



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 – DOI:10.5281/zenodo.4244481



No. 8, Anno 2020 – Article 5

«Gratiosa Venustà». Percezione della classicità e modelli di risemantizzazione in un'allegoria di Cesare Ripa

Marco Giuman[✉]

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali Università di Cagliari

Title: «Gratiosa Venustà». Perception of the Classicism and Resemantization Models in an Allegory of Cesare Ripa.

Abstract: The *Iconologia* of Cesare Ripa represents a fundamental text to understand the exegetical selection processes that distinguish the perception of Classicism in the Renaissance. The objective of this contribution focuses on the figure of *Venustà*, in an attempt to understand what are the ways and cultural processes that lead Ripa to build this allegorical image.

Keywords: Iconology; Archaeology; Classicism; Renaissance; Myth; Allegory

ID-ORCID: 0000-0002-0928-2791

[✉]Address: Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali, piazza Arsenale 1 - 09124 Cagliari, Italia (Tel. 070 6757609, Email: mgiuman@unica.it).

Vogliono un'originalità assoluta?
Non esiste. Né nell'arte né in
niente. Tutto si costruisce sul
precedente.

Ernesto Sabato, *Sopra eroi e tombe*

Quando Cesare Ripa consegna alle stamperie degli eredi Gigliotti il manoscritto per la pubblicazione della sua *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, non ha forse coscienza del grande successo editoriale che l'opera riscuoterà nei tre secoli successivi¹. Contraddistinto da un progressivo interesse per il mondo dei simboli e da un'accentuata consapevolezza del potere veicolato dalle immagini, il mondo culturale della fine del Cinquecento, in cui l'*eruditissima commenticia* – ovvero la finzione di erudizione – si traduce in una vera e propria cultura della citazione erudita, accetta di buon grado l'opera del Ripa. D'altra parte, come afferma Sonia Maffei, «in Ripa si è attuata completamente la trasformazione delle storie mitiche in allegorie piene di valenze morali e di significati filosoficamente edificanti, con la consapevolezza che le immagini sono un linguaggio efficacissimo da usare

¹ L'opera, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, è pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593, senza illustrazioni, che invece compariranno nella seconda edizione edita nel 1603. L'*Iconologia* conterà più di trenta ristampe e traduzioni in lingua straniera. È da rimarcare come anche dopo la morte di Ripa, avvenuta a Roma nel 1622, l'opera subirà ulteriori implementazioni. È il caso della versione in due tomi curata da Giovanni Zaratino Castellini (*Della più che novissima Iconologia di Cesare Ripa ampliata dal Signor Cavalier Gio. Zaratini Castellini*, Padova 1630) o di quella, ancora in due volumi, pubblicata a cura di Cesare Orlandi (*Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino. Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, Perugia 1764). Per le diverse edizioni e le molte varianti si veda: MAFFEI 1997; MAFFEI 2008. Sulle scarse notizie biografiche circa la vita di Cesare Ripa si veda: MANDOWSKY 1939, pp. 7-13.

per diffondere concetti in modo universale»². Un concetto che è ben riassunto dallo stesso autore nelle pagine iniziali del *Proemio* al lettore³:

Ho giudicato buona cosa (havendo io voluto di tutte queste imagini fare un fascio maggiore di quello che si poteva raccorre dall'osservazione delle cose più antiche, et però bisognando fingerne molte, et molte prenderne delle moderne, e dichiarando verisimilmente ciascuna) trattare alcune cose intorno al modo di formare, e dichiarare i concetti simbolici.

Opera di impostazione fondamentalmente aristotelica⁴, secondo i modi del tempo, l'*Iconologia* propone una struttura che di fondo può apparire semplice, di tipo compendiarario⁵, in cui «Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo» sono concetti proposti dal Ripa mediante una traduzione di tipo primariamente metaforico⁶, che trova la propria definizione in un confronto costante – e non poche volte ardito – tra fonti classiche e fonti a lui contemporanee⁷. Il risultato è dunque concepito in forma enciclopedica, «non meno utile che necessaria a poeti, pittori,

² MAFFEI 2010c, p. 144.

³ Nel presente contributo il testo che si propone al lettore è quello relativo all'edizione pubblicata a Padova nel 1618 con il titolo di *Nova Iconologia* (da qui in avanti: RIPA 1618). La versione del 1618 propone in effetti alcune integrazioni rispetto all'edizione originale, con l'aggiunta di una cinquantina di nuove figure allegoriche che complessivamente ora raggiungono il numero di 1261 voci. D'altra parte, come abbiamo già anticipato, l'*Iconologia* del Ripa rimarrà sempre un'opera *in fieri*, con continue aggiunte e ampliamenti da parte dell'autore e dei suoi commentatori, soprattutto per quanto concerne un potenziamento costante dei suoi apparati iconografici (MAFFEI 2010b, p. X). Sugli approcci esegetici del Ripa si veda anche: MAFFEI 2013.

⁴ CECCHINI 1976, p. XVI. In generale si veda: WERNER 1983; MCGRATH 2000.

⁵ MANDOWSKY 1939, p. 13 s.

⁶ GOMBRICH 1948.

⁷ Per un inquadramento generale circa le fonti utilizzate da Ripa rimando al lavoro di Erna Mandowsky che, pur datato, costituisce ancora oggi un punto di riferimento indispensabile per approcciarsi in maniera filologicamente corretta alla sua opera (MANDOWSKY 1939). Fondamentale anche il contributo elaborato da Sonia Maffei circa alcune delle fonti impiegate da Ripa (MAFFEI 2010c).

scultori e altri»⁸, in cui le immagini sono «fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio»⁹.

Tale approccio si discosta non poco da altre opere coeve di carattere paraiconografico, in cui la scelta si limita talvolta all'analisi delle fonti classiche come unico e costante riferimento esegetico. È questo il caso, ad esempio, de *Le immagini delli dei de gl'antichi*, opera pubblicata nel 1571 da Vincenzo Cartari, mitografo e diplomatico reggiano attivo presso la corte estense, dove curerà una traduzione dei *Fasti* di Ovidio¹⁰. Va da sé, ovviamente, che la scelta di Ripa appare in questo caso ampiamente giustificata: nella prospettiva della sua opera, in cui l'allegoria è un concetto universale¹¹ e dunque fortemente connesso alla percezione che di essa si ha nei tempi e nei luoghi in cui l'*Iconologia* viene redatta, le fonti classiche non possono che costituire un punto di partenza, sì, ineludibile, ma inevitabilmente filtrato da quei processi di mediazione mediante i quali la contemporaneità modula e condiziona il concetto allegorico che si vuole esprimere. Questo dato, d'altra parte, trova un'ulteriore e più accentuata conferma nel momento in cui si passa dal piano del testo a quello della trascrizione iconografica. Lo stesso Cartari, dovendo elaborare un'immagine che debba accompagnare la dissertazione su Priapo «Dio

⁸ Per l'influenza esercitata dall'*Iconologia* sugli artisti contemporanei può essere esemplare il debito che agli studi di Ripa deve l'opera del Tiepolo, come dimostrano gli affreschi del *Genio su Pegaso che mette in fuga il tempo* di Palazzo Labia a Venezia, in cui l'immagine della Gloria, posta al centro della cupola, è evidentemente ispirata all'allegoria della Gloria de' Principi del Ripa (ANDERSON 2003, p. 247 s.). Discorso analogo potrebbe essere fatto per l'opera dei Carracci, come è possibile osservare in alcuni dei cicli pittorici realizzati per la casa Farnese (WALTER 1994, p. 88 s.).

⁹ Cfr. CECCHINI 1976, p. XX.

¹⁰ V. Cartari, *Il Flavio intorno ai Fasti*, Venezia 1553. Il testo a cui si fa riferimento nel presente contributo è quello pubblicato a Venezia nel 1674 (da qui in avanti: CARTARI 1674).

¹¹ Si veda a riguardo: WITTKOWER 1987.

delli Horti, et del membro virile, et dell'asino, eßendo inteso per la virtù seminale ò generativa», realizza una tavola filologicamente ineccepibile (fig. 1)¹²: qui Priapo è infatti raffigurato come una figura anziana con falchetto, accompagnata da un capro, da un asino e segnatamente posta di fronte a una palma, noto simbolo di fertilità fin dall'antichità più remota¹³. Ciò che tuttavia manca nella tavola è la caratteristica più precipua del dio, ovvero l'essere itifallico; assenza che viene parzialmente risolta mediante l'introduzione, a dimensione assai ridotta, della riproduzione di un cammeo antico in cui quella che lo stesso Cartari definisce nel *Flavio* l'«occulta virtù»¹⁴ del dio è appena percepibile. D'altra parte, è lo stesso filologo reggiano a sottolineare come per Priapo «furono ordinate molte cerimonie, le quali taccio per degni rispetti, oltre che di nulla servono à disegnare la [sua] imagine»¹⁵. Ora, se appare evidente che tale approccio non possa non risentire dello sguardo attento e severo del Sillabo (non dimentichiamo che, nel momento in cui il *Flavio* viene pubblicato, il soglio pontificio è occupato da Pio IV), è altrettanto probabile che esso debba essere letto in una prospettiva più ampia, nella quale il modo di concepire

¹² CARTARI 1674, p. 215. Il testo di Cartari, come dimostrato da Sonia Maffei (MAFFEI 2010c, p. 135 ss.), è in assoluto l'opera maggiormente impiegata da Ripa), nonostante una certa reticenza da parte dell'erudito perugino in tal senso: «Pur con queste importanti differenze il rapporto che lega Ripa e Cartari è di stretta consonanza. È proprio l'estrema vicinanza di finalità e di pubblico che può illuminarci sulle ragioni di una reticenza che Ripa applica in maniera così sistematica. Oltre a costituire un importante precedente dell'*Iconologia* il manuale di mitografia cinquecentesco [del Cartari] resta in effetti il suo più vicino rivale» (MAFFEI 2010c, p. 143).

¹³ Per un inquadramento generale sul valore simbolico della palma si veda: BROSSE 2007, p. 135 ss. Nel mondo classico, la simbologia della palma, oltre ad un valore genericamente riconducibile al concetto di vittoria, appare indissolubilmente legato all'idea di fecondità – si pensi al tema della nascita di Apollo e Artemide in cui Latona, per partorire, si appoggia proprio al tronco della palma delia (Hes. *Th.* 404 s.; Apollod. 1, 308; *h. Hom.* 1, 62). Si veda a tale proposito: GIUMAN, 1999, p. 195 ss. ss.; TORELLI 2002.

¹⁴ CARTARI 1553, p. 190.

¹⁵ CARTARI 1674, p. 215.

e leggere unna figura si media in maniera concreta e genuina nel comune sentire del tempo. Un fattore, comune anche al Ripa, che per l'antichista contemporaneo viene a costituire un ulteriore stimolo per la comprensione delle dinamiche e delle molteplici stratificazioni che condizionano i processi di risemantizzazione della classicità.

Tra le figure concepite dal Ripa per la sua *Iconologia*, è presente l'allegoria di Venustà, la cui figura viene così introdotta dall'erudito perugino¹⁶:

Tum omnibus una omnes fur ripuit Veneres. Dalquale Epigramma si raccoglie, che oltre alle fatezze d'un corpo grande, ben formato, e d'un color candido, bisogna haveranco Venustà, e questo lo dimostra Catullo¹⁷ non tanto in quella sua voce Venustas, quanto in quella. *Mica salis.* cioè, che Quinta era insipida, non haveva niente di Venustà, e gratia, sopra di che Alessandro Guarino Atavo del Cavalier Guarino autore del *Pastor fido*¹⁸, dice. *Quemadmodum cibi sine sale delectant, ita Quintia quoque. scilicet longa. et candida esset, sine venustate non videbatur.* Formosa sicome il cibo senza sale non gusta, così anche Quintia, ancorche fusse bella, grande, e candida, nondimeno non pareva bella senza Venustà, la quale non è altro, che una certa gratia, sicome nell'ultimo verso espone il sudetto Autore in quel mezzo pentametro, *Omnes surripuit Veneres. Videntur, inquit, ceteris mulieribus omnes venustates surripuisse, cum omnis gratia in ipsa sola appareat:* cioè pare, che Lesbia habbia rubbato tutte le venustà alle altre donne, poiche in lei sola apparisce ogni gratia: à guisa del ritratto di Zeuxide Pittore, che per figurare à gli Agrigentini in Sicilia Giunone Lavinia, scelse le più belle bellezze dalle più belle, e graziose donzelle, ch'havessero.

Per comprendere ora meglio il concetto di venustà, termine oramai desueto e pressoché scomparso dal lessico contemporaneo, e calarlo

¹⁶ RIPA 1618, p. 544.

¹⁷ Il riferimento di Ripa è al Carme 86 di Catullo:

*Quintia formosa est multis. mihi candida, longa,
recta est: haec ego sic singula confiteor.*

*Totum illud formosa nego: nam nulla venustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis.*

*Lesbia formosa est, quae cum pulcerrima tota est,
tum omnibus una omnis surripuit Veneres.*

¹⁸ Ripa fa qui riferimento al *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, dramma pastorale in endecasillabi e settenari pubblicato a Venezia nel 1590, quindi pochi anni prima della prima edizione dell'*Iconologia*, e latamente ispirato all'*Aminta* del Tasso.

coerentemente nella temperie del tempo di Ripa, può esserci di buon aiuto la testimonianza di Agnolo Firenzuola, poliedrico umanista fiorentino, attivo nella prima metà del Cinquecento e buon conoscitore del mondo letterario di Roma antica¹⁹, che così scrive nel suo *Dialogo delle bellezze delle donne*, pubblicato a Venezia nel 1552²⁰:

Dice Cicerone²¹, che sono due sorti di bellezza, delle quali una ne consiste nella venustà, e l'altra nella dignità; e che la venustà è propria delle donne, e la dignità propria degli uomini. Adunque, secondo costui, la cui autorità a voi donne dovrebbe bastare; tanto importa la dignità nell'uomo, quanto la venustà nella donna: perciocché la dignità nell'uomo non è altro che un aspetto pieno di riverenza e di ammirazione; la venustà adunque nella donna sarà uno aspetto nobile, casto, virtuoso, riverendo, ammirando, e in ogni suo movimento pieno d'una modesta grandezza. (...) Appresso gli antichi scrittori son celebrate due Veneri: una figliuola della terra, con operazioni terrene e lascive; dalla quale e' vogliono che si criino le veneree azioni: l'altra la dissero figliuola del cielo, con pensieri, alti, modi, e parole celesti, caste, pure e sante; da questa seconda vollero, che procedessero la venustà e le cose venuste, e non le veneree.

Nel solco della tradizione classica, o almeno nella percezione che di questa sembra trasparire all'erudito toscano, venustà viene dunque a indicare un sottile e complesso equilibrio tra forma estetica, leggiadria e grazia, qualità propria del mondo muliebre e paratatticamente contrapposta a quella *dignitas* che «nell'uomo non è altro che un aspetto pieno di riverenza e di ammirazione». C'è da aggiungere che il concetto delle 'due Veneri' ricordato da Firenzuola, a cui vedremo riferirsi anche il Ripa, è un'idea ampiamente radicata nella cultura dell'umanesimo rinascimentale. Nozione di ascendenza manifestamente neoplatonica, intendendo con ciò quel variegato insieme dottrinale che, sull'abbrivio degli studi di Marsilio Ficino, recupera il pensiero del filosofo e lo

¹⁹ Il testo a cui si fa qui riferimento è quello pubblicato a Milano nel 1802 (da qui in avanti: FIRENZUOLA 1802). Sulla figura di Agnolo Firenzuola si veda: SERONI 1957

²⁰ FIRENZUOLA 1802, p. 56 s.

²¹ Firenzuola fa qui riferimento a un passo del *De Officiis* (1, 36).

trasforma in un punto di riferimento fondamentale per i circoli intellettuali dell'Italia tra il Quattrocento e il Cinquecento²², l'idea di una duplice natura di Afrodite (*Urania* e *Pandemia* nella terminologia platonica del *Simposio*²³) si traduce in due visioni distinte del sentimento amoroso: la prima Venere, che appartiene alla sfera celeste della mente, traduce l'amore divino ed è in grado di trascendere dalla dimensione della carne e di perdersi nella contemplazione della bellezza; l'altra Venere rappresenta invece l'amore umano, il principio generatore in grado anch'esso, sì, di percepire e produrre bellezza ma nella dimensione materiale del suo pensiero²⁴. Per dirla con lo stesso Marsilio Ficino²⁵:

²² È noto come sia Cosimo de' Medici, influenzato dal filosofo bizantino Giorgio Gemisto Pletone (1355-1452), a concepire l'idea di un'Accademia platonica che potesse porsi come erede ideale di quella fondata da Platone e ne potesse rispecchiare il modello. Tra le figure che animeranno l'Accademia ricordiamo Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Cristoforo Landino. Sulla figura di Marsilio Ficino si vedano: GARIN 1951; TOUSSAINT, LOLLINI 2008. Per un inquadramento generale al rapporto complesso tra neoplatonismo e umanesimo rinascimentale si vedano: PULIAFITO, PIEROZZI 1991; KRISTELLER 1996, p. 155 ss.

²³ Pl. *Symp.* 180c-181c. Il tema verrà riproposto anche da Senofonte (X. *Smp.* 8, 9-10). Sulla teoria platonica della duplicità di Venere (e di Amore) si vedano: SETTIS 1966, pp. 97-107; PANOFKY 1975, p. 196 ss.; RUDHARDT 1999, p. 25 s. Il tema delle 'due Veneri', come è noto, conosce una significativa fortuna nella pittura del Quattrocento e del Cinquecento, oltre ad essere presente nella poesia italiana del Rinascimento (COMBONI 2000, p. 9).

