

# FONTES

## *DIRETTORI SCIENTIFICI*

CRISTINA GALASSI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA) E SONIA MAFFEI (UNIVERSITÀ DI PISA)

## *COMITATO SCIENTIFICO*

LUCIA FAEDO (UNIVERSITÀ DI PISA)

GIOVANNI MARIA FARA (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA)

DONATA LEVI (UNIVERSITÀ DI UDINE)

FRANCESCO FEDERICO MANCINI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA)

ILARIA MIARELLI MARIANI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

MACARENA MORALEJO ORTEGA (UNIVERSIDAD DE GRANADA)

RAFFAELLA MORSELLI (UNIVERSITÀ DI TERAMO)

ULRICH PFISTERER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT DI MONACO DI BAVIERA)

MASSIMILIANO ROSSI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

SALVATORE SETTIS (SCUOLA NORMALE SUPERIORE)

EVA STRUHAL (LAVAL UNIVERSITY, QUÉBEC)

ALESSANDRO TOMEI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

## *SEGRETERIA DI REDAZIONE*

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

## *PROPRIETARIO DELLA TESTATA E DIRETTORE RESPONSABILE*

ANTONIO SCOLLO

*Autorizzazione del Tribunale della Spezia n. 6 del 28 giugno 2000*

*Iscrizione nell'elenco speciale Annesso all'Ordine dei Giornalisti della Liguria*

*protocollo n° 543 del 16 maggio 2000*

## *CON IL PATROCINIO DI*

SISCA, SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

E- MAIL: [cristina.galassi@unipg.it](mailto:cristina.galassi@unipg.it)

# FONTES

RIVISTA DI ICONOGRAFIA  
E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

NUOVA SERIE

3 · 2022

IL CANTIERE DELL'ICONOLOGIA:  
EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA



AGORÀ & CO.

*Laborem saepe Fortuna facilis sequitur*

*Volume pubblicato con un contributo della*



TUTTI SAGGI DEL VOLUME SONO STATI SOTTOPOSTI ALLA VALUTAZIONE  
DI DUE REFEREES ANONIMI, IN MODALITÀ DOUBLE-BLIND.

Condizioni di abbonamento: € 125,00 per gli Enti; € 50,00 per i privati  
Per i fascicoli arretrati: € 140,00 per gli Enti; € 80,00 per i privati

Per informazioni commerciali e abbonamenti scrivere a: [infoagoraco@gmail.com](mailto:infoagoraco@gmail.com)

©2022 AGORÀ & CO.

Sarzana-Lugano

E-mail: [infoagoraco@gmail.com](mailto:infoagoraco@gmail.com)

[www.agoracommunication.com](http://www.agoracommunication.com)

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA PER TUTTI I PAESI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale e parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

ISSN 1722-9871

ISBN: 979-12-80508-38-6

## SOMMARIO

### IL CANTIERE DELL'ICONOLOGIA: EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI, <i>Presentazione</i>	1
SONIA MAFFEI, <i>Bella e Infedele: l'allegoria nei frontespizi dell'Iconologia tra celebrazione e tradimento</i>	5
ALICE MANIACI, « <i>Arrichita d'altre immagini, discorsi, et esquisita correptione</i> ». <i>Giovanni Zaratino Castellini e l'Iconologia di Cesare Ripa</i>	31
FLAVIA CATARINELLI, <i>Johann Georg Hertel e l'Iconologia: analisi dell'edizione settecentesca di Augusta</i>	55
DANIELA CARACCILO, « <i>Simboli predicabili</i> »: <i>l'Iconologia nella letteratura sacra del XVII secolo tra immagini simboliche e pratiche scritte</i>	73
ELENA PEPOLI, <i>L'Iconologia di Cesare Ripa: una fonte per la decorazione della facciata del seminario a San Miniato</i>	101
ELENA PETRACCA, <i>Robert van Audenaerde e l'Iconologia di Cesare Ripa nei Numismata Virorum Illustrium ex Barbatica Gente</i>	121
ANGELO MARIA MONACO, <i>Rotte di una iconografia: Giunone sospesa ovvero l'ira di dio, da Omero a Ripa passando per Giulio Camillo Delminio in un'epoca di riforme</i>	147
ILARIA MIARELLI MARIANI, <i>La clef des allegories. Oblio e riscoperta dell'Iconologia</i>	167
ANNALISA LAGANÀ, <i>Ernst H. Gombrich e il recupero dell'Iconologia di Cesare Ripa negli anni Settanta del Novecento: alcune congiunture</i>	181
CRISTINA GALASSI, <i>L'Iconologia di Cesare Ripa e la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso: un unicum figurativo in Palazzo Saracini a Perugia</i>	197

## SOMMARIO

## RECENSIONI

FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Considerazioni a margine  
della mostra “Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo” 237

ILARIA MIARELLI MARIANI, rec. a Carolina Brook, *Gli artisti spagnoli  
a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*, Roma,  
Viella, 2020 249

IL CANTIERE DELL'*ICONOLOGIA*:  
EVOLUZIONI, CONTESTI, FORTUNA

ROTTE DI UNA ICONOGRAFIA: GIUNONE SOSPESA  
OVVERO L'IRA DI DIO, DA OMERO A RIPA PASSANDO  
PER GIULIO CAMILLO DELMINIO IN UN'EPOCA DI RIFORME

ANGELO MARIA MONACO

Abstract

Ripa's images constitute an eloquent example of the process defined in the Warburgian studies of *nachleben* or 'afterlife' of Antiquity. In the preface to the readers of his *Iconologia* (1603 edition), in order to explain the process of construction of images "made to mean something other than what they seem", Cesare Ripa recalls, among others, an ancient subject matter that would seem rare, but which it actually enjoyed a solid figurative and literary fortune throughout Renaissance. This is the suspended Juno. The essay intends to map the fortune of the same subject matter in the 16<sup>th</sup> century, either in images and words.

1. DAL MONDO ANTICO AL CINQUECENTO

Nel *proemio a' lettori* dell'*Iconologia* (edizione del 1603), per spiegare il processo di costruzione delle immagini "fatte per significare altro da ciò che sembra"<sup>1</sup>, Cesare Ripa richiama tra gli altri un soggetto iconografico antico che si direbbe raro, ma che godette in realtà per tutto il Cinquecento di una solida fortuna figurativa e letteraria. Si tratta del soggetto raffigurante *Giunone sospesa* che trae spunto da un *flashback* raccontato nel XV libro dell'*Iliade*, le cui le occorrenze figurative principali furono individuate da Erwin Panofsky in un contributo pubblicato sul JWCI del 1961<sup>2</sup>, richiamate nel 2017 da Corrado Bologna<sup>3</sup>, da

<sup>1</sup> Ripa 1603, p. 1 del *Proemio a' lettori*. Di seguito si farà sempre riferimento alla medesima edizione.

<sup>2</sup> Panofsky 1961 e 2017.

<sup>3</sup> Bologna 2017.

integrare con la menzione che del soggetto aveva fatto Ripa, come si mette in evidenza con questo saggio. Esito di un processo di selezione e di ricomposizione di elementi tratti da materiale primario antico, le immagini di Ripa costituiscono di per sé stesse un esempio eloquente del processo definito in ambito warburghiano di *nachleben* o *afterlife*<sup>4</sup> dell'antico: "Le immagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con occhio, non hanno altra più certa, né universale regola, che l'imitazione delle memorie, che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de' latini, et Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio"<sup>5</sup> (appendice 1).

