: «Mirae vir eruditionis et aetate nostra orator eloquentissimus e cuius ore melle dulcior fluit oratio».⁹ Dovette essere poligrafo di spicco e autorevole se – come riporta Orazio Toscanella nelle *Bellezze del Furioso*¹⁰ – l'Ariosto dette a lui il compito di rivedere il canto XLVI del suo poema, «che lo migliorò in gran maniera prima che alle stampe lo desse». Scrisse e pubblicò diversi lavori in poesia e prosa, in volgare e in latino, elencati con cura dallo stesso Cicogna. Un insieme di qualità che ben suggeriscono come gli si possa attribuire a pieno titolo l'ideazione della sua insegna.

Chiariti in breve questi aspetti, ci preme ora riprendere il discorso sul significato dell'ovale alla luce di nuovi confronti e riflessioni che ci fanno proporre una lettura in parte nuova rispetto a quella che avevamo dato. Ma prima di esporla è opportuno seguire l'iter delle interpretazioni di cui l'insegna è stata oggetto, dal 1939 al 2015. Per comodità del lettore ne diamo prima l'elenco e poi degli estratti significativi di ciascuna di queste spiegazioni, eccetto della nostra che esporremo in fine secondo la rinnovata analisi:

1939 Cione, Edmondo. «L'“Alphabeto christiano” di Juan de Valdés e la prima sua edizione». *Maso Finiguerra*, 4 (1939), 296-300.

1974 Mortimer, Ruth. *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Italian 16th Century Books*, 2.1. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press, 102-3.

1983 Vaccaro, Emerenziana. *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella biblioteca Angelica di Roma*. Firenze: Olschki, 37-43.

1988 Prosperi, Adriano. *Juan de Valdés: Alfabeto Cristiano, edizione e introduzione a cura di Adriano Prosperi*. Roma: Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea, 5-22.

1994 Firpo, Massimo (a cura di). *Juan de Valdés: Alfabeto cristiano*. Torino: Einaudi, VI-CCI.

2004 Rolet, Anne. «La pluie de fleurs dans les Symbolicae quaestiones d'Achille Bocchi, entre spiritualité religieuse et éloquence encomiastique». *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*. Présentation de Paulette Choné et Bénédicte Gaulard. Glasgow: Glasgow Emblem Studies. Vol. 9, 123-7.

2006 Firpo, Massimo. «Marcantonio magno e l'“Alfabeto cristiano” di Juan de Valdés». *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*. A cura di Alberto Merola, Giovanni Muto, Elena Valeri, Maria Antonietta Visceglia. Milano: Franco Angeli, 157-66.

2008 Gabriele, Mino. «Juan de Valdés, Francesco Alunno e una enigmatica immagine: l'insegna di Marcantonio Magno». *Suave mari magno... Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*. A cura di Claudio Griggio e Fabio Vendruscolo. Udine: Forum, 117-39.

2010 Firpo, Massimo (2010). «Marcantonio magno e l'“Alfabeto cristiano” di Juan de Valdés». Firpo, Massimo, *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecenteschi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 45-61.

2012 Valotti, Michela. «Immagini “parlanti”. Le marche tipografiche degli stampatori valsabbini». *Gli stampatori, da Sabbio alla conquista del mondo. Uomini, idee e tecniche tra Cinque e*

⁶ Se espliciti risultano i contributi di Magno a proposito dell'*Alphabeto christiano* e de *La fabrica* (Gabriele 2008, 125-8), assai poco definito è quello riguardante *Le ricchezze*, dove la sua marca viene impressa solo nell'edizione del 1557 da Gherardo, otto anni dopo la morte del medesimo Magno e un anno dopo quella di Alunno. La mancanza di documentazione in merito rende oggi imperscrutabile il senso di tale dinamica tipografico/editoriale, tuttavia non è da escludere che l'inserimento dell'insegna ne *La ricchezza* sia riconducibile ad un trascorso coinvolgimento di Magno nella revisione dell'opera, avvenuta quando collaborava con l'Alunno per rivedere il testo de *La fabrica*: due opere che, come spiega Alunno rivolto ai Lettori e nella «Dichiaratione dell'ordine di tutta l'opera» (*Le ricchezze*, 1543, ff. 2v-3r), erano state concepite unitariamente. La marca invece non sarebbe stata impressa nelle precedenti edizioni de *Le ricchezze* (eredi di Aldo, 1543, 1551; Giovan Maria Bonelli, 1555) in quanto soggette ad altri diritti.

⁷ Cicogna 1842, 233.

⁸ Sanuto 1894, 781, 863-4.

⁹ In Cicogna 1842, 237.

¹⁰ Toscanella 1574, 324.

Seicento. Riflessioni in margine a una mostra. A cura di Michela Valotti. Bergamo: Bolis, 46-9.

2015 Rolet, Anne. *Les Questiones symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555.* 2 vols. Tours-Rennes: Presses Universitaires François Rabelais; Presses Universitaires de Rennes, 458-9.

A Nel 1939 Edmondo Cione, considerandone la presenza solo del testo di Valdès, ne decifra così il significato:

Nella notte del peccato l'anima, raffigurata in un Pegaso, legato ad un aratro, che scava la terra, cioè al corpo, è guidata verso l'alto suo destino da una guida sicura, il Mercurio psicopompo (cui fa riscontro il caduceo) che mira la face della grazia pendente dall'albero della pace, l'ulivo. Il quadro è completato sul davanti, forse per necessità di equilibrio prospettico, da un nuovo simbolo: un sestante che pende su una clessidra, quasi guida sopra la vita, mentre ai lati fanno ala un cane ed una cicogna, simboli di fedeltà vigilante e della pietà. Il tutto è inquadrato in un gran fregio ovale, su cui è scritto il motto: *nocte agit ad normam sulcos incurvatus arator, che ... racchiude l'indicazione del nome dell'autore dell'opera, adombrato nell'anagramma: Johannes Valdès auctor, Marcus Magno tractor.*

B Secondo un'altra prospettiva critica, a proposito della citata edizione de *Le ricchezze della lingua volgare* del 1557 pubblicata da Paolo Gherardo per Comin da Trino, Ruth Mortimer, in una scheda bibliografica del 1974, reputa, pur senza darne giustificazione, che sia una marca o divisa di Gherardo (editore-libraio) o Comin da Trino (tipografo):

At the end of volume 2, leaf DDD4r (verso blank), is a fine full-page medallion device showing Pegasus harnessed to a plough guided by Mercury. This is not cited by Ascarelli and is unrelated to the Comin da Trino or Gherardo devices she reproduces. Comin da Trino had many different devices.

Nel 1983, Emerenziana Vaccaro, che non condivide l'opinione della Mortimer, scrive con un ragionamento alquanto vago:

La vignetta alla fine del volume [l'insegna con Mercurio e Pegaso] vuole interpretare un tito-

lo che è di per sé emblematico, in quanto la *Fabbrica del mondo* non è un'opera di ingegneria ma un lessico, nel quale si contengono le voci di Dante, del Petrarca, del Bembo, del Sannazaro, dell'Ariosto, diviso in varie parti riguardanti Dio, il Cielo, il Mondo, gli Elementi, l'Anima, il Corpo, l'Uomo, l'Inferno. In questa suddivisione si può anche riconoscere una specie di fabbrica del mondo che giustifica il titolo. Sia la Mortimer che la Vaccaro non sanno della presenza della vignetta nell'*Alphabeta christiano* né delle osservazioni di Cione.