²⁴ VENTURA 1995, p. 101: «nella teoria d'amore dell'Umanesimo viene ampiamente recuperata e discussa l'idea platonica della duplicità di Venere e della conseguente duplicità di Amore. Infatti, tale concetto compare già nel 1433 in un'epistola inviata da Carlo Marsuppini a Lorenzo Valla [Cod. Riccardiano 779, c. 201v]; più tardi, Marsilio Ficino nel suo Commento al *Simposio* parla a lungo delle due Veneri platoniche; e così questa distinzione diventa patrimonio comune del neoplatonismo e si ritrova in numerosi testi». Cfr. Comboni 2002, p. 10: Degno di nota anche il fatto che l'Amore terreno venga presentato quale pallida ombra di quello celeste, così come accade nel *Commento sopra una Canzona de Amore, composta da Girolamo Benivieni*, di Giovanni Pico della Mirandola (composto nel 1486 e pubblicato a stampa nel 1519): «lo amore vulgare non è vero amore, ma così come la sensibile bellezza non è vera bellezza, ma immagine di quella, così è lui uno simulachro e una ombra dello amore celeste».

²⁵ FICINO 1544, p. 45.

L'una è la forza dell'anima à conoscere le cose di sopra: l'altra è la forza della medesima procreatrice delle cose basse. Quella non è propria dell'anima, ma è imitazione della contemplatione angelica. (...) Sieno dunque due Venere nell'anima, la prima celeste, la seconda volgare, et ambe due habbino amore: la celeste a pensare, et contemplare la bellezza divina: la volgare a generare la medesima nella materia del mondo.

Torniamo ora al concetto di *venustas*. Nelle fonti latine *venustas* è un termine poliedrico²⁶, che può trovare impiego tecnico sia in ambito retorico, per indicare l'eleganza e l'equilibrio di un discorso²⁷, sia nel linguaggio critico dell'arte: lo stesso Cicerone, nelle *Verrine*, impiega *venustà* per lodare alcune sculture bronzee di Canefore²⁸ e una statuetta di capretta definita «*scite facta et venusta*»²⁹; si aggiunga a ciò Plinio che, celebrando Parrasio, rimarca come questi per primo avrebbe conferito alle sue figure «*venustatem oris*»³⁰ e non manca di definire Nicofane «*pictor elegans et concinnus, ita ut venustate ei pauci comparentur*»³¹. Il concetto peripatetico e stoico di *venusta species*, d'altra parte, trova impiego anche nell'ambito dell'architettura, come ben dimostra un passo di Vitruvio in cui esso viene segnatamente associato all'idea di euritmia³²:

Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. haec efficitur, cum membra operis convenientis sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae.

L'euritmia è il venusto e commisurato aspetto dato dalle disposizione delle membra. Essa si ottiene quando l'altezza di queste membra corrisponde con la larghezza, e la larghezza con la lunghezza, così che ogni cosa presenti una sua simmetria.

²⁶ Cfr. BECATTI 1966.

²⁷ Così, ad esempio, in Cic. *De Or.* 3, 60.

²⁸ Cic. *Verr.* 2, 4, 3-5.

²⁹ Cic. *Verr.* 2, 87.

³⁰ Plin. *H.N.* 35, 67.

³¹ Plin. *H.N.* 35, 3.

³² Vitruv. 1, 2, 3.

Delineato per grandi somme questo quadro preliminare, possiamo ora procedere ad analizzare in maniera più specifica i modi iconografici con i quali Cesare Ripa elabora la figura allegorica di Venustà; non prima tuttavia di aver riassunto gli elementi essenziali mediante i quali Ripa elabora la sua idea di allegoria. Quest'ultima, di stretta pertinenza aristotelica, si fonda essenzialmente sui quattro concetti che secondo il filosofo starebbero alla base di ogni esistente e che Erna Mandowsky adatta all'analisi del Ripa come segue³³: «Con la parola *materia* s'intendono gli 'attributi' che forniscono i fondamenti per la forma di un'allegoria. L'*efficiente* costituisce il passaggio dallo stato di possibilità di una figurazione (dato dalla 'materia' di cui già si dispone e che è posta in essa) alla sua realizzazione; in altri termini, la trasformazione delle singole immagini nella forma di allegoria. La *forma* consiste nella realizzazione della disposizione dell'efficiente' mediante la materia; vale a dire, la formazione definitiva di un'immagine mediante gli 'attributi', p. es. bilancia, spada ecc. Il *fine* è lo scopo della 'forma', il quale consiste nel rendere percettibile, mediante l'organo della vista, un concetto astratto».

Torniamo dunque a Venustà, immagine che, come abbiamo già visto, viene da lui introdotta con i versi catulliani del Carme 86. Ed è senza dubbio proprio alla bella Quinzia («*candida, longa, recta*») che Ripa deve ispirarsi nell'elaborazione della giovane fanciulla (fig. 2), da lui stesso definita «d'un corpo grande, ben formato, e d'un color candido»³⁴, forse anche memore della traduzione dell'ode catulliana fatta dal Varchi³⁵:

³³ MANDOWSKY 1939, p. 15.

³⁴ Nella composizione 'iconologica', intendendo ovviamente questo termine nella prospettiva ermeneutica impiegata dal Ripa, la figura allegorica è quasi solo umana e prevalentemente femminile (CECCHINI 1976, p. XV s.). Assai rari sono i casi in cui si impiega una figura animale o teriomorfa; pochissimi, infine, quelli in cui viene impiegato

Quinzia a molti par bella, a me par bianca,
Grande, dritta, ben fatta e, finalmente,
Parte per parte in lei nulla non manca.
Ma 'l tutto non è bello interamente,
Perch'ella d'ogni grazia affatto manca,
Né pure un gran di sal la fa piacente.
Lesbia è bella, ch'è bella tutta, e sola
Tutte le grazie a tutte l'altre invola.

Più complesso, ovviamente, deve risultargli la trasposizione allegorica delle qualità di cui la stessa Quinzia, sempre secondo Catullo, sarebbe risultata priva; ovvero quella *venustas* che di contro avrebbe caratterizzato Lesbia. Per veicolare questo concetto, Ripa si avvale dunque di attributi iconografici, la cui funzione è in tutta evidenza quella di veicolare sul piano più proprio della mediazione simbolica «Venustà, la quale non è altro, che una certa gratia»³⁶. Inutile dire che anche il concetto di grazia, assai latamente riconducibile all'ideale greco di *charis*, viene notoriamente a rappresentare una chiave esegetica fondamentale nell'estetica dell'umanesimo rinascimentale³⁷, una chiave che – senza voler scomodare la *anmut* romantica di Schiller – possiamo forse riassumere in una forma di fascino spirituale «che supera l'aristotelica bellezza corporale, costituita dalla giusta proporzione delle parti, e può coesistere con la sproporzione»³⁸. In una parola appunto: ciò che manca a Quinzia per essere Lesbia e che Benedetto Varchi, umanista fiorentino e autore di un

un elemento vegetale, minerale, artificiale o geometrico. D'altra parte, per Ripa la misura la misura «è mezzo per concepire ciò che deve essere spiegato. Essendo l'uomo misura di tutte quelle cose che sono legate a lui, e quindi anche delle sue qualità, non v'è miglior mezzo di espressione della forma umana» (MANDOWSKY 1939, p. 15).

³⁵ VARCHI 1590, p. 87.

³⁶ RIPA 1618, p. 544.

³⁷ SZAKOLCZAI 2007; SCATIZZI 2012. Per l'evoluzione dell'idea di grazia nella pratica e nella teoria artistico-letteraria del Seicento e del Settecento si veda: PINELLI 2003.

³⁸ POZZI, MATTIODA 2006, p. 204 s.

Libro della beltà e della grazia, pubblicato postumo nel 1590³⁹, definisce quella «qualità che noi grazia et i Latini or venustà chiamano e talora Venere»⁴⁰. D'altronde, non è certo un caso se lo stesso Varchi, nel proemio della sua opera, esordisca citando ancora una volta il Carme 86 di Catullo⁴¹.

Tenendo bene a mente che «un'allegoria rappresenta un concetto mediante un insieme di figure che convenzionalmente, attraverso un processo razionale piuttosto che intuitivo e analogico, si collegano ad esso»⁴² e che pertanto l'esegesi iconologica non è da intendere quale traduzione meramente simbolica, ma da leggere semmai in una prospettiva in cui lo stesso simbolo viene a costituire un livello di mediazione culturale in cui esso si associa ad altre forme di percezione⁴³, procediamo all'analisi degli attributi scelti da Ripa per connotare

³⁹ Il testo di Varchi è stato digitalizzato a cura della Fondazione Memofonte Onlus ed è ora scaricabile all'indirizzo: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_varchi2.pdf (da qui in avanti: VARCHI 1590).

⁴⁰ VARCHI 1590, p. 86.

⁴¹ VARCHI 1590, p. 85: «Vostra Signoria [il riferimento del Varchi è a Mons. Leone Orsino vescovo di Fregius e mentore dell'opera] mi dimanda di dua dubi: primieramente, se la grazia può stare senza la bellezza; secondariamente, qual più di queste due sia da disiderar, o la bellezza o la grazia. Il primo dubio è malagevolissimo, et io non osarei parlare così allo impreveduto, se non mi ricordassi d'averne favellato altre volte ne' Problemi d'amor e sopra la traduzione di quel nobilissimo epigramma di Catullo che comincia: *Quintia formosa est multis, mihi candida, longa, recta est...* e quello che seguita; il quale tradusse ancora et allegò a questo proposito medesimo il dottissimo Pico conte della Mirandola nel terzo libro del suo Comento sopra la sesta stanza. Dico adunque, più per desiderio ch'io ho di piacere a V.S. che con credenza di sodisfarle, che lo scioglimento di questo dubio consiste nel saper che cosa sia bellezza e che cosa sia grazia».

⁴² MEZZALIRA 2013, p. 116. Per i rapporti tra Ripa e la letteratura scientifica del suo tempo si veda: FARA 2013.

⁴³ Non è secondario, in questa lettura, rimarcare come il simbolo è spesso indicato dai trattatisti con il termine di 'emblema', inteso, come rimarcato già a suo tempo da Giuseppe Ronchetti, quale «rappresentazione di un'idea mediante un oggetto che la simboleggi» (RONCHETTI 1922, p. 337).

l'allegoria di Venustà e compendiarne in tal modo le qualità etiche e morali⁴⁴. Questi sono quattro:

- 1) un'alta fascia che ne cinge la vita;
- 2) una corona floreale che ne incornicia la fronte;
- 3-4) un ramo e a un volatile posti su ciascuna delle sue mani.

Per ognuno di questi elementi, secondo le consuetudini esegetiche dell'*Iconologia*, Ripa propone una lunga dissertazione, destinata ad illustrare al lettore, a mezzo di un'interpretazione di natura simbolica, i meccanismi selettivi che lo hanno portato a scegliere quel determinato attributo. Procediamo dunque con ordine, iniziando dal primo oggetto indicato dal Ripa, ovvero quello che lui medesimo definisce «il cingolo di Venere» (fig. 3)⁴⁵:

Habbiamo cinta la nostra figura della Venustà col sudetto cingolo da Greci chiamato cesto, overo baltheo, che Venere di natura Madre d'ogni Venustà, et gratia portar solea per comparire gratiosa, nel qual vi era tanta virtù, che negli amorosi sdegni placava per fine l'iracondo, e furibondo Marte, et col medesimo Giunone ricevutolo impresto da Venere puoté placare l'Altisonante Giove: scherzo gratiosamente sopra ciò Martiale nel 6. Lib. Volendo lodar Giulia di gratia, et bellezza, à cui disse, ch'era tanto bella, et gratiosa, che da lei Giunone, e Venere istessa sarebbe venuta à dimandare impresto il gratioso cingolo⁴⁶.

*Ut Martis revocetur amor summiq; Tonantis,
A te Iuno petat ceston et ipsa Venus.*

Questo prezioso cingolo è descritto sicome l'habbiamo figurato da Homero nel Xij della sua Iliade, ove à Giunone Venere l'impresta.

*A pectoribus solvit acu pictum cingulum.
Varium: ibi autem im eo illecebrae omnes factae erant,
Ibi erant quidem Amor, et desiderium, et colloquium
blandiloquentia, quae decepit mentem valde etiam prudentium.
Hoc ei imposuit manibus, verbumque dixit, et nominavit.
Accipe nunc hoc cingulum, tuoque impone sinui.
Contextum varie, in quo omnia facta sunt, neque que tibi puta
inefficax futurum esse, quodcunque mentibus tuis cupis.*

⁴⁴ Sugli attributi quali segni distintivi convenzionali si veda: CECCHINI 1976, p. XV.

⁴⁵ RIPA 1618, p. 547.

⁴⁶ Mart. 13.

Apparisce da questo testo d'Homero, che in detto cingolo vi erano ricamati à punta d'aco Amore, i desideri, e la soave eloquenza del parlar dolce. Amore l'habbiamo presentato con la solita imagine di fanciullo alato, i desiderij con le faci ardenti, i quali sono quelli, che à guisa di facelle accese ardeno continuamente i cuori degli amanti. La soave eloquenza, et il dolce parlare col caduceo di Mercurio riputato da Poeti padre della eloquenza, et ancora capo delle gratie, come dice il Giraldo nel Sintagma Xiiij. *Mercurium insuper veteres gratiarum Ducem constituerum*⁴⁷. (...) Nel qual cingolo Homero ci volse dare ad intendere la forza della gratia, senza la quale la bellezza non val niente.

Il passo omerico da cui diparte il commento di Ripa, che per la sua traduzione latina forse si basa – seppure con alcune leggere varianti – sull'edizione bilingue curata e pubblicata da Hubert van Giffen nel 1572⁴⁸, fa dunque riferimento a uno degli episodi più noti tra le vicende narrate da Omero nell'*Iliade*. All'indomani della defezione di Achille dal campo di battaglia a causa della disputa con Agamennone per il possesso di Briseide, le schiere achee sono sul punto di soccombere di fronte all'inarginabile pressione dei Teucri, guidati da Ettore. Poseidone decide pertanto di intervenire al fianco degli Achei per evitarne in tal modo la disfatta, ma teme che Zeus possa impedirglielo. È qui che si inserisce la figura di Era, la quale, fattasi imprestare da Afrodite il suo irresistibile cinto magico, seduce il padre degli dèi, distogliendolo così da ciò che sta avvenendo sul campo di battaglia. Così Omero descrive l'incontro tra le due divinità⁴⁹:

Τὴν δ' αὖτε προσέειπε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη·

⁴⁷ Ripa fa qui riferimento a Lilio Gregorio Giraldi, umanista ferrarese e autore di un'opera sulle Muse, il *Syntagma de Musis*, pubblicata a Strasburgo nel 1511. Dedicato al suo maestro Luca Ripa, il *Syntagma* è una raccolta di materiali vari elaborato da Giraldi fin dagli anni dell'adolescenza.

⁴⁸ VAN GIFFEN 1572, p. 511. L'opera curata da van Giffen rappresenta la prima edizione bilingue di questo periodo e rappresenta un'opera di buon successo di pubblico in tutta Europa (FORD 2007).

⁴⁹ Hom. *Il.* 14, 212-221 (traduzione a cura di Rosa Calzecchi Onesti). Tutte le traduzioni che seguono, se non altrimenti specificato, devono essere intese come a cura dell'autore.

οὐκ ἔστ' οὐδὲ ἔοικε τεὸν ἔπος ἀρνήσασθαι·
 Ζηνὸς γὰρ τοῦ ἀρίστου ἐν ἀγκοίνησιν ἰαύεις.
 Ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
 ποικίλον, ἔνθα δέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο·
 ἔνθ' ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς
 πάροφασις, ἧ τ' ἐκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.
 τὸν ῥά οἱ ἔμβαλε χερσὶν ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζε·
 τῇ νῦν τοῦτον ἱμάντα τεῶ ἐγκάτθεο κόλπῳ
 ποικίλον, ᾧ ἐνὶ πάντα τετεύχεται· οὐδέ σέ φημι
 ἄπρηκτόν γε νέεσθαι, ὅ τι φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς.

Le disse di nuovo Afrodite che ama il sorriso:
 «non si può, non è degno opporre rifiuto al tuo verbo,
 che tra le braccia giaci dell'altissimo Zeus».
 Disse, e sciolse dal petto la fascia ricamata,
 a vivi colori, dove stan tutti gli incanti:
 lì v'è l'amore e il desiderio e l'incontro,
 la seduzione che ruba il senno anche ai saggi.
 Questa le pose in mano e disse parola, parlò così:
 «Ecco, mettiti in seno questa mia fascia
 a vivi colori. In essa c'è tutto: e ti dico
 non lascerai a mezzo ciò che brami nel cuore».

Al di là di alcune ingenuità di carattere esegetico (la fascia di Afrodite non è propriamente ricamata con delle scene puntuali, dal momento che il verbo *teucho* indica in senso figurato l'idea di *suscitare*, di *provocare*), non è difficile per l'antichista rimarcare come il contesto delineato da Omero sia piuttosto distante da quel concetto di candida grazia che vi vuole invece leggere Ripa. Nelle parole del poeta epico, infatti, Afrodite si scioglie il cinto («ἐλύσατο κεστὸν») in un gesto che nel mondo greco rimanda in maniera chiara e inequivocabile a un'azione di natura propriamente erotica⁵⁰, come ben dimostra un celebre passo di Plutarco in cui lo storico

⁵⁰ Può essere esemplificativo di ciò l'episodio che vede contrapposto Eracle alle Amazzoni per il possesso della cintura della loro regina (Apollod. 2, 5, 9. Cfr. A.R. 2, 964-69). Sul valore simbolico del gesto dello scioglimento della cintura nel mondo greco si veda: GIUMAN 2002; GIUMAN 2005, p. 89 ss. Per completezza si rimarca come il cinto si associ anche al momento del parto. Un primo elemento in questo senso ci viene fornito dall'*Inno Delio* di Callimaco, nel quale il poeta di Cirene così descrive Latona che, sfinita dagli spasmi dell'imminente parto, si accinge a dare alla luce Artemide ed Apollo (Call. *Del.*

di Erchia, descrivendo il matrimonio spartano, ricorda come lo sposo, la prima notte di nozze, debba sciogliere la cintura alla consorte e poi condurla in braccio sul talamo nuziale⁵¹. Una glossa contenuta nel catalogo *Suda* alla voce *Λυσίζωνος γυνή* può esserci di aiuto nel focalizzare meglio i termini della questione⁵²:

ἡ ἀνδρὶ πλησιάσασα. αἱ γὰρ παρθένοι μέλλουσαι πρὸς μίξιν ἔρχεσθαι, ἀνετίθεσαν τὰς παρθενικὰς αὐτῶν ζώνας τῇ Ἀρτέμιδι.

