

SONIA MAFFEI

L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA
TRA TRADIZIONE CINQUECENTESCA
E SENSIBILITÀ BAROCCA

L'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta nel 1593,¹ si pone alla fine di un secolo ricco di interesse per i simboli, le immagini e i loro contenuti semantici. Da questo punto di vista l'opera rappresenta una matura risposta alle esigenze sistematiche del Cinquecento, a quella tendenza all'enciclopedismo che produce nel corso del secolo opere diversissime ma ugualmente pervase dall'idea della completa espressione di un canone. Gli *Adagia* di Erasmo, gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, i *Commentaria Symbolica* di Ricciardi, gli *Illustrium poetarum flores* di Ottaviano Mirandolano rispondono da punti e prospettive diverse alle stesse esigenze di canonizzazione espresse dalla cultura rinascimentale. In questa prospettiva anche la nascita del vocabolario della Crusca nel 1612 dispiega nella esaustiva complessità dei lemmi la stessa predilezione culturale per la norma e l'idea di un sistema concluso ed esemplare che offra una strada autorevole all'imitazione e alla creazione letteraria.

Raccogliendo il sapere e ordinandolo secondo una selezione che presuppone la creazione di un canone tutte queste opere si pongono per loro natura come un serbatoio di elementi pronti al riuso e alla successiva rielaborazione. Questa produzione letteraria era generata dall'idea che la sapienza consistesse non più nel dominio di un metodo speculativo ma nella conoscenza del mondo antico e nei principi etici che emergevano dai testi classici. Il modello predominante era la storia, come campo ideale della conoscenza, da disvelare dalle incrostazioni delle interpretazioni medievali attingendo con nuova filologia ai testi e ai monumenti. Lo attesta tra l'altro il persistere della fortuna dell'*exemplum* antico, che, nella efficacia dei suoi messaggi pronti a suggerire rifles-

¹ Per un'analisi delle varie edizioni dell'*iconologia*, cfr. MAFFEI 1997; cfr. inoltre la nota al testo di P. Procaccioli, in RIPA 2012, pp. CXVII-CXXXIII.

sioni morali, politiche o etiche, entra nelle opere enciclopediche con ampiezza di materiali e di temi, offrendo uno specchio ai comportamenti della contemporaneità.² Si impone una logica classificatoria, in cui gli schemi appaiono lo strumento principe per ordinare la realtà e la molteplicità dei fenomeni. Forse in nessuna epoca come questa assistiamo al predominio della filologia intesa come «tendenza generale a riscoprire la storia antica e rifonderne i tesori nella civiltà contemporanea presentandoli di volta in volta come un modello, come origine, come termine di paragone, come incentivo a superarli».³ Un dato infatti caratterizza in modo omogeneo molta della produzione culturale del Cinquecento: la straordinaria familiarità con il mondo antico in tutte le sue forme, e il continuo riferimento alla storia, alla mitografia, ai reperti e monumenti della classicità. Come ha mostrato Amedeo Quondam⁴ è questo il terreno privilegiato di una cultura che ambisce a costruirsi una propria morale laica utilizzando con sensibilità classicista l'*auctoritas* dei grandi scrittori del passato e i testi della Chiesa. In questo contesto si colloca la straordinaria produzione di quelli che Paolo Cherchi⁵ ha chiamato «manuali segreti» repertori di citazioni, capaci di offrire per ogni argomento una scelta amplissima di esempi tratti dalla classicità: organizzati secondo una topica storica, come l'*Officina* dell'erudito francese Jean Tixier Seigneur de Ravisy, o in base a categorie tematiche varie, come le *Antiquae lectiones* di Celio Rodigino, o con un ordinamento geografico enciclopedico, come i *Commentari urbani* di Raffaele Maffei. Il reimpiego di materiali di seconda mano raccolti in opere come queste offre ai poligrafi l'opportunità di mostrare una cultura sterminata che in realtà non possedevano. Le *eruditissima commenticia*, finzioni di erudizione, producono così nel corso del Cinquecento non solo la moda della citazione erudita, ma anche la diffusione di una nuova morale fortemente riconoscibile.

In questo clima si colloca, a partire in particolare dalla metà del secolo, il fiorire di testi legati all'ermeneutica dei linguaggi non verbali, sottesi al fascino dell'arcano e del misterioso e sottoposti all'utorità del mondo classico: le interpretazioni cabalistiche dei miti, come nel *Settenario dell'umana perfezione* di Alessandro di Farra,⁶ l'enciclopedica esegesi dei simboli dei *Commentaria Symbolica* di Antonio Ricciardi,⁷ e soprattutto i *Hieroglyphica sive de sacris Ae-*

² Cfr. GUERRINI 1980; GUERRINI 1981.

³ CHERCHI 2006, p. 1257.

⁴ QUONDAM 2010.

⁵ CHERCHI 1998.