La configurazione dell'immagine di *Giunone sospesa* trae spunto dal XV libro dell'*Iliade*, in cui Omero narra del rapporto conflittuale tra uomini e dei, consumato a colpi di inganni e di punizioni esemplari: guerra di Troia; risvegliatosi dal sonno che segue alle fatiche amorose, Zeus si rende conto del vantaggio in cui Giunone ha fatto passare i suoi protetti nel conflitto; adirato, minaccia di punirla sospendendola in cielo a una catena d'oro, con ai piedi legate due pesanti incudini. Si tratta di una punizione esemplare, a cui la dea era stata sottoposta in passato per aver ostacolato l'odiato Ercole, ai suoi occhi prova vivente dell'infedeltà di suo marito. Potenti risuonano i versi proferiti da Zeus *kelainefès*, "adunatore di nubi" (*Il.*, XV, 46) il cui aggettivo già prelude all'ira di cui sarà capace e all'elemento che scatenerà, pur essendo governatrice e signora dell'aria la sua sposa (appendice 2).

Come si diceva, il soggetto che vede Giunone sospesa in punizione si direbbe raro, ma in realtà ebbe un'ampia circolazione per tutto il Cinquecento come attestano oltre alle affermazioni di Ripa per cui "ne sono ripieni molti volumi e stancati molti autori"<sup>6</sup>, una serie di occorrenze figurative e letterarie. Ciò che non è certo è quale sia l'archetipo da cui in seguito tale iconografia abbia preso il volo, mancando, per quanto ne sappia chi scrive, precedenti antichi di riferimento<sup>7</sup>. Ragionando in termini di formule di pa-

<sup>4</sup> Il tema dell'*afterlife* è stato al centro della Thirteenth International Conference of Iconographic Studies, sul tema *Afterlife of Antiquity Case Studies and New Perspectives in Iconology*, tenuto a Rijeka (Croatia), University of Rijeka, in cui chi scrive ha presentato un intervento intitolato *The Protean use of Mythology in Giulio Camillo Delminio's L'Idea del teatro*, da cui deriva il concetto espresso più avanti in questo testo, di utilizzo proteiforme di un'immagine nell'*Idea* e di indice retorico di cui invece ci si occupa in Monaco 2022.

<sup>5</sup> Ripa 1603, p. 1 del *Proemio a' lettori*.

<sup>6</sup> Ivi, p. 2.

<sup>7</sup> Sono risultati vani i tentativi operati da chi scrive di rintracciare occorrenze figurative antiche del soggetto, che non si riscontra nemmeno, ad esempio, in ICONOS.



FIG. 1. - *Marsia punito*, copia romana del I secolo di opera ellenistica, Parigi, Musée du Louvre (© web gallery of Art)

thos<sup>8</sup> viene in mente il tipo del *Marsia punito*, del quale esistono diversi esemplari antichi divenuti celebri nel Cinquecento. Si tratta per lo più di copie romane del I secolo, di originali di età ellenistica (un esemplare al Louvre), di frammenti antichi restaurati a soggetto come nel caso del *Marsia rosso* agli Uffizi<sup>9</sup> e l'esemplare antico ritratto da Raffaello nel 1508 in uno dei riquadri della volta della *Stanza della Segnatura*<sup>10</sup>, ossia quello attestato più tardi nel cortile del palazzo della Valle-Capranica allestito da Lorenzetto, nella celebre incisione di Hyeronimus Cock del 1553<sup>11</sup> (figg. 1, 2).



FIG. 2. - RAFFAELLO, *Supplizio di Marsia*, 1509 ca., affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (© web gallery of Art)

<sup>8</sup> Sulle *pathoformeln* warburghiane o 'formule di *pathos*' si veda almeno Cieri Via 2011 e Ghelardi 2022, pp. 29-56.

<sup>9</sup> Un frammento originale di busto antico, di marmo pavonazzetto, acquistato da Cosimo il Vecchio e restaurato come Marsia punito da Mino da Fiesole, forse dietro indicazioni di Donatello e sotto la supervisione di Piero (Caglioti 2000, p. 248 citato nella scheda online dell'opera <https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/marsia-detto-marsia-rosso-scultura/>). Agli Uffizi dal 1671.

<sup>10</sup> Wind 1971 (consultato nell'edizione 1999, dove l'opera è riprodotta nella fig. 2).

<sup>11</sup> Passato poi ai Medici, il marmo fu traslocato nel 1780 da Roma agli Uffizi, dove si trova da allora in *pendandt* con il *Marsia rosso*. Si veda la scheda della scultura in Haskell-

Formulando un'ipotesi di questo tipo l'iconografia della *Giunone sospesa* sarebbe assimilabile a quella del celebre *Marsia punito da Apollo*, con cui condivide la disposizione delle membra. Si tratterebbe, insomma, di una crasi tra un passo ecfrastico e un modello plastico antico coerente dal punto di vista del significato allegorico da veicolare, riattualizzato in chiave morale: l'ira di dio e la superbia punita.

## 2. L'IMMAGINE A PARMA E A PORDENONE



FIG. 3. - ANTONIO ALLEGRI (IL CORREGGIO), *Giunone sospesa*, 1519-1522, affresco, Parma, Convento di San Paolo, Camera della Badessa (© web gallery of Art)

Secondo un procedimento proprio dell'iconografia, un soggetto prelevato da un contesto narrativo può essere del tutto risemantizzato e caricato di altri significati. È ciò che accade nel caso delle due attestazioni iconografiche più antiche del soggetto, rilevate nella *Camera della Badessa* a Parma e nello *Studiolo di Pordenone* nella città omonima (entrambe risalenti agli anni Venti del Cinquecento), dove l'immagine di *Giunone sospesa* è del tutto svincolata dalla fonte iconologica su cui si fonda e acquisisce una funzione allegorica (figg. 3, 4). Singole parti di cicli più ampî, le due figure bene interpretano “quel profitto di dottrina e di sapientia”<sup>12</sup> che le immagini del

terzo tipo individuate da Ripa sono tenute a veicolare, in anni in cui la codificazione che sarebbe divenuta canonica della Dea accompagnata dai suoi animali simbolici per significare l'aria, cioè i pavoni, non aveva ancora

Penny 2006 [1981], pp. 262-263. Una riproduzione dell'incisione di Cock ad esempio in De Benedictis 1998, fig. 37. In generale sul Marsia punito si veda Parisi-Presicce 2014.

<sup>12</sup> Ripa 1603, p. 2 del *Proemio a' lettori*.



FIG. 4. - ANTONIO DE SACCHIS (IL PORDENONE), *Giunone sospesa*, terzo decennio del XVI secolo, affresco, Pordenone, Casa del Pordenone (Magri 2019)

occhio”<sup>13</sup>. Di gran lunga più sofisticata rispetto all’immagine di Pordenone, quella di Correggio è concepita per far parte di un consesso assai aulico, volto a dilettere la mente e gli occhi di un’*audience* estremamente colta, pratica di mitologia e di greco, su cui ‘regnava’ indiscussa la nobile badessa Giovanna da Piacenza<sup>14</sup>. In tale direzione, allora, Corrado Bologna quando si occupa della medesima iconografia in un saggio più ampio dedicato al teatro della sapienza di Giulio Camillo Delminio<sup>15</sup>, lascia intendere come non sarebbe

<sup>13</sup> Ivi, p. 1.