Di colei che ha avuto intimità con l'uomo. Le fanciulle in procinto di avere il [primo] rapporto sessuale, dedicavano le proprie cinte virginali ad Artemide.

Invero Artemide⁵³ non costituisce tuttavia l'unica divinità alla quale le giovani fanciulle greche solevano dedicare la propria cinta virginale⁵⁴.

209-11). Proprio *scioglitrice di cintura*, viene definita da Tirteo la dea Ilizia mentre si appresta a soccorrere la regina Berenice oppressa dalle doglie (Theoc. 17, 60-61:); la medesima epiclesi, negli *Inni Orfici* (Orph. H. 36, 5), diviene attributo di quell'Artemide che sappiamo con certezza essere invocata dalle donne al momento del parto. «*Ho posto un bambino nella cinta*» afferma con una locuzione che molto si avvicina all'espressione italiana 'restare incinta', Afrodite per indicare all'amato Anchise il concepimento del figlio Enea (h. Ven. 252-55). L'espressione 'sciogliere la cinta' sembra dunque ampliare ulteriormente il proprio significato, andando inevitabilmente a sovrapporsi, attraverso un percorso semantico fondato sulla sequenza strutturale *matrimonio / maternità* (cfr. AP 6, 202), a quell'ambito che, da ultimo, doveva costituire il fine fondante dell'unione matrimoniale, ovvero la procreazione di figli legittimi, il generare eredi ai quali poter trasmettere i beni familiari e cittadini nelle cui mani affidare la continuità della comunità (MOSSÉ 1992, p. 41). È l'immagine stessa della cintura, quella cintura che cade tanto di fronte allo sposo quanto nei momenti che precedono il parto, a trasformarsi in un'icona del grembo femminile e, in maniera più ampia, in una proiezione del mondo familiare e sessuale della donna.

⁵¹ Plu. *Lyc.* 15, 4-6: Ἐγάμουν δὲ δι' ἀρπαγῆς, οὐ μικρὰς οὐδὲ ἀώρους πρὸς γάμον, ἀλλὰ καὶ ἀκμαζούσας καὶ πεπείρους. τὴν δὲ ἀρπασθεῖσαν ἢ νυμφεύτρια καλουμένη παραλαβοῦσα, τὴν μὲν κεφαλὴν ἐν χροῶ περιέκειρεν, ἱματίῳ δὲ ἀνδρείῳ καὶ ὑποδήμασιν ἐνσκευάσασα κατέκλινεν ἐπὶ στιβάδα μόνην ἄνευ φωτός. ὁ δὲ νυμφίος οὐ μεθύων οὐδὲ θρυπτόμενος, ἀλλὰ νήφων, ὥσπερ αἰεὶ, δεδειπνηκῶς ἐν τοῖς φιδιτίοις, παρεισελθὼν ἔλυε τὴν ζώνην καὶ μετήνεγκεν ἀράμενος ἐπὶ τὴν κλίνην.

⁵² *Suda*, s.v. *Λυσίζωνος γυνή*. Cfr. Apostolius 10, 96.

⁵³ Il gesto dell'offerta della cintura ad Artemide, dea virginale ma che, in virtù della propria natura liminare, era notoriamente chiamata spesso a svolgere la funzione di garante in quei riti di passaggio che dovevano segnare le tappe fondamentali nella vita di

Erano forse offerte proprio a Era, ad esempio, alcuni cinturoni bronzei venuti alla luce nel corso degli scavi del santuario portuale di Chios⁵⁵, mentre, a Trezene, è ad Atena che prima del matrimonio le fanciulle «offrivano la propria cintura» nel corso delle feste Apaturie⁵⁶. Il meccanismo semantico sotteso a questo gesto è comunque oltremodo chiaro: attraverso la perdita della propria verginità, ipostasi simbolica dell'inizio del legame matrimoniale e naturale conclusione di un percorso puntuale che ha portato la fanciulla dall'infanzia all'età adulta, la giovane sposa si appresta a occupare in maniera stabile e definitiva il proprio specifico ruolo all'interno del corpo sociale. Consacrando dunque il proprio cinto virgineo, ovviamente nella mediazione sintattica di un percorso fortemente ritualizzato e tutelato da una divinità, ella si appresta

una donna, dall'infanzia alla maternità trova chiara traduzione in una *lekythos* a figure rosse attribuita al Pittore di Achille e attualmente conservata presso il Museo Archeologico Regionale di Siracusa (Siracusa, Museo Archeologico Regionale, 21186 (VERILHAC, VIAL 1998, p. 289): di fronte a un'Artemide vestita di un leggero e lungo chitone, una torcia nella mano destra come elemento fortemente connotante di un ambito legato alla fertilità – e non a caso attribuito caratteristico sia di Ilizia, la dea preposta ai parti, che di un'altra divinità tradizionalmente riconducibile alla sfera ctonia, Ecate –, una giovane fanciulla, lo sguardo rivolto alla Dea, si appresta a sciogliere, e quindi verosimilmente ad offrirle, la propria cintura virgineo.

⁵⁴ ROUSE 1902, p. 249 ss.

⁵⁵ BOARDMAN 1961-62; BOARDMAN 1967, 215-21, tavv. 87-91; JEFFERY 1976, p. 231. Le cinte bronzee sono state rinvenute durante le campagne di scavo realizzate nell'isola dalla Missione Inglese nella prima metà degli anni Cinquanta. Gli oggetti, venuti alla luce unitamente ad altro materiale di ambito femminile (fibule, orecchini, bracciali, etc.), sembrano trovare un confronto diretto in analoghe produzioni di origine frigia; in particolare un cinturone bronzeo proveniente da una tomba femminile di Gordion.

⁵⁶ Paus. 2, 33, 1: νῆσοι δέ εἰσι Τροιζηνίους μία μὲν πλησίον τῆς ἠπειροῦ, καὶ διαβῆναι ποσὶν ἐς αὐτὴν ἔστιν· αὕτη Σφαιρία ὀνομαζομένη πρότερον Ἰερά δι' αἰτίαν ἐκλήθη τοιαύτην. ἔστιν ἐν αὐτῇ Σφαίρου μνήμα· Πέλοπος δὲ ἠνίοχον εἶναι λέγουσι τὸν Σφαῖρον. τούτῳ κατὰ δὴ τι ἐξ Ἀθηνᾶς ὄνειρον κομίζουσα Αἶθρα [ἐς] χοῶς διέβαινεν ἐς τὴν νῆσον, διαβάσει δὲ ἐνταῦθα λέγεται Ποσειδῶνα μιχθῆναι. ἰδρύσατο μὲν διὰ τοῦτο Αἶθρα ναὸν ἐνταῦθα Ἀθηνᾶς Ἀπατουρίας καὶ Ἰεράν ἀντὶ Σφαιρίας ὀνόμασε τὴν νῆσον· κατεστήσατο δὲ καὶ ταῖς Τροιζηνίων παρθένους ἀνατιθέναι πρὸ γάμου τὴν ζώνην τῇ Ἀθηνᾷ τῇ Ἀπατουρίᾳ.

a donare alla comunità nuovi futuri cittadini. Come tuttavia accade spesso nell'analisi delle complesse mutazioni semantiche che contraddistinguono un oggetto, il rapporto tra cintura e mondo femminile si mostra assai più articolato e il gesto dello scioglimento, che non a caso viene a sovrapporsi ad una componente – il nodo – dalle forti connotazioni magiche⁵⁷, non può che tradursi anche in una dimensione affatto erotica, in cui l'immagine della veste che si appresta a cadere si tramuta in una proiezione metaforica fin troppo svelata: si scioglie la cinta Afrodite in uno splendido rilievo in avorio dell'ultimo quarto del VII sec. a.C. conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 4)⁵⁸, così come si scioglie la cinta una prostituta nella decorazione figurata di una coppa di Onesimos del British Museum (fig. 5)⁵⁹. E che nello stesso passo omerico citato da Ripa il gesto di sciogliersi la cinta sia da intendere in una prospettiva esegetica pienamente erotica ce lo confermano più elementi. Il primo è di natura lessicale e riguarda il termine impiegato da Omero al verso 216 per indicare gli *incanti* (θελκτήρια) generati dal cinto di Afrodite. In greco, il verbo *thelgo* indica in effetti un tipo di fascinazione e di lusinga che si connota per lo più in un'accezione negativa e che, non a caso, è propria di personaggi quali Circe o le Sirene⁶⁰. A ciò si aggiunga che nel verso successivo il riferimento omerico non è alla figura di Eros, bensì a quella di Himeros, *alter ego* del dio e personificazione di quel desiderio amoroso, nell'accezione più sessuale del termine, a cui non è possibile opporre

⁵⁷ Si veda, ad esempio, la descrizione pliniana sugli effetti taumaturgici del cosiddetto 'nodo di Ercole', straordinario rimedio, a detta dello studioso antico, contro sciatalgie e dolori di tipo articolare (Plin. *H.N.* 28, 17).

⁵⁸ New York, Metropolitan Museum, 17.190.73. RICHTER 1945, p. 261; STUPCKA 1972, p. 191, n. 1, tav. 3, 1.

⁵⁹ London, British Museum E 44. BEAZLEY 1963, p. 318 nr. 2.

⁶⁰ In questa accezione negativa, ad esempio, in: A. *Pr.* 865; P. *N.* 4, 3; S. *Tr.* 355.

resistenza⁶¹. È quella forza che Bruno Gentili descrive con una felice definizione «impavido e oscuro demone distruttore»⁶² e la cui potenza «domina a suo piacimento persino sugli dèi»⁶³, obnubilandone la mente, sciogliendo «le membra di tutti gli immortali e di tutti gli uomini» e domando «nel petto l'animo e i saggi propositi»⁶⁴. Quella incarnata da Himeros è dunque una vera e propria follia, per la quale gli dèi hanno concesso il diritto allo spergiuro⁶⁵ – circostanza unica e perciò stesso di straordinario significato – e le cui conseguenze possono rivelarsi tanto funeste quanto imprevedibili⁶⁶. Come d'altronde non manca di rimarcare lo stesso Omero quando, al verso 218, ricorda «la seduzione che ruba il senno anche ai saggi» (ἦ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων). D'altra parte, con buona pace di Ficino e di Firenzuola, la distinzione platonica tra le 'due Veneri' rappresenta solo un erudito *divertissement* di tipo etico-filosofico che, pur con qualche ricaduta di carattere letterario, non avrà mai riscontro alcuno, né nel mito né nelle forme del suo culto, sulle quali semmai potranno rivestire un qualche peso i tre distinti campi di attività della dea (ovvero in terra, in mare e in cielo). A parte ciò, nel mondo della religiosità classica, la figura di Afrodite/Venere si tradurrà costantemente

⁶¹ Cfr. Hes. *Th.* 64; 201. Sulle caratteristiche funzionali di Himeros si veda: CALAME 1992, p. 21 ss. Per la sua analisi iconografica si veda: HERMARY 1990.

⁶² GENTILI 2006, p. 173 s.

⁶³ S. *Tr.* 443.

⁶⁴ Hes. *Th.* 120-122. Cfr. Ibyc. Fr. 283, 3-6. Sulle dinamiche che contraddistinguono gli 'assalti' di Eros si veda: CARSON 1986; CYRINO 1995. Il tema della debolezza umana di fronte alla potenza incommensurabile di Eros sembra caratterizzare anche la *Fedra* sofoclea (fr. 685 Radt):

ἔρωσ γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται
οὐδ' αὖ γυναικας, ἀλλὰ καὶ θεῶν ἄνω
ψυχὰς ταρασσει κατὰ πόντον ἔρχεται.

⁶⁵ Pl. *Smp.* 183 b 5-7.

⁶⁶ Per le dinamiche fisiologiche e simboliche legate ai comportamenti sessuali nel mondo antico si veda: SISSA 2003, con bibliografia precedente.

secondo un unico modello funzionale, in cui fascino, bellezza, erotismo e sessualità rappresentano sempre le parti complementari, e non di rado percepite come 'pericolose', di un *unicum* inscindibile. C'è da aggiungere, nondimeno, che un Eros *altro*, legato in senso più peculiare alle dinamiche funzionali che abbiamo visto contraddistinguere Himeros, è conosciuto alla cultura dell'umanesimo italiano nella figura di Anteros⁶⁷, divinità che favorisce la reciprocità amorosa⁶⁸ e che instilla nell'amante il desiderio per

⁶⁷ MERRIL 1944; BEECHER, CIAVOLELLA 1992; COMBONI 2000; LUCIOLI 2010. La figura di Anteros inteso quale divinità dell'amore reciproco è un concetto diffuso tra molti umanisti e mitografi italiani, da Celio Calcagnini, a Lilio Gregorio Giraldi, da Mario Equicola ad Achille Bocchi.

⁶⁸ Paus. 1, 30, 1; 6, 23, 5; Ov. *F.* 6, 90; Nonn. *D.* 47, 332 ss. Il carattere irruente dell'amore tradotto da Anteros trova una sua eco anche nella genealogia del dio, che dalle fonti è attestato essere figlio adulterino di Venere e Marte (Cic. *N.D.* 3, 21; Plin. *H.N.* 3, 23, 59-60). Il tema è ripreso in un'ode di Antonio Felerego Fregoso, poeta toscano di matrice neoplatonica della seconda metà del XV secolo, che così scrive (*Cerva Bianca*, V, 38):

«De lo adultero amante e vulgar dea
un figlio nacque nominato Antero;
e perché patre bellicoso avea,
tutto marziale e furibondo e fiero
è nato; e perché Amor signor vedea
in sì gran stato naturale e vero,
per esser figlio del spietato Marte,
per forza gli n'ha tolto una gran parte».

Il tema ritorna anche in un celebre dipinto del Tintoretto (*Venere, Vulcano e Marte*, conosciuto anche come *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*), eseguito intorno al 1551/1552 e conservato presso l'Alte Pinakotek di Monaco di Baviera.

l'amato⁶⁹, come ben compendia l'attacco di un sonetto di Benedetto Gareth⁷⁰:

Son gemini gli Amori: un casto e pio;
 l'altro furente in desiderio insano:
 questo si mostra in terra in volto humano,
 quel vola per li cieli alato idio.
 Qual di duo raccendesse il petto mio,
 lo sa colei, che 'l cor mi tiene in mano.

Come tuttavia già rilevato a suo tempo da Erwin Panofsky, nel corso del XV e del XVI secolo, anche in virtù del prevalere di quelle teorie neoplatoniche a cui abbiamo già fatto cenno, la figura di Anteros subirà un processo di progressiva moralizzazione, trasformandosi «da dio dell'amore reciproco in una personificazione di virtuosa purezza»⁷¹. E comunque, al di là del fatto che Himeros è figura impalpabile e assai sfuggente, la cui presenza resta sostanzialmente limitata al mondo greco, c'è da sottolineare di nuovo come l'approccio esegetico del Ripa non sia ovviamente interessato ad impiegare in senso filologico le fonti classiche,

⁶⁹ Così, ad esempio, in Pl. *Phdr.* 255d: καὶ ὅταν μὲν ἐκεῖνος παρῆ, λήγει κατὰ ταῦτὰ ἐκείνω τῆς οὐδύνης, ὅταν δὲ ἀπῆ, κατὰ ταῦτὰ αὐ ποθεῖ καὶ ποθεῖται, εἶδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων· καλεῖ δὲ αὐτὸν καὶ οἶεται οὐκ ἔρωτα ἀλλὰ φιλίαν εἶναι. ἐπιθυμεί δὲ ἐκείνω παραπλησίως μὲν, ἀσθενεστερώς δέ, ὄρᾶν, ἄπτεσθαι, φιλεῖν, συγκατακεῖσθαι· καὶ δὴ, οἷον εἰκόσ, ποιεῖ τὸ μετὰ τοῦτο ταχὺ ταῦτα. La figura di Anteros appare collegata anche all'amore omoerotico, dal momento che, secondo Eliano (*NA* 14, 28), egli sarebbe nato dall'amore di Poseidone per il giovane Nerito. Il tema del balteo dorato di Afrodite concesso dalla dea a Era ritornerà in un dipinto di Andrea Appiani, *Venere allaccia il cinto a Giunone*, realizzato intorno al 1810 dal pittore milanese.

⁷⁰ In PERCOPO 1892, p. 8. Cfr. COMBONI 2000, p. 12. Poeta di origini catalane, il Gareth (detto anche il Chariteo) è attivo presso la corte napoletana tra i decenni finali del XV secolo e gli inizi del XVI.