⁶ FARRA 1571; Alessandro Farra intreccia le sue interpretazioni degli dei antichi con diversi tipi di immagini simboliche e dedica ampio spazio anche alle monete e alle imprese come interessanti linguaggi simbolici.

⁷ RICCIARDI 2005.

gyptiorum literis commentarii di Pierio Valeriano rivelano una particolare attenzione ai linguaggi ideografici e simbolici.⁸ La loro fama è alimentata dalla vasta produzione emblematica del tempo che con la creazione di imprese ed emblemi reimpiega immagini e testi in composizioni sempre nuove. Si spiega in parte con il diffuso interesse per i segni anche la grande fortuna della numismatica e soprattutto dei rovesci. Con le loro composizioni e allegorie, essi costituivano un autorevole repertorio figurato di simboli che le legende permettevano di identificare senza ambiguità.⁹ Con lo stesso interesse si cominciano a raccogliere e studiare gli ideogrammi messicani e cinesi: nelle biblioteche europee fanno la loro comparsa monumentali manoscritti illustrati come il Vaticanus 3738, il cosiddetto «codice Rios», o il Vaticanus 3773, o il «codice Borgia» nei quali i simboli atzechi venivano recepiti e studiati alla stregua dei geroglifici come veri e propri linguaggi ideografici.¹⁰

L'*Iconologia* appare perfettamente inserita in questo contesto culturale anche se alcuni significativi particolari mostrano interessanti elementi di novità che preannunciano una cultura diversa e aprono le strade al Barocco, con la sua propensione per i segni e per l'espressività delle immagini.

Se guardiamo all'opera di Ripa dal punto di vista delle fonti essa appare inequivocabilmente frutto della cultura cinquecentesca: basta un'analisi del testo e il tessuto linguistico del manuale si rivela come un variegato e multiforme insieme di testi precedenti, acconciati, sintetizzati riscritti e epitomati in una prosa che ha fatto proprio il linguaggio piano della comunicazione diretta. La vocazione antiletteraria dello stile convive con apparente contraddizione con un denso tessuto di richiami poetici. L'alternarsi di brani latini e di citazioni volgari promuove un bilinguismo che rivela la natura composita del testo: il manuale è infatti concepito come un insieme di frammenti volutamente estratti dai loro contesti, che sembra regolato da una vera e propria estetica della citazione.¹¹

L'opera mostra una sterminata erudizione e rimanda ad una conoscenza profondissima della letteratura classica, del greco e del latino. Ma se studiamo il procedimento di creazione delle voci ci accorgiamo che esse non sono attinte direttamente dai testi classici, ma da repertori cinquecenteschi che organizzano e propongono la cultura classica in brevi frammenti riutilizzabili a seconda dei loro diversi contenuti, primo tra tutti la *Polyanthea* di Domenico Nani

⁸ PIERIO VALERIANO 1556.

⁹ Sull'uso dei rovesci monetali come un linguaggio simbolico simile alle imprese, cfr. MAFFEI 2009, pp. 87-158.

¹⁰ Sul tema MAFFEI 2013, pp. 64 sgg.

¹¹ Sul tema, cfr. S. Maffei, in RIPA 2012, in particolare pp. LVI-LX.

Mirabelli, che, come abbiamo dimostrato, è il più importante modello ispiratore e insieme usatissima fonte di Ripa.¹² Come l'*Iconologia* la *Polyanthea* presenta in insieme ordinato alfabeticamente una serie di lemmi rappresentati da voci astratte; per ogni voce viene fornita una definizione data da un filosofo e a seguire citazioni della bibbia, dei padri e dottori della chiesa, degli autori latini e greci.¹³ Le definizioni dei concetti dell'*Iconologia* sono spesso ripresi proprio da questo repertorio di *loci communes*.¹⁴ Nelle voci più elaborate Ripa infatti usa fedelmente il testo della *Polyanthea*, in particolare seguendo l'edizione del 1592 che arricchisce il testo di Nani Mirabelli con le aggiunte di Bartolomeus Amantius e di Francesco Torti. L'apporto del repertorio di Mirabelli è dimostrato dai grappoli di citazioni che compaiono come blocchi compatti nell'*Iconologia*. La fonte è ripresa così fedelmente da riportarne anche errori e dubbie tradizioni testuali.¹⁵ Ripa condivide con i lettori della *Polyanthea* la visione frammentata della cultura antica in cui il sapere è scomposto in brevi ritagli riutilizzabili. I frammenti dei più famosi poeti antichi vengono liberamente associati a brani di altri autori in nuovi insiemi originati da blocchi di citazioni che approfondiscono un tema, analizzano un concetto, rivelano una morale.