<sup>14</sup> Sulla *Camera della Badessa* oltre al contributo di Panofsky già citato, si vedano soprattutto Sez nec 1980 (alle pp. 141-145, dell’edizione italiana consultata, 2008); Fadda 2018; Bologna 2017, p. 128. Sullo studiolo di Pordenone Magri 2019; sul soggetto specifico dello studiolo si vedano in particolare le pp. 159-167.

<sup>15</sup> Bologna 2017.

astruso immaginare proprio costui nei panni di consulente iconografo in entrambi i casi, sulla base di vari elementi quali: la fama di erudito umanista già circolante nelle corti peninsulari tra cui quella di Parma; in virtù della sua origine geografica friulana; della conoscenza diretta del pittore de Sacchis<sup>16</sup>. In sintesi, per quel suo modo di procedere nell'utilizzo dell'iconografia e della cultura antiche a fini originali e pur inediti che, per dirla con Roberto Calasso, si direbbe analogico ovvero 'assoluto'<sup>17</sup>. Del resto, ma solo anni dopo Giulio Camillo avrebbe riservato al soggetto della *Giunone sospesa* un'attenzione assai rilevante nell'economia dell'ambizioso progetto incompiuto del teatro della sapienza. Una chimera del Rinascimento giuntaci solo attraverso la versione editoriale di compromesso, pubblicata postuma, nel 1550, con il titolo di *L'Idea del Theatro*<sup>18</sup>.

### 3. UTILIZZO E SIGNIFICATO DELL'IMMAGINE NELL'*IDEA DEL THEATRO* E NELL'EDITORIA ILLUSTRATA

Giulio Camillo Delminio utilizza l'immagine di *Giunone sospesa* in funzione allegorica, assegnandole significati che variano di volta in volta secondo i meccanismi combinatori che si celano nella sua 'macchina' della sapienza

<sup>16</sup> Si direbbe risolta l'annosa questione relativa al luogo di nascita di Giulio Camillo Delminio sulla base di alcune dichiarazioni dallo stesso riferite in una epistola rintracciata in un carteggio ora a Milano da Elena Putti, per cui sarebbe stato originario di San Martino del Friuli (oggi San Martino al Tagliamento). Si ripercorre l'intera vicenda con l'aggiunta di una proposta inedita per la spiegazione del nome Delminio in Monaco 2020, pp. 49-50.

<sup>17</sup> Sul concetto di letteratura assoluta in Calasso, si rimanda a Sbrojavacca, 2021.

<sup>18</sup> Giulio Camillo Delminio 1550. Com'è noto, il progetto di una vita dell'erudito friulano resta incompiuto per l'improvvisa morte dell'autore occorsa a Milano nel 1545. Non concepito originariamente come trattato, il testo edito per le cure di Girolamo Muzio al quale era stato dettato da Camillo almeno cinque anni prima, è una versione di compromesso di un progetto che avrebbe previsto l'edificazione di una macchina lignea, in realtà in forma di anfiteatro composto da sette ordini di spalti sovrapposti, a loro volta suddivisi in sette sezioni presiedute dalle sette divinità planetarie, per un totale di 49 alloggiamenti che sarebbero stati occupati da stipi decorati con immagini in funzione mnestica del contenuto ivi riposto. Contenuto che sarebbe stato materiale letterario tratto dalle *Auctoritates*, suddiviso per argomento, utile per sviluppare le capacità oratorie dell'utente di questa vera e propria architettura del sapere, dal potere anche mistico e magico. Celeberrimi in proposito gli studi di Yates 1966 e Bolzoni 2015, in una massa eterogenea di cui una prima ricognizione sinottica in Monaco 2020.

e conferendole la duplice caratteristica di immagine proteiforme caricata di un indice retorico<sup>19</sup>. Secondo un processo combinatorio assimilabile a quello che esprimerà Ripa per la codificazione delle sue 'iconologie', Giunone significa l'aria sulla base di autorità antiche come Servio e Proclo, ma ricollocata nello scacchiere del teatro, quindi messa in rapporto con altre figure allegoriche, muta di significato purtuttavia conservando lo stesso aspetto di corpo nudo sospeso a una catena:

«Giunon suspesa pigliamo da Homero, il qual finge Giove tener quella suspesa per una catena, et Giunone haver a ciascun piede un contrapeso. Giove è il rettore di tutto l'aere; Giunone è l'aere; il contrapeso del più sollevato piede è l'acqua, et quello del più basso è la terra. Questa imagine adunque in questo luogo significherà l'aere semplice. Ma sotto l'antro conterà i quattro elementi in generale, et appresso l'aere in particolare, con le sue parti et suoi appartenenti, come si dirà in quel luogo. Et sotto i talari significherà respirar, sospirar, usar l'aperto cielo. Et sotto Prometheo significherà qualunque arte che per beneficio dell'aere si faccia, come i molini da vento»<sup>20</sup>.

Partendo da una fonte che diremmo iconologica certa (Omero), Giulio Camillo espunge i tratti principali di una iconografia specifica, la carica di senso allegorico sulla base di una tradizione consolidata (Giunone come aria in Servio e Proclo<sup>21</sup>), la piega alle esigenze del suo progetto assegnandole un significato che prescinde dalla fonte primaria e dalla tradizione, ma che scaturisce di volta in volta dal gioco combinatorio delle coordinate del teatro. Proviamo a spiegare il meccanismo. Nel teatro della sapienza *Giunone sospesa* è governata da Giove, pertanto è collocata nella sezione del teatro da lui presieduta. A modo di scacchiera la ritroviamo replicata in vari loci, con la funzione di significare cose specifiche, coerenti con il significato espresso dalla collocazione in cui si trova: nel grado del teatro contrassegnato dall'immagine del 'Convivio degli enti' che è di per sé destinato ad accogliere 'gli elementi semplici', l'immagine di Giunone sospesa significherà allora 'l'elemento semplice aria'. Nel grado denominato Antro delle ninfe, che è destinato ad accogliere le cose 'elementate' cioè

<sup>19</sup> Giulio Camillo Delminio 2015, p. 172, nota 1.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 172-173.

<sup>21</sup> I riferimenti sono individuati da Bolzoni: ivi, p. 172, nota 1, dove la studiosa rimanda alla fortuna del soggetto sia nelle fonti antiche (Curione e Valeriano), sia negli studi moderni (Panofsky 1961 e Calvesi 1998, p. 597).

miscelate, l'immagine di Giunone alluderà 'all'aria e ai suoi appartenenti', cioè agli agenti atmosferici composti di aria come sono ad esempio i venti. Esempio pratico: l'oratore a caccia di argomenti e dei nomi dei venti, in questo 'stipo' della macchina lignea (il cosiddetto teatro) avrebbe trovato tutti quei riferimenti testuali utili per comporre un testo sul tema dei venti. Così, nel grado di Prometeo, che è quello destinato ad accogliere le cose relative ai saperi pratici e alle tecniche inventate dall'uomo, l'immagine di *Giunone sospesa* rimanderà alle arti legate allo sfruttamento dell'aria, come ad esempio i mulini a vento che dall'elemento aereo sono alimentati. In questo modo appare chiaro il concetto che elaboro di immagine 'proteiforme': ossia di immagine capace di rigenerarsi e cambiare di significato rimanendo però sempre la stessa, in base alla trama di relazioni che intesse con lo spazio architettonico in cui è collocata, fatto di ascisse e di ordinate, ovvero, con lessico serliano caro al Camillo, di ordini e gradi.