⁷¹ PANOFSKY 1975, p. 177 s. Cfr. LUCIOLI 2010, p. 397: «La fama e la fortuna di questo alter Cupido subiscono tuttavia una curiosa inversione di tendenza tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento: prima nella trattatistica amorosa, con due dialoghi – *Antierotica, sive de amoris generibus* di Pietro Edo (1492) e *Anteros, sive tractatus contra Amorem* di Battista Fregoso (1496) – in cui viene riaffermata la contrapposizione tra amore terreno e amore divino».

ma semmai a selezionarle e adattarle di volta in volta alle qualità etiche e morali che, nella sua visione, possono contribuire alla definizione iconografica di una determinata figura allegorica. Del resto, lo stesso cingolo inteso da Ripa nel senso di quell'alta fascia che stringe al di sotto del seno la vita di Venustà è un oggetto sconosciuto ai repertori iconografici del mondo classico, ma invero ben attestato in quelli rinascimentali fin dal XV secolo, come possono mostrarci gli affreschi del registro superiore della parete est del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, realizzati tra il 1469 e il 1470 da Francesco del Cossa. Qui, seduta su un carro trainato da cigni alla maniera dei *Trionfi* petrarcheschi, al cospetto di Marte inginocchiato e avvinto in catene, ritroviamo la figura di Venere, la cui veste candida si caratterizza proprio per la presenza di un alto cingolo dorato, sul quale è chiaramente riconoscibile la figura di Cupido che scaglia le proprie frecce verso una coppia di innamorati. La medesima Venere, contraddistinta da melagrane e da una coppia di colombe che le volano intorno, propone sul capo una ghirlanda di rose. E proprio una corona di rose, come abbiamo già anticipato, è il secondo attributo scelto da Ripa per connotare sul piano della metafora simbolica l'allegoria di Venustà⁷²:

Libanio filosofo greco sopra il cesto, e sopra la rosa finge un bellissimo scherzo risegnato da Angelo Poliziano⁷³ nella Centuria prima ca. xj. et narra che Pallade, et

⁷² RIPA 1618, p. 547 s.

⁷³ Il riferimento di Ripa è qui alla composizione forse più celebre di Angelo Poliziano (Codice Magliabechi 1034), in cui *una fanciulla narra alle compagne di essersi ritrovata in un giardino primaverile pieno di fiori e di rose, il cui profumo e la cui bellezza erano inebrianti. La fanciulla sarebbe stata spinta dallo stesso Amore a scegliere proprio quest'ultimo fiore per realizzare la propria ghirlanda* (vv. 17-24):

«(...) Va', coi di quelle
che più vedi fiorite in sullo spino.
Quando la rosa ogni suo' foglia spande,

Giunone, essendo comparite avanti al pastore Giudice delle bellezze loro, dissero à Venere, che si levasse il detto cingolo, perché le dava tanta gratia che incantava le persone: rispose Venere, ch'era contenta di deponerlo, ma che era ben dovere, che se una di loro haveva il Murion d'oro, et l'altra un diadema pur d'oro, ch'ella ancor si procacciasse qualch'altro adornamento gratioso; rimaser d'accordo Pallade, e Giunone. Venere discostatasi da loro se n'andò in un bellissimo prato, ove colse gigli, viole, et altri fiori per adornarsene, ma passando avanti sentì l'odore della rosa, alla quale accostatasi, vedendola sopra ogni altro fiore bella, et gratiosa, buttò tutti gli altri, e fecesi una corona di rose, con la quale comparì avanti il Giudice, ma Pallade, et Giunone vedendola oltra modo, con tal corona di rose gratiosa, non aspettarono il giuditio, ma ambidue si chiamarono vinte. (...) Da questo noi ci siamo mossi ad incoronar la Venustà con corona di rose, perché la rosa per la Venustà sua è regina delli fiori, ornamento della terra, splendor delle piante, occhio de fiori, questa amor spira, et Venere concilia, et sopra tutti i fiori porta il vanto, si come più gratiosamente di ciascun Poeta de' nostri tempi col suo dolce canto nella gara de' fiori definisce il Murtola⁷⁴. Anacreonte Poeta Greco la reputa honor delle gratie⁷⁵.

Ricalcando uno schema analogo a quanto abbiamo visto accadere nella dissertazione sul cingolo, anche il commento intorno alla ghirlanda di rose prende spunto da un episodio che, seppure in maniera indiretta, si ricollega alla saga troiana; per quanto Ripa faccia qui riferimento a una versione della vicenda del giudizio di Paride che rappresenta un adattamento tardo⁷⁶, sostanzialmente non attestato altrimenti e che con

quando è più bella, quando è più gradita,
allora è buona a mettere in ghirlande,
prima che sua bellezza sia fuggita:
sicché fanciulle, mentre è più fiorita,
cogliàn la bella rosa del giardino».

⁷⁴ Il Ripa fa qui riferimento a Gaspare Murtola, poeta genovese attivo a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo. Il componimento citato da Ripa è con tutta probabilità da riconoscere nel sonetto *La bella bocca* (in *Rime*, Venezia 1604, p. 125) in cui Murtola così scrive:

«Chi stupir di natura
Vuole, in te alhor la rosa
Ride lieta amorosa,
in te l'ostro, le perle, in te di pura
Luce chiari i rubini,
E i Coralli, o i Giacinti, e i Gelzomini».

⁷⁵ Anacreont. 5.

⁷⁶ Per un inquadramento generale circa le fonti classiche pertinenti all'episodio mitico del giudizio di Paride si veda: MELADIÒ 2010. Il tema del giudizio è certamente molto antico e forse conosciuto già da Omero, che nell'*Iliade* (24, 25-30) sembra alludervi, senza

buona probabilità non è nemmeno da attribuire a Libanio. Come ha infatti puntualmente rimarcato Lucia Cesarini Martinelli, il passo che Poliziano attribuisce al filosofo di Antiochia, e che traduce quasi alla lettera dal greco nella prima parte della sua Ode, è da attribuire con buona verosimiglianza a Coricio di Gaza⁷⁷.

Ciò detto, è innegabile che l'immagine del prato quale privilegiato *locus amoenus* che invita alla *mixis*, argomento non a caso più volte ricorrente nell'opera dello stesso Poliziano, costituisca un riferimento che ritroviamo più volte nel mondo classico⁷⁸. Per quanto esso sembri qui permearsi ancora una volta di una velatura decisamente più carnale⁷⁹: è proprio sopra un prato fiorito dell'Ida, ad esempio, che Omero ambienta

tuttavia sentire la necessità di ulteriori approfondimenti. Secondo Aristarco, tuttavia, se realmente Omero avesse conosciuto quel mito, lo avrebbe ricordato più frequentemente (in relazione a questa problematica si veda: RICHARDSON 1993, pp. 276-278). Il tema del giudizio è sicuramente attestato nei *Kypria* (in Procl. *Chr.* 84-90 Severyns). È un dato di fatto, ad ogni buon conto, che in nessuna delle fonti principali legate all'episodio, così ad esempio nello pseudo-Apollodoro (*Epit.* 3) o in Igino (*Fab.* 92), non si fa menzione della corona di rose. L'unica ambientazione sembra essere quella suggerita in un passo dell'*Andromaca* euripidea (284-287) in cui il confronto tra le dee è collocato in un *locus amoenus* in cui le tre protagoniste sono intente in un lavacro sacro. Il tema è forse ripreso da Apuleio (*Met.* 10, 30-34), che «descrive il Giudizio di Paride eseguito nel circo di Corinto. Lo scrittore elenca numerosi personaggi, ciascuno accompagnato da appropriate arie musicali, e da un dovizioso apparato scenico che riproduceva il monte Ida coperto di alberi, dalla cui cima si riversavano le acque correnti di una sorgente, mentre accanto al pastore Paride pascolavano caprette brucando erba» (TEDESCHI 2019, p. 8 s. Cfr. MAY 2008).

⁷⁷ CESARINI MARTINELLI 1978. Il passo dello pseudo-Libanio è ricordato da Poliziano per la prima volta nel *Commento alle Selve di Stazio* (1, 2, 22), unitamente a una citazione di Claudiano circa l'episodio in cui Venere, puntasi con una spina, avrebbe fatto diventare tutte le rose rosse: «*Rosas florem Veneris, vel ob sanguinerà qui affixa spina emanavit Veneri, dum accurrit auxilio Adoni, ne a Marte violetur, ut ait Aphthonius [progymn. 2, 22]. Unde Claudianus: Sic fata cruoris / carpit signa sui [rapt. Pros. 2, 122-123]. Vel quia eo flore se ornavit illa in iudicio Paridis, ut scribit Libanius*» (DELCORNO BRANCA 1987, p. 186).

⁷⁸ LAMBRUGO 2016, p. 82.

⁷⁹ PIRONTI 2007, pp. 113 ss.; MENICETTI 2012.

la scena di ierogamia tra Zeus ed Era che conclude l'episodio del cinto prestatato da Afrodite alla sposa del Cronide⁸⁰:

Ἦ ῥά καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν·
 τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν δῖα φύεν νεοθηλέα ποιήν,
 λωτόν θ' ἔρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον
 πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσ' ἔεργε.
 τῶ ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἔσσαντο
 καλὴν χρυσεῖην· στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔερσαι.

Disse il figlio di Crono e afferrò tra le braccia la sposa;
 e sotto di questi la terra divina produsse erba tenera,
 e loto rugiadoso e croco e giacinto
 morbido e folto, che della terra sottostante era schermo;
 su questa si stesero, s coprirono di una nuvola
 bella, d'oro: gocciava rugiada lucente.

Talvolta il prato può essere invece il luogo deputato a mitici ratti; a partire ovviamente dal più celebre, ovvero quello di Persefone da parte di Ade, rapimento che avviene mentre la fanciulla «gioca con le Oceanine e raccoglie fiori: rose, crochi, le belle viole sul prato molle, ireos, giacinti e narcisi⁸¹. Anche Creusa, d'altra parte, è intenta a raccogliere fiori quando viene rapita da Apollo⁸², così come Europa nel momento in cui, colta una rosa, vede avvicinarsi Zeus in guisa di toro dal vello dorato e dal profumo di croco⁸³.

⁸⁰ Hom. *Il.* 14, 346-51.

⁸¹ *H.Cer.* 51 ss.

⁸² E. *Ion*, 887-890:

ἦλθές μοι χρυσῶι χαίταν
 μαρμαίρων, εὐτ' ἐς κόλπους
 κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον
 ἀνθίζειν χρυσανταυγῆ·

⁸³ Mosch. 2, 63 ss. Sulle dinamiche funzionali del mito di Europa in Mosco si veda: SCHMIEL 1981. Sulla trascrizione iconografica di questo mito si veda: SILVESTRELLI 1998.

Nel mondo classico la rosa è dunque uno dei fiori sacri ad Afrodite⁸⁴; forse il più sacro fra tutti. Già nell'*Iliade* la dea protegge il cadavere di Ettore spalmandolo con olio di rose⁸⁵, anche se l'episodio più noto circa il rapporto tra la dea e il fiore ce lo narra un celebre Idillio di Bione, nel quale si racconta come, dopo la perdita di Adone, Afrodite avrebbe versato tante lacrime quante sarebbero state le gocce di sangue perse dall'amato morente e come da ogni sua lacrima sarebbe nata una rosa⁸⁶. Il tema è ripreso da Pausania allorquando descrivendo un simulacro delle Grazie, in Elide, riafferma che la rosa è un fiore sacro ad Afrodite⁸⁷.

Il rapporto simbolico tra Venere e la rosa resta dunque saldissimo nel passaggio tra età classica, medioevo e umanesimo rinascimentale⁸⁸, sostanziandosi in un vero e proprio *topos* che permea tutti gli ambiti delle arti, sia letterarie sia figurative, e che per noi può nuovamente trovare un buon compendio nelle parole di Vincenzo Cartari⁸⁹:

Alla quale [Venere] furono date le rose parimenti, perché queste hanno soave odore, che rappresenta la soavità dei piaceri amorosi; ovvero perché come le rose sono colorite, malagevolmente si possono cogliere senza sentire le punture delle acute spine, così pare che la libidine seco porti il farci arrossire ogni volta, che dalla bruttezza di quella ci ricordiamo, onde la coscienza dei già commessi errori ci punge,

⁸⁴ MENICHETTI 2013; LAMBRUGO 2016, p. 82.

⁸⁵ Hom. *Il.* 23, 186-187.

⁸⁶ Bion. 1, 72. Cfr. *Geoponica* 11, 17.

⁸⁷ Paus. 6, 24, 6-7. Questo tema mitico è ripreso anche dal Cartari, che così scrive: «Le quali [rose per la ghirlanda di Venere] non furono però sempre colorite, anzi da principio erano tutte bianche, ma furono tinte poi del sangue di questa dea una volta, che ella correndo per dare aiuto all'amato Adone, volendo uccidere Marte, che n'era diventato geloso, pose i piedi sopra le acute spine delle bianche rose, e ne fu punta gravemente, onde il sangue che uscì, fu cagione, che da indi in poi nascessero le rose colorite» (CARTARI 1674, p. 258). C'è da aggiungere, a completamento del quadro semantico intorno a questo fiore, che proprio in virtù della sua caducità la rosa nel mondo classico assume parimenti un chiaro valore di carattere funerario.

⁸⁸ Appare quasi superfluo ricordare a tale riguardo come anche Botticelli accompagnerà la nascita della sua Venere con una pioggia di petali di rosa.

⁸⁹ CARTARI 1674, p. 258.

e ci trafigge in modo, che ne sentiamo grandissimo dolore. Oltre di ciò la bellezza della rosa, onde porge diletto a' riguardanti, dura brevissimo tempo; e tosto langue, come fanno etiandio gli amorosi piaceri, e perciò mettevano in capo a Venere le ghirlande di queste.

Se dunque per il Ripa la scelta della ghirlanda di rose quale attributo per ornare il capo dell'allegoria di Venustà appare un'opzione, se non obbligata, perfettamente coerente con le chiavi esegetiche che legano questo fiore a Venere, assai più velata appare la scelta dell'altro attributo vegetale, ovvero il ramo di elicriso⁹⁰:

L'Helicriso, che [Venustà] porta in mano, è un fiore così nominato da Helicrisa Ninfa, che primiera lo colse, per quanto scrisse Themistagora Efesio, ma io tengo, che sia detto perché il suo nome è composto da Helios, che significa Sole, e da Chrysos, che significa oro, attesoche l'ombrella di questa pianta piena di pendenti corimbi che mai non si putrefanno quando è percossa da' raggi del Sole, risplende come fusse d'oro, la onde si costumava da' Gentili incoronarne gli Dei, ilche con grandissima diligenza osservò Tolomeo Re di Egitto, sicome narra Plin. lib. 21. cap. 25. ove dice, ch'è ha li fusti bianchi, e le frondi bianchiccie simili à quelle dell'abrotano, e più sopra nell'undecimo capitolo, dice, che l'Helicriso ha il fiore simile all'oro, la foglia gentile, et il gambo sottile, ma sodo: questo sia detto, perché si sappia, come s'habbia à figurare, e per mostrare la sua forma essere differente dal chrisanthemo, perciocché, se bene con tali nomi è anco stato chiamato l'Helicriso, come riferisce Dioscoride lib. 4. cap. 59. nondimeno la forma è differente, come si comprende dalle figure impresse dal Matthiolo suo Espositore. Abbiamo dato questo fiore in mano alla Venustà, perché è fior gratioso, che prende i nomi dall'oro e dal Sole, sotto li cui raggi, è vago e lucido come l'oro ripercosso dal Sole: di più hanno osservato gli investigatori de' naturali secreti che questo fiore rende la persona gratiosa, à tesserne ghirlande portate nella guisa, che dice Plinio, et Atheneo autore Greco antichissimo (...). Tiene dunque in mano questa nostra figura della Venustà l'Helicriso, come simbolo della gratia, et della gloria popolare, perché chi ha in se venustà; et gratia, ha per l'ordinario ancora appresso gli altri applauso, fasto, gloria, favore, et gratia.

Fiore ovviamente noto alle fonti botaniche e mediche del mondo classico – su tutte Teofrasto, Dioscoride, Plinio – così come sporadicamente ricordato in alcuni passi poetici⁹¹, peraltro quasi sempre in

⁹⁰ RIPA 1618, p. 548.

⁹¹ Così, ad esempio, in Alcmane (fr. 60 Page. Cfr. BRUSCHI 1994, p. 46, nota 28) e Ibico (fr. 34 Page. Cfr. MANCUSO 1913, p. 324). Nel secondo Idillio di Teocrito (vv. 78-80) il colore

associazione ad altre specie floreali⁹², l'elicriso non sembra rivestire un ruolo particolare e autonomo nei meccanismi di mediazione simbolica e/o allegorica che contraddistinguono altri fiori nel quadro mitico e religioso del mondo antico⁹³. Un profilo defilato che peraltro non sembra mutare nel corso dell'età post-classica: specie floreale ricordata quasi di sfuggita dall'*Istoria Botanica* di Giacomo Zanoni⁹⁴, che pure molto deve all'opera di Teofrasto e Dioscoride, l'elicriso trova una breve menzione ne *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, un singolare zibaldone enciclopedico pubblicato nel 1585 da Tommaso Garzoni⁹⁵, il quale non manca di ricordare «la corona Elichrisia, della qual fa mentione Alcmano, e Cratino ne suoi Molli⁹⁶ [che] significava, e prometteva, secondo Theofrasto nell'ottavo libro gloria futura. Era l'Elichrisia simile al loto, e Temistagora Efesio scrive nel libro d'oro⁹⁷, che questa pianta acquistò tal nome dalla Ninfa Elicrisi, che 'l fiore di lei primieramente raccolse»⁹⁸, citazione, quest'ultima, che abbiamo visto ripresa anche da Ripa.

Se non possediamo conferme certe circa la conoscenza diretta dell'opera di Garzoni da parte di Ripa, non sussistono dubbi per quanto concerne invece il *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo Libri cinque della Historia*,

dell'elicriso viene impiegato in maniera metaforica per indicare il colore biondiccio della barba dei giovani:

τοῖς δ' ἤς ξανθοτέρα μὲν ἐλιχρῦσοιο γενειάς,
στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλέον ἢ τύ, Σελάνα,
ὡς ἀπὸ γυμνασίου καλὸν πόνον ἄρτι λιπόντων.