Leggendo l'*Iconologia* ci si trova di fronte così ad un gioco di specchi che può originare una certa vertigine, e non si è mai sicuri da dove Ripa abbia davvero attinto i versi e i brani latini che cita. Così possiamo affermare con certezza che quando troviamo versi di Virgilio o Ovidio, brani di Aristotele o Plutarco, essi non sono stati letti direttamente ma riportati con la mediazione di altri autori. Il vero contesto di origine del materiale linguistico che compone le voci allegoriche è infatti da collocare nella produzione dei poligrafici: il manuale è il frutto di un'opera di compilazione che coinvolge soprattutto autori del XVI secolo, talvolta combinati e assemblati in modo da non essere facilmente riconoscibili.

Alcune delle fonti di Ripa sono state individuate da tempo da Erna Mandosky e da Gerlind Werner,¹⁶ numerose altre sono state identificate nel mio recente commento all'edizione 1603 dell'*Iconologia*.¹⁷

¹² NANI MIRABELLI 1503; sul tema, cfr. S. Maffei, in RIPA 2012, in particolare pp. XXII-XXIV.

¹³ CHERCHI 1998, pp. 42-50.

¹⁴ Si metta a confronto, ad esempio, la voce Adulazione (RIPA 2012, p. 20) con la stessa voce in POLYANTHEA 1592, p. 26; cfr. il mio commento in RIPA 2012, p. 624, nota 2.

¹⁵ La *Polyanthea* può aiutarci a risolvere alcuni problemi di attribuzione, come l'errato riferimento alle *Tuscolane* di Cicerone riportato alla Voce 'Adulazione', derivato da un brano della *Polyanthea* tagliato malamente, cfr. RIPA 2012, p. 20 e il mio commento, *ibid.*, p. 624, nota 2.

¹⁶ MANDOWSKY 1939; WERNER 1977.

¹⁷ Cfr. RIPA 2012, pp. 617-850.

L'analisi dettagliata delle voci rivela infatti che lo spettro delle opere da cui il testo attinge è amplissimo e copre diversi settori: gli scrittori di numismatica come Antonio Agostini, Guillaume Du Choul, Sebastiano Erizzo,¹⁸ i mitografi, come Giovanni Boccaccio e Vincenzo Cartari,¹⁹ gli ideatori di invenzioni e di progetti figurativi, come Anton Francesco Doni e Annibal Caro,²⁰ gli autori di descrizioni di feste e di apparati effimeri, come Baccio Baldini, Bastiano de Rossi, Domenico Mellini, i modelli indiscussi della letteratura emblematica, come Andrea Alciato,²¹ i cultori dei geroglifici, come Horapollo e Pierio Valeriano,²² i poeti, tra cui spiccano Ovidio e Virgilio, ma anche Ariosto, Dante e Petrarca.²³ Non mancano i trattati di botanica e di scienza, come i celebri *Discorsi nella sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale*, del medico senese Pietro Andrea Mattioli,²⁴ oppure *l'Idea del Giardino del mondo* di Tomaso Tomai.²⁵

Su temi specifici, come le allegorie geografiche, Ripa mostra di attingere a testi come la *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti, integrato con trattati specifici, come per esempio l'operetta latina *Genua* di Giovanni Maria Cattaneo.²⁶ Su temi religiosi alcune riflessioni, citazioni e similitudini derivano dai noti commenti del religioso portoghese Hector Pinto ad Ezechiele e Isaia.²⁷ Altre voci derivano da opere di divulgazione oggi assai poco conosciute, come il *Compendio della selva poetica, distinta in theatri* dell'erudito casertano Giovanni Battista Rinaldi,²⁸ edito a Napoli nel 1583, un agile prontuario di mitologia e allegoria, dalla fama oggi oscurata, nel quale l'autore si sofferma sulle diverse interpretazioni filosofiche che possono nascondersi dentro al mito. Il *Compendio* rappresenta la fonte ideale dell'*Iconologia*, con cui condivide lo spirito di semplificazione enciclopedica e di divulgazione pseudo-erudita: il suo stile piano, ricco di interpretazioni filosofiche a volte inusuali, attento ai dettagli iconografici e a particolari mitici e letterari, offriva brani già pronti per le voci del manuale allegorico.

¹⁸ AGOSTINI 1587, AGOSTINI 1592, AGOSTINI 1592a; DU CHOUL 1556, DU CHOUL 1559; ERIZZO 1568; sul tema MAFFEI 2009; S. Maffei, in RIPA 2012, LXIX-LXXV.

¹⁹ BOCCACCIO 1547; CARTARI 1556; sul tema, cfr. S. Maffei, in RIPA 2012, pp. LXXV-LXXIX.

²⁰ DONI 2004; S. Maffei, in RIPA 2012, pp. LXXIX-LXXXIII.

²¹ ALCIATO 1531; cfr. ALCIATO 2009; cfr. S. Maffei, in RIPA 2012, pp. XC-XCI.

²² PIERIO VALERIANO 1556; cfr. sul tema S. Maffei, in RIPA 2012, pp. LXXXVIII-XC.