C L'interpretazione del Cione, compreso l'anagramma, è accolta da Adriano Prosperi (1988) e, con qualche integrazione, da Massimo Firpo (1994): anch'essi, come il Cione, esaminano soltanto l'ovale dell'edizione di Valdès non sapendo del suo inserimento nelle citate opere di Alunno. Firpo precisa:

Ne risultano chiari i richiami ad alcuni temi cruciali della spiritualità valdesiana, come l'arduo cammino cristiano avviato sotto la guida di un esperto maestro, che prepara il terreno per la semina, la centralità del sacrificio di Cristo (l'albero è anche simbolo della croce) della fede, della grazia e dell'illuminazione spirituale, l'umbratile silenzio notturno appena rischiarato dalla luce della luna destinato a proteggere l'esperienza cristiana e la pace della coscienza. Un elemento quest'ultimo richiamato anche nell'iscrizione in cui l'emblema¹¹ è inserito.

Firpo (2006 e 2010, ignorando i contributi precedenti a parte quelli dei citati Cione e Prosperi) ritorna poi sull'argomento in due articoli dallo stesso titolo osservando:

Qualche precisazione e integrazione sul significato dell'emblema è suggerito da una pregevole medaglia fatta coniare da Venezia dal Magno ... nella quale egli è raffigurato di profilo ... mentre sul verso compare anche qui un Pegaso alato che balza dalla fontana di Ippocrene appena fatta sgorgare in vetta all'Elicona con il calcio di uno zoccolo, sotto il motto QUO ME FATA VOCANT ... Il cavallo alato dell'immagine con cui si conclude l'Alfabeto cristiano rappresenta dunque il Magno stesso, che ne aveva fatto la sua personale divisa per evocare tanto il suo impegno di poeta e traduttore in lingua volgare ...

11 Il termine 'emblema' utilizzato da questi studiosi è improprio, in quanto l'emblema nel Cinquecento è costituito tecnicamente da una raffigurazione simbolica coniugata con un titolo/motto che ne esplicita l'intenzione morale e una composizione in versi, una sorta di *ékphrasis* in forma di epigramma che ne richiama il precetto: cf. Alciato 2015, XV sgg. con bibliografia.

L'inserimento del mitico animale non allude soltanto ... al suo impegno letterario e a ciò che Pegaso stesso incarna nella tradizione allegorica, vale a dire l'ispirazione poetica, ma anche - nel contesto specifico del messaggio valdesiano affidato a quelle pagine - all'ispirazione interiore, all'illuminazione divina che guida i passi del credente ... come suggerisce la figura di Mercurio, messaggero celeste, mentre l'aratro allude al monito evangelico «*nemo mittens manum suam ad aratrum et respiciens retro aptus est regno*» [nessuno che mette mano all'aratro e si volge indietro è adatto al regno di Dio] (*Luc. IX, 62*) ... A illuminare e dirigere nella notte stellata la faticosa opera di Mercurio (spirito alato, che evoca in tutta chiarezza l'autore del libro, così come Pegaso che traina faticosamente l'aratro sottolinea il ruolo di traduttore del Magno), e a consentirgli di tracciare solchi diritti e profondi e di arare il duro terreno delle anime, infatti, è la lucerna accesa davanti ai suoi occhi, vale adire la grazia divina (ma anche l'illuminazione dello spirito), che pende dal ramo dell'albero al centro della scena, che allude naturalmente anche al *lignum crucis* e dunque al Cristo redentore. Un ulivo, simbolo di pace, il cui significato trova puntuale riscontro nel testo dell'*Alfabeto cristiano*, laddove il Valdés spiegava alla sua illustre discepolo che «la predicatione dell'evangelio acqueta et pacifica le coscientie ...»; conclude Firpo: «Un emblema in cui è dato scorgere una sorta di vero e proprio compendio visivo dell'iniziazione alla vera fede di cui l'*Alfabeto cristiano* intendeva essere modello e strumento ... La centralità della grazia giustificante (la lucerna) e dell'illuminazione interiore dello spirito (Pegaso, Mercurio e ancora la lucerna) quale unico strumento di conoscenza delle verità divine ... alla quale pervengono le persone ... in grado di rischiarare la notte dell'intelletto umano (il cielo stellato e lunare); la pace della coscienza quale effetto e garanzia di tale processo di illuminazione (l'ulivo), l'inutilità delle opere, destituite di ogni valore meritorio (il tronco secco e reciso [qui Firpo richiama *Mt, 3, 10*, in cui il Battista afferma che ogni albero che non dà buon frutto sarà tagliato]); la centralità della fede (il cane) nel sacrificio della croce (l'ulivo) ai fini della salvezza, nonché ella carità (la gru) e della speranza nella misericordia di Dio (la perpendicolare) come sue imprescindibili conseguenze; le tre virtù teologiche quali garanzia di appartenenza alla Chiesa degli eletti e di resurrezione nella fine dei tempi (la clessidra).

D A proposito della *Fabrica* stampata da Bascari- ni, Michela Valotti (nel 2012), che non sa egli altri studi in merito, annota superficialmente, senza alcuna esegesi critica delle immagini, che:

[l'incisione] è farcita di elementi che paiono desunti per lo più dall'araldica: la gru con il sasso come "vigilanza"; l'archipendolo, associato alla "giustizia"; la clessidra, simbolo del "tempo"; il cane, sinonimo di "fedeltà e vigilanza"; l'olivo della "pace"; la lucerna allusiva al "lume della ragione" e soprattutto Mercurio, simbolo del "commercio proficuo", intento ad arare notte- tempo un campo illuminato dalla luna crescente, segno positivo, di "benignità" e "progresso". Che sia un ritratto "araldico" dello stesso Bascari- ni? In qualità di abile imprenditore? Tutto lo fa pensare.

E Più recentemente (nel 2015, ma riprendendo un testo del 2004), non sapendo che l'immagine già si trovava nell'opera di Valdés e ne *Le ricchezze* come ne *Le osservazioni*, senza essere a conoscenza dei contributi di tutti gli autori fin qui citati e riferendosi soltanto all'ovale inserito ne *La fabrica del mondo* di Alunno del 1548, Anne Rolet¹² commenta:

Cette vignette doit se lire à la maniere des compositions hiéroglyphiques de l'*Hypnerotomachia Poliphili* ... Mercure/Hermes est ici le dieu des labours spirituels et incarne de manière allégorique l'homme de lettres qui travaille son esprit. Ce travail signifie ... de longues heures de veille, qui peuvent parfois durer toute la nuit: d'où le ciel étoilé et la lune. L'aire qui creuse s'orne du fameux caducée, emblème du logos qui fait régner la paix et sépare même les ennemis les plus acharnés, tels les deux serpents entre lesquels Mercure a lancé sa verge d'or pour faire taire la dispute. Mais la maîtresse de ce logos et la récolte de ses moissons ne s'acquièrent qu'à force de 'labor improbus' ('incurvus arator') ... À cette charrue qui permet de tracer les laborieux sillons du savoir, est attelé Pégase, le cheval de la *Fame*, ma aussi de l'inspiration poétique et littéraire... Dans la nuit sombre, notre laboureur s'éclaire toutefois d'une lampe, fixée à la branche d'un arbre vif, que ses feuilles nous invitent à identifier au laurier. Le fait que la lampe soit attachée à l'une des branches ... c'est la lumière du laurier (lux lauri), c'est-à-dire la lumière de la Vertu (avec un jeu étymologique qui rapproche vir-