⁹² Cfr. Pollux 1, 6, 106.

⁹³ CHIRASSI COLOMBO 1968, p. 101.

⁹⁴ ZANONI 1675, p. 8.

⁹⁵ Il testo che qui si propone fa riferimento all'edizione pubblicata a Venezia nel 1616 (da qui in avanti: GARZONI 1616)

⁹⁶ Cratin. fr. 1 Meineke.

⁹⁷ Cfr. Athen. 15, 27 Kaibel.

⁹⁸ GARZONI 1616, p. 340.

commento dioscorideo di Pietro Andrea Mattioli, pubblicato a Venezia nel 1544⁹⁹ e citato dall'*Iconologia* anche in relazione alle «figure impresse» che accompagnano il testo. In un breve capitolo, dedicato al fiore che «chiamann i Greci l'Elicriso: i Latini Elicrysum» (fig. 6), Mattioli così scrive¹⁰⁰:

Quando vien percossa da raggi del Sole, risplende come se fosse d'oro; laonde si costuma d'incoronare gli Dei. (...) È cosa meravigliosa, che ci si goda d'esser colto, per rinascere poi più bello. Fiorisce il mese d'Agosto, e dura per tutto l'autunno. Il più stimato è l'Alessandrino, il quale si serba colto. Non è senza meraviglia, che dopo al disfiore di tutti gli altri fiori, messo in molle nell'acqua ritorna vivo, e fassene ghirlanda il verno. La maggior sua natura è nel nome, così chiamato, perché non s'infracidisce.

Tanto la rosa è caduca, tanto l'elicriso è dunque tenace e resistente. Ed è anche su questa sorta di complementarità funzionale tra le due specie floreali che va forse compresa la scelta del Ripa di accostare la rosa all'elicriso per denotare sul piano allegorico le qualità etiche e morali di Venustà. Fiore puro e duraturo, incapace di marcire, l'elicriso sembra tradurre in maniera eccellente l'idea che la grazia, qualità che abbiamo visto essere centrale nella percezione che Ripa ha della venustà, possa essere una caratteristica che oltrepassa i confini effimeri della bellezza e della giovinezza, per tramutarsi in una qualità intrinsecamente perenne e dunque incapace di sciuparsi.

Una volta portata a conclusione la dissertazione intorno al ramo di elicriso, Ripa inizia un lungo – e di primo acchito incomprensibile – *excursus*¹⁰¹:

⁹⁹ Il testo che qui si propone fa riferimento all'edizione pubblicata a Venezia nel 1616 (da qui in avanti: MATTIOLI 1744).

¹⁰⁰ MATTIOLI 1744, p. 588.

¹⁰¹ RIPA 1618, p. 548.

Vanità è similmente di coloro che pensano che la lepre faccia gratiose quelle persone che mangiano della sua carne, ne poco maravigliomi di Pierio Auttore grave, che lo affermi, et s'affatighi di persuadere altri a crederlo, corrompendo il testo di Plinio nel 28. li. ca 19. Ove dice Plinio. *Semniosos fieri lepore sumpto in cibus Cato arbitratur.* et Pierio in vece di *somniosos* vuol più tosto leggere *formosos*. Plinio vuol dir secondo Catone, che la carne di lepre fa le genti sonnacchiose: et Pierio vuole, che faccia le genti gratiose, et belle.

Il «Pierio Auttore grave» chiamato in causa da Ripa altri non è che Pierio Valeriano, autore di un'opera monumentale in sessanta libri intitolata *Ieroglifici: ovvero commentari delle occulte significationi de gli Egitij et d'altre Nationi*, e pubblicato a Lugdunum nel 1556¹⁰². Perfettamente a tono con quella *eruditissima commenticia* a cui facevamo cenno all'inizio del nostro contributo, l'opera del Valeriano, in ciò assai simile alla *Piazza Universale* di Zanoni, rappresenta una singolarissima silloge, in cui l'autore pretende di interpretare i geroglifici egiziani quali simboli occulti di una presunta e oscura lingua sapienziale. Detto questo, c'è da dire che il giudizio espresso da Ripa nei confronti del Valeriano non pare del tutto centrato, almeno a leggere in senso puntuale quanto riportato dal teologo e studioso bellunese¹⁰³:

Di più Plinio, dove scrive secondo l'opinione di Catone, che per cibarsi di lepre, si fanno gli huomini sognatori, ovvero come alcuni leggono, si cagionano sogni, ovvero, il che più piace, si fanno belli, percioche subito soggiugne, oltre a ciò, anche si crede comunemente da ogn'uno, che il corpo si acquisti perciò gratia: ma inquanto appartiene a sogni, dicono i Medici, che la carne di lepre nutrisce la collera nera, et fa stupidi i sensi spiritali, per il sangue grosso, che genera.

A ben leggere, Pierio Valeriano non dice esattamente ciò di cui lo rimprovera Ripa. Nella sua lettura di Plinio, infatti, il mangiare carne di lepre renderebbe «gli huomini sognatori», nel senso manifesto che li

¹⁰² Il testo che di seguito si propone fa riferimento all'edizione pubblicata a Venezia nel 1602 (da qui in avanti: VALERIANO 1602). Per le corrispondenze e i rapporti esegetici tra Valeriano e Ripa si veda: BALAVOINE 1997.

¹⁰³ VALERIANO 1602, p. 194.

farebbe addormentare. Di conseguenza, la grazia non sarebbe da associare alla causa, ma semmai alle conseguenze fisiologiche dell'azione, ovvero al sonno, durante il quale «si crede comunemente da ogn'uno, che il corpo si acquisti perciò gratia». D'altra parte, il tipo di lettura che Valeriano fornisce della lepre si propone in perfetta continuità con le modalità paraetologiche che contraddistinguono gli studi specialistici di età classica, da Aristotele, a Plinio, fino ad Eliano. Secondo questo approccio, tipico delle discipline zoologiche del mondo antico, le caratteristiche specifiche di un animale sono categorizzate in una prospettiva che mantiene sempre come costante punto di riferimento il comportamento umano. Cosicché anche le innate proprietà biologiche della lepre, facilmente riscontrabili sul piano di una sua analisi comportamentale – ad esempio, la vigilanza (fig. 7) –, l'udito e l'alta capacità riproduttiva), non possono che tradursi in qualità caratteriali e morali proprie dell'uomo¹⁰⁴. Ecco dunque che in tal modo la lepre diviene un animale capace di tradurre sul piano della metafora simbolica concetti quali la solitudine, la paura (dunque la codardia), la vaghezza e, naturalmente, la potenza fecondante e generativa. Scrive a questo proposito Eliano¹⁰⁵:

¹⁰⁴ Può essere esemplare a tale riguardo la definizione che, ancora nel 1922, della lepre ci restituisce Giuseppe Ronchetti nel suo *Dizionario illustrato dei simboli* (RONCHETTI 1922, p. 562): «È pregiudizio volgare che le lepri siano ermafrodite, e che ve ne siano perfino di quelle che prima sono femmine, indi si trasformano in maschi, e viceversa. Inoltre è opinione che la lepre sia ruminante (...). Infine si crede da molti che a cagione dell'eccessiva timidezza, la lepre, non dorma mai, mentre appunto per la vita inquieta a cui è dalla sua indole condannata, prova più forte e più sovente il bisogno di dormire e dorme più degli altri animali. Vedi: Caccia - Effeminatezza - Emulazione - Fecondità - Paura - Solitario - Udito - Vaghezza - Venere - vigilanza».

¹⁰⁵ Ael. N.A. 2, 12. Il singolare riferimento di Eliano, ricordato anche da Plinio (8, 218) e da Varrone (12, 4), il quale cita una notizia di Archelao secondo la quale se si volesse conoscere l'età di una lepre bisognerebbe contarne gli orifizi anali, trova un ulteriore riscontro nell'epistola dello pseudo-Barnaba (10, 6 Kraft): «Ὅτι δὲ Μωϋσῆς εἶπεν· «Ὁὐ φάγεσθε χοῖρον οὔτε ἀετὸν οὔτε ὀξύπτερον οὔτε κόρακα οὔτε πάντα ἰχθύν, ὃς οὐκ

Ἔχει μέντοι καὶ ὁ λαγῶς συμφυεῖς ιδιότητας. ἐκπεπταμένοις μὲν γὰρ τοῖς βλεφάροισι καθεύδει, κατηγορεῖ δὲ αὐτοῦ τὰ ἔτη τρώγλας τινὰς ὑποφαίνων. φέρει δὲ καὶ ἐν τῇ νηδίῳ τὰ μὲν ἡμιτελῆ, τὰ δὲ ὠδίνει, τὰ δὲ ἤδη οἱ τέτεκται.

Anche la lepre possiede certamente delle qualità innate. Ad esempio dorme tenendo le palpebre spalancate e denuncia la sua età mediante il numero dei fori che ha sul corpo. Per questo motivo porta nell'utero alcuni nati che sono per metà ancora informi, altri invece che le procurano le doglie del parto, mentre altri ancora, infine, sono già venuti alla luce.

Appare oltremodo evidente come sia proprio questa connessione diretta con la sfera della fecondità a fare della lepre un animale associato in maniera manifesta al mondo di Afrodite e, in quanto tale, a diventare un attributo che spesso può suggerire un invito di natura esplicita, non di rado declinato in chiave omoerotica. È quanto ci mostra, tra i tanti esempi possibili, la decorazione figurata di un'anfora attica a figure rosse attribuita da Beazley alle produzioni del Pittore di Matsch e conservata presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia¹⁰⁶, sulla quale possiamo osservare un *erastes* intento a donare ad un giovane *eromenos* un leprotto, quale chiaro invito di natura sessuale (fig. 8). In senso lato, d'altra parte, non è casuale che proprio il leprotto costituisca un attributo che spesso vediamo contraddistinguere la fanciulla greca – al pari del gallo per il fanciullo – quale simbolo benaugurante di prosperità e di fertilità. Così vediamo, ad esempio, in una statua votiva conservata nel Museo Archeologico di Brauron (fig. 9) e dunque connessa ai riti prepuberali dell'*arkteia*, ovvero a quel complesso sistema rituale attraverso il quale, sotto la tutela di Artemide, le giovani fanciulle ateniesi si preparavano ad

ἔχει λεπίδα ἐν αὐτῷ», τρία ἔλαβεν ἐν τῇ συνέσει δόγματα». Cfr. Maspero 1997, p. 197. Sulla straordinaria prolificità della lepre, detta nelle fonti superfetazione, si veda anche Arist. *HA* 6, 33; 5, 9,4; 7, 4, 3; *GA* 4, 5.

¹⁰⁶ Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50462. MINGAZZINI 1971, tavv. 131.2-2, 132.2, n. 660.

affrontare il menarca e conseguentemente a farsi in potenza spose e madri¹⁰⁷. D'altra parte, stando a Plinio, la carne di lepre renderebbe feconde le donne sterili¹⁰⁸, mentre per Apollonio di Tiana la presenza di questo animale sul letto di una partoriente faciliterebbe il parto.

Una dimensione simbolica così apertamente associata al mondo dell'erotismo e della sessualità non può tuttavia che tramutarsi in un disvalore evidente nella trattatistica di ambito cristiano. Nonostante essa sia stata talvolta identificata con l'irace del *Salmo* 104/103, 18, ovvero una sorta di coniglio selvatico la cui immagine, in perenne fuga, diviene segno del cristiano perseguitato, non c'è dubbio alcuno come agli occhi dei Padri della Chiesa, a partire da Clemente Alessandrino¹⁰⁹, la lepre rappresenti un simbolo di lussuria sfrenata, nonché un richiamo esplicito all'omosessualità¹¹⁰. Associata alla iena e alla donnola, la lepre, già stigmatizzata come impura nel *Levitico*¹¹¹ e nel *Deuterionomio*¹¹², è

¹⁰⁷ GIUMAN 1999.

¹⁰⁸ Pl. *H.N.* 28, 19. Così traduce il passo nella sua edizione pliniana del 1561 Lodovico Domenichi: «Giova anchora molto la lepre alle donne. Il polmone secco bevuto, è utile alla matrice. Il ventre con terra Samia bevuto nell'acqua: il presame manda fuori le feconde: ma guardinsi di non usar bagni il giorno innanzi. Et impiestrato anchora con zafferano, et sugo di porro, et postovi con lana, manda fuori i parti morti. Se la matrice di lepre si mangia dicono che la donna ingravida di maschio. Quello fanno i testicoli e il presame loro. Il concetto della lepre tratto del corpo, giova a quelle donne, che si sono rimise d'ingravidare, perché rinnova la fecondità». In relazione a questo tema, può risultare interessante un passo contenuto nel *Del senso delle cose e della magia*, in cui Tommaso Campanella così scrive: «Dunque, magnando carne di leoni, di lupi, di orsi, e più le viscere, fan l'uomo forte e coraggioso. Dell'ossa la midolla si lauda (...). All'incontro. Gli animali timidi, come il lepre e il cervo, fan l'uomo timido e fugace; gli astuti, come la scimmia, la volpe, il corvo, l'ape, la iena, il polpo, a astuzia riconciliano. Li stolidi, come l'asino, il fagiano, le galline, fanno ignoranti». Cfr. RABASSINI 2004, p. 103.

¹⁰⁹ Clem. Al. *Paed.* 2, 4.

¹¹⁰ Sulla percezione della lepre come animale impuro a partire dall'epoca cristiana si veda: MARTORELLI, MANTEGA, SERCHISU 2017, p. 4.

¹¹¹ *Levitico* 11, 6: «il cammello, perché rumina, ma non ha l'unghia divisa, lo considererete immondo; l'irace, perché rumina, ma non ha l'unghia divisa, lo considererete immondo; la lepre, perché rumina, ma non ha l'unghia divisa, la considererete immonda; il porco,

considerata un animale impuro¹¹³, al punto tale da tramutarsi nella trattatistica di età medievale addirittura in un simbolo eretico¹¹⁴. Fornito questo quadro preliminare, torniamo alle parole di Pierio Valeriano¹¹⁵:

È anche segno della gratia, e vaghezza la lepre, e giudicasi, che Venere per causa della fecondità l'habbia carissima sopra tutti gli animali: e non è senza religione, che a lei sia dedicata la lepre; e tra le sue delitie numerata: e certo fa di mestieri vedere appresso Filostrato nelle pitture questa lepre sotto un melo starsene otiosamente tra gli amori, i quali havendola colta, che pasceva quei pomi, che in terra cascavano, et che molti mezzi mangiati ne lasciava, et che hora questi, hora quelli ammorsava, la spaventarono, altri percuotendosi le mani, altri gridando.

Di primo acchito, può suonare strano quel riferimento iniziale alla lepre intesa quale «segno della gratia», una lettura che tuttavia può forse chiarirsi alla luce di un passo di Agnolo Firenzuola, in cui proprio la 'vaghezza' si traduce in un elemento del fascino femminile, legato – guarda caso – proprio all'idea di Venustà¹¹⁶:

Ma per dar l'ultima perfezione oramai a questa nostra chimera e acciocché e non le manchi cosa che in bella donna si desideri, voi mona Lampiada, le darete quella venustà, che risplende ne gl'occhi vostri, quella bell'aria, che sparge la proporzionata

perché ha l'unghia bipartita da una fessura, ma non rumina, lo considererete immondo. Non mangerete la loro carne e non toccherete i loro cadaveri; li considererete immondi».

¹¹² *Deuteronomio* 14, 7.

¹¹³ Sulla percezione della lepre come animale impuro a partire dall'epoca cristiana si veda: SCORZA BARCELLONA 1988; LEVI D'ANCONA 2001, p. 109. In generale sugli animali impuri in epoca cristiana e tardo-antica si veda: MARTORELLI, MANTEGA, SERCHISU 2017.

¹¹⁴ CARDINI 1991, p. 137. Il nesso simbolico tra lepre ed eresia ritornerà nel sonetto LXXIX delle *Rime nuove* del Carducci:

«Perché Astolfo longobardo
d'una lepre ebbe contesa
con l'abate Sighinulfo,
qual de' due l'avesse presa:
onde il re venuto in ira
trasse in faccia al santo abbate
una mazza, e tutte gli ebbe
le mascelle sgretolate».

¹¹⁵ VALERIANO 1602, p. 193.

¹¹⁶ FIRENZUOLA 1802, p. 96.

unione delle vostre membra. Voi, mona Amorriscia, le darete quella maestà regia della vostra persona, quella allegrezza dell'onesto e venerando aspetto vostro, quello andar grave e quel porger quegli occhi con tanta dignità. Con quel gentil modo che diletta a qualunque lo mira. Una composta leggiadria, una vaghezza ghiotta (...).

Ammesso e non concesso che sia effettivamente questa la lettura che vuole suggerire il Valeriano quando associa il concetto di grazia alla lepre, non c'è tuttavia dubbio alcuno che per il trattatista di Belluno il nostro animale costituisca un figura negativa, nella quale è proprio la naturale propensione all'accoppiamento a definirla nei confini simbolici della peggiore lascivia¹¹⁷:

S'aggiunge etiandio alle cause sopradette una segnalata timidezza: che principalmente gli dà noia; il che è proprio overo degli Huomini delicati, overo delle donnicuole. La lepre è dunque nelle lettere divine animale immondo, la quale se bene rumina, non ha però l'unghia sessa in due parti, ma i suoi piedi son divisi in più parti e quelle debolissime. La lepre è lascivia più che delicata (...). Chiara cosa è, che la lepre è gieroglifico della fecondità, come animale che è oltre a modo dedito all'atto venereo, perciòché la femina mentre che allatta quello, che ha partorito, spesso un parto sopra l'altro concepisce di nuovo, et e d'ogni tempo partorisce, senza intermission alcuna.

