

GIACOMO VENTURA

LE LUNE DEGLI EMBLEMI E DELLE IMPRESE: UN BREVE VIAGGIO SIMBOLICO

## 1. Introduzione

Nel panorama culturale tra Cinquecento e Seicento, la valenza simbolica della luna subisce un profondo mutamento, la cui motivazione è senza dubbio da ricercare nelle diverse connotazioni assunte dalla sua immagine fisica. In un interessante saggio su questo argomento,<sup>1</sup> Simonetta Bassi ha messo in luce come, muovendo dalle immagini lunari di Ariosto per giungere a quelle di Bruno e Galileo, questo corpo celeste, presente nelle letterature di ogni tempo, sia rappresentato sempre più nei limiti della propria fisicità a scapito delle tradizionali suggestioni allegorico-metaforiche. È indubbio infatti che le osservazioni al cannocchiale di Galileo, riportate nel *Sidereus Nuncius*,<sup>2</sup> si configurino come il punto di arrivo di un percorso attraverso il quale il nostro satellite venne via via privato della sua aurea di silenziosa sacralità, evocativa e misteriosa. Tuttavia, volendo provare ad approfondire maggiormente i significati assunti dalla luna nel corso del Cinquecento, noteremo che la sua progressiva smitizzazione non trovò alcuno spazio nelle raffigurazioni presenti in un genere letterario fondamentale per la cultura umanistica e rinascimentale: l'emblematica. Compiendo un itinerario attraverso le immagini lunari che ricorrono in alcune importanti raccolte di emblemi e imprese, risulterà evidente come per tutto il secolo, questo corpo celeste rimanga legato a doppio filo a suggestioni sapienziali antiche, destinate a perdurare nel tempo.

Pur non essendo la sede per una dettagliata trattazione, per contestualizzare con maggiore precisione il nostro discorso sono necessarie alcune considerazioni di carattere terminologico e storico, volte a mettere in luce i connotati essenziali di questo genere letterario.<sup>3</sup> L'emblematica nasceva dalla passione di alcuni umanisti verso i

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Bassi, *Immagini della luna fra '500 e '600 in Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, a cura di A. Angelini, P. Caye, Roma, Olshki, 2007, pp. 261-277.

<sup>2</sup> Cfr. G. Galilei, *Sidereus Nuncius* in Id. *Opere*, a cura di F. Brunetti, Torino, Utet, 1995, pp. 263-319.

<sup>3</sup> Fondamentale per chiunque voglia accostarsi a questi studi è il poderoso contributo di M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964. Si vedano soprattutto le pp. 11-54. Altrettanto importante è la rivista «Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies», New York, 1986-. Molto utili sono inoltre le piattaforme *online* raggiungibili al sito

geroglifici egiziani, conosciuti attraverso Orapollo e i suoi *Hieroglyphica*;<sup>4</sup> un interesse animato dalla volontà di riportare alla luce i significati di questo linguaggio e di replicare queste immagini sapienziali. Ritenuto antichissimo dagli umanisti, ma in realtà databile attorno al V secolo dopo Cristo, il testo orapolliano presentava i geroglifici come un linguaggio divino che, senza mediazioni, esprimeva direttamente i concetti e le idee. Lo studio di questa forma di comunicazione ermetica ebbe dunque particolare fortuna presso i circoli neoplatonici che vedevano la prova tangibile di una forma di comunicazione sacra, basata su *signa* raffiguranti direttamente il pensiero, senza nessuna necessità di lettere o suoni. A partire dalla *princeps* aldina del 1505<sup>5</sup> e dalla traduzione latina di Orapollo ad opera del bolognese Filippo Fasanini edita nel 1517,<sup>6</sup> la fortuna dei geroglifici sembrò diventare inarrestabile nel Rinascimento.<sup>7</sup> Nel 1556 vedevano inoltre la luce a Basilea i *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano,<sup>8</sup> un'opera poderosa, dall'enorme successo europeo e studiatissima negli anni della Controriforma, nella quale si collegavano i geroglifici egiziani alle suggestioni dei bestiari moralizzati del medioevo. Nel clima culturale delle corti e delle accademie, questi testi avevano dato vita ad un'autentica passione verso queste immagini significanti e ben presto i geroglifici incominceranno ad essere sfruttati ad uso decorativo. Proprio con queste esplicite finalità, segnalate dallo stesso Fasanini motivando in questo modo l'utilità della sua traduzione, nascevano le prime raccolte di emblemi.<sup>9</sup> La data più importante per la storia di questo genere è il 1531, quando compare ad Augusta, per i tipi di Heinrich Steyner, il *Liber Emblematum* dell'umanista Andrea Alciato,<sup>10</sup> il libro di

---

[Glasgow University Emblem Website](#) predisposte dal [Centre for Emblem Studies](#) dell'Università di Glasgow e che consentono la visualizzazione di moltissimi testi in formato digitale.