\*\*\*

Strettamente connesse con il testo iulio-camilliano sono le occorrenze testuali e figurative del soggetto in esame negli *Hieroglyphica* di Valeriano<sup>22</sup>, in particolare a partire dall'edizione con l'aggiunta di nove libri per Celio Agostino Curione dove il testo pare una puntuale traduzione in latino di passi tratti dall'*Idea*. Destinato a una considerevole fortuna editoriale, il trattato conserva la struttura fissa di una scansione in libri equivalenti a ciò che oggi definiremmo paragrafi, ognuno corredato di una vignetta xilografica corrispondente al soggetto trattato. Si tratta di un'opera verbo-visiva o illustrata di grande importanza dal punto di vista della letteratura pre-enciclopedica, e per la fortuna seguita alla pubblicazione dell'*Idea*. Della stretta dipendenza del testo dall'*Idea del Teatro* se ne accorse per primo Erwin Panofsky in un saggio del 1961, cui fece seguito una tesi di dottorato di una studiosa americana, conosciuta ai pochi felici, ma rimasta inedita per ragioni a noi oscure<sup>23</sup>. Un lavoro considerevole in anni di pionieristico approccio scientifico alla figura di Delminio, in cui però non furono chiariti né il processo di traduzione del testo né su quali basi iconografiche fossero state codificate le illustrazioni

<sup>22</sup> Valeriano 1556 e 1602. Sul trattato nel contesto della 'Tradizione morale' del tempo si veda Seznec 1980 (alle pp. 131-135 dell'edizione italiana consultata, 2008). Su Pierio Valeriano nel contesto della cultura umanistica del suo tempo si veda Gaisser 1999.

<sup>23</sup> Berry Wenneker 1970; Monaco 2020.

per ogni singolo capitolo. In questo contesto interessa notare l'evoluzione del soggetto iconografico subito dalla *Giunone sospesa* e le sue varianti nel passaggio da un'edizione all'altra. Ossia nella metamorfosi dell'immagine da un'iconografia sostanzialmente semplificata che vede il corpo nudo della dea appeso a un cappio che pende dalle nuvole, con le mani legate dietro la schiena e con ai piedi legate due incudini (edizione del 1556, qui fig. 5), a una raffigurazione più fedele alla descrizione nell'*Idea*, ma in modo particolare. Se da un lato infatti l'illustratore rispettava scrupolosamente il testo sin nelle indicazioni date circa la disposizione non allineata dei piedi in modo tale da significare gli elementi specifici di acqua e terra<sup>24</sup>, dall'altro la censurava pesantemente costringendo le belle forme della dea in una di quelle vesti pieghettate svolazzanti, legate in vita, che ricordano quelle fluttuanti indossate dagli angeli (fig. 6). Inoltre spunta, di là tra le nubi, la mano di Dio che regge la catena. Nel 1604, a quando risale l'edizione con la Giunone 'vestita', i cieli degli dèi dell'Olimpo si stavano ormai annuolando<sup>25</sup>. Rimandando ai testi in appendice (appendici 3-5), sia sufficiente qui rimarcare l'assegnazione di un significato allegorico all'iconografia in esame, in armonia con una tradizione esegetica che trova nel testo dell'*Idea* un punto di partenza certo.

\*\*\*

Si deve ancora a Panofsky la segnalazione della medesima iconografia nell'opera illustrata di Iulio Bonasone<sup>26</sup>.

Trasformato in un *exemplum* è il caso della raffigurazione dello stesso soggetto iconografico, nella *suite* calcografica degli *Amori e sdegni e gelosie di Giunone*, su invenzione di Iulio Bonasone (fig. 7). Noto incisore bolognese, esponente di un *entourage* di artisti e di eruditi interessati al linguaggio simbolico ed ermetico delle immagini, fu illustratore delle *Symbolicae quaestiones* di Achille Bocchi, edite a Bologna nel 1555, dove uno dei simboli è dedicato a Giulio Camillo<sup>27</sup>. Veniamo all'opera. All'interno di una cornice riccamente decorata, si staglia l'immagine del corpo nudo di Giunone con le mani legate da una corda, mentre rivolge lo sguardo al cielo. Non reca appeso ai piedi alcun oggetto, discostandosi così dalla

<sup>24</sup> Camillo Delminio 2015, p. 172.

<sup>25</sup> Si vedano oltre, le conclusioni.

<sup>26</sup> Panofsky 2017, pp. 103-107.

<sup>27</sup> Giulio Camillo Delminio 2015, p. 18.

Liber XLVIII.

quod me deceat, vel vnde optatissimum mihi possum otium comparare. Responsurus sum, Bona  
 verba quæso Arnolde mi, nullū hinc tibi bellum intentatur, nullū paratur incommodum: mea  
 hæc instrumenta sunt eius generis, ut vel sedens, vel stratus, nullo labore singula possum attrita  
 re: quid si quid in his laboris defumendum fuerat, id à me iam exhaustum tibi persuadeat.  
 Memineru tantum Pieriū tui memorem esse, nihilq̄ cogitasse quod tibi vel molestum, vel in-  
 commodum accideret, aut minime liberale: voluisse vero in hac comentariorum suorum divisio-  
 ne, se sibi unanimi amicitia necessarium, in adoptionem ad rerum suarum participationem  
 admittere herciscunde familie iure. Quod verò instrumenti tibi euenisset, ne vlla hæredem ca-  
 pulatione auferri posset, donationis etiam nomine censeret: sed quæ simplex donatio sit, nulla eius  
 Homeriaci carminis additione facta,

*Ἡ δὲ τῶν τοῦ Χαίροντος ὀφθαλμοῦ ἀποδοξαστα.*

Sed hæc plus nimio, cum amicitie nostræ simplicitas omnia boni consulere debeat, nullaq̄ indi-  
 cat ratiocinatione quicquid dictum factumq̄ sit. Quid verò sibi velint instrumenta tot, facile  
 liget ex eorum vnoquoq̄, quod in manum sumpserit.

DE INCUDE.



INTER instrumenta primum nō iniuria locum occupant In-  
 cus & Malleus, quorum quidem opera ea sunt instrumenta  
 quæ faciendis reliquis ministerium præbent. Ab incude igitur  
 prius exordiamur.

DVRANDVM.

IVniorum inuentū esse putaram olim, ut ad casuum damna  
 ferendo vindicanda, Incudem quis proponeret, sed posteaquā in Græcum di-  
 stichon incidi, Iuculentum quidem, sed incerti auctoris, signentū hoc antiquum  
 quid sapere perspexi. Est id huiusmodi:

*Ἐγχεύας μάλιστα ἢ πολεμίου τοῦ ἄλλου,*

*καὶ τὸς ἐγχεύοντας τῶν τοῦ ἄλλου βίβας.*

*Strepitus nec incus maxima horrescit, neq̄*

*Atens firma quæqua traxeris, violentiam.*

locus igitur hieroglyphicum fortissimi ponatur animi, siue pro præcepto, quō  
 in aduersis durandum admoneamur, neq̄ ullis procellarum seuicentium tempe-  
 statibus moueamur, sed contra Fortunæ quantūlibet iniuriosa ictus enitamur,  
 ne ullus labefactandi locus illi relinquatur. Neq̄ aspernatus est Cicero hierogly-  
 phicam huiusmodi similitudinem lib. de Orat. secundo, ubi dicit, Als idius uno  
 opere eandem incudem diem noctemq̄ tundentibus, de ijs qui perstante, ut Lu-  
 crecius ait, labore uincunt, quod designarunt facere.