È proprio in quest'ottica che deve essere interpretato l'*excursus* di Ripa intorno alla lepre¹¹⁸: essendo un dato oggettivo e acclarato da tutte le fonti – antiche e contemporanee – che questo animale fosse sacro a Venere, egli si trova nella necessità di porre in essere un processo deduttivo per negazione, che possa esplicare in maniera coerente perché la lepre non sia presente tra gli attributi da lui scelti per Venustà; ovvero per un'allegoria che, come egli stesso ha più volte rimarcato, trova proprio nel mondo di Venere i suoi riferimenti più naturali. Non è d'altra parte un caso se tra le allegorie presenti nell'*Iconologia* la lepre sia sempre associata a concetti

¹¹⁷ VALERIANO 1602, p. 192.

¹¹⁸ Per un'analisi accurata delle dinamiche che Ripa proietta sul mondo animale si veda: CHERCHI 2013.

negativi, quali Solitudine¹¹⁹, Superstizione (fig. 10)¹²⁰ o Debito (fig. 11)¹²¹. A ben guardare, d'altra parte, è lo stesso Ripa a suggerirci questa lettura nelle parole che concludono il suo commento intorno alla figura della lepre¹²²:

Dunque per niuna via, ne per etimologia, ne per naturale intrinseca virtù, ne per vaga intrinseca sembianza, il lepre, che più tosto brutto è, può servire per Ieroglifico della Venustà, e gratia; alla quale habbiamo dato noi la corona di rose, e l'Elichriso, fiori tutto belli, vaghi, e leggiadri, che spirano tanta soavità, e gratia, che diedero occasione à gli antichi di pensare che fussero atti allo acquisto della gratia.

Giungiamo così al quarto e ultimo attributo scelto per definire iconograficamente l'allegoria della venustà, ovvero quel volatile poggiato sulla mano sinistra della giovane fanciulla (fig. 12), che mai compare altrove nelle pagine dell'*Iconologia* e che così viene introdotto dal Ripa¹²³:

L'augelletto, che nella sinistra mano della nostra figura si tiene, da' Greci, e dal nostro Plinio chiamato linge, non è altrimenti che la Codanzinzola, dai Latini detta Motacilla, siccome malamente alcuni Autori hanno tradotto in Pindaro, in Suida, e l'Interprete di Theocrito nella Farmaceutria, errando insieme con loro molti altri principali scrittori, tra' quali Gregorio Giraldo Syntogmate 8. Natal de' Conti nella Mithologia lib. 8. cap. 18. E l'Alciato nell'Emblema 78. Erra parimenti Theodoro Gazza à dir chela linge dal volgo sia chiamata torquilla, e da gli Antichi Turbo, come ne avvertisce Gio Battista Pio ne gli annotamenti capit.2. Chiamasi rettamente da alcuni Torcicollo, perche l'linge è un augelletto, che torce il collo, stando fermo il restante del corpo, secondo Aristotile nel 2 lib. cap. 12. de natura d'Animali. (...) Finsero li Poeti Greci, che in questo uccelletto fusse nativa forza di amoroso incitamento, quindi è, che communemente appresso i Greci, per metafora, si chiamano *linges* tutte le graziose cose, che incitano ad amore. E che sono atte à persuadere, per vigore della grazia, e Venustà: Zezze le parole graziose le chiama, *Verborum lingexs*, e

¹¹⁹ RIPA 1618, p. 480: «gli si mette sotto braccio il Lepre, perciòché volendo gl'Egittij, (come narra Pierio Valerio nel lib.13.) significare l'huomo solitario, si dipingevono un lepre».

¹²⁰ RIPA 1618, p. 515: «i timidi superstiziosi, quando s'incontrano per viaggio in una lepre la sogliono pigliare per mal e augurio, et tenerlo per sinistro incontro».

¹²¹ RIPA 1618, p. 122: «Come il lepre paventa d'ogni strepito, e teme d'esser giunto da cani, così il debitore hà timore del fracasso delle citazioni».

¹²² RIPA 1618, p. 550.

¹²³ RIPA 1618, p. 551 s.

perché le parole tirano gli animi ancorché duri, e difficili à piegarsi, et d'Helena dicono i Greci, che aveva così potente liunge, cioè così potente grazia, e Venustà, che allettava Priamo istesso (...) Hora se ripigliamo il mistico parlar di Pindaro, che Venere portasse dal Cielo l'Inge, sotto adombrata figura, chiaramente vedremo espresso, che la Venustà, e grazia è dono particolare del Cielo, e della Natura, donata poi a Giasone, che fù bello, e nobile Cavaliere, acciocché potesse commuovere ad amore Medea, e persuaderla contro la voglia del Re de' Colchi suo padre e della Reina madre à pigliarlo per suo sposo come fece.

La dissertazione intorno alla *linx*, volatile che – come precisato dallo stesso Ripa – è stato già adottato da Giovan Andrea Alciato nei suoi *Emblemata*¹²⁴ per definire *l'Inviolabilis telo Cupidinis*¹²⁵, parte da un errore di natura ornitologica, che tuttavia non dobbiamo attribuire all'umanista perugino, ma semmai alle fonti da lui impiegate. Come ha infatti dimostrato Filippo Capponi¹²⁶, è Plinio a integrare in maniera non corretta le notazioni aristoteliche intorno a questa specie faunistica, che deve essere identificata nella *linx torquilla* Linneus¹²⁷; ovvero nell'uccello che ancora oggi nelle campagne italiane è popolarmente denominato uccello *torricollo*¹²⁸, proprio perché, come correttamente rimarcato da Ripa, «è un

¹²⁴ Gli *Emblemata* dell'Alciato, giurista e studioso di origini milanese, sono pubblicati per la prima volta a Lugdunum nel 1531 e conoscono una rapida e ampia diffusione, con centinaia di edizioni e traduzioni dal latino, lingua scelta dall'autore per la sua opera. Si tratta di una raccolta di emblemi, ovvero di figure simboliche accompagnate da un testo esplicativo in versi. Cfr. CALLEGARI 2003, p. 227: «Tale genere non era una novità, ma venne radicalmente rielaborato dall'Alciato, che sostituì le caratteristiche grottesche e meravigliose della tradizione cristiano-medievale con soggetti derivati dal mondo classico». Il testo che di seguito si propone fa riferimento all'edizione pubblicata a Lugdunum nel 1600 (da qui in avanti: ALCIATO 1600).

¹²⁵ ALCIATO 1600, p. 289 ss.

¹²⁶ Sulla *inyx* nelle fonti antiche, in una puntuale prospettiva di carattere ornitofaunistico, si veda: CAPPONI 1979, p. 273 s.; CAPPONI 1981

¹²⁷ Photius s.v. ἰνγξ: καταφαρμάπτουσα δὲ τὸν Δία ἐπὶ Ἰοῖ ἀπελιθώθη ὑπὸ Ἥρας. καλεῖται δὲ ὑπ' ἐνίων κιναίδιον. Cfr. Suda s.v. ἰνγξ; schol. Theok. 2, 17; schol. P. N. 4, 56. Sulle qualità ornitologiche del volatile si veda: Arist. HA 2, 504a, 11-19; Plin. N.H. 11, 256. Sul nome latino e la sua identificazione ornitologica si veda: ANDRÉ 1967, p. 97.

¹²⁸ Una veloce carrellata sui nomi con i quali il nostro uccello è conosciuto a livello popolare conferma appieno questa lettura: in Francia l'uccello è detto *torcol* o *torlicou*, in Spagna *torcecuello*, in Russia *vertigolovka*, in Inghilterra *wry-neck* (NELSON 1940, p. 447).

augelletto, che torce il collo, stando fermo il restante del corpo». Una caratteristica che, come vedremo, lo riconnette in maniera diretta a un oggetto particolare, impiegato in rituali di carattere magico-amoroso. Ma procediamo per gradi.

Nel mito, la ninfa Iynx, figlia di Pan e di Eco (o di Peithò)¹²⁹, avrebbe svolto un ruolo decisivo nell'episodio di seduzione che vede per protagonisti Zeus e Io¹³⁰. Secondo quanto riportato dalle fonti antiche, infatti, sarebbe stata la giovane a somministrare al padre degli dèi un filtro amoroso che avrebbe suscitato la sua brama per la figlia di Inaco. Proprio questo fatto avrebbe provocato l'ira di Era che, incollerita con la ninfa, l'avrebbe tramutata in una statua di pietra o, secondo la tradizione più ricorrente, in un uccello, la *Iynx torquilla* appunto.

Anche in questo caso, dunque, quello scelto da Ripa per Venustà è un attributo direttamente riconducibile al mondo della seduzione persuasiva di Afrodite¹³¹, un nesso che in effetti trova la testimonianza più celebre proprio nella quarta Pitica di Pindaro¹³², dove il poeta di Cinocefale, esponendo le modalità grazie alle quali Giasone riesce a piegare Medea ai propri voleri, descrive un singolare episodio che vede per protagonista proprio la nostra *Iynx torquilla*¹³³:

ἡμιθέων πλόος ἄγαγεν. ἐς Φᾶσιν δ' ἔπειτεν
ἦλυθον, ἔνθα κελαινώπεσσι Κόλχοισιν βίαν

¹²⁹ Per *Iynx* figlia di Eco: Call. fr. 685; per *Iynx* figlia di Peithò: Photius s.v. ἰνγξ; *Suda* s.v. ἰνγξ.

¹³⁰ DETIENNE 1972; JOHNSTON 1995.

¹³¹ Non è certo un caso se Luciano, riferendosi al potere persuasivo di Peithò, stabilisca un paragone tra *inynges* e Sirene (Lucianus, *Dom.* 13).

¹³² La quarta Pitica, come è noto, è composta da Pindaro nel 462 a.C. in onore di Arcesilao IV di Cirene.

¹³³ P. P. 4, 212-219 (traduzione a cura di Bruno Gentili). Cfr. *schol.* Theok. 2, 17. Sull'analisi puntuale del passo si vedano: JOHNSTON 1995; GUIDORIZZI 2015, p. 101 ss.

μειξαν Αιήτα παρ' αὐτῶ.
 πότνια δ' ὄξυτάτων βελέων
 ποικίλαν ἴγγα τετράκναμον Οὐλυμπόθεν
 ἐν ἀλύτῳ ζεύξαισα κύκλω
 μαινάδ' ὄρνιν Κυπρογένεια φέρειν
 πρῶτον ἀνθρώποισι λιτάς τ' ἐπαιδὰς
 ἐκδιδάσκησεν σοφὸν Αἰσονίδα·
 ὄφρα Μηδείας τοκέων ἀφέλοιτ' αἰ-
 δῶ, ποθεινὰ δ' Ἑλλάς αὐτάν
 ἐν φρασί καιομένην δονέοι μάστιγι Πειθοῦς.

Poi giunsero al Fasi
 dove con forza s'appiccarono
 coi Colchi dal nero volto
 in presenza d'Eeta.
 Ma la sovrana dei dardi acutissimi,
 Cipride, dall'Olimpo
 aggiogò la torquilla variopinta
 ai quattro raggi di una ruota indissolubile
 e per la prima volta portò agli uomini
 l'uccello del delirio e al saggio figlio d'Esone
 insegnò le preghiere d'incantesimo
 perché rapisse a Medea il rispetto
 pei suoi genitori, e l'amore dell'Ellade
 la scuotesse, infiammata nell'animo,
 con la sferza di Peithò¹³⁴.

L'episodio narrato da Pindaro si struttura secondo le dinamiche più tipiche del rituale magico, ovvero di un'azione che salda a doppio filo *praxis* (nel caso specifico la manipolazione della *iynx*) e *logos* (le preghiere e gli incantamenti)¹³⁵, contribuendo a delineare il valore simbolico del volatile: potente strumento di Afrodite, al punto tale che il termine *iynx*

¹³⁴ *Potos* (il desiderio) e *Peithò* (la persuasione) sono associati, come figli di Afrodite, in Eschilo (*Supp.* 1024 ss). *Peithò* risulta figlia di Afrodite anche in Saffo (fr. 200 Voigt) e talvolta può presentare un atteggiamento violento (così, ad esempio, in A. A. 385). La frusta è proposta come strumento di Venere da Orazio (*Carm.* 3, 26, 2 s.): *sublimi flagello tange Chloen*.

¹³⁵ FARAONE 1993, p. 4. È probabilmente nel giusto Sarah Iles Johnston quando sottolinea come la testimonianza di questa singolare usanza sembra limitarsi al solo Pindaro e alle fonti commentarie ad esso in qualche modo riconducibili e che dunque il passo paia tradurre più che altro una necessità di carattere latamente eziologico (JOHNSTON 1995, p. 180). Ciò ovviamente non muta in alcun modo il valore altamente simbolico del contesto.

può essere impiegato per indicare *lato sensu* il desiderio amoroso incontrollabile¹³⁶, il torcicollo non è dunque da intendere solamente quale un mero strumento di attrazione magica, ma in un vero e proprio animale/simbolo della sfera amorosa, manifestamente connesso a particolari capacità di carattere persuasivo e seduttivo¹³⁷. Questa ‘vocazione erotica’, come la definisce Marcel Detienne¹³⁸, può trovare ulteriore conferma nell’equivalenza che alcuni lessicografi pongono in essere tra i lemmi *iynx* e *kinaidion*, termine che in greco descrive la ricerca ossessiva del piacere sessuale¹³⁹.

Detto ciò, non ci stupisce che il torcicollo possa apparire quale simbolo del connubio amoroso sulla ceramica greca e più specificatamente nei repertori del mondo apulo e campano. È questo il caso, ad esempio, di una *pelike* apula conservata a Cambridge¹⁴⁰, che propone in tutta evidenza una scena di seduzione (fig. 13)¹⁴¹: sulla sinistra, una figura femminile recante dei doni si rivolge verso un giovane nudo, seduto e contraddistinto da un’arpa nella mano sinistra e da una *iynx* nella destra. Completa l’immagine, al di sopra di un cerbiatto, un Eros che vola con una corona verso la testa della donna. Ancora su un lebete *gamikos* lucano attribuito alle produzioni del Pittore del Primato (fig. 14)¹⁴², osserviamo una giovane

¹³⁶ Così, ad esempio, in P. N. 4, 35; A. Per. 989. Cfr. *Suda s.v.* Ἰϋγξ: τὸ ἐφέλκον τὴν διάνοιαν εἰς ἐπιθυμίαν καὶ ἔρωτα. Cfr. SEGAL 1973, p. 34 s.

¹³⁷ IERANÒ 2017.

¹³⁸ DETIENNE 1972, p. 163.

¹³⁹ *Suda s.v.* Ἰϋγξ; Hsch. *s.v.* Ἰϋγξ. Per il significato del termine *kinaidion* e affini si veda: Aeschin. 1, 131; Pl. *Grg.* 429. Nel significato di versi osceni si veda: D.L. 9, 110.

¹⁴⁰ Cambridge, Fitzwilliam Museum 1878325 (già Loan Collection 103.29). SAGLIO 1911, p. 864, fig. 5941.

¹⁴¹ Anche il lato opposto del vaso ci restituisce una scena di seduzione: qui, infatti, una donna stante con uno specchio e un grappolo d’uva, si giustappone alla figura di un giovane nudo, caratterizzato da una *phiale* e da un bastone.

¹⁴² London, British Museum 1867.0508.1285. TRENDALL 1967, nr. 2/995.

donna seduta, sulla cui mano destra si è appena appollaiato una *iyinx*. In questo caso, la forma stessa del vaso notoriamente riconducibile all'ambito nuziale¹⁴³, la presenza di un ramo di mirto alle spalle della fanciulla¹⁴⁴ e l'immagine proposta sul lato opposto del lebete (Eros seduto su una roccia che reca tra le mani due rami di palma¹⁴⁵) non lascia dubbio alcuno circa il contesto amoroso, se non forse più specificatamente matrimoniale, che contraddistingue questa rappresentazione.

Fino a questo punto, pur nell'evidente certezza che Ripa non possa certo conoscere i repertori ceramografici del mondo greco, il quadro simbolico che sembra delinarsi intorno alla *iyinx* non pare discostarsi troppo dal quadro di «augelletto gratoso» dotato di «nativa forza di amoroso incitamento» così come viene descritto nell'*Iconologia*; semmai, per quanto riguarda il mondo classico, ancora una volta maggiormente connotato su un piano più propriamente erotico, come sembra suggerire quell'equivalenza lessicale tra *iyinx* e *kinadion*. Eppure, già in Pindaro l'evidente richiamo a un meccanismo rituale di tipo magico, ulteriormente rafforzato dal fatto che l'episodio vede coinvolta Medea, ovvero una figura che rappresenta nel senso più pieno l'alterità della maga¹⁴⁶, sembra

¹⁴³ Sul significato del lebete *gamikos* si veda: SGOUROU 1997, con bibliografia precedente.

¹⁴⁴ Come è noto, la pianta del mirto, con cui si intrecciavano le corone per gli sposi (DETIENNE 1972, p. 84 ss.), era sacra ad Afrodite (Plu. *Marc.* 22), simbolo dell'amore erotico e della fecondità. La pianta era ovviamente legata al convito nuziale (Plin. *N.H.* 15, 122.). Cfr. BAGGIO 2004, p. 135 s.

¹⁴⁵ Sul valore simbolico della palma cfr. *supra* nota ...