²³ Cfr. *Ivi*, pp. LXXIX-LXXX; e in generale pp. LVLI-XCVIII.

²⁴ MATTIOLI 1573.

²⁵ TOMAI 1586; sul tema, cfr. qui il saggio di Giovanni Fara.

²⁶ Cfr. ALBERTI 1581; CATTANEO – BERTOLOTTI 1895; S. Maffei, in RIPA 2012, p. LXII, nota 212.

²⁷ Cfr. PINTO 1584; S. Maffei, in RIPA 2012, p. LXII.

²⁸ Sul tema, cfr. RINALDI 1583; MAFFEI 2009, pp. 267-274; S. Maffei, in *Cesare Ripa* 2010, pp. 144-146.

Al genere dei viaggi allegorici, ricchi di allegorie, appartiene un'altra fonte di Ripa sconosciuta,²⁹ il *Sommario di tutte le scientie*, di Domenico Delfino.³⁰ L'opera è in realtà il frutto di un plagio e costituisce la traduzione volgare di un'opera spagnola, la *Vision delectable di Philosophia*, scritta da Alfonso de la Torre intorno al 1435 e pubblicata nel 1484³¹ su ispirazione di Marziano Capella. In un genere ancora diverso, quello del romanzo bizantino, sono inscrivibili invece *Gli amori di Ismenio*, del retore bizantino Eustathius Macrembolites, che Ripa utilizza nell'edizione tradotta da Lelio Carani del 1550.³² Il testo è seguito fedelmente e costituisce il materiale figurativo di uno dei tre cicli dei mesi proposto dal manuale.³³

Se leggiamo le voci dell'*Iconologia* dalla prospettiva delle fonti ci accorgiamo che quello che si mostra ai nostri occhi è un vero e proprio testomosaico: le singole tessere, derivate da tanti autori diversi, danno vita ad un'opera corale e aperta. Ci troviamo di fronte ad una creazione completamente nuova e non priva di una sua unicità, ma allo stesso tempo creata con materiali di reimpiego. Raramente quello che leggiamo è un prodotto originale di Ripa: con abile arte del ritaglio egli sa adattare su uno schema più o meno prefissato frasi e ampi brani delle sue fonti. Tutto, dalle brevi descrizioni iconografiche ai grappoli di citazioni, deriva per lo più da altri autori. Ci troviamo di fronte al trionfo del codice classicistico: non solo infatti dal punto di vista dei fruitori il volume offre una lussureggiante massa di citazioni classiche, di *loci communes*, da riutilizzare e ricomporre in nuove combinazioni, ma anche la stessa genesi dell'opera si realizza grazie al principio dell'imitazione di esempi, ritagliati e rimontati in modo da formare un insieme completamente nuovo. I nuclei fondanti della poetica classicista – imitazione e variazione di modelli – sono qui utilizzati sfruttando appieno la pratica del riuso, che, diversamente da quello che accadrà successivamente con l'idealismo, non ha nel Cinquecento la connotazione negativa del plagio, ma è sentita in termini creativi come una delle possibili azioni del lavoro dello scrittore cinquecentesco sul deposito dei saperi della tradizione.

²⁹ S. Maffei, in *RIPA* 2012, pp. LXIII-LXIV.

³⁰ DELFINO 1568; DE LA TORRE 1484; per un approfondimento, cfr. S. Maffei, in *Cesare Ripa* 2010, pp. 146-148.

³¹ DE LA TORRE 1484.

³² EUSTAZIO 1550; cfr. S. Maffei, in *Cesare Ripa* 2010, pp. 148-151.

³³ Cfr. *RIPA* 2012, pp. 386 sgg., cfr. inoltre il mio commento, *ibid.*, pp. 754-757.

LE STRADE DELLA TRADIZIONE

La natura composita dell'*Iconologia* non si riscontra solo nelle peculiarità del suo materiale linguistico, ma anche nella sua natura concettuale e contenutistica. Diverse tradizioni si combinano nel manuale in un miscuglio interessante di conservazione e innovazione.

Se analizziamo l'oggetto dell'opera, l'allegoria, non possiamo fare a meno di costatarne l'antichità. Ripa cita tra le sue voci anche alcune tra le allegorie più antiche della tradizione artistica greca, i rilievi d'avorio e d'oro dell'arca di Cipselo, risalenti al VI sec. a.C. e descritti da Pausania nel tempio di Era a Olimpia.³⁴ Scorrendo tutte le voci dell'*Iconologia* troviamo infatti quattro allegorie che erano raffigurate nella preziosa cassa³⁵ – Giustizia di Pausania negl'Eliaci, Notte, Terrore, Borea. Ugualmente al VI sec. a.C. risale la più antica raffigurazione di Fortuna conosciuta, la statua dello scultore Bupalò di Chio, anch'essa presente tra le allegorie del manuale. Anche se il lettore di Ripa non aveva modo di rendersene conto, perché il testo non cita mai l'oggetto antico al quale esse appartenevano, queste figurazioni nella loro antichità rivelano l'ampiezza e l'importanza culturale dell'allegoresi nella cultura occidentale. In esse troviamo già definite le caratteristiche proprie delle allegorie di Ripa: l'importanza della figura umana, il valore degli attributi, la presenza simbolica del colore, la scelta delle vesti, l'espressività dei gesti.