Sed quæ fuerit hic fortè aliquis, quid sibi uolue-  
 rit Homerus per incudes duas, quas Iupiter  
 se Iunonis pedibus appendisse dicit, quam prius  
 aureo funiculo suspenderit. Atqui fabulari u-  
 bicq̄ aërem per Iunonē intelligimus. Funiculus  
 autem aureus æthram stellarum globis conspi-  
 cquam ostendit. Incudes uerò duæ terram & æ-  
 quam, inter quæ Iuno ipsa suspensa confingitur.  
 Hinc Fulgentius ex autoritate Theopompi in  
 Cypriaco carmine, & ex Hellanico *ἡ ἴσθμῳ τῆς*  
*Ἰουνοῦ, Iunonem ait ab Ioue uinctam catenis au-*

TERRA ET AQUA



Nn

FIG. 5. - Iuno suspensa, P. Valeriano, Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis com-  
 mentarii, Basilea, 1556, p. 353 (BMCorrer D88 , foto dell'autore)



FIG. 6. - *Iuno suspensa*, P. Valeriano, C.A. Curione, *Hieroglyphica*, Venezia, 1604, p. 631 (BNM D014D003, foto dell'autore)



FIG. 7. - *IULIO BONASONE, Giunone sospesa, Amori, sdegni et gelosie di Giunone*, Bologna, 1556 (© web gallery of Art)

descrizione data in Omero, la cui conoscenza da parte dell'autore è tuttavia indubbia, se, come rivela la quartina di endecasillabi di accompagnamento dall'intento moraleggiante, la punizione è conseguenza dell'ira di Giove come narrato nei celebri versi dell'*Iliade*:

Giunon nell'aria giù dal ciel sospesa  
 Da Giove irato è chiaro esempio a noi  
 Quanto debba temersi Dio, dapoi  
 Che fin nel ciel si vendica l'offesa.

Caratterizzata da una sconveniente nudità, tale iconografia non la ritroveremo in ulteriori occorrenze figurative, e stupisce come non sia caduta nelle maglie della censura per le stesse ragioni per cui a partire dall'edizione del 1604 degli *Hieroglyphica* la dea sia stata rivestita. Certo l'opera di Bonasone ha finalità diverse rispetto all'opera di Valeriano e una circolazione molto più circoscritta, connotandosi quasi come una favola antica illustrata con intenti moraleggianti. Come già osservato è del tutto autonoma e svincolata da fonti iconografiche la menzione del soggetto fatta da Ripa nella lettera proemiale ai lettori dell'*Iconologia*, sulla cui funzione ci siamo soffermati in esordio ma che viene ricapitolata a modo di conclusione nel paragrafo che segue.

#### 4. CONCLUSIONI

Condizione scaturita come conseguenza di una punizione, l'iconografia di *Giunone sospesa* è caricata in tutti gli episodi moderni rinvenuti, di un valore allegorico che prescinde dalla fonte omerica da cui è tratta, cioè il XV libro dell'*Iliade*. Plausibilmente ispirata all'iconografia di Marsia punito, di cui nel Cinquecento erano noti pregevoli esemplari plastici e la traduzione pittorica di Raffaello, malgrado sofisticati tentativi ermeneutici resta in realtà piuttosto sfuggente in quei casi in cui non si disponga di una dichiarazione esplicita dell'utilizzo fattone da parte dell'iconografo che l'abbia scelta, come accade solo nel caso del teatro di Camillo. Così, alquanto vago resta il significato assegnato all'occorrenza affrescata da Pordenone nello studiolo della sua casa, complicato pure da un'opzione iconografica unica che vede la dea cinta da una catena, reggente in mano una lancia, mentre rivolge lo sguardo verso il sole che la sovrasta: una plausibile invenzione del pittore, indipendente

da qualsiasi precedente iconografico, tuttavia argomentata<sup>28</sup>. Così pure resta oscuro, al di là del significato a rebus del ciclo in cui ricorre, come Correggio sia giunto a ‘inventare’ e su quali fonti, l’iconografia del soggetto nella *Camera della Badessa*. In questo luogo straordinario, concepito per favorire la rigenerazione del corpo e della mente, nella sua doppia natura di sala di ospitalità e di studiolo, i soggetti mitologici acquisiscono un valore esemplare secondo un processo di moralizzazione dell’antico. Resta vago il riferimento a Giulio Camillo quale consulente iconografo (che avrebbe menzionato il soggetto solo molti anni dopo e con finalità come si è visto del tutto diverse) a maggior ragione ragionando in termini di cronologia. Infatti, dal 1524 il ciclo di Correggio resta inattingibile ai laici, confluendo la *Camera della Badessa*, proprio in quell’anno, il 28 agosto<sup>29</sup>, nella porzione dell’edificio riservata alla clausura. Per tale ragione rimarrà sconosciuto a Vasari, che non lo cita nella vita del pittore (edizioni del 1550 e 1568), così come sfugge allo scrupoloso Francesco Scannelli e al suo meticoloso *Microcosmo della pittura* (Cesena, 1657). La prima menzione in una fonte a stampa degli splendidi affreschi di Correggio, si dovrà a Giacomo Barri nel suo *Viaggio pittoresco d’Italia* (Venezia 1671)<sup>30</sup>.

Strettamente connesse con il testo iulio-camiliano sono le occorrenze testuali e figurative del soggetto nelle edizioni dei *Geroglifici* di Valeriano, in particolare nei nove libri aggiunti da Celio Agostino Curione dove il testo pare una puntuale traduzione in latino di passi in volgare tratti dall’*Idea*.

Pure Iulio Bonasone conosce Camillo: pur non essendoci una dipendenza diretta nei suoi *Sdegni et gielosie di Giunone* dall’*Idea*, il soggetto compare come una delle occorrenze figurative accompagnate da un testo di commento in versi, fedele, da un punto di vista iconografico, all’opzione più antica.

<sup>28</sup> Si veda di nuovo Magri 2019, pp. 159-167.

<sup>29</sup> Fadda 2018, p. 3.

<sup>30</sup> Barri 1671 e Monaco 2014, p. 241. Solo nel 1774 Anton Raphael Mengs, grande estimatore di Allegri, varcando la barriera della clausura, poté avere accesso alla *Camera della Badessa* dove rimase estasiato dalla visione degli affreschi, di fatto ignoti ai più. Nel 1795, per iniziativa dell’autorevole tipografo regio, Giambattista Bodoni, fu edito il primo volume monografico con stampe di traduzione degli affreschi. Per la realizzazione del progetto furono ammessi nel monastero il pittore portoghese Francisco Viera, allora attivo fra Parma e Bologna, e Francesco Rosaspina venuto da Bologna, si veda Borea 2009, vol. I, p. 573. Significativo il commento che lasciò Pietro Giordani dopo che ebbe visitato la camera intorno al 1846 (anno a cui risale il suo scritto sulle opere di Correggio a Parma: *Tutti gli affreschi di Correggio in Parma e quattro del Parmigianino*) per cui gli “pareva più conveniente Pallade autrice di nobili studi, e di lavori femminili. Maraviglia da un convento di monache uscir tanta favola pagana”, riporta il passo Cardelli 2007, p. 99.