¹⁴⁶ Dalle *Incantatrici* di Teocrito ai poemi elegiaci, da Virgilio a Petronio, sono quasi sempre delle donne a praticare la magia (GIUMAN 2015, p. 81 ss). Il nesso magia/donna sembra essere di natura ideologica e strutturalmente connesso alla percezione del femminile che permea il mondo antico, e non solo. Ontologicamente estraneo a quel modello maschile che vuole leggere nell'archetipo eroico il prototipo etico a cui l'uomo dovrebbe aspirare, la magia, con i suoi trucchi, le sue formule, le pozioni ottenute mescolando ingredienti inverosimili e misteriosi, è considerata roba da donne. È proprio in questa prospettiva che nel passo pindarico si mostra particolarmente interessante un

suggerire una velatura di carattere apertamente negativo. Una connotazione, quest'ultima, che sembra rafforzarsi alla luce di un altro mito: Iynx, infatti, è anche il nome alternativo con cui è conosciuta Mintha, la concubina di Ade, ovvero colei che cerca di insidiare l'unione tra questi e Persefone¹⁴⁷. D'altra parte, è noto come nel mondo antico seduzione e magia siano piani funzionali che non di rado si mostrano pericolosamente contigui. Nel secondo *Idillio* di Teocrito, ovvero le *Pharmakeutriai* ancora ricordate dal Ripa, il poeta vuole tradurre le pene d'amore di una fanciulla, Simeta, che abbandonata dal suo amato compie dei complessi rituali di magia allo scopo di far ritornare a sé il giovane Delfi, sarebbe a dire l'oggetto del suo sentimento amoroso¹⁴⁸. Assistita dalla propria serva e dopo avere invocato Selene, Ecate, Artemide e rievocato altre mitiche fattucchiere quali Circe, Perimeda e – per l'appunto – Medea, la giovane si appresta a preparare un potente unguento magico, con il quale dovrà ungere, secondo le modalità più proprie della magia di tipo erotico-amoroso, un oggetto appartenuto all'uomo di cui è invaghita. Il rituale magico, estremamente complesso¹⁴⁹, si articola in nove parti, separate l'un l'altra da una frase formulare: «*iynx*, trascina tu alla mia casa quell'uomo»

chiaro meccanismo di inversione dei ruoli in cui il vettore magico, che nel mondo antico è sempre connesso al mondo muliebre, diventa maschile. D'altra parte, è solo con l'ausilio di un efficace talismano che Giasone potrà avere la meglio su una maga potente come Circe e piegarla ai propri voleri (JOHNSTON 1995, p. 178).

¹⁴⁷ *FGrHist* 19 F4. Cfr. NELSON 1940, p. 448; SEGAL 1973, p. 33; DETIENNE 1972, p. 163. In particolare, Segal non manca di sottolineare, credo a ragione, la contiguità tra l'episodio del *torcicollo* legato alla ruota di Afrodite e il caso di Issione, che tenta di sedurre Era e viene perciò legato con delle serpi ad una ruota in perpetuo movimento (SEGAL 1973, p. 33 s. Cfr. *P. P.* 2, 33-44). Su Issione e le connessioni del suo supplizio con la ruota si veda: COOK 1914, p. 198 ss.; PIRENNE-DELFORGE 1993, p. 285.

¹⁴⁸ NELSON 1940, p. 450 s.; GARCÍA TEIJEIRO 1999. Per una lettura del testo in una prospettiva magica si veda GRAF 1995, p. 170 ss. Per l'influenza di questo idillio in Catullo, Virgilio e altri si veda: GANTAR 1976; SEGAL 1987.

¹⁴⁹ GOW 1934, p. 2.

(ἴυγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα). Un epigramma dell' *Antologia Palatina*, in cui una maga tessala di nome Nico consacra proprio ad Afrodite la sua *iynx*, ci aiuta a completare il nostro quadro esegetico¹⁵⁰:

Ἴυγξ ἢ Νικοῦς, ἢ καὶ διαπόντιον ἔλκειν
 ἄνδρα καὶ ἐκ θαλάμων παιῖδας ἐπισταμένη,
 χρυσῶ ποικιλθεῖσα, διαυγέος ἐξ ἀμεθύστου
 γλυπτῆ, σοὶ κεῖται, Κύπρι, φίλον κτέανον,
 πορφυρέης ἀμνοῦ μαλακῆ τριχὶ μέσσα δεθεῖσα,
 τῆς Λαρισσαίης ξείνια φαρμακίδος.

La *torquilla* di Nico, capace d'attrarre taluno
 oltremare e i ragazzi dalle stanze
 tutta ceselli dorati, scolpita di chiara ametista,
 è qui per la diletta offerta, Cipride;
 morbida lana d'agnello di porpora al centro la lega
 dono di quella maga di Larissa.

In questo caso, la *iynx* ricordata nell'epigramma, come del resto appare evidente dall'accurata descrizione fatta dell'anonimo compositore, non è un uccello, ma un vero e proprio strumento magico, come peraltro ci conferma una glossa contenuta nel lessico di Fozio e nella quale si afferma con chiarezza che «è pure chiamato *iynx* uno strumento che le maghe usualmente ruotano per invocare le persone amate»¹⁵¹.

Si tratta di una piccola ruota, verosimilmente in metallo, caratterizzata al centro da alcuni fori attraverso i quali veniva fatta passare alternativamente una corda¹⁵², secondo una modalità che, come rimarca

¹⁵⁰ A.P. 5, 205 (traduzione a cura di F.M. Pontani).

¹⁵¹ Photius s.v. Ἴυγξ: ἔστι δὲ καὶ ὄργανόν τι Ἴυγξ καλούμενον ὅπερ εἰώθασιν αἱ φαρμακίδες στρέφειν ὡς κατακαλούμεναι τοὺς ἀγαπωμένους. Il concetto è ribadito nello scolio a Oppiano (*schol. Opp. Hal 1, 565*) già proposto poco sopra (cfr. *supra*, nota ...).

¹⁵² HOORN 1909, p. 70 s.; GOW 1934; SHAPIRO 1985, pp. 115-120; PIRENNE-DELFORGE 1993, p. 277 ss.; BRILLANTE 1995, p. 7 ss. Christopher Faraone rimarca «... descriptions of magical spells in later Hellenistic and Roman poetry, where a *iynx*-wheel, a rhombus or a top is spun

Monica Baggio, può risultare pericoloso, in quanto in grado di «mutare a piacimento i desideri della persona amata» e dunque «basato sulla forza e non sulla *charis*, che nel pensiero greco deve presiedere ogni giusto legame amoroso»¹⁵³. Quando la corda attorcigliata veniva rilasciata, il disco ruotava in modo veloce con un moto alternato, modalità che peraltro illustra in maniera lampante il nesso logico che doveva legare la ruota-*iynx* al torcicollo; nesso che trova la propria evidente ragion d'essere nell'analogia che accomuna la rotazione alternata dell'*instrumentum* magico alla capacità innata del nostro volatile di ruotare rapidamente il collo «stando fermo il restante del corpo», come scrive Ripa citando Aristotele. D'altra parte, la sovrapposizione semantica tra il volatile e la ruota, come abbiamo visto, è già presente in Pindaro, quando afferma che Afrodite avrebbe aggiogato «la torquilla variopinta ai quattro raggi di una ruota indissolubile e per la prima volta portò agli uomini l'uccello del delirio».

Anche la ruota-*iynx*¹⁵⁴, oggetto di natura evidentemente cleromantica, è attestata nei repertori iconografici del mondo greco, seppure in numero non elevato. È questo il caso di una pisside attica a figure rosse attribuita da Furtwängler al Pittore di Eretria¹⁵⁵ e sulla quale possiamo osservare una complessa scena di carattere domestico, chiaramente connessa alla preparazione nuziale di una giovane; anche se le protagoniste

around during the magical ceremony with the apparent aim of transferring this spinning motion to the victim» (FARAONE 1993, p. 11).

¹⁵³ BAGGIO 2004, p. 171.

¹⁵⁴ Per le complesse problematiche connesse alla determinazione terminologica di questo oggetto si veda: GIUMAN *c.s.*

¹⁵⁵ London, British Museum E774. BEAZLEY 1963, p. 1250 nr. 32; GOW 1934, p. 5; NELSON 1940, p. 454; OAKLEY, SINOS 1993, p. 68, figg. 32-35; LISSARRAGUE 2003, p. 158 s.; ROBSON 2013, p. 245; EDMONDS 2019, p. 102, fig. 6.

dell'immagine sono qui trasposte dal ceramografo sul piano divino e indicate come Nereidi¹⁵⁶. Alla presenza di una donna che reca una cassetta in vimini al di sopra di un gruppo di oggetti, tra i quali spicca una *loutrophoros*¹⁵⁷, evidentemente destinata a contenere l'acqua del bagno nuziale e all'interno della quale sono non a caso visibili dei rami di mirto¹⁵⁸, una serva allaccia il sandalo alla padrona seduta¹⁵⁹. L'immagine prosegue con la raffigurazione di una seconda figura femminile seduta – questa volta rappresentata a capelli sciolti – che si adorna, aiutata da due compagne (fig. 15). L'elemento che tuttavia più ci attrae nella prospettiva specifica della nostra ricerca lo ritroviamo nella terza immagine proposta dal vaso londinese, ambientata di fronte ad una porta chiusa, accanto a cui sono chiaramente riconoscibili due *lebetes gamikoi* che presentano all'interno altre ramaglie di mirto: qui, al cospetto di una compagna che stringe nella mano sinistra un fiore, una figura femminile velata – forse la *nynpheutria* – fa ruotare tra le dita un oggetto a forma di disco; in tutta evidenza la nostra ruota-*iynx* (fig. 15). Il contesto del gesto, d'altra parte, ci spiega bene il nome scelto dal Pittore di Eretria per indicare la fanciulla intenta a far girare la ruota, ovvero Pontomedeia, scelta che sottintende in maniera manifesta la volontà del ceramografo di proiettare questo personaggio e l'oggetto rappresentato tra le sue mani a un ambito culturale, ovvero quello pontico di Medea, che sembra tradurre il mondo

¹⁵⁶ OAKLEY, SINOS 1993, p. 19: «They are labeled with the names of Nereids, sea nymphs who evoke characteristics of the sea with their beautiful names "Wave-goddess", "Calm Sea", "Sea-Mistress"».

¹⁵⁷ Sul significato matrimoniale della *loutrophoros* si veda: OAKLEY, SINOS 1993, p. 5 ss.

¹⁵⁸ Come è noto, la pianta del mirto, con cui si intrecciavano le corone per gli sposi (DETIENNE 1972, p. 84 ss.), era sacra ad Afrodite (Plu. *Marc.* 22), simbolo dell'amore erotico e della fecondità. La pianta era ovviamente legata al convito nuziale (Plin. *N.H.* 15, 122.). Cfr. BAGGIO 2004, p. 135 s.

¹⁵⁹ Sul significato erotico dell'azione si veda: OAKLEY, SINOS 1993, p. 18.

altro della magia. Ancora più cogente, nella nostra prospettiva, può essere la testimonianza di un'*hydria* attribuita da Milani al Pittore di Meidias (fig. 17)¹⁶⁰, sulla quale è lo stesso Himeros, ovvero la figura che abbiamo visto definire l'irresistibile forza del desiderio amoroso, a far ruotare una *iynx* di fronte al volto di Adone, mollemente adagiato tra le braccia di Afrodite¹⁶¹.

Un'ultima notazione a margine: se in Ripa non v'è riferimento apparente alle connessioni tra *iynx* e ruota magica, così non accade invece nell'opera dell'Alciato, dove l'emblema dell'*Inviolabilis telo Cupidinis* (fig. 18)¹⁶² è segnatamente costituito dall'immagine di un torcicollo che, ad ali spiegate, vola rapido all'interno di due cerchi, con un inequivocabile riferimento alla ruota che Afrodite concede a Giasone; o per dirla con Ripa al «nobile Cavaliere, acciocche potesse commuovere ad amore Medea».

Sono note e chiaramente intelleggibili le dinamiche culturali che, a partire dall'età neoclassica, porteranno a un progressivo disinteresse per l'opera del Ripa. Eppure, come non manca di rimarcare Sonia Maffei, «l'Iconologia risponde con la sua cristallina struttura alfabetica e la pratica compilatoria che ne è all'origine, alle esigenze sistematiche del Cinquecento, a quella tendenza alla canonizzazione che aveva portato

¹⁶⁰ Firenze, Museo Archeologico Etrusco. BEAZLEY 1963, p. 1312 nr. 1; NICOLE 1908, p. 69 s., tav. 3; GOW 1934, p. 5; NELSON 1940, p. 454; BOARDMAN, LA ROCCA 1978, p. 23; DETIENNE 1972, p. 163 s.; BURN 1987, tavv. 22-25a; BOARDMAN 1989, fig. 285.

¹⁶¹ In altri casi, infine, può la stessa Afrodite a impugnare la nostra ruota magica, come possiamo osservare in una *loutrophoros* apula attribuita da Trendall al Pittore del Louvre MNB 1148 e che ci mostra una complessa scena nella quale Zeus incontra la dea dell'amore, forse per chiederne il sostegno nel suo tentativo di sedurre Leda (Malibu, The Getty Museum 86.AE.680, CVA Malibu, J. Paul Getty Museum 4, 6-9, fig. 3, tavv. 186, 1-2; 187, 1-2; 188, 1-6; 189, 3-5. EDMONDS 2019, p. 103, fig. 7.): all'interno di un'edicola, Afrodite, vestita di un leggero chitone, si presenta al cospetto del padre degli dèi, stringendo una ruota-*iynx* nella mano destra, sopra la quale, non a caso, ritroviamo la figura accoccolata di Eros.

¹⁶² ALCIATO 1600, p. 289.

nella metà del secolo al successo degli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano e porterà poi alla nascita del vocabolario della Crusca nel 1612». Proprio per questo l'opera di Ripa, recentemente e a buona ragione rivalutata in più sedi di studio¹⁶³, non può che rappresentare anche per l'antichista uno strumento formidabile per comprendere meglio, in senso pienamente comparativo e diacronico, quei processi di selezione, elaborazione e risemantizzazione che tanto conterranno nella percezione contemporanea del concetto di classicità.

BIBLIOGRAFIA

ALCIATO 1600: A. Alciato, *Emblemata*, Lugdunum 1600.

ANDERSON 2003: J. Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, McMillan, Melbourne 2003.

ANDRÉ 1967 = J. André, *Le noms d'oiseaux en latin*, Klincksieck, Paris 1967.

BAGGIO 2004 = M. Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2004.

BALAVOINE 1997: C. Balavoine, *Dès Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique*, in P. Barocchi e L. Bolzoni (edd.), *Repertori di parole e di immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, a cura di, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, pp. 50-97.

BEAZLEY 1963: J.D Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford University Press, Oxford 1963 (2nd edition).

BECATTI 1966: G. Becatti, *s.v. Venustas*, in *EAA VII*, 1966, p. 1139.

¹⁶³ Si vedano, ad esempio: MAFFEI 2010a; GABRIELE, GALASSI, GUERRINI 2013.

BEECHER, CIAVOLELLA 1992: D.A. Beecher, M. Ciavolella (edd.), *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, University of Toronto, Toronto, 1992.

BOARDMAN 1961-62: J. Boardman, *Ionian Bronze Belts*, «Anatolia» 6, 1961-62, 179-89.

BOARDMAN 1967: J. Boardman, *Excavations in Chios, 1952-55: Greek Emporio*, BSA supplementary vol. 6, London 1967.

BOARDMAN 1989: J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, Thames and Hudson, New York 1989.

BOARDMAN, La Rocca 1978: J. Boardman, E. La Rocca, *Eros in Greece*, John Murray Publishers Ltd., London 1978.

BRILLANTE 1995: C. Brillante, 'Charis', 'Bia' e il tema della reciprocità amorosa, «Quaderni del Ramo d'Oro» 1, 1995, pp. 7-42.

BROSSE 2007: J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della croce*, Rizzoli, Milano 2007 (trad. it.).

BRUSCHI 1994: L. Bruschi, *Alcmane, fr. 26. 64-72 C. = 3 D*, «ZPE»101, 1994, pp. 38-48.

BURN 1987: L. Burn, *The Meidias Painter*, Clarendon Press, Oxford 1987.

CALAME 1992: C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Laterza, Bari 1992 (trad. it.).

CALLEGARI 2003: M. Callegari, *Marginalia sull'edizione padovana del 1621 degli Emblemata di Andrea Alciati*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte» 27, 2003, pp. 227-231.

CAPPONI 1979: F. Capponi, *Ornithologia latina*, Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale dell'Università di Genova 58, Genova 1979.

CAPPONI 1981: F. Capponi, *Avifauna e magia*, «Latomus» 40, 1981, pp. 292-301.

CARDINI 1991: F. Cardini, *La cavalcata d'Oriente: i Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Tomo edizioni, Roma 1991.

CARSON 1986: A. Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, Princeton 1986.

CARTARI 1553: V. Cartari, *Il Flavio intorno ai Fasti volgari*, Venezia 1553.

CARTARI 1674: V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venezia 1674.

CECCHINI 1976: N. Cecchini, *Dizionario sinottico di Iconologia*, Patron Editore, Bologna 1976.

CESARINI MARTINELLI 1978: L. Cesarini Martinelli, *In margine al commento di A. Poliziano alle 'Selve' di Stazio*, «Interpres» 1, 1978, pp. 96-146.

CHERCHI 2013: G. Cherchi, *Tra animato e inanimato: gli animali in Cesare Ripa*, in Gabriele, Galassi, Guerrini 2013, pp. 83-96.

CHIRASSI COLOMBO 1968: I. Chirassi Colombo, *Elementi di cultura precereale nei miti e riti greci*, Edizione dell'Ateneo, Roma 1968.

COMBONI 2000: A. Comboni, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*, «Italique» 3, 2000, pp. 8-21.

COOK 1914: A.B. Cook, *Zeus. A Study in ancient Religion, I*, Cambridge University Press, Cambridge 1914.

CYRINO 1995: M.S. Cyrino, *In Pandora's Jar: Loversickness in Early Greek Poetry*, University Press of America, Lahnam 1995.

DELCORNO BRANCA 1987: D. Delcorno Branca, *Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle «Rime»*, «Lettere Italiane» 39, 2, 1987 pp. 153-206.

DETIENNE 1972: M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Gallimard, Paris 1972.

EDMONDS 2019: R.G. Edmonds III, *Drawing down the Moon. Magic in the Ancient Greco-Roman World*, Princeton University Press, Princeton - Oxford 2019.

