



Collana
IMAGINES AGENTES
a cura di
Lina Bolzoni e Sonia Maffei

© Copyright 2009 La Stanza delle Scritture
Via Melisurgo 4, 80133 Napoli
www.lastanzadellescritture.it

ISBN 978-88-89254-03-5

SONIA MAFFEI

LE RADICI ANTICHE DEI SIMBOLI
STUDI SULL'*ICONOLOGIA* DI CESARE RIPA
E I SUOI RAPPORTI CON L'ANTICO

La
stanza
delle
scritture



Il presente volume è pubblicato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca - Fondi PRIN 2006 per la ricerca "Reperti, immagini, parole, gesti: le antichità ritrovate e la loro fruizione dall'esposizione alla comunicazione"; unità di Ricerca dell'Università di Bergamo.

Il coordinamento editoriale di questo libro è a cura di Andrea Del Grosso.

CONTENUTO

Introduzione	VII
I <i>Quale antichità?</i> Le allegorie all'antica dell' <i>Iconologia</i>	1
II <i>Multorum monent quae tacere libri.</i> Le monete antiche e l' <i>Iconologia</i> : il contesto	85
III <i>Figure de' corpi e historia che tace e dimostra il vero.</i> Le monete antiche fonti dell' <i>Iconologia</i>	159
IV <i>Echi di parole già sentite.</i> Le fonti numismatiche dell' <i>Iconologia</i>	201
V <i>Ripa tra i collezionisti?</i> Le monete e le fonti indirette	257
VI <i>Ripa tra i restauratori.</i> Fortuna e sfortuna dell' <i>Iconologia</i>	301
VII <i>Capolavori nascosti.</i> Le statue antiche nell' <i>Iconologia</i>	377
APPENDICI	461
I. Agostini e Ripa	463
II. Du Choul e Ripa	499
III. Erizzo e Ripa	523
IV. Cartari e Ripa	569
V. Baldini e Ripa	573
VI. Pierio Valeriano e Ripa	579
VII. Maffei e Ripa	581
VIII. Rinaldi e Ripa	595

CONTENUTO

BIBLIOGRAFIA	599
Edizioni di Ripa consultate	601
Bibliografia	605
Indice dei nomi	639

INTRODUZIONE

Tutto cominciò con il sospetto che gli dèi non sapessero parlare.

J.L. Borges

La cultura antica nelle sue tante metamorfosi e reinterpretazioni ha mostrato spesso volti molteplici, anche se la sua *autoritas* è rimasta costante e, almeno nella cultura occidentale, è divenuta lo strumento tendenzioso con cui molte epoche hanno misurato la propria identità¹. Il classico si è così legato di volta in volta alla definizione del presente. Questo desiderio di appropriazione non ha però prodotto necessariamente approfondimenti conoscitivi, ma talvolta ha generato rievocazioni parziali, riusi strumentali di idee e forme, recuperi generici di temi e motivi, evocazioni acritiche. Diversità di approcci, di analisi e di consapevolezza storica verso la civiltà classica si sono avuti anche nella cultura rinascimentale che più delle altre ha innalzato l'antico a modello culturale. Nel Cinquecento infatti la forza della bellezza classica ha agito a vari livelli e in ambito artistico si è realizzata anche nella formazione di un prontuario di modelli, una selezione di gesti, temi e immagini, che ha aspirato nel corso del secolo a diventare canonico. "L'ansia di trovare nell'arte classica un nuovo repertorio di motivi di figura, assimilandolo e facendolo proprio, percorse come una febbre prima l'Italia e poi il resto d'Europa e fu presto codificata in trattati e in biografie d'artisti, e divenne ingrediente obbligato della comune pratica artistica"². Dando forme classiche

¹ SETTIS 2004; HIMMELMANN 1981.

² SETTIS 2004, p. 57.

a messaggi simbolici, questo nuovo vocabolario visivo ha assunto nelle composizioni allegoriche cinquecentesche la forza di un vero e proprio linguaggio per immagini.

In questo contesto l'*Iconologia*, edita per la prima volta nel 1593, ha assunto un ruolo importante: l'opera incarna la fine di un processo, la definitiva creazione di un canone pronto a divenire un punto di riferimento essenziale per le fortune e sfortune delle diverse iconografie classiche, per il loro riuso e la loro cristallizzazione nei secoli successivi³. Il testo è una risposta riuscita alle esigenze tassonomiche del Cinquecento, a quella tendenza alla sistematizzazione di modelli che aveva portato nella metà del secolo al successo dei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano e porterà poi alla nascita del *Vocabolario della Crusca* nel 1612.

Per quanto Ripa mostri di portare avanti con evidenza la bandiera della classicità, il suo rapporto con l'antichità è tuttavia ambiguo; esso si muove infatti su due direttive apparentemente inconciliabili: rispetto e distacco, ossequio e disinteresse.