¹² Rolet 2015, 2: 458-9; testo prima pubblicato in Rolet 2004.

tus, 'la vertu' et *virens*, 'vif' ou 'vert'). Cette Vertu, symbole de la force de résistance qu'opposa jadis Daphné à Apollon, permet au savant de ne pas céder aux tentations du monde et à l'attrait des vices pour s'adonner à son art. Mais ... plusieurs figures symboliques permettent de visualiser d'autres qualités abstraites qui aident l'homme de lettres dans sa *cultura animi*: l'équerre et le fil à plomb montrent que le laboureur qui travaille suit une trajectoire rectiligne, *ad normam*, 'en suivant l'équerre', et *ad perpendicularum*, 'en suivant le fil à plomb', c'est-à-dire avec une discipline qui ne le fait pas s'écarter de sa route. Le fait que l'équerre et le fil à plomb soient fixés à la souche morte vaut encore pour signe syntaxique. Cette discipline est portée ... par l'arbre desséché, c'est-à-dire la mort, et domine le sablier, lui aussi symbole de l'existence qui coule et s'échappe: le regard rivé sur sa fin et conscient du temps qui fuit, le savant n'a de cesse de mener à bien sa tâche et de ne pas s'en laisser distraire. C'est à ce prix qu'il pourra toucher les fruits promis par Pégase et le laurier. Dans ce parcours, il est secondé par une valeur

essentielle: la grue à gauche qui tient un caillou dans sa patte et le chien sont deux symboles de *vigilantia*, dans son double sens de 'rester éveillé' (la grue) et 'veiller sur, faire attention à' (le chien), autant de recommandations qui peuvent s'appliquer à l'érudit qui veille fort tard et tâche de ne pas se laisser détourner de son activité par les séductions du monde et par les passions.

Riassumendo: l'insegna in questione viene spiegata da Cione, Prosperi e Firpo (rispettivamente nel 1939, 1988, 1994/2006/2010) in riferimento ai contenuti devozionali e mistico-evangelici del testo di Valdés; la Mortimer (nel 1974) lo intende come una marca tipografica di Comin da Trino o di Paolo Gherardo; la Vaccaro (nel 1983) crede che illustri emblematicamente *La fabbrica del mondo* di Francesco Alunno; la Valotti che sia un "ritratto araldico di Nicolò Bascarini". Infine la Rolet (nel 2004/2015), giudica l'iconografia e il motto della vignetta come allusivi alle fatiche e alla disciplina dell'uomo di lettere, impegnato nella *cultura animi* rifuggendo le passioni e le vanità mondane.

2 Il significato della marca

Da tali interpretazioni, fra loro contrastanti, disente la nostra, perché in esse non si tiene conto delle molteplici valenze che può assumere una vignetta in un libro del Cinquecento, e si affidano soltanto ad un primo, parziale riscontro, che valuta l'ovale unicamente in riferimento a questo o quel volume che lo ospita, indipendentemente da qualsiasi più ampio contesto. Al contrario, per comprenderne il senso, crediamo che si debba procedere seguendo una visione tipografico-editoriale e iconologica articolata, che consideri la vignetta sia per l'esplicita funzione tecnica che svolge (nel nostro caso di marca dell'editore Magno), sia per il messaggio che traspare dalla mistura di parole e figure che lo tramano. Messaggio che deve pur coniugarsi con quella funzione e con le caratteristiche del personaggio che vuole simbolicamente rappresentare, come del resto accade nelle pur varie tipologie di marche tipografiche e editoriali.

In merito, e per meglio comprendere quanto diciamo, vanno ricordate tre rilevanti questioni. La prima: già all'inizio del XVI secolo si era diffusa a Venezia, ma anche altrove, la diversificazione tra *marchi di fabbrica* e *marchi di commercio*, ossia tra il responsabile della fabbricazione materiale del libro, il tipografo, e colui che si occu-

pava delle scelte culturali e commerciali di tale produzione, l'editore/libraio. La seconda: il successo 'industriale' della stampa a caratteri mobili fin dalla seconda metà del XV fa sì che le varie figure che operano a riguardo (autore, tipografo, editore/negoziante-libraio), per distinguersi nei rispettivi ruoli giuridici, commerciali, finanziari, di proprietà oggettiva e di collaborazione o comproprietà, provvidero sempre più a inserire all'inizio (frontespizio) e/o in fondo al volume scritte, segni, marchi, insegne, vignette, imprese, immagini allegoriche, ritratti, capaci di dichiarare e mostrare tali ruoli. In sostanza si trattava di contrassegni che garantivano l'esclusiva qualità del prodotto, permettendo l'identificazione della bottega o di altri soggetti coinvolti nella sua realizzazione e utili ad evitare o contrastare contraffazioni, che già allora non mancavano.

La terza, dal nostro punto di vista la più importante: i segni, le marche, le vignette ecc., per le ragioni appena dette, erano tutte 'individuali' (riferendosi sempre a singoli soggetti: persone, ditte o botteghe che fossero), ma essendo mancato un modello teorico di base, ovvero un dibattito erudito che ne delineasse e configurasse la tipologia grafico-concettuale (come ad esempio accadde nel XVI secolo per gli emblemi e le imprese), esse

proliferarono secondo una anarchia iconica, in cui l'unico obbligo richiesto era quello del contrassegno identificante. Ciò consentì a chi creava quelle marche, insegne ecc. di inventare liberamente, attingendo e ispirandosi a forme e motti del grande vocabolario immaginale dell'araldica, delle imprese, dei geroglifici, degli emblemi, dell'antiquaria, che nel Rinascimento come dopo costituirà quella grande ed eloquente fucina di simboli che nutrirà i linguaggi artistici e non solo.¹³ Ci troviamo dunque di fronte ad un ventaglio iconografico di una ricchezza straordinaria e di imprevedibile variabilità: semplici sigle o monogrammi come eleganti composizioni grafiche, talvolta modellate sull'insegna della bottega e del nome come la *torre* di Federico Torresani, la *fontana* di Benedetto Fontana, il *giglio* dei Giunti, la *gatta* dei Sessa, fino alla complessità di marche come la nostra. Un teatro di immagini la cui influenza iconografica fu notevole perché veicolata a livello europeo dalla fitta circolazione libraria e sulla cui portata ancora si deve molto indagare specialmente nelle relazioni tra i proprietari dei marchi e gli ideatori degli stessi.¹⁴

Torniamo ora alla figura 1, per esaminarla in dettaglio seguendone parole e figure dall'alto in basso e tenendo presente le definizioni che di alcuni termini sono date ne *La fabrica del mondo*, certo ben note al medesimo Magno che vi collaborò attivamente.¹⁵

[A] Sopra si staglia il limpido firmamento con la luna, da cui il termine «nocte» del motto. Considerando quanto diremo nei punti successivi, appare appropriato intendere qui immagine e parola quali unica metafora della quiete e del silenzio della notte, condizioni propizie alla necessaria concentra-

zione per la riuscita della laboriosa opera di Mercurio. Ne *La fabrica del mondo*¹⁶ si rammenta che «il Cielo tranquillo et sereno mostra le chiare stelle». Il motivo concorda con la 'Diligentia' evocata dall'adagio erasmiano «In nocte consilium»,¹⁷ che verrà più volte ripreso nell'emblematica cinque-seicentesca¹⁸ e che può avere ispirato la nostra scenetta, in quanto sollecita a prendere una decisione nella raccolta solitudine della notte, condizione propizia a riflettere saviamente, senza fretta.