FARA 2013: G.M. Fara, *L'Iconologia di Cesare Ripa e la letteratura scientifica del suo tempo*, in Gabriele, Galassi, Guerrini 2013, pp. 65-82.

FARAONE 1993: Ch. A. Faraone, *The Wheel, the Whip and other Implements of Torture: Erotic Magic in Pindar Pythian 4.213-219*, «CJ» 89.1, 1993, pp. 1-19.

FICINO 1544: M. Ficino, *Il commento sopra il Convito di Platone*, Venezia 1544.

FIRENZUOLA 1802: A. Firenzuola, *Opere, I*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1802.

FORD 2007: Ph. Ford, *De Troie à Ithaque: réception des épopées homériques à la Renaissance*, Droz, Genève 2007.

GABRIELE, GALASSI, GUERRINI 2013: M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini (edd.), *L'iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Olschki, Firenze 2013.

GANTAR 1976: K. Gantar, *Einige Beobachtungen zu Catullo c. 68, 71-73*, «GB» 5, 1976, pp. 117-121.

GARIN 1951: E. Garin, *Ritratto di Marsilio Ficino*, «Belfagor» 6, 3, 1951, pp. 289-301.

GARZONI 1616: T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1616.

GENTILI 2006: B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano 2006.

GIUMAN 1999: M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Longanesi, Milano 1999.

GIUMAN 2002: M. Giuman, *Il cinto della regina. Eracle e Ippolita: esegesi di un episodio mitico tra rito e funzione*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (edd.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Quasar, Roma 2002, pp. 225-237.

GIUMAN 2005: M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Loffredo Editore, Napoli 2005.

GIUMAN 2015: M. Giuman, *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico*, Giorgio Bretschneider Editore, Roma 2013.

GIUMAN c.s.: M. Giuman, *Gira e non cade. Archeologia della trottola e di altri oggetti rotanti nel mondo classico*, in corso di stampa.

GOMBRICH 1948: E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 11, 1948, pp. 163-192.

GOW 1934: A.S.F. Gow, *IYNE, POMBOΣ, RHOMBUS, TURBO*, «JHS» 54, 1934, pp. 3-13.

GRAF 1995: F. Graf, *La magia nel mondo Antico*, Laterza, Bari 1995 (trad. it.).

GUIDORIZZI 2015: G. Guidorizzi, *La trama segreta del mondo. La magia nell'antichità*, Il Mulino, Bologna 2015.

HERMARY 1990: A. Hermary, s.v. *Himeros, Himeroi*, in *LIMC* 5, 1, 1990, pp. 425-426.

HOORN 1909: G. van Hoorn, *De vita atque cultu puerorum monumentis antiquis explanatio*, Amsterdam 1909.

IERANÒ 2017: G. Ieranò, *Demoni, mostri e prodigi. L'irrazionale e il fantastico nel mondo antico*, Sonzogno, Venezia 2017.

JEFFERY 1976: L.H. Jeffery, *Archaic Greece: the City-States c. 700-500 B.C.*, St. Martin's Press, New York 1976.

JOHNSTON 1995: S.I. Johnston, *The Song of the Iynx: Magic and Retic in Pythian 4*, in «TAPA» 125, 1995, pp. 177-206.

KRISTELLER 1996: P.O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, IV, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966.

LAMBRUGO 2016: C. Lambrugo, *Da Creta a Lesbo. Nel giardino sacro di Afrodite*, in G. Sena Chiesa, F. Giacobello (edd.), *Gli dei in giardino. Due convegni su mito, natura e paesaggio nel mondo antico*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2016, pp. 79-84.

LAUZI 1988: E. Lauzi, *Lepre, donnola e iena: contributi alla storia di una metafora*, «StudMed», 29, 1988, pp. 539-559.

LEVI D'ANCONA 2001: M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Pacini Fazi, Lucca 2001.

LISSARRAGUE 2003: F. Lissarrague, *Intrusioni nel gineceo*, in P. Veyne (ed.), *I misteri del gineceo*, Laterza, Bari 2003, pp. 149-190 (trad. it.).

LUCIOLI 2010: F. Lucioli, «D'ogni cortese amor nimico vero». *Della (s)fortuna di Anteros nel Rinascimento*, in «Lettere Italiane» 62, 3, 2010, pp. 395-422.

MAFFEI 1997: S. Maffei, *Per una concordanza diacronica dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in P. Barocchi, L. Bolzoni (edd.), *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, pp. 99-118.

MAFFEI 2008: S. Maffei, *La politica di Proteo: trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in H. Hendrix e P. Procaccioli (edd.), *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), Vecchiarelli, Manziana 2008, pp. 479-495.

MAFFEI 2010a: S. Maffei (ed.), *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, Atti del convegno, Università degli Studi di Bergamo (9-10 settembre 2009), La Stanza delle Scritture, Napoli 2010.

MAFFEI 2010b: S. Maffei, *Introduzione*, in Maffei 2010a, pp. IX-XI.

MAFFEI 2010c: S. Maffei, *Le fonti negate dell'Iconologia. I contributi di Vincenzo Cartari, Domenico Delfino, Giovanni Battista Rinaldi, Eustathius Macrembolites e un sorprendente apporto di Théodore de Bèze*, in Maffei 2010a, pp. 131-161.

MAFFEI 2013: S. Maffei, *L'Iconologia di Cesare Ripa tra tradizione cinquecentesca e sensibilità barocca*, in Gabriele, Galassi, Guerrini 2013, pp. 1-14.

MANCUSO 1913: U. Mancuso, *La lirica classica greca in Sicilia e nella Magna Grecia: parte 1*, «ASNP» 24, 1913, pp. 1, 3, 5-7, 9-153, 155-293, 295-335.

MANDOWSKY 1939: E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, «La Bibliofilia» 41, 1939, pp. 41, 7-27, 111-124, 204-235, 279-327.

MARTORELLI, MANTEGA, SERCHISU 2017: R. Martorelli, A. Mantega, M. Serchisu, *Purità e impurità nell'immaginario dei primi cristiani*, «Otium» 3, 2017, pp. 1-45.

MATTIOLI 1744: P.A. Mattioli, *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo Libri cinque della historia, et materia medicinale tradotti in lingua volgare italiana*, Venezia 1744.

MAY 2008: R. May, *The Metamorphosis of Pantomime: Apuleius' Judgement of Paris (Met. 10.30–34)*, in E. Hall, R. Wyles (edd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, OUP Oxford, Oxford 2008, pp. 338-362.

MCGRATH 2000= E. McGrath, *Humanism, allegorical Invention, and the Personification of the Continents*, in H. Vlieghe, A. Balis, C. Van de Velde (edd.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Brepols, Turnhout 2000.

MELADIÒ 2010: C. Meladiò, *PSI 1386 e le fonti sul giudizio di Paride*, in E. Cingano (ed.), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 315-328.

MENICHETTI 2012: M. Menichetti, *Profumi e fragranze. Armi e paesaggi della seduzione in Grecia*, in A. Carannante, M. D'Acunto (edd.), *I profumi nelle società antiche. Produzione commercio usi valori simbolici*, Pandemos, Paestum 2012, pp. 235-245.

MENICHETTI 2013: M. Menichetti, *La rosa 'arma' di Afrodite*, in *Rosantico. Natura, bellezza, gusto, profumi tra Paestum, Padula e Velia*, Arte'm, Napoli 2013, pp. 77-79.

MERRILL 1944: R.V. Merrill, *Eros and Anteros*, «*Speculum*» 19, 1944, pp. 265-284.

MEZZALIRA 2013: F. Mezzalira, *Le immagini degli animali tra scienza, arte e simbolismo*, Colla Editore, Vicenza 2013.

MINGAZZINI 1971: P. Mingazzini, *Vasi della Collezione Castellani, 2*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1971.

MOSSÉ 1992: C. Mossé, *La donna nella Grecia antica*, Ecig, Genova 1992 (trad. it).

NELSON 1940: G.W. Nelson, *A Greek Votive Iynx-Wheel in Boston*, «*AJA*» 44, 1940, pp. 443-456.

NEILS 2001: J. Neils, *Women in the ancient World*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2011.

NICOLE 1908: G. Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique*, Geneve 1908.

OAKLEY, SINOS 1993: J.H. Oakley, R.H. Sinos, *The wedding in ancient Athens*, University of Wisconsin Press, Madison 1993.

PANOFSKY 1975: E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975 (trad. it.).

PASQUINI 2003: L. Pasquini, *L'incipit miniato del Levitico (sec. XIV) nel frammento ebraico 640 dell'Archivio di Stato di Bologna*, in M. Perani (ed.), *Atti*

del XVI Convegno Internazionale dell' AISG, Gabicce Mare (PU), 1-3 ottobre 2002, Giuntina, Firenze 2003, pp. 145-155.

PERCOPO 1892: E. Percopo (ed.), *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali, II*, Napoli 1892.

PINELLI 2003: A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003.

PIRENNE-DELFORGE 1993: V. Pirenne-Delforge, *L'iyngé dans le discours mythique et les procédures magiques*, «Kernos» 6, 1993, pp. 277-289.

PIRONTI 2006: G. Pironti, *Entre ciel et guerre. Figure d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Kernos suppléments 18, Liège 2007.

POZZI, MATTIODA 2006: M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia 330, Olschki, Firenze 2006.

PULIAFITO, PIEROZZI 1991: L. Puliafito, L. Pierozzi, *Il neoplatonismo nel rinascimento*, «Rivista di Storia della Filosofia» 46, 4, 1991, pp. 775-779.

RABASSINI 2004: A. Rabassini, *L'ombra della iena. Un animale magico nella cultura filosofica del Rinascimento*, «Bruniana & Campanelliana» 10, 1, 2004, pp. 87-104.

RICHARDSON 1993: N. Richardson, *The Iliad: a commentary VI: books 21-24*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

RICHTER 1945: G.M.A. Richter, *An Ivory Relief*, in «AJA» 49, 1945, pp. 261-269.

RIPA 1618: C. Ripa, *Nova Iconologia*, Padova 1618.

ROBSON 2013: J. Robson, *Sex and sexuality in Classical Athens*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

RONCHETTI 1922: G. Ronchetti, *Dizionario illustrato dei simboli*, Hoepli, Milano 1922.

- ROUSE 1902: W.H.D. Rouse, *Greek Votive Offerings*, Cambridge 1902.
- RUDHARDT 1999: J. Rudhardt, *Eros e Afrodite*, Bollati Boringhieri, Torino 1999 (trad. it.).
- SAGLIO 1911: E. Saglio, s.v. *Rhombus*, in Ch. Daremberg, E. Saglio (ed.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 5, Paris 1919, pp. 863-864.
- SCATIZZI 2012: S.S. Scatizzi, *Ut pictura poesis. Lla descrizione di opere d'arte fra rinascimento e neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, «Camena» 10, 2012, pp. 1-23.
- SCHMIEL 1981: R. Schmiel, *Moschus' Europa*, «CPh» 76, 1981, pp. 261-272.
- SCORZA BARCELLONA 1988: F. Scorza Barcellona, *Lepre, donnola e iena: contributi alla storia di una metafora*, «StudMed» 29, 1988, pp. 539-559.
- MASPERO 1997: F. Maspero, *Bestiario antico: gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Piemme, Milano 1997.
- SERONI 1957: A. Seroni, *Bibliografia essenziale delle opere di Agnolo Firenzuola*, Sansoni, Firenze 1957.
- SETTIS 1966: S. Settis, *Cheloné. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Collana Studi di Lettere Storia e Filosofia, Pisa 1966.
- SGOUROU 1997: M. Sgourou, *Λεβητες γαμικοι. Ο γάμος και η αττική κεραμεική παραγωγή των κλασικών χρόνων*, in J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (edd.), *Athenian Potters and Painters*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 71-83.
- Segal 1987: Ch. Segal, *Alphesiboeus' Song and Simaetha's Magic: Virgil's eighth Eclogue and Theocritus' second Idyll*, «GB» 14, 1987, pp. 167-185.
- SEGAL 1973: Ch. Segal, *Simaetha and the Lynx*, «QUCC» 15, 1973, pp. 32-43.
- SHAPIRO 1985: H.A. Shapiro, *Greek "bobbins": a New Interpretation*, «AncW» 11, 1985, pp. 115-120.

SILVESTRELLI 1998: F. Silvestrelli, *Il ratto di Europa tra settimo e quinto secolo a.C.: dall'iconografia all'iconologia*, «Ostraka» 5, 1998, pp. 159-198.

STUPKA 1972: D. Stupka, *Der Gürtel in der griechische Kunst*, Dissertazione Dottorale, Wien 1972.

SZKOLCZAI 2007: A. Szkolczai, *Il Rinascimento e le rinascite nella storia: verso una sociologia della Grazia*, «Studi di Sociologia» 45, 2, 2007, pp. 123-145.

TORELLI 2002: M. Torelli, *Divagazioni sul tema della palma. La palma di Apollo e la palma di Artemide*, in B. Gentili, F. Perusino (edd.), *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, ETS, Pisa 2002, pp. 139-154.

TOUSSAINT, LOLLINI 2008: [S. Toussaint](#), [M. Lollini](#), *Humanisms, Posthumanisms & Neohumanisms*, «Annali d'Italianistica» 26, 2008, pp. 61-75.

TRENDALL 1967: A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford University Press, Oxford 1967.

VALERIANO 1602: P. Valeriano, *Ieroglifici, ovvero commentari delle occulte significationi degli Egittij et d'altre Nazioni*, Venezia 1602.

VAN GIFFEN 1572: H. van Giffen, *Homeri Ilias*, Strasbourg 1577.

VENTURA 1995: L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1995.

VÉRILHAC, VIAL 1998: A.-M. Vérilhac, C. Vial, *Le mariage grec, du VI^e siècle av. J.-C à l'époque d'Auguste*, BCH suppl. 32, Paris 1998.

WALTER 1994: I. Walter, *Casa Farnese: Caprarola, Roma, Piacenza, Parma*, Cassa di Risparmio di Parma & Piacenza, Parma 1994.

WERNER 1983: G. Werner, *Ripa's Iconologia. Quellen Methode Ziele*, «Art History » 6, 3, 1983, pp. 363-368.

WITTKOWER 1987: R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and London London 1987.

ZANONI 1675: G. Zanoni, *Istoria botanica*, Bologna 1675.



Fig. 1. Vincenzo Cartari, immagine di Priapo (da CARTARI 1674).



Fig. 2. Cesare Ripa, allegoria di Venustà (da RIPA 1618).



Fig. 3. Cesare Ripa, allegoria di Venustà. Particolare del 'cingolo di Venere'.

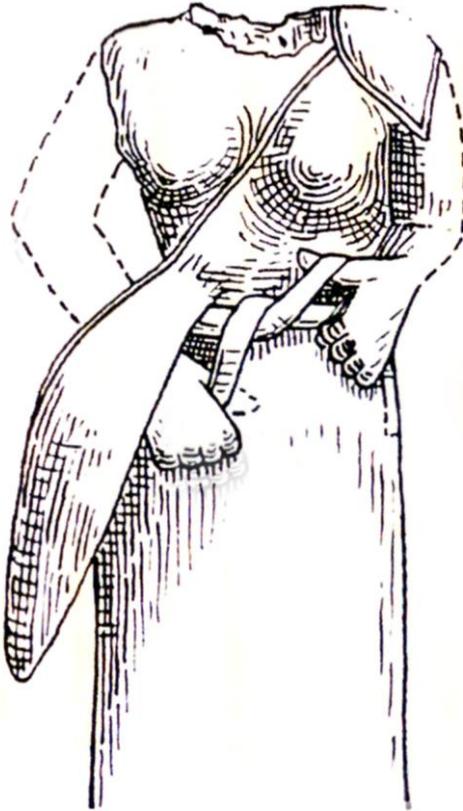


Fig. 4. New York, Metropolitan Museum of Art, 17.190.73. Disegno pertinente a un intaglio in avorio rappresentante Afrodite che si scioglie il cinto (da RICHTER 1945).



Fig. 5. London, British Museum E44. Tondo interno di una *kylix* attica a figure rosse firmata da Onesimos e pertinente a un'immagine di carattere erotico (da NEILS 2011).

ELICRISO.



Fig. 6. Pietro Andrea Mattioli, immagine di elicrisio (MATTIOLI 1744).



Fig. 7. Pierio Valeriano, *della lepre, la vigilanza* (da VALERIANO 1602).



Fig. 8. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50462. Anfora attica a figure rosse attribuita alle produzioni del Pittore di Matsch e pertinente a una scena di seduzione omoerotica (da MINGAZZINI 1971).



Fig.9. Statua votiva femminile di giovinetta proveniente dal santuario Brauronio di Artemide (foto dell'autore).



Fig. 10. Cesare Ripa, allegoria della Superstizione (da RIPA 1618).



Fig. 11. Cesare Ripa, allegoria del Debito (da RIPA 1618).



Fig. 12. Cesare Ripa, allegoria di Venustà. Particolare.



Fig. 13. Cambridge, Fitzwilliam Museum 1878325. *Pelike* apula con una scena di seduzione (da SAGLIO 1911).



Fig. 14. London, British Museum 1867.0508.1285. Lebete *gamikos* lucano attribuito alle produzioni del Pittore del Primato (da TRENDALL 1967).



Fig. 15. Pisside attica a figure rosse attribuita alle produzioni del Pittore di Eretria (da EDMONDS 2019).



Fig. 16. Pisside attica a figure rosse attribuita alle produzioni del Pittore di Eretria (da EDMONDS 2019).



Fig. 17. *Hydria* attica a figure rosse attribuita alle produzioni del Pittore di Meidias (da Gow 1934).



Fig. 18. Giovan Andrea Alciato, emblema dell'*Inviolabilis telo Cupidinis* (da ALCIATO 1600).