L'allegoresi si lega in antico soprattutto alla lettura di testi, come Omero e più tardi Virgilio, in stretto legame con la mitologia e l'interpretazione degli dèi.³⁶ Filosoficamente essa diventa espressione fondante della scuola stoica. Anche se l'apologo di Ercole al Bivio con le personificazioni della Virtù e del Vizio, attribuito al filosofo Prodicò³⁷ si colloca al V sec. a.C. l'uso di personificazioni di concetti astratti in chiave morale si diffonde in particolar modo a partire dal III sec. a.C. È infatti a Cleante di Asso, l'autore dell'*Inno a Zeus*, che va ricondotta la prima importante testimonianza di una riflessione più complessa sull'uso di immagini allegoriche. Egli è tra i primi filosofi a promuovere la creazione allegorie e di prosopopee, non limitandosi a dare interpretazioni allegoriche della poesia ma creando dei veri e propri quadri allego-

³⁴ PAUSANIA, V, 18, 1 sgg.; sul tema, cfr. in particolare MAFFEI 2009, pp. 395-401.

³⁵ RIPA 2012, p. 230 (Giustizia di Pausania negl'Eliaci) e commento, p. 707, nota 6; p. 427 (Notte) e commento, p. 770, nota 1; p. 571 (Terrore) e commento, p. 831, 586 (Borea) e commento, p. 837, nota 14.

³⁶ Sul tema, cfr. STRUCK 2004 e SETAIOLI 2006.

³⁷ SENOFONTE, *Mem.* II, 1, 21-34, DK 84 B2.

rici. La consapevolezza dell'efficacia espressiva dell'allegoria la rende uno strumento didattico di primaria importanza.³⁸

Proverai un senso di vergogna di fronte a quel quadro che Cleante era solito tratteggiare ampiamente a parole; egli invitava i suoi ascoltatori a immaginarsi una tavola in cui fosse dipinta la Voluttà con uno stupendo vestito e ornamenti sfarzosi, seduta in trono. Alle sue dipendenze c'erano le Virtù, in atteggiamento di serve, non intente a null'altro se non ad accudire Voluttà... limitandosi a bisbigliarle all'orecchio, per quanto lasciava intendere il dipinto, di essere prudente, di non compiere nulla che potesse urtare l'animo degli uomini, o che potesse successivamente dar luogo al dolore: «Noi virtù siamo nate per servirti, non abbiamo nessun'altro compito».

Il brano allude alla creazione di veri e propri quadri allegorici,³⁹ dove l'azione narrativa aveva grande importanza e che ricordano nella complessità delle azioni la *Tabula Cebetis*, anche se in Cleante le immagini sono mentali e proposte all'immaginazione dei suoi ascoltatori.

Al contrario la *Tabula*, collocata dalla maggior parte degli studiosi al I sec. d.C., immagina di descrivere una dipinto vero e proprio, raffigurato in un tempio di Cronos e spiegato da una guida locale: la cornice narrativa dell'opera è infatti sottesa alla finzione che l'*ekphrasis* riguardi un dipinto reale. La pittura è interamente centrata su propepe etiche, e ha lo scopo di illustrare il cammino dell'uomo e le sue scelte attraverso i percorsi virtuosi o viziosi di una città immaginaria. All'apice dell'accidentato itinerario, l'uomo che si è lasciato guidare dalla cultura dello spirito e dalla conoscenza della virtù può raggiungere la vera felicità. Anche se ci troviamo di fronte a pure descrizioni letterarie, l'*ekphrasis* fa proprie le strategie presenti nel mondo figurativo. Del resto nell'arte romana e nei rilievi imperiali la diffusa presenza di allegorie in scene storiche aveva aperto la consuetudine ad un linguaggio figurato allegorico, soprattutto presente a livello capillare dai rovesci monetali. In essi l'arte

³⁸ Il testo è tratto da CICERONE, *De fin.*, II, 2: «Pudebit te, inquam, illius tabulae, quam Cleanthes sane commode verbis depingere solebat. Iubebat eos, qui audiebant, secum ipsos cogitare pictam in tabula Voluptatem pulcherrimo vestitu et ornatu regali in solio sedentem, praesto esse Virtutes ut ancillulas, quae nihil aliud agerent, nullum suum officium ducerent, nisi ut Voluptati ministrarent et eam tantum ad aurem admonerent, si modo id pictura intellegi posset, ut caveret ne quid faceret imprudens, quod offenderet animos hominum, aut quicquam, e quo oriretur aliquis dolor. "Nos quidem Virtutes sic natae sumus, ut tibi serviremus, aliud negotii nihil habemus"». Cfr. RAMELLI – LUCHETTA 2004, pp. 95-96.

³⁹ A Crisippo è attribuito anche un altro quadro allegorico complesso, cfr. AGOSTINO, *Civ. dei*, V, 20; per altri esempi di allegoresi stoica, appuntatasi su rappresentazioni figurate, come quella relativa al celebre dipinto che raffigura Era e Zeus in rapporto erotico descritta dallo Pseudo Clemente Romano, *Homil.*, V, 18; ma cfr. anche e Origene, *c. Cels.*, IV, 48. Interessante per la distinzione tra allegoresi antica (rivolta alla lettura dei testi) e allegoresi tardo antica e medievale (rivolta alla scrittura), STRUCK 2004.

romana aveva prodotto un linguaggio simbolico affidato ad un vocabolario canonico e ben riconoscibile, destinato nel Cinquecento a grande fortuna.

Quando lo scrittore cristiano Prudenzio nel IV secolo compone la sua *Psychomachia* egli innesta sul modello delle rappresentazioni classiche di battaglie l'affermata *imagerie* delle allegorie morali. Trasformando la parabola di Tertulliano della vittoria della virtù sui vizi, egli crea una vera allegoria epica destinata ad una fortuna figurativa straordinaria. Basta scorrere i vecchi lavori di Adolf Katzenellenbogen e di Rudolph Stettiner per osservare la diffusione del tema nei manoscritti e nelle arti figurative.⁴⁰

A questa tradizione allegorica si deve accostare la fondamentale presenza della mitologia, che iconograficamente aveva fissato tipi figurativi canonici per i vari dèi utilizzando attributi specifici. La lettura allegorica del mito, con la sua feconda libertà interpretativa si era costituita in metodo grazie agli stoici e già all'inizio dell'era cristiana esso era stato applicato sistematicamente in opere come il *De allegoriis apud Homerum* di Eraclito e nel *Theologiae graecae compendium* di Cornuto. La fortuna del genere continua dopo il trionfo del cristianesimo e produce nel VI secolo due monumenti della speculazione allegorica, la *Expositio in librum Job sive moralia* di Gregorio Magno e le *Mythologiae* di Fulgenzio. Le interpretazioni moralizzanti di testi come l'*Eneide* o le *Metamorfosi*, ma anche le allegorie nate in origine in testi pagani, come le *Nuptiae Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella (V sec. d.C.), divennero espressione della cultura enciclopedica del tempo e, con le riprese ovidiane successive, arricchirono l'interpretazione del mito di riflessioni morali sempre nuove, permettendo da un lato di conservare la cultura classica ma anche di privarla della pericolosità del paganesimo.⁴¹ Divinità e personificazioni dunque avevano animato per secoli la cultura letteraria e figurativa, ma senza produrre l'esigenza di raccoglierle in repertori omnicomprensivi. In questo senso un vero precedente di Ripa può essere considerato Vincenzo Cartari, le sue *Imagini de i dei de gli antichi* offrono infatti un racconto esaustivo e specifiche descrizioni iconografiche del mito antico, non senza infiltrazioni esotiche e fantastiche. Ripa vi attinge ampiamente anche se non cita mai l'apporto del manuale mitologico.⁴²

L'ottica specifica che contraddistingue tuttavia la struttura dell'*Iconologia* è certamente legata al fiorire dell'interesse per i linguaggi non verbali, e alla sensibilità emblematica che aveva prodotto nel Cinquecento non solo i *Hiero-*

⁴⁰ KATZENELLENBOGEN 1933, KATZENELLENBOGEN 1939; STETTINER 1895.

⁴¹ Per un'analisi approfondita della religiosità nel *De Nuptiis* di Marziano Capella, cfr. CAPELLA 1975; Sul tema, cfr. almeno SEZNEC 1980 e qui note successive.

⁴² Sul rapporto tra Cartari e Ripa, cfr. S. Maffei, in *Cesare Ripa* 2010.

glyphica di Pierio Valeriano ma anche gli *Emblemata* di Alciato e la vasta letteratura sulle imprese.

Dopo la fortunata scoperta nel 1419 dei *Hieroglyphica* di Orapollo da parte di Cristoforo Buondelmonti, le fantasiose rielaborazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, e l'edizione dei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano nel 1556, la straordinaria fama dei geroglifici e dei loro significati simbolici non venne mai meno per tutto il Cinquecento.⁴³ Anche il manuale di Ripa reca il suo tributo al genere, con continui riferimenti al grandioso *corpus* simbolico di Valeriano, una delle fonti più evidenti dell'*Iconologia*. Difficilmente si può infatti sminuire l'importanza dei *Hieroglyphica*, il cui contributo va ben oltre l'altissimo numero dei richiami presenti nel testo, che nell'edizione 1603 raggiungono le ottantotto unità. A differenza di quanto avviene comunemente con le altre fonti, che sono citate con grande parsimonia, il riferimento all'opera di Pierio Valeriano è infatti dichiarato più volte. La preziosa enciclopedia di simboli è infatti la fonte a cui Ripa attinge di preferenza sia direttamente, sia indirettamente, attraverso citazioni di seconda mano. I simboli dei *Hieroglyphica* costituiscono la materia fondante delle allegorie, specie per quanto riguarda il valore simbolico degli attributi, per i quali l'*auctoritas* e il prestigio della fonte non manca di essere richiamato a riprova della validità dei significati proposti.