[B] Un albero di alloro con una lucerna appesa a un ramo svetta sotto il cielo stellato e dietro Mercurio aratore. La lucerna è simbolo della luce intellettuale, della veglia e dello studio notturno.¹⁹ Qui pende dall'alloro, come ne fosse un attributo, per indicarne la dipendenza simbolica. L'identificazione della pianta con un alloro è stabilita dalle foglie lanceolate che ornano l'albero, secondo un'iconografia frequente nella letteratura di emblemi e di imprese dei secoli XVI e XVII²⁰ come nelle marche tipografiche.²¹ Inoltre l'alloro è (con la palma) la pianta dell'impresa di Bembo alla quale si ispirò Magno per la sua medaglia di cui sotto al punto [C]. L'alloro, sacro ad Apollo, è *signum* vegetale dell'ispirazione lirica (la corona delle sue foglie onora la fama del poeta) secondo una ininterrotta tradizione.²² In questo senso il binomio iconico lucerna/alloro celebra l'intelligenza che illumina la creatività del poeta/letterato Marcantonio. "Allor arbor vitorioso et triumphante honor d'Imperatori et de poeti" si legge ne *La fabrica del mondo*.²³

[C] Il cavallo alato della scenetta sottostante è Pegaso, che significa la fama secondo un topos simbolico che procede inalterato dall'antichità al Rinascimen-

13 Cf. Innocenti 1981; Papini 1984, 1: 143-297; Bolzoni 1995; Arbizzoni 2002; Maffei 2009; Ripa 2012; Alciato 2015.

14 Dipendenze e legami spesso di ardua decifrazione in quanto «ogni ricerca sugli editori e sui tipografi italiani del Cinquecento» risulta «sempre pesantemente penalizzata dall'inadeguatezza della documentazione disponibile, risultante da un ancora riottissimo sfruttamento delle fonti archivistiche»: Veneziani 1990; sui temi qui discussi (di ampia letteratura storica e critica), si veda almeno, anche per la bibliografia: Samek Ludovici 1974; Gasparini 1984; Costabile 1989; Moro 1989; Veneziani 1989, 2000; Witcombe 2004, 21-74, 89-128; Nuovo, Coppens 2005, 125-212; Di Lenardo 2009, 139 sgg.; per gli aspetti tecnico-tipografici: Spotti 1989; Venier 1989; Richardson 2004, 44 sgg., 75 sgg.; Hellings 2015, 73 sgg.

15 Gabriele 2008, 121-8.

16 Alunno 1548, f. 9r; 66.

17 Erasmo 1536, f. 402: «Diligentia [...] In nocte consilium. Admonet adagium, non esse praecipitandum consilium, neque statim ad primos animi impetus quippiam agendum. Nox autem propter solitudinem ac silentium, vel maxime ad considerandum, consultandumque de rebus gravibus est idonea».

18 Cf. Henkel, Schöne 1996, 891, 1158, 1775.

19 Cf. Erasmo 1536, f. 101r: «Aristophanis et Cleanthis lucerna»; «olet lucernam»; Valeriano 1556, f. 342r: «Lucubratio»; sui vari aspetti e significati emblematici della lucerna: Henkel, Schöne 1996, 1367-79.

20 Henkel, Schöne 1996, 202-7.

21 Zappella 1986, 1, 48-9; 2, figg. 30-2.

22 Cf. Murr 1890, 92-8; Rodigino 1516, ff. 119-20; Valeriano 1556, ff. 371v-373r «De lauro»; Gelli 1928, nrr. 569, 617, 1057, 1569, 1747; Giovio 1978, 41, 130; Henkel, Schöne 1996, 202-7. Per l'alloro nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1, 48-9.

23 Alunno 1548, f. 141v.



Figura 2 Medaglia di Marcantonio Magno. Metà XVI secolo. Bronzo

Figura 3 Medaglia di Pietro Bembo (attribuita a Cellini). 1539 (?). Bronzo



Figura 4 Marca tipografica di Valerio e Luigi Dorico. XVI secolo

to e successivamente.²⁴ Oltre che qui, lo ritroviamo in una medaglia di scuola veneziana (metà del XVI secolo) coniata in onore del Magno [fig. 2], che da un lato porta il suo busto barbato, dall'altro, sul verso, mostra appunto Pegaso sulla vetta dell'Elicona, dove con un colpo dello zoccolo fa zampillare la fonte Ippocrene, sacra alle Muse e la cui acqua favoriva l'ispirazione poetica. Intorno corre il motto QUO ME FATA VOCANT (da Virgilio, Eneide, 6, 149: «si te fata vocant»), che allude «al suo girare per lo mondo dopo l'esilio avuto in patria»: ²⁵ peregrinare che lo aveva condotto in Francia, Spagna e Germania come a ricoprire importanti incarichi a Napoli presso i Carafa e presso Giulia Gonzaga. Il motto, assai probabilmente, si riferisce anche alla fama di dotto intellettuale e maestro di eloquen-

za che sempre lo accompagnò. Difatti la medaglia calca nell'immagine quella analoga di Pietro Bembo, di cui il Magno fu ammiratore [fig. 3].²⁶ Non si dimentichi poi che Pegaso che fa sgorgare la fonte sull'Elicona fu anche marca di importanti tipografi come i Dorico romani [fig. 4].²⁷ Il motivo divenne impresa di Bembo nel volume di Battista Pittoni [fig. 5]:²⁸ qui il cavallo alato, avvolto nel cartiglio con il virgiliano motto SI TE FATA VOCANT, s'innalza verso una chirofania divina impugnante un ramo di palma e uno d'alloro (simboli di vittoria e di trionfo)²⁹ come recitano i versi di Ludovico Dolce che accompagnano l'immagine ed esaltano la fama del Bembo e il favore celeste che lo predilesse:

Se dal ciel non aspira alta ventura,

²⁴ Per le fonti cfr. Colonna 1998, 2: 603-4. Pegaso non è insolito nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1: 291-3; per le marche con Pegaso e il caduceo uniti, cfr. Silvestre 1853, nrr. 392, 922-4.

²⁵ Cicogna 1842, 232-4: Magno, accusato di crimini contro la religione e la quiete pubblica fu esiliato per decreto del Senato nel 1502, assolto nel 1526, pare che rientrasse stabilmente a Venezia nel 1543. Per la medaglia [fig. 2]: Middeldorf, Stiebral 1983, nr. LXXIX.

²⁶ Firpo 2010, 55. Nel 1537 una medaglia con ritratto del Bembo da un lato e sul verso Pegaso nel mezzo a una ghirlanda di mirto (ma senza motto) fu fatta da Cellini (*Vita*, I, 94); un'altra simile, con il busto di Bembo contornato dalla scritta PETRI BEMBI CAR[DINALIS] e con Pegaso che sta per librarsi in volo dopo avere fatto sgorgare la fonte Ippocrene, fu fusa nel 1539 quando Bembo fu elevato alla carica cardinalizia, cf. Trento 1984, 26-9 [fig. 3].

²⁷ Vaccaro 1983, 186-7; Zappella 1986, 1, 292-3; 2, figg. 941-4.

²⁸ Pittoni 1566-1568, f. [5].

²⁹ Per l'alloro si veda al punto [B], per la palma: Alciato 2015, 153-9 con relative note e bibliografia.



Figura 5 Impresa di Pietro Bembo. Da Battista Pittoni, *Imprese ...*, [Venezia], 1568, f. [5]



Figura 6 Marca tipografica di Simone Bevilacqua. 1501-1514

Indarno cerca l'huom la palma e'l lauro;
E per opra d'inchiostro indarno cura
Di farsi conto dal mar Indo al Mauro:
Che d'indi vien la vena chiara e pura,
Che lui n'adorna d'immortal thesauro.
Ei si benigno al Bembo s'hebbe mostro,
Che vinse ogni scrittore del secol nostro.

[D] Pegaso fa parte di una allegoria più complessa, ossia traina l'aratro (sul quale svetta il caduceo) spinto e condotto da Mercurio a dissodare il campo, da cui il motto: AGIT AD NORMAM SULCOS INCURVUS ARATOR. La chiave di lettura di questo insieme *verba/imagines* va ricercata nella me-

tafora dell'attività dello scrittore, il quale come il contadino ara il campo con il vomere così lui scrive sulla pagina con la penna: il campo corrisponde al foglio, il vomere allo stilo e la dirittura dei solchi mostra sia le righe parallele del foglio che il senso ordinato e logico della stesura. Lavoro compositivo e creativo che deve essere svolto con grande attenzione e a regola d'arte (AD NORMAM).

'Arare il campo' per 'scrivere' è una fortunata metafora di tradizione classica che ricorre nel Medioevo come successivamente: da Platone a Quintiliano, da Isidoro di Siviglia a Dante, dal Villani a Marsilio Ficino per ricordare alcuni dei maggiori.³⁰ In particolare va citato il verso di Petrarca espressamente menzionato come *exemplum* nella stessa *Fabrica del mondo*: «Vomer di penna con sospir di fianco, intendendo per lo scrivere».³¹ Da ciò si trae che qui Mercurio personifica il Magno scrittore. Il tema dell'aratore 'curvo' che traccia solchi precisi e rettilinei (*ricurvus agit sulcos ad normam*) riprende l'adagio di Erasmo «*Arator nisi incurvus praevaricatur*» (chi ara, se non si tiene curvo, devia),³² che cita Plinio (*Naturalis historia*, 18,179) e ricorda Virgilio (*Eclogae*, 3, 42: «*curvus arator*»), ed il cui significato, esposto dallo stesso Erasmo, è che la positura curva dell'aratore indica lo sforzo per ottenere il tracciato lineare del solco. Altrettanto rigore nell'esecuzione dell'opera viene ribadito con AD NORMAM, scrupolosità certo richiesta al Magno, poeta, traduttore, revisore di testi altrui, curatore di edizioni. Il caduceo, simbolo eccellente di pace e concordia,³³ significa anche l'*oratio rhetorica*, l'elocuzione o il discorso³⁴ che l'aratro simbolicamente traccia sulla pagina: i vocaboli così fissati dalla colta redazione di Magno sono condotti alla fama imperitura da Pegaso. Si noti che in alcune marche tipografiche [fig. 6] la figura del contadino che semina nei solchi disodati e paralleli del campo sottintende il tipografo che pone/semina ordinatamente i caratteri lungo le linee o righe tipografiche.³⁵

Di questa metafora si ha un precedente icono-

³⁰ Quintiliano, 5, 14, 31: «*Eloquentia... feratur ergo non semitis, sed campis*»; 12, 9, 2: «*Oratio gaudebit quidem occasione laetius decurrendi et aequo congressa campo totas vires populariter explicabit*»; Isidoro, *Etym.*, 6, 9, 2 [citazione da Atta]: «*Vertamus vomerem / in cera mucroneque aremus osseo*» (rivoltiamo il vomere / sulla cera e ariamo con una punta d'osso); Dante, *Conv.*, 4, 7, 4: «*com'è grande la mia impresa in questa canzone, a volere omai così trifoglioso campo sarchiare*»; Villani, *Cronica*, 11, 3: «*avemo arato il foglio con lungo sermone*» (a significare la penna che percorre il foglio). L'attività dell'agricoltore come metafora del discorso e della scrittura (il «giardino della scrittura», il discorso come «semina») è in Platone (*Phaedr.*, 276a-d); cf. Ficino 1576, 2, 1386.

³¹ Alunno 1548, f. 38v, n. 490 nella stampa di Bascarini del 1546. Il verso (CCXXVIII, 5) è stato recentemente emendato in «*Vomer di pena, con sospir' del fianco*»: Petrarca 2005, 2, 1054-6.

³² Erasmo 1536, f. 951.

³³ Per le fonti: Colonna 1998, 2, 620; Alciato 2015, 121-5.

³⁴ Autorevoli nel nostro caso: Valeriano 1556, ff. 115v-116r; Giovinetti 1978, 140. Cf. Isidoro, *Etym.*, 8, 11, 48; Scoto 1939, 15: «*Volutilem virgam habere dicitur Mercurius ea ratione qua sermo facundiae rectae orationis tramite dirigitur*»; Westra 1986, 174: «*Caduceus est oratio rhetorica*». Nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1, 88-9.

³⁵ Vaccaro 1983, 342-3; Zappella 1986, 1, 333-4; 2, fig. 1030.

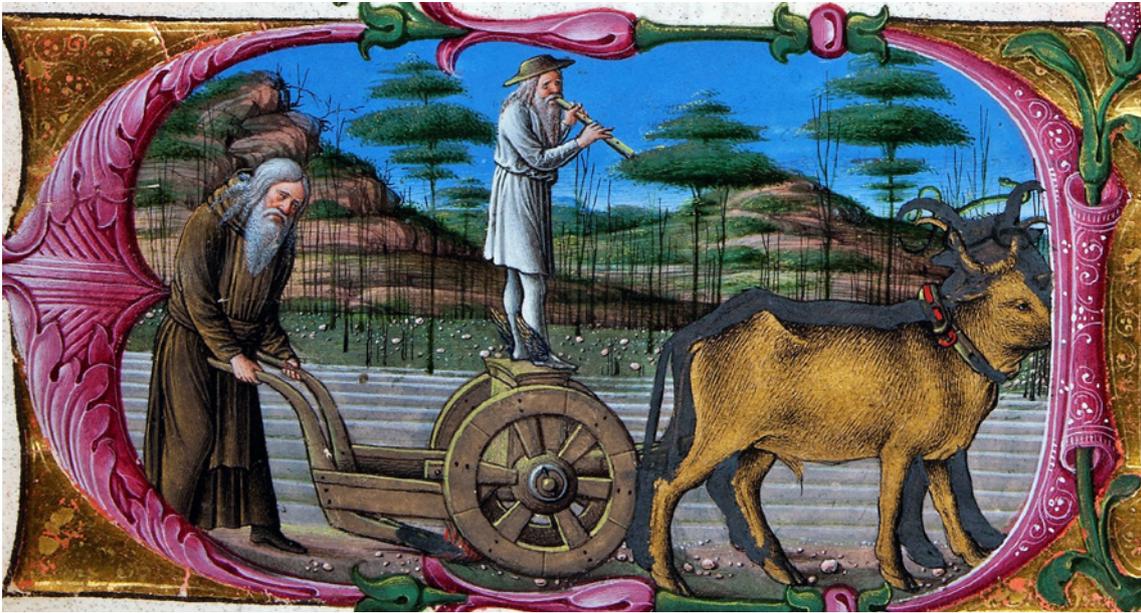


Figura 7 Pseudo-Lullo, *Opera chemica*, ca 1470. BNCF, B. R. 52, f. 21v

grafico. Si tratta di una miniatura [fig. 7] *Opera chemica* pseudo-lulliana, codice membranaceo quattrocentesco della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.³⁶ Al folio 21v è rappresentato Lullo che ara la terra alchemica con un aratro tirato da due buoi, uno d'oro e l'altro d'argento (allusivi del Sole e della Luna, primi agenti trasmutatori della Natura), mentre sullo stesso aratro Mercurio, con la medesima fisiognomia di Lullo, suona il flauto, strumento che simboleggia l'eloquenza del dio («Eloquentia autem in fistula designatur»).³⁷ Si notino i solchi perfettamente dritti e paralleli a indicare la *ratio* operativa, come pure le fiammelle che escono dalla punta del vomere, a significare il 'fuoco' alchemico che 'apre', cuocendola, la materia/terra metallica. La scenetta illustra un passo del capitolo XXVI della *Theorica dell'Opera chemica*, in cui si sentenzia che le virtù celesti (i 'buoi' Sole e Luna) sono aiutate dal lavoro del contadi-

no/alchimista che ara, coltra, semina e concima, affinché la materia/terra dei metalli produca frutti, secondo una iconografia ed un gioco metaforico (quello appunto del giardiniere/alchimista), di cui ci son giunte non poche testimonianze.³⁸

A parte il diverso contesto significativo tra l'immagine della miniatura e l'insegna del Magno, non sfugge la singolare corrispondenza iconologica, ossia che in entrambe si vuole manifestare la parola sapiente che trasmette un'arte, comunicata attraverso lo scritto: Mercurio personifica la *vis loquendi*,³⁹ il *logos*, le doti oratorie (ne *La fabrica* del 1548, f. 95v: «Mercurio inventore del bel parlare ornato et però è detto dio dell'eloquenza, faccondia»), mentre il suo lavoro campestre simboleggia l'attività scrittoria. Infatti, nella miniatura sono coniugate le funzioni operative dell'alchimista Lullo, aratore della terra metallica, con quelle faconde del suo trattato, i cui pregi letterari so-

36 Segnato: B.R. 52, ca 1470, f. 21v [fig. 7]; le miniature sono attribuite a Girolamo da Cremona; cf. Lazzi, Gabriele 1999, 195-6; sull'opera: Pereira, Spaggiari 1999.

37 *De deorum imaginibus libellus*, VI, in Liebeschütz 1926, 119.

38 Cf. Gabriele 1997, 59-61, 80-1, 127-40.

39 In base a una cospicua tradizione già classica, che ha nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella il testo paradigmatico per la cultura medievale e umanistica in merito, Mercurio è il *logos* sapiente, il dio dell'eloquenza e delle parole (cf. Lenaz 1975, 7, n. 14, 101-20; Hadot 1984, 137-9. Le fonti sono numerose fin dall'antichità; si veda almeno: Platone, *Crat.*, 407e-408b (cf. Fowden 1986, 201-2); Eraclito, *All. Hom.*, 55; Cornuto, *Theol. Gr. comp.*, 20-22; *Myth. Vat.* I, 2, 17 Zorzetti-Berlioz; *Myth. Vat.* III, 9, 1 Bode; Isidoro, *Etym.*, VIII 11, 45-47; Boccaccio, *Gen.*, 12, 62; Westra 1986, 43-4, 47; più in generale sulla mitografia medievale di Mercurio/eloquenza: Chance 1994, 291, 410, 429, 446-7, 571, n. 48). Per questa ragione, come anche per le sue valenze arcaiche e pastorali assume nell'iconografia emblematica e delle imprese il ruolo del giardiniere o contadino che lavora gli *horti litterarum*. Su Hermes arcade e cilleno: Wilhelm Heinrich Roscher, s.v. «Hermes», in Roscher 1886-1890, I.2, coll. 2342-3; Farnell 1909, 489-95 Raingeard 1935, 27-37, 489-95. Per i riferimenti medievali e rinascimentali: Boccaccio, *Gen.*, 2, 12, 5; Gibaldi 1580, 1, 285-92; cf. Henkel, Schöne 1996, 205; Innocenti 1981, 96-109.



Figura 8 Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Maiano, tarsia dello Studiolo di Federico di Montefeltro a Gubbio (1478-1482). Oggi al Metropolitan Museum of Art di New York

no messi in risalto dal Mercurio con le sembianze di Lullo che suona il flauto sull'aratro. In modo simile, nell'impresa di Magno, osserviamo Mercurio che solca la 'pagina' spingendo l'aratro, e il caduceo, piazzato come un vessillo sopra lo stesso aratro, in una funzione identica a quella del suonatore di flauto della miniatura. In questa Mercurio/Lullo modula i suoni/parole che descrivono l'opus del contadino/alchimista esposti nel trattato *chemico*, in quella Mercurio/Magno e il caduceo sottolineano il savio discorso dello scritto, la dotta e

accurata scelta dei vocaboli che tessono tra l'altro le pagine dell'*Alphabeto* e della *Fabrica*. Ignorando la fortuna del codice pseudo-lulliano in ambito quattro-cinquecentesco, non abbiamo elementi per sostenere o supporre che l'iconografia dell'insegna di Magno possa ispirarsi a questa miniatura, cosa che, in fondo, non pare necessaria. Infatti entrambe possono ritenersi delle interpretazioni e varianti figurative di quella diffusa metafora del lavoro dei campi di cui si diceva sopra.

[E] In basso, una gru con il sasso nella zampa⁴⁰ e un cane in atteggiamento guardingo,⁴¹ sono affrontati e rivolti verso un tronco secco cui è appeso un l'archipenzolo, il cui filo a piombo cade proprio sopra una clessidra. La gru con il sasso nella zampa, soggetto che ritroviamo nelle marche tipografiche,⁴² è proverbiale simbolo di vigilanza, soprattutto di essere capaci di vigilare senza addormentarsi, allo stesso modo il cane lo è di custodia e di sorveglianza. La loro presenza sottolinea l'attenzione e la cura con cui Mercurio/Magno/aratore svolge i propri compiti. Tanta vigilanza è rivolta da entrambi gli animali a un archipenzolo appeso sopra una clessidra, figura icastica dello scorrere del tempo questa,⁴³ mentre quello è simbolo di "regola, norma, strumento mediante il quale si pongono le cose a linea retta" come è definito ne *La fabrica del mondo*.⁴⁴ L'insieme allude al termine AD NORMAM del motto, ovvero agli armonici principi che regolano i tempi dell'arte dello scrittore, del poeta, ai modi e ai tempi che ne disciplinano la creazione. Un interessante parallelo iconografico si trova in una delle celebri tarsie [fig. 8]⁴⁵ dello Studiolo di Federico di Montefeltro a Gubbio, risalenti agli anni 1478-1482, progettate da Francesco di Giorgio Martini e realizzate da Giuliano da Maiano. Tale pannello ligneo mostra una serie di oggetti: a sinistra un compasso su un libro chiuso con dietro una *cithara* in verticale, a destra una clessidra in primo piano e sul pannello di fondo un archipenzolo appeso ad un

⁴⁰ Questo motivo simbolico è diffuso in emblemi ed imprese del Rinascimento (Giovio 1978, 107; Valeriano 1556, f. 128v: «Custodia»; Henkel, Schöne 1996, 820), e si fonda su Plinio, *Nat. hist.*, 10, 58-59; per altre fonti antiche: Thompson 1936, 72-3. Altrettanto nel Medioevo: Isidoro, *Etym.*, 12, 7, 15; ma cf. George, Yapp 1991, 123-5. Nelle marche: Zappella 1986, 1, 210-211; 2, figg. 712-715; cf. Heitz 1895, 96-9.