Sebbene avvenga solo ‘con le parole’, è interessante notare l’uso che dell’iconografia abbia fatto Cesare Ripa nella lettera proemiale *a’ lettori*, dove pur nei limiti di un riferimento al soggetto tra una serie di altri, lo si ritiene come un buon ausilio offerto al lettore per comprendere il procedimento sotteso all’utilizzo che si fa del materiale figurativo antico nell’officina delle immagini dell’*Iconologia*. Il perché Ripa abbia fatto ricorso anche a tale episodio raccontato da Omero, è comprensibile alla luce dell’*auctoritas* della fonte e allora alla fortuna di cui il soggetto iconografico aveva goduto nelle arti figurative e nell’editoria del Cinquecento.

Declinato come allegoria di una punizione subita in conseguenza a un peccato di tracotanza, fa venire in mente altre giustificazioni. Per esempio il rigore e la censura applicate alle immagini (capaci di scatenare l’ira di Dio) in un’epoca di grande controllo quale fu la seconda metà del Cinquecento<sup>31</sup>. Ma si trattò pure di un’epoca ambigua, già a partire dalle posizioni critiche dei cosiddetti teorici della Controriforma in evidente conflitto tra pratiche collezionistiche diffuse e prediche devozionali pretese<sup>32</sup>. Solo pochi anni prima che Ripa pubblicasse il trattato, ‘gli amori degli Dei’ erano tornati ad affastellare i cieli romani, nella volta dipinta da Annibale Carracci con un tripudio pagano di corpi nudi e di sensualità. Un’orgia visiva giustificata su base morale e per via di espedienti iconografici tutti giocati sul conflitto tra amor sacro e amor profano<sup>33</sup>. Un universo di ‘favole dei poeti antichi’ legittimato in virtù del potere delle immagini di rimandare “a tutto il sugo della morale”, come avrebbe sostenuto Lodovico Dolce<sup>34</sup>. È un’epoca di immagini proteiformi, con indici retorici esponenziali tali “accioché [il loro significato] non [venisse] intes[o] se non da coloro i quali (come dice Christo) hanno orecchie da udire, cioè che da Dio sono eletti ad intendere i suoi santissimi misteri”<sup>35</sup>, come avrebbe sentenziato Giulio Camillo Delminio. Ma era giunto pure il tempo di ricreare un *cosmos* iconografico. Non da ultimo vista l’esigenza dei pittori di non ricadere in

<sup>31</sup> Firpo-Biferali 2016.

<sup>32</sup> Si rimanda alle conclusioni in Monaco 2018.

<sup>33</sup> Sez nec [2008], pp. 308, 325-331.

<sup>34</sup> Dolce 1553: “a chi vorrà guardar alle favole antiche ‘con giudizioso occhio’ e non superficialmente, [vedrà] sotto la scorza di tali piacevoli fingimenti contenersi tutto il sugo della morale e divina filosofia”, citato da Sez nec [2008] con riferimento a una edizione del 1554, alle pp. 331-332. Per un testo critico di commento del testo nel suo tempo, si veda inoltre Capriotti 2013.

<sup>35</sup> Camillo Delminio 2015, p. 145.

errori “per ignorantia o per troppo presumere, le quali due macchie sono molto abhorrite da quelli, che attendono con le proprie fatiche all’acquisto di qualche lode”<sup>36</sup>. E per non incorrere nell’ira di Dio: a meno che non ci si fosse concesso una di quelle “licentie de’ poeti e de’ matti”<sup>37</sup> che scagionarono, ad esempio, Paolo Veronese dall’accusa infamante dell’eresia per aver trasformato l’ultima cena di Cristo in un convito profano.

#### APPENDICE DI FONTI PRIMARIE

1. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione...*, Roma, Lapido Facij, 1603, *Proemio a’ lettori*, pp. 1-2.

[p.1] Le imagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con occhio, non hanno altra più certa, né universale regola, che l’imitazione delle memorie, che si trovano ne’ Libri, nelle Medaglie, e ne’ Marmi intagliate per industria de’ latini, et Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio.

[...] Lasciando dunque da parte l’immagine, della quale si serve l’Oratore, et della quale tratta Aristotele nel terzo libro della sua Rettorica, dirò solo di quella, ch’appartiene à Dipintori, ovvero à quelli, che per mezzo di colori, ò d’altra cosa visibile possono rappresentare qualche cosa differente da essa, et hà conformità con l’altra; perché, come questa persuade molte volte per mezzo dell’occhio, così quella per mezzo delle parole muove la volontà: et perché questa guarda le metafore delle cose, che stanno fuori dell’huomo, et quelle, che con esso sono congiunte [p.2], et che si dicono essenziali. Nel primo modo furono trattate da molti antichi fingendo l’Imagini delle Deità, le quali non sono altro, che veli, ò vestimenti da tenere ricoperta quella parte di filosofia, che riguarda la generazione, et la corrotione delle cose naturali, ò la dispositione de’ Cieli, ò l’influenza delle Stelle, ò la fermezza della terra, o altre simili cose, le quali con un lungo studio ritrovarono per avanzare in questa cognitione la Plebe, et acciochè non egualmente i dotti, et gl’ignoranti potessero intendere, et penetrare le cagioni delle cose, se le andavano copertamente comunicando frà sé stessi, et copertamente ancora per mezzo di quest’immagini le lasciavano à Posterì, che dovevano a gl’altri essere superiori di dignità, et di sapienza. Di qui è nata la gran moltitudine delle Favole degl’antichi Scrittori, le quali hanno l’utile della scienza per li dotti, et il dolce delle curiose narrationi per gl’ignoranti. Però molti ancora de gl’huomini di gran conto hanno stimato loro degna fatica lo spiegare quelle cose, che trovavano in queste Favole occultate, lasciandoci scritto, che per l’immagine di Saturno, intendevano il Tempo, il quale à gl’anni, à mesi, et à giorni dà, et toglie l’essere, come esso divorava quei medesimi fanciulli, che erano suoi figliuoli [...].

[...] Questo istesso mostrarono in Giunone, sospesa in aria dalla mano di Giove, come disse Homero, & infinite altre immagini, le quali hanno già ripieni molti volumi, & stancati molti Scrittori, ma con profitto di dottrina, & di sapienza [...].

<sup>36</sup> Ripa 1603, p. 1 del *Proemio a’ lettori*.

<sup>37</sup> Si rimanda di nuovo a Firpo-Biferali 2016, p. 82.