L'influenza dei geroglifici non coinvolge l'intera allegoria, visto che in essi la figura umana non è presente che raramente e l'efficacia dei simboli si concentra su animali, piante, oggetti e parti del corpo umano, che offrono a Ripa elementi da costruzione per le sue personificazioni.

Lo stesso può dirsi per gli *Emblemata* di Andrea Alciato. L'apporto dell'opera è molto significativo numericamente, anche se i richiami sono molto inferiori a quelli del Valeriano.⁴⁴ Come avviene per gli altri testi, gli *Emblemata* appaiono sia in citazioni di seconda mano⁴⁵ che in voci dove il modello ha agito direttamente, ma gli apporti alle voci del manuale funzionano come elementi compositivi delle allegorie molto più spesso che non come fonti uniche.

VERSO IL SEICENTO

Come abbiamo visto l'*Iconologia* si propone come un'opera composita: sia a livello testuale sia nei contenuti essa si compone di parti eterogenee che fanno riferimento a tradizioni precedenti. Tuttavia per quanto i materiali di reim-

⁴³ Sul tema, cfr. da ultimo GABRIELE 2011, con bibl.

⁴⁴ Dove Alciato è esplicitamente richiamato più volte.

⁴⁵ Cfr. per esempio, RIPA 2012, s.v. «58.11 *Concordia de gl'Antichi*», p. 659, nota 14.

piego siano prevalentemente cinquecenteschi alcuni elementi rivelano una concezione diversa dalla cultura del secolo precedente.

Fondamentale per comprendere lo spirito nuovo è l'ordinamento alfabetico. Il *Proemio* dell'*Iconologia* fa uso del testo di Aristotele per attribuire la stessa *auctoritas* della poesia al linguaggio figurativo dei simboli: in Ripa il fulcro è la teoria aristotelica della metafora e le sue possibilità espressive e creative, sviluppate da una tradizione che si era fatta strada soprattutto nelle prediche e nell'oratoria sacra e da una cultura che utilizzava appieno la forza evocatrice delle immagini mentali. Per Ripa le allegorie figurate proposte nel manuale hanno la stessa valenza di una dichiarazione scritta. Per questo appare logica la scelta di strutturare il testo come un vocabolario, con un ordinamento rigidamente alfabetico e uno schema che, nella sua forma più completa, prevede per ogni lemma descrizione, definizione e commento.

La prospettiva che vede le immagini come un vero e proprio linguaggio è influenzata dalla cultura dei geroglifici, ma in Ripa il discorso è più fortemente 'semiotico' di quanto avvenga nella tradizione cinquecentesca.

Il discrimine è infatti la cultura antiquaria che nutre le prospettive culturali del secolo con una dimensione di profonda consonanza con il mondo classico. Per mettere in evidenza la differenza tra l'*Iconologia* e le sue fonti basta osservare, per esempio, i testi di Pierio Valeriano o di Alciato.

La profondità del rapporto con l'antico emerge con grande chiarezza nella grana del testo dei *Hieroglyphica*, nei riferimenti accurati ad una cultura dei reperti e degli oggetti antichi, analizzati nel dettaglio, dalle statue alle monete. Fin dalla nota al lettore posta sotto il titolo⁴⁶ e nella lettera dedicatoria a Cosimo de' Medici Valeriano paragona la raccolta dei materiali simbolici ai reperti frammentati e incompleti dell'antichità che con spirito devoto gli antiquari ricercano, studiano e restaurano nonostante il loro precario stato di conservazione e la loro palese incompletezza:⁴⁷

Dovremmo forse gettare nelle fornaci per farne calce le monete degli antichi e le statue lavorate con tanta maestria, che con tanta applicazione abbiamo ricercato, con

⁴⁶ VALERIANO 1556, frontespizio: «Lectori. Habes in hisce commentariis non solum variarum historiarum, numismatum, veterumque inscriptionum explicationem verumetiam praeter Aegyptiaca et alia pleraque mystica, tum locorum communium ingentem magna cum oblectatione sylvam, tum sacrarum literarum in quibus haud raro et Christum ipsum et Apostolo Prophetasque huiusmodi locutionibus usos fuisse videmus, exquisitam interpretationem». (Al lettore. Tu trovi in questi commentari non solo la spiegazione di varie storie, monete e antiche iscrizioni, ma anche a proposito dei misteri egiziani e di altri luoghi non solo una raccolta miscellanea, con grande divertimento, di luoghi comuni, ma anche una precisa interpretazione di scritti sacri, locuzioni a cui vediamo non raramente attinere Cristo stesso, gli apostoli e i profeti).

⁴⁷ *Ivi*, c. 3r; cfr. MAFFEI 2009, pp. 155-156.

tanta diligenza abbiamo scavato, con tanta spesa abbiamo avuto cura di restaurare, qualunque fossero, persino mutile del naso, o di una mano o di un piede o di qualsiasi altra parte?

Di questo mondo ridotto in frammenti, degno comunque di essere studiato e venerato, le monete e i reperti, le rovine e i rilievi costituiscono preziosi tasselli documentari, che Pierio Valeriano mostra di considerare fondamentali alla sua enciclopedia. L'*auctoritas* dei simboli raccolti dal Valeriano è tutta riposta concretamente nella loro antichità. Il testo rivela in più punti la profonda adesione a quel mondo, come possiamo leggere, per esempio, nella dedicatoria del libro XXVII al patriarca di Aquileia Giovanni Grimani. Qui lo scrittore affronta il problema della natura visiva delle idee e dei processi che conducono alla formalizzazione del linguaggio e alla comunicazione.⁴⁸ L'ingrediente fondamentale di questo processo, il «muto parlare da intendere con la mente per mezzo delle immagini delle cose», nasce e si nutre, come ha mostrato Savarese,⁴⁹ dalle immagini antiche, dalla visualizzazioni delle rovine. Non a caso Valeriano inserisce la trattazione di questi temi in una cornice narrativa particolare: una passeggiata archeologica in compagnia di Angelo Colloci, Battista Casali, Pimpinella, il Marostica, l'Aleandro. Chiaro riferimento ai dotti dibattiti del gruppo di eruditi romani intorno ai rapporti tra arti figurative, archeologia e filologia, il richiamo di Valeriano svela le radici più intime del suo lavoro: senza l'intenso rapporto con il mondo classico, sentito come ancora vivo e creativamente attivo, la ricerca simbolica che sta dietro ai *Hieroglyphica* sarebbe priva del suo sottofondo più vitale. Lo stesso vale per gli *Emblemata* di Alciato, che, come ha mostrato Mino Gabriele, sono il riflesso di una profonda conoscenza della cultura classica sia letteraria che figurativa. Anche Alciato, che fu tra i promotori degli studi antiquari in Lombardia,⁵⁰ costruisce i suoi simboli in diretto rapporto con i modelli antichi.

L'*Iconologia* di Ripa mostra invece un totale distacco dal mondo dell'antiquaria, anche se fin dal titolo le allegorie sono presentate come derivazioni dall'antico.⁵¹ L'ascendenza del mondo classico, che nella prospettiva culturale della cultura cinquecentesca assumeva connotati totalizzanti, diviene ora come un mero involucro. Pur rispettando le iconografie derivate da capolavori greci

⁴⁸ BOLOGNA 2004.

⁴⁹ SAVARESE 1993.

⁵⁰ Egli fu, tra l'altro, autore del *Monumentorum veterumque inscriptionum, quae cum Mediolani tum in eius agro adhuc extant collectanea, libri duo*, un punto di riferimento obbligato nella storia dell'antiquaria milanese e lombarda.

⁵¹ Cfr. MAFFEI 2009.

e romani, Ripa infatti mostra un totale disinteresse per gli oggetti che ne costituivano i supporti: monete e gemme, statue e monumenti, rilievi e pitture non sono mai analizzati nei loro aspetti materiali⁵² e non sono mai ricordati. Un atteggiamento radicalmente diverso muove la penna di Ripa nella stesura delle voci, dove non troviamo alcuna inclinazione all'autopsia e all'osservazione reale, e alcun interesse per l'arte classica e dei suoi capolavori. Decine di riferimenti a opere d'arte famosissime, che danno vita a numerose allegorie, sono occultate, senza dare al lettore nessuna possibilità di riconoscerle. Lo stesso può dirsi dei capolavori della pittura contemporanea o degli affreschi con cui erano coperte le volte di palazzi romani, che non son al centro di particolari descrizioni. L'attenzione di Ripa non è al mondo dell'arte, ma rimane concentrata e isolata nel segno, nel mondo dell'immagine intesa come un linguaggio comunicativo. Così con coerenza e inesorabile semplicità il manuale presenta la sua selezione di immagini simboliche come veri ideogrammi da combinare e proporre in insiemi sempre nuovi, mostrando in questo il nuovo volto della cultura seicentesca interessata soprattutto all'espressività della comunicazione per immagini.

⁵² Cfr. S. Maffei, in *RIPA* 2012, pp. **XXIX-XXXV**.