Egli presenta la sua raccolta di allegorie come il frutto di una cultura antiquaria vasta e approfondita, che si affida soprattutto alla "imitazione delle memorie antiche" come principio di selezione del repertorio⁴. I numeri danno ragione all'autore: se si sfoglia la sequenza delle descrizioni iconografiche che, in rigoroso ordine alfabetico (da *Abbondanza* a *Zelo*), formano l'*Iconologia*, si vede che le allegorie derivate dalla mitologia classica sono la maggioranza rispetto alle immagini di derivazione cristiana o desunte dalla letteratura moderna. Ripa qui accoglie le istanze di un pubblico che predilige iconografie 'all'antica' e non ama le artificiose simbologie medioevali. Con una coerenza rigorosa che prevede poche eccezioni, il manuale esclude generalmente le allegorie che presentino una contaminazione di attributi classici con oggetti della quotidianità moderna, tanto amati dalle composizioni simboliche dei secoli precedenti. Cornucopie piene di frutti, scettri, vesti e panneggi classici, globi, coturni, cembali e lire, corone e scu-

³ MAFFEI 2008; cfr. qui Capitolo I, pp. 23-34.

⁴ Cfr. qui Capitolo I, pp. 3 sgg.

di ornano le allegorie dell'*Iconologia* proiettandole in uno spazio fisso e atemporale, inconciliabile con le mutazioni del presente.

Ma per Ripa l'antico, pur godendo di un'indiscussa autorità, è allo stesso tempo un mondo lontano e indefinito, non indagato nelle sue componenti reali. Tra i critici settecenteschi fu soprattutto Winckelmann a sottolineare il profondo distacco conoscitivo dell'*Iconologia* dalle opere d'arte reali della classicità⁵. L'analisi dei rapporti tra il manuale e le sue fonti rivela oggi quanto acuto sia stato il giudizio dello studioso tedesco: Ripa infatti, pur rispettando le iconografie derivate da capolavori greci e romani, mostra un totale disinteresse per gli oggetti che ne costituivano i supporti: monete e gemme, statue e monumenti, rilievi e pitture non sono mai analizzate nei loro aspetti materiali. L'analisi sistematica del metodo compilativo dello scrittore seicentesco rivela così uno strano paradosso: il repertorio contiene più riferimenti a capolavori classici di quanto esso stesso riveli e di quello che appaia ad una prima lettura. Indagando tra le fonti del manuale si scopre infatti che dietro iconografie anonime si celano in realtà molti capolavori classici notissimi che il testo non si sofferma né ad analizzare né a menzionare. Opere d'arte di fama grandissima come l'arca di Cipselo, l'Afrodite *Urania* di Fidia, l'Afrodite *Pandemos* di Skopas, *Eirene* e *Ploutos* di Cefisodoto, il Laocoonte, forniscono le loro iconografie per le voci dell'*Iconologia* senza neppure essere citate⁶. Lo stesso criterio smaterializzante è adottato nelle figurazioni tratte da monete antiche: le descrizioni reimpiegano fedelmente brani dei più noti esperti di numismatica del tempo, Sebastiano Erizzo, Guillaume Du Choul, Antonio Agostini, ma eliminano tutti i riferimenti ai dati oggettuali: materiali e misure, pesi e luoghi di origine, forma e leggende⁷.

Nonostante questo, la fama dell'*Iconologia* come attendibile repertorio di immagini antiche rimane viva per tutto il Seicento e coinvolge non solo la pittura e la scultura, ma anche il

⁵ Cfr. qui Capitolo I, pp. 9-11.

⁶ Cfr. qui Capitolo VII, pp. 379 sgg.

⁷ Cfr. qui Capitolo IV, pp. 209-225.

restauro, una categoria finora non considerata dagli studiosi. Le iconografie proposte da Ripa offrivano a questi scultori modelli autorevoli per la ricomposizione di opere frammentarie e soprattutto per la creazione di attributi adatti alle diverse divinità e personificazioni, come attestano i restauri delle celebri Muse di Cristina di Svezia⁸ o alcuni interessanti brani di Orfeo Boselli, che propongono il manuale di Ripa come il più autorevole repertorio di statue classiche del tempo⁹.