2. Omero, *Iliade*, XV, 14-30, nella traduzione di G. Cerri (ediz. consultata 2008).

Perfido veramente il tuo stratagemma, Era terribile,  
ha sottratto alla mischia Ettore divino, messo in fuga l'esercito.  
Ora non so se per prima sarai tu a raccogliere il frutto  
Del maledetto imbroglio e ti debba sferzare di colpi!  
Non ti ricordi quando pendevi dall'alto, e ti attaccai  
Due incudini ai piedi, e ai polsi ti misi catena  
Di solidissimo oro? Te ne stavi appesa per aria,  
in mezzo alle nuvole; sull'alto Olimpo gli dei smanivano,  
ma non potevano avvicinarsi e scioglierti: chi avessi pescato,  
lo prendevo e lo scagliavo dalla porta, finché fosse arrivato  
giù fino a terra stremato; ma nemmeno così lasciava  
il mio cuore la pena assillante di Eracle divino,  
che tu, convinte le tempeste insieme al vento Borea,  
lanciasti sul mare irrequieto, con intenzione maligna,  
e lo facesti quindi sbarcare a Cos ben popolata.  
Fui io a salvarlo da lì e a riportarlo indietro  
Ad Argo ricca di cavalli, pur dopo molte fatiche.  
Ti farò ricordare di questo, perché tu smetta gli inganni,  
e veda se t'hanno giovato l'amore e l'amplesso con cui  
ti sei data a me in disparte dagli dei, ed era un raggiro!"

3. BMCorrer D88, Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis...*, 1556, p. 353.

De Incude. Sed quae fierit hic forte aliquis, quid sibi voluerit Homerus per incudes duas, qua Iupiter se Iunonis pedibus appendisse dicit, quam prius aureo funiculo suspenderit. Atqui fabularum ubique aerem per Iunonem intelligimus. Funiculus autem aureus aethram stellarum globis conspiciam ostendit. Incudes vero duae terram et aquam. Inter quae Iuno ipsa suspenda confingitur. Hic Fulgentius ex autoritate Theopompi in Cypriaco carmine, et ex Hellanico (où tè ton diòs philologhia -traslitterazione dal greco-) Iunonem ait ab Iove vinctam catenis au[353v]reis, et incudibus ferreis degradatam, quamvis prave quidam, depravatam legunt: sed longe foedius interpretantur, dum exponunt devirginatam: et quod magis rideas (animadvertite hominis phrasin, et impudentiam) depudicatam, imminutam, incudibus veluti stragulis et lecto geniali praepositis, ob nimini tenderis et libidinis impatientiam (sic ille stolidus insanit, et enormia longe magis sibi confingit super angelis). Nec tamen me praeterit, alicubi legi angelos quosdam depravari, et compedibus coerceri: sed ibi depravari non significat depudicari, ut stupor iste putat, sed gratia lumineque Dei privari. Homeri autem carmina, unde haec a Theopompo et Hellanmio desumpta sunt, habetur Iliad.o [Seguono i versi di *Iliad.* XV, 18-22 e una loro traduzione in latino]. [Segue il paragrafo intitolato *De malleus*].

4. BNM D014D003 *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis, Hieroglyphica, seu De sacris Aegyptiorum...*, 1604, p. 631.

## ROTTE DI UNA ICONOGRAFIA: GIUNONE SOSPESA

IUNO QUATUOR ELEMENTA. Cap. XXXVIII.

Iuno de coelo ab Iove suspensa, et lapides pedibus alligatos habens, ab Homero fingitur: ita ut unum pedem contractiorem habeat, altero, quae imago quatuor elementorum symbolum est. Iuno enim ipsa aerem significat, catena ignem quo caetera colligantur atque miscentur, lapis altiori pedi appensus, aquam, alter vro terram: quae omnia Iupiter, quem coeli tectorem significare volunt, ita coelo alligatur, ut ex illo pendeat, ipsiusque, qui coelum movet, nutu gubernentur.

[Seguono altre due opzioni iconografiche di Giunone mutuate dall'*Idea*: Giunone cinta di nubi come «tempestatis mutationem et arcana tempore pate fieri» (in riferimento agli agenti atmosferici che la dea governa, e sulla base dell'autorità di Virgilio, *Aeneis* I,4) e Giunone finta di nubi come simbolo del tema della «spes fallax», cioè l'inganno (in riferimento al mito di Issione che appunto fu ingannato dalla dea e da un suo fantoccio fatto di materia di nubi, sulla base di Plutarco e Cleomene)].

TEMPESTATIS MUTATIONEM, ET ARCANA TEMPORE PATERFIERI. Cap. XXXIX.

Eadem Iuno nubibus undique septa, ita ut vix cerni possit, tum mutationem tempestatis (cum Iuno aëreis symbolum sit) tum res alta vetustatis caligine mersas, aut olioqui obscuras, absconditasque, quas tamen tempus patefaciet, tum temporis brevitatem significat.

SPES FALLAX. Cap. XL.

Eadem quoque Iuno ex nubibus ficta, res de quibus agitur fictas, et falsas esse significat, spemquem fallacem: admonetque ut caveamus nobis ab illusoribus, vel ne falso ut saepe sit, amore capiamur, nosque foeminis deludendos praebeamus. Aiunt enim, Iunonem ab Ixione adulterij sollicitatam, illi corpus ex nubibus sui imaginem prae se ferens obtulisse, cum quo ille iacuerit.

5. Giunone sospesa nel libro XLVIII dell'edizione in volgare dei *Geroglifici*, Venezia, 1602, pp. 733-735.

[Di seguito uno stralcio della traduzione in volgare del capitolo in latino intitolato *De incude* dell'edizione 1556, qui riportato in appendice 3, dove si tratta di *Giunone sospesa*. Andrà notato che la vignetta di accompagnamento al testo conserva l'iconografia dell'edizione del 1556 ma è condotta con un ornato meno schematico].

[p. 733] *Giovanni Pierio Valeriano bellunese; all'eruditissimo M. Arnaldo Artenio. Delle cose per l'incudine, martello, aratro sferza, freno, laccio, catene, giogo, et uncino, secondo le lettere degli Egizzini. Libro Quarantaottesimo. Tradotto per M. Antonio da Prato.*

[p. 734] La Terra et l'acqua. Ma qui forse domanderà alcuno che per due incudini habbia voluto significare Homero, quali Giove dice havere attaccate a piedi di Giunone, la qual prima haveva sospesa in aria con un laccio d'oro. Et secondo le favole per l'aria intendiamo Giunone, ma il laccio d'oro mostra il Cielo per li globi delle stelle chiaro, et risplendente, et le due incudini la terra, et l'acqua, tra le quali si finge essere Giunone sospesa. Di qui Fulgenzio mediante l'autorità di Theopompo, ne i suoi versi in lode di Cipri et Hellanico, nella disputazione di Giove, dice, Giunone da Giove esser stata legata con catene d'oro, et con incudini di ferro essere stata aggravata, benchè alcuni malamente leggano depravata, ma ancora più bruttamente vanno interpretando mentre, [p.

735] che espongono sverginate, et quel che è più da ridere (considera il modo di parlare, et la sfaciataggine di quest'uomo) depudicata, o dishonestata, diminuita, prepostogli le incudini invece delle coltrici, o del letto geniale per la troppa impazienza della libidine; così quello stolto impazza, e con la sua enormità, assai fuori del dovere si presume, et nondimeno io so, altrove leggermi, essere stati certi angeli depravati, et raffrenati, ma quivi depravati non significa depudicati, o dishonesti, come pensa questo stolto: ma essere stati privati della grazia et splendore di Dio. Ma i versi d'Homero, da quali sono state prese queste cose da Teopompo, et Hellamio sono nel 15 lib. dell'*Ilidade*, i quali hanno nella nostra lingua questo senso: Non ti ricordi quando io ti sospesi/ In aria con le due gravose incudi,/ Et poi con lacci d'or le belle mani / Ti strinsi, e tu pendevi in alto Cielo/ Sdegnati a l'hor gli dei premevan tutti,/ Ma di slegarti alcun non hebbe forza (*Iliade*, XV, 18-22).