⁴¹ Il cane come simbolo della fedele vigilanza è un *topos*; per la fortuna del tema nell'iconografia emblematica si veda Valeriano 1556, ff. 39v-40r: «Custodia»; Gelli 1928, nrr. 668, 1285, 1838; Henkel, Schöne 1996, 558 sgg.; De Tervarent 1997, 123; nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1, 93-94; 2, figg. 196-9; cf. anche *La Fabrica* del 1548, f. 95v, n. 1029. Cane quale geroglifico di custodia in Colonna 1998, 1, 69; Eliano, *Nat. an.* 7, 13; proverbiale *cave canem*: Varrone in Nonio Marcello, 224; Petronio, 29, 1; Isidoro, *Etym.*, 12, 2, 26.

⁴² Vaccaro 1983, 169; Zappella 1986, 1, 117; cf. van Havre 1883, 1, 215-8, 225-6.

⁴³ Seneca, *Ep.*, 3, 24, 20; la clessidra attribuito del Tempo deve la sua fortuna iconografica nel XVI secolo alla circolazione dell'immagine del *Triumphus Temporis* di Petrarca, ma compare anche in alcuni mazzi di tarocchi riferito a Saturno divoratore come al vecchio Eremita: Carandente 1963; Berti, Vitali 1987; Dummet 1993; cf. Castelli 1973, 23; De Tervarent 1997, 384-6; Doni 2004, 179; Klihansky, Panofsky, Saxl 1983, 309.

⁴⁴ Alunno 1548, f. 102r.

⁴⁵ Cf. Cheles 1986; Raggio 1999, 132-9; per l'immagine ringrazio la gentilezza della prof.ssa Nicoletta Guidobaldi.

gancetto che, nel gioco prospettico, sembra disposto al di sopra della stessa clessidra, proprio come nel nostro caso. Non ci risultano prove storiche o documentali che facciano pensare a una derivazione dell'archipenzolo e clessidra di Magno da quelli della tarsia, né sappiamo se lui mai la vide o ne ebbe notizia. Ci limitiamo pertanto a rilevare siffatta sorprendente somiglianza formale, che propone una loro possibile sinergia concettuale. Infatti nella tarsia, il compasso, il libro, la *cithara* (simbolo di concordia, armonia, consonanza)⁴⁶ uniti alla coppia archipenzolo/clessidra, rinviano a significati di misura del tempo, proporzioni musicali, armonie, modalità similmente richieste dalle arti letterarie a cui era dedito il Magno. In ciò l'archipenzolo – la *norma* – assume un ruolo primario, come evidenzia il tronco secco a cui è appeso: iconografia che rinvia infatti a un cliché figurativo nobiliare, diffuso nel XVI secolo anche in ambito tipografico [fig. 9]⁴⁷ ed emblematico [fig. 10],⁴⁸ nel quale blasoni e stemmi sono appesi agli alberi genealogici gentilizi. Analogamente, così sospeso, anche l'archipenzolo viene 'nobilitato' e additato quale soggetto il più autorevole.

Si tratta quindi di una composizione d'erudito e versatile sincretismo che, sotto il velo di *topoi* simbolici come Pegaso, l'alloro, la lucerna, l'archipenzolo ecc., ritrae appieno e fedelmente le attività e le caratteristiche intellettuali di Marcantonio Magno, come appunto conviene ad una marca editoriale. Di essa, in conclusione si può proporre la seguente lettura: nel raccoglimento della notte [nocte], la luce [lucerna] delle virtù poetiche [albero di alloro], illumina il *logos* di Marcantonio Magno [Mercurio] condotto dalla fama [Pegaso]. Magno compone/scrive senza deviare [arator ricurvus



Figura 9 Marca tipografica. Simone Bevilacqua, *Biblia*, Venetiis, 1498



Figura 10 Scudo araldico appeso a un albero, emblema di Massimiliano duca di Milano. Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augsburg, 1531, c. A2r

agit], grazie alla sua penna eloquente [vomere con caduceo], sulle righe [sulcos] della pagina [campo], compiendo ciò vigile e attento [gru e cane], a regola d'arte [ad normam: archipenzolo appeso al tronco su clessidra].

Bibliografia

- Alciato, Andrea (2015). *Il Libro degli Emblemi*. Introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele. 2a ed. riveduta e ampliata. Milano: Adelphi.
- Alunno, Francesco (1546). *La fabrica del mondo*. Vinegia: per Nicolò Bascarini.
- Bolzoni, Lina (1995). *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.
- Chance, Jane (1994). *Medieval Mythography. From Roman North Africa to the School of Chartres A.D. 433-1177*. Gainesville: University Press of Florida.
- Cheles, Luciano (1986). *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*. Wiesbaden: Reichert.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1842). *Delle iscrizioni veneziane raccolte e illustrate*. V. Venezia: presso Giuseppe Picotti.
- Cione, Edmondo (1939). «L'«Alphabeto christiano» di Juan de Valdés e la prima sua edizione». *Maso Finiguerra*, 4, 296-300.
- Colonna, Francesco (1998). *Hypnerotomachia Poliphili*. 2 voll. Introduzione, traduzione e commento cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Milano: Adelphi.
- Costabile, Patrizia (1989). «Forme di collaborazione, riedizioni, coedizioni, società». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio = Catalogo della mostra Biblioteca Nazionale Centrale* (Roma 20 otto-

⁴⁶ Alciato 2015, 30-3; cf. Henkel, Schöne 1996, 1297-1304; per le fonti classiche ancora fondamentale Volkmann 1856, 153-9.

⁴⁷ Marca di Simone Bevilacqua: Zappella 1986, 1, 46; 2, fig. 25.

⁴⁸ Alciato 2015, 21-5.

- bre-16 dicembre 1989). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 127-54.
- De Tervarent, Guy (1997). *Attributs et symboles dans l'art profane: dictionnaire d'un langage perdu (1485-1600)*. Genève: Droz.
- Di Lenardo, Lorenzo (2009). *I Lorio: editori, librai, cartai, tipografi fra Udine e Venezia (1406-1629)*. Udine: Forum.
- Erasmus (1536). *Adagiorum chiliades*. Basileae: ex officina Frobeniana.
- Farnell, Lewis Richard (1909). *The Cult of the Greek States*. 5. Oxford: Clarendon.
- Ficino, Marsilio (1576). «In Phaedr.». *Opera omnia*. Basileae: ex officina Henricpetrina.
- Firpo, Massimo (a cura di) (1994). *Juan de Valdés: Alfabeto cristiano*. Torino: Einaudi.
- Firpo, Massimo (2006). «Marcantonio magno e l'Alfabeto cristiano' di Juan de Valdés». *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*. A cura di Alberto Mero-la, Giovanni Muto, Elena Valeri, Maria Antonietta Visceglia. Milano: FrancoAngeli, 157-66.
- Firpo, Massimo (2010). «Marcantonio magno e l'Alfabeto cristiano' di Juan de Valdés». Firpo, Massimo, *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecenteschi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 45-61.
- Fowden, Garth (1986). *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gabriele, Mino (1997). *Alchimia e iconologia*. Udine: Forum.
- Gabriele, Mino (2008). «Juan de Valdés, Francesco Alunno e una enigmatica immagine: l'insegna di Marcantonio Magno». *Suave mari magno... Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*. A cura di Claudio Griggio e Fabio Vendruscolo. Udine: Forum, 117-39.
- Gasparini, Giovan Battista (1984). «La natura giuridica dei privilegi per la stampa a Venezia». *La stampa degli incunaboli nel Veneto*. Verona: Neri Pozza, 103-20.
- Gelli, Jacopo (1928). *Divise-motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*. Milano: Hoepli.
- George, Wilma; Yapp, Brunsdon (1991). *The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary*. London: Duckworth.
- Ghirlanda, Domenico (2007). s.v. «Magno, Celio». *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana.
- Giovio, Paolo (1978). *Dialogo dell'impresie militari e amoroze*. A cura di Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni.
- Giraldi, Lilio Gregorio (1580). «Historiae deorum gentium». *Opera omnia*. Basileae: per Th. Guarinum.
- Hadot, Ilsetraut (1989). *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Paris: Études augustiniennes.
- Heitz, Paul (1895). *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von Paul Heitz, mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die basler Drucker von Carl Christian Bernoulli. Strassburg: Heitz (Heitz und Mundel).
- Hellinga, Lotte (2015). *Fare un libro nel Quattrocento. Problemi tecnici e questioni metodologiche*. Udine: Forum.
- Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (Hrsgg.) (1996). *Emblematata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar: Metzeler.
- Innocenti, Giancarlo (1981). *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*. Padova: Liviana.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1983). *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*. Torino: Einaudi.
- Jossa, Stefano (2007). «Petrarchismo e antipetrarchismo. Un sonetto inedito di Marco Antonio Magno al Brevio». *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 Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli. Roma: Vecchiarelli, 197-206.
- Lazzi, Giovanna; Gabriele, Mino (a cura di) (1999). *Alambicchi di parole. Il ricettario fiorentino e dintorni*. Biblioteca Riccardiana 18 ottobre 1999-15 gennaio 2000. Firenze: Polistampa.
- Lenaz, Luciano (a cura di) (1975). *Martiani Capellae De nuptiis Philogiae et Mercurii liber secundus*. Padova: Liviana.
- Liebeschütz, Hans (1926). *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie im Mittelalter*. Leipzig: Teubner.
- Maffei, Sonia (2009). *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*. Napoli: La stanza delle scritte.
- Middeldorf, Ulrich; Stiebral, Dagmar (1983). *Renaissance Medals and Plaquettes*. Firenze: SPES.
- Moro, Giacomo (1989). «Insegne librerie e marche tipografiche in un registro veneziano del '500». *La Bibliofilia*, 91, 51-80.
- Mortimer, Ruth (1974). *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Italian 16th Century Books, 2.1*. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Murr, Josef (1890). *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*. Innsbruck: Wagnerische Universitäts-Buchhandlung.
- Papini, Mario (1984). *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella Scienza nuova di G. B. Vico*. 2 voll. Bologna: Cappelli.
- Petrarca, Francesco (2005). *Canzoniere Rerum vulgarium fragmenta*. A cura di Rosanna Bettarini. Torino: Einaudi.
- Piscini, Angela (1988). s.v. «De Bailo, Francesco». *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana.
- Pittoni, Battista (1566-1568). *Impresie di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri... Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse impresie*. Libro primo-Libro secondo, [Venezia].
- Prosperi, Adriano (a cura di) (1988). *Juan de Valdés: Alfabeto Cristiano, edizione e introduzione a cura di Adriano Prosperi*. Roma: Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea.
- Pseudo-Lullo (ca. 1470). *Opera chemica*. Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 52.
- Raggio, Olga (1999). *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and its Studiolo*. Vol. 1 of *The Gubbio Studiolo and its Conservation*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

- Raingear, Pierre (1935). *Hermès psychagogue*. Paris: Les belles lettres.
- Richardson, Brian (2004). *Stampatori, autori e lettori nel Rinascimento*. Milano: Bonnard.
- Ripa, Cesare (2012). *Iconologia*. A cura di Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli. Torino: Einaudi.
- Rodigino, Celio Ludovico (1516). *Lectionum Antiquarum libri sexdecim*. Venetiis: in aedibus Aldi et Andreae soceri.
- Rolet, Anne (2004). «La pluie de fleurs dans les Symbolicae quaestiones d'Achille Bocchi, entre spiritualité religieuse et éloquence encomiastique». *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*. Présentation de Paulette Choné et Bénédicte Gaulard. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 123-7.
- Rolet, Anne (2015). *Les Quaestiones symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555*. 2 vols. Tours-Rennes: Presses Universitaires François Rabelais; Presses Universitaires de Rennes.
- Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.) (1886-1890). *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: Teubner.
- Samek Ludovici, Sergio (1974). *Arte del libro. Tre secoli del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*. Milano: Ares.
- Sanuto, Marino (1894). *I diarii*. Pubblicati per cura di Rinaldo Fulin, Federico Stefani, Nicolò Barozzi, Guglielmo Berchet, Marco Allegri. Tomo XL. Venezia: Visentini.
- Scoto, Giovanni (1939). *Annotationes in Marcianum*. Edited by Cora E. Lutz. Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America.
- Serrai, Alfredo (1988). *Bibliografia e Cabala - Le enciclopedie rinascimentali (I)*. Vol. 1 di *Storia della bibliografia*. A cura di Maria Cochetti. Roma: Bulzoni.
- Silvestre, Louis-Catherine (1853). *Marques typographiques*. Paris: Jannet.
- Spotti, Alda (1989). «Il manoscritto nell'officina tipografica». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio. Catalogo della Mostra. Biblioteca Nazionale Centrale* (Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989). Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 65-75.
- Thompson, D'Arcy Wentworth (1936). *A Glossary of Greek Birds*. Oxford: Clarendon.
- Toscanella, Orazio (1574). *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto*. Venetia: appresso Pietro dei Franceschini et nipoti.
- Trento, Dario (a cura di) (1984). *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello.
- Vaccaro, Emerenziana (1983). *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella biblioteca Angelica di Roma*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Valeriano, Pierio (1556). *Hieroglyphica*. Basileae: [Michael Isengrin].
- Valotti, Michela (2012). «Immagini 'parlanti'. Le marche tipografiche degli stampatori valsabbini». *Gli stampatori, da Sabbio alla conquista del mondo. Uomini, idee e tecniche tra Cinque e Seicento. Riflessioni in margine a una mostra*. A cura di Michela Valotti. Bergamo: Bolis, 46-9.
- van Havre, Gustave (1883). *Marques typographiques des imprimeurs et libraires anversois*. Antwerpen: Buschmann.
- Veneziani, Paolo (1989). «Il frontespizio come etichetta del prodotto». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio = Catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 20 ottobre-16 dicembre 1989). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 99-126.
- Veneziani, Paolo (1990). «La marca tipografica di Comin da Trino». *Gutenberg Jahrbuch*, 65, 162-73.
- Veneziani, Paolo (2000). «Riutilizzo di marche tipografiche». *Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, 8, 5-23.
- Venier, Marina (1989). «Immagini e documenti». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio = Catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 20 ottobre-16 dicembre 1989). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 25-62.
- Volkman, Ricardus (ed.) (1856). *Plutarchi De Musica*. Lipsiae: Teubner.
- Westra, Haijo Jan (ed.) (1986). *The Commentary on Martianus Capella's "De nuptiis Philologiae et Mercurii" Attributed to Bernardus Silvestris*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Witcombe, Christopher L.C.E. (2004). *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Leiden; Boston: Brill.
- Zappella, Giuseppina (1986). *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*. 2 voll. Milano: Editrice Bibliografica.