<sup>4</sup> Cfr. [Horapollo l'Egiziano, Trattato sui geroglifici, testo traduzione e commento a cura di F. Crevantin e G. Tedeschi, Napoli, 2002.](#)

<sup>5</sup> Cfr. [Habentur hoc uolumine haec, uidelicet. Vita, & Fabellae Aesopi : cum interpretatione latina, ita tamen ut separari a graeco possit pro uniuscuiusq\[ue\] arbitrio...Ori Apollinis Niliaci hieroglyphica. Venetiis, apud Aldum me\[n\]se Octobri, 1505.](#) pp. 121-140.

<sup>6</sup> Cfr. [Hori Apollinis Niliaci, Hieroglyphica hoc est De sacris Aegyptiorum literis libelli duo de Graeco in Latinum sermonem a Philippo Phasianino Bononiensi nunc primum translati- Impresum Bononiae, apud Hieronymum Platonidem bibliopolam solertissimum, 1517.](#)

<sup>7</sup> Cfr. C. Vasoli, *Note sulla fortuna dei geroglifici nella cultura umanistica in Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, a cura di A. Angelini, P. Caye, cit., pp. 1-19.

<sup>8</sup> Cfr. [Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis, Basileae, \[Michael Isengrin\], 1556.](#) Su questo testo e sulla sua vicenda compositiva ed editoriale si veda l'interessante contributo di P. Pellegrini, *Pierio Valeriano e la tipografia del 500: nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*, Udine, Forum, 2002., pp. 91-104.

<sup>9</sup> Sul rapporto tra emblemi e geroglifici si veda D. S. Russel, *Emblems and Hieroglyphics: some observations on the beginnings and the nature of the emblematic forms*, «Emblematica», I, 1986, pp. 227-243.

<sup>10</sup> Su questo importantissimo testo, oltre alla recente edizione A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, si veda almeno il fondamentale H. Green, *Andrea Alciati and his books of emblems, a biographical and bibliographical study*, London, Trübner, 1872 e l'utile edizione A. Alciato, *Emblemata, Lyons, 1550*. Translated and annotated by B. I. Knott, with an introduction by J. Manning, Aldershot, Scolar Press, 1996.

emblemi che vanterà il maggior numero di edizioni, oltre duecento, in tutta Europa.<sup>11</sup> Autentico archetipo di questo genere letterario, l'opera di Alciato accostava immagini ad epigrammi di argomento filosofico-morale, creando «uno sposalizio dove si ascoltasse l'immagine e si visualizzasse la parola».<sup>12</sup> La scelta del termine derivava dalle considerazioni tecnico-retoriche di Cicerone e Quintiliano che definivano «emblema» un'immagine discorsiva dalla grande efficacia e da cui scaturiva un'immagine iconografica.<sup>13</sup> Come rilevato da Mario Praz, Alciato e i suoi imitatori avevano come modello gli epigrammi dell'*Anthologia Graeca*, un celebre florilegio di frammenti antichi dalla grande efficacia icastica. Questi componimenti, sfruttatissimi dagli umanisti,<sup>14</sup> si prestavano perfettamente ad essere associati a raffigurazioni iconografiche.<sup>15</sup> Centrale fu il ruolo di Alciato nel fissare un modello per i compilatori successivi: si andava così a stabilizzare la struttura tripartita dell'emblema, formato dall'intreccio di *titulus*, immagine ed epigramma, superando di fatto sia le *tacitae notae* dei geroglifici orapolliani, sia i componimenti dell'*Anthologia graeca*. In estrema sintesi dunque, con l'emblema alciato si sviluppa una nuova forma letteraria: «un discorso circolare che ora parla per immagini ora per parole, su diversi piani artistici e intellettuali, concretando idee e suggerendone di nuove, secondo un congegno poetico-figurativo, in cui sussistono piena libertà creativa e intento speculativo».<sup>16</sup> In questo contesto, e in qualche modo a partire dalle premesse pratiche di Fasanini e Alciato, scaturiva la riflessione teorica sulle imprese, ossia su quella che potrebbe essere definita come l'applicazione di un emblema e di un motto alle azioni o alla storia di un individuo. Il ricorso a fonti comuni tuttavia non sempre rende facile una netta distinzione tra imprese ed emblemi, ma non mancarono precisi tentativi di definizione. Lo storico Paolo Giovio nel 1551 compose il *Dialogo delle imprese militari e amorose*<sup>17</sup> con l'obiettivo primario di tratteggiare