## BIBLIOGRAFIA

- D. Arasse, *Non si vede niente. Descrizioni*, con una nota introduttiva e un testo in appendice di C. Cieri Via, Roma, Artemide edizioni, 2005 [Paris, 2000].
- G. Barri, *Viaggio pittoresco d'Italia...*, Venezia, Gian Giacomo Herz, 1671.
- C. Bologna, *El Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, Madrid, Siruela, 2017.
- E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2009.
- F. Caglioti, *Donatello e i Medici: storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze, L.S. Olschki, 2000.
- M. Calvesi, *Il teatro sapienziale di Giulio Camillo*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* (Rendiconti. Classe sci. mor. ttor. filol.), a. 395, ser. 9, vol. 9, fasc. 4, 1998, pp. 579-600.
- G. Capriotti, *Le "trasformazioni" di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona, Affinità elettive edizioni, 2013.
- M. Cardelli, *Pietro Giordani conoscitore d'arte*, Città di Castello, Gestioni Grafiche, 2007, p. 99.
- V. Cartari, *Imagini delli Dei de gl'antichi*, Venezia, 1556.
- C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998.
- J. H. Gaiser, *Pierio Valerinano on the Ill Fortune of Learned Man*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999.
- M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Carocci editore, Roma 2022.
- Giulio Camillo Delminio, *L'Idea del Theatro*, Venezia-Firenze, 1550.
- L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1553.
- E. Fadda, *Come in un rebus. Correggio e la camera di San Paolo*, Firenze, L.S. Olschki, 2018.
- M. Firpo, F. Biferani, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari, Editori Laterza, 2016.
- F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London, Yale University Press, 2006 [1981].
- A. Magri, *La casa del Pordenone. Illustrazione dei luoghi ritrovati*, Pordenone, Libreria al segno editrice, 2019.
- A.M. Monaco, *Giacomo Barri "francese" e il suo Viaggio pittoresco d'Italia. Gli anni a Venezia di un peintre-graveur scrittore d'arte nel Seicento*, Firenze, Edifir, 2014.
- A.M. Monaco, *L'oroscopo delle nozze dei marchesi nel salone astrologico dei Castromediano di Lymburgh a Cavallino di Lecce: proposte iconologiche, aspetti iconografici e documenti inediti*,

- in *La "galleria" di palazzo in età barocca dall'Europa al Regno di Napoli*, atti del convegno internazionale di studi (Cavallino di Lecce, Galleria di Palazzo Castromediano, 13-14 marzo 2015) a cura di V. Cazzato, Galatina, Mario Congedo editore, 2018, pp. 236-245.
- A.M. Monaco, *Ragionamenti intorno a L'Ida del teatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*, «Storia della critica d'arte», Annuario della S.I.S.C.A., 2020, pp. 39-55.
- A.M. Monaco, *The rethorical index in the portraits of Mehmed II. Some episodes between words and images, from the West shore of the Mediterranean*, in *Images and Borderlands. The Mediterranean basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, I. Capeta Radic, G. Capriotti (eds.), Turnhout, Brepols, 2022, pp. 197-222.
- Omero, *Iliade*, qui consultato nell'edizione con introduzione e traduzione di G. Cerri, commento di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewalt, testo greco a fronte, Milano, Bur Rizzoli, 2008.
- E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive. Introduzione di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi*, Torino, Einaudi, 1998 [1955].
- E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, «JWCI», XXVI, 1961, pp. X, 109.
- E. Panofsky, *L'iconografia della camera di San Paolo del Correggio*, Milano, Abscondita, 2017 [London, 1961].
- C. Parisi Presicce, *Marsia. La superbia punita*, Roma, De Luca, 2014.
- E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- V. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura ovvero Trattato diviso in due libri, nel primo spettante alla Theorica si discorre delle grandezze d'essa Pittura, delle parti principali, de' veri primi, e più degni Maestri, e delle tre maggiori Scuole de' Moderni, dandosi parimente a conoscere con autorevoli ragioni varie mancanze de li Scrittori della Professione, nel secondo che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose, ed eccellenti, le quali hora vivono alla vista de' virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia*, di Francesco Scannelli da Forlì. All'altezza Serenissima di Francesco I d'Este Duca di Modena. In Cesena, per il Neri, 1657.
- P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis. Lectori. Habes in hisce commentariis non solum variarum historiarum, numismatum, veterumque inscriptionum explicationem, verumetiam praeter Aegyptiaca et alia pleraque mystica, tum locorum communium ingentem magna cum oblectatione sylvam, tum sacrarum literarum, in quibus haud raro et Christum ipsum, et Apostolos Prophetasque huiusmodi locutionibus usos fuisse videmus, exquisitam interpretationem: ut sane non temere Pythagoram, Platonem, aliosque summos viros ad Aegyptios doctrinae gratia profectos intelligas: quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam divinarum humanarumque rerum naturam aperire. Vale, et hoc periucundo iam per Pierium oblato beneficio feliciter fruire. Cum gratia et privilegio Maiest. in annos quinque*, Basileae, 1556.
- P. Valeriano, *Ieroglifici ovvero commentari delle occulte significazioni de gli Egittij, et d'altre Nationi, composti per l'eccellente Signor Giovanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune. Accresciuti di due libri dal Sig. Celio Agostino Curione. Et ora da varij et eccellenti Leterati in questa nostra lingua tradotti, et da noi con bellissime Figure illustrati: Opera degna, et utilissima ad ogni sorte di persone virtuose. Con due indici, uno de nomi de gli Authori, et l'altro delle cose trattate, et notabili in questi sessanta libri. Con privilegio*, in Venetia, appresso Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi, 1602.
- P. Valeriano, *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis, Hieroglyphica, seu De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii: summa cum industria exarati, & in libros quinquaginta octo redacti: quibus etiam duo alij ab eruditissimo viro sunt annexi...Hac postrema omnium edi-*

ANGELO MARIA MONACO

*tio præter iconas...non solum variarum historiarum,...continet,...Accessere nunc primum perutiles ad marginem annotationes nunquam hactenus excusæ, vna cum Declamatiuncula pro Barbis, ac eiusdem poematibus: eaque omnia a mendis quae irrepserant, vindicata. Cum indice gemino, Venetiis, apud Io. Antonium, & Iacobum de Franciscis, 1604.*

L. Berry Wenneker, *An examination of L'Idée del Theatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*, Ph.D. in Fine Arts, University of Pittsburgh, 1970.

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1999 [1958].

F.A. Yates, *L'arte della memoria*, con uno scritto di H.H. Gombrich, Torino, Einaudi, 1993 [London, 1966].

QUESTO VOLUME È STATO COMPOSTO CON I CARATTERI MINION  
DISEGNATI DA ROBERT SLIMBACH NEL 1990 PER ADOBE SYSTEMS  
E STAMPATO PRESSO LA TIPOGRAFIA BD PRINT SRL, ROMA  
NEL MESE DI DICEMBRE DEL 2022