L'*Iconologia* ha dunque molto a che fare con le opere d'arte reali della classicità: non solo infatti l'origine di molte voci del volume è riconducibile a reperti greci e romani (monete, statue, rilievi), ma le allegorie stesse del manuale giungono a loro volta a generare altri oggetti antichi (statue restaurate, gruppi statuari ricomposti, creazioni all'antica ecc.). L'opera di Ripa tradisce però questa naturale vocazione e fa proprio lo statuto astratto del vocabolario, rifiutando lo schema del trattato di antiquaria¹⁰. La sua struttura originaria in voci assembleate in ordine alfabetico infatti la assimila ai libri di *loci communes*, ai repertori di brani classici, come la *Polyanthea*, che raccoglievano in rubriche e voci ordinate alfabeticamente tutto il sapere antico, pronto per il riuso. Scrittori e artisti potevano così utilizzarle con facilità e dar sfoggio di un'erudizione e di una conoscenza dei testi antichi che in realtà non possedevano. Allo stesso modo il testo offriva un repertorio di facile consultazione da cui scrittori ed artisti potevano attingere immagini, concetti e allegorie, come rubriche di un vero e proprio dizionario per immagini. Secondo il gusto del tempo le iconografie dovevano essere antiche, legate ad un mondo di immagini e valori lontano e autorevole: così l'ampia letteratura emblematica del Cinquecento, da Andrea Alciato a Paolo Giovio, a Pierio Valeriano, si era nutrita di temi e motivi classici per la creazione di nuove composizioni simboliche. Ma ai lettori dell'*Iconologia* non interessava indagare sugli originali greci o romani usati come modelli delle allegorie, né avere indicazioni dotte sugli artisti che le avevano create, né sui luoghi

⁸ Cfr. qui Capitolo VI, pp. 303 sgg.

⁹ Cfr. qui Capitolo VI, pp. 353-368.

¹⁰ Cfr. qui Capitolo I, pp. 50 sgg.

dove erano collocate. Diversamente da altri testi dedicati alle rappresentazioni del mito classico, come il trattato di Vincenzo Cartari, *l'Iconologia* non fornisce così informazioni sull'arte antica, sui capolavori greci perduti resi famosi dalle testimonianze di Pausania, Plutarco, Plinio il Vecchio e altri scritti antichi, che invece erano al centro delle discussioni di molti eruditi del tempo. L'attenzione di Ripa è tutta rivolta al presente: dall'antichità egli prende l'involucro astratto, lo schema della figura per formare un vocabolario di forme che usa la forza delle immagini come uno straordinario linguaggio universale¹¹. L'antico offre un guscio autorevole all'invenzione che i nuovi artisti devono riempire di nuovi contenuti e nuove forme, con la propria sensibilità stilistica ed umana. In questa forma di reimpiego spregiudicato l'antico continua però a sopravvivere e a dare la sua forza all'arte, come una sorta di fiume sotterraneo copioso e inestinguibile. Da enciclopedico codificatore di iconografie, da uomo del Cinquecento affascinato soprattutto dalla forza dei simboli, Ripa ha uno sguardo tendenzioso e concentrato sul presente: non si mostra né un appassionato studioso di arte, né un collezionista di anticaglie, né un letterato innamorato della storia greca e latina; quello che più gli interessa è usare l'*auctoritas* dell'antico per rendere più efficace la comunicazione del suo tempo.

★ ★ ★

Desidero esprimere la mia gratitudine a Guido Arbizzoni, Lina Bolzoni, Lucia Corrain, Lucia Faedo, Elizabeth McGrath e Paolo Procaccioli, che hanno letto ampie porzioni del manoscritto, offrendomi i loro suggerimenti e consigli, a Stephan Schröder e Federico Rausa per le loro indicazioni e a Leonarda Di Cosmo, Lorenzo Faticcioni, Debora Marconcini, Bruna Parra per il loro aiuto e sostegno in molte fasi del lavoro. Molto utili sono state le sollecitazioni e le osservazioni dei partecipanti al convegno *Ripa e gli spazi dell'allegoria*

¹¹ Il prevalente interesse per il dato iconografico caratterizza la percezione nell'antico nel Seicento anche tra gli amanti di antichità. Molto interessante in questo senso il caso di Giovanni Demisiani, di recente messo in rilievo da Lucia Faedo, che propose di interpretare come un gruppo unitario due statue di dimensioni notevolmente diverse sulla base soltanto della loro iconografia; cfr. FAEDO 2005.

INTRODUZIONE

tenutosi nel settembre 2009 presso l'Università degli studi di Bergamo; tra essi in particolare desidero ricordare: Cristina Bragaglia Venuti, Claudia Cieri Via, Giuseppe Fornari, Enrico Giannetto, Maurizia Migliorini, Enrico Parlato, Stefano Pierguidi, Alessandra Tarabochia Canavero, Anna Maria Testaverde. Un ringraziamento sentito va inoltre all'editore Franco Visco, a Lucia Malafronte e Andrea Del Grosso, per il loro prezioso aiuto editoriale.

Questo lavoro è il risultato di un progetto di ricerca molto più ampio su Cesare Ripa e la letteratura emblematica del '500 iniziato molti anni fa alla Scuola Normale Superiore di Pisa da una discussione con Paolo Fossati e Paola Barocchi. Fu proprio la Signorina ad invitarmi ad approfondire questo filone di studio, ed è a lei, al suo inarrivabile esempio di studiosa profonda e disinteressata, che vorrei dedicare questo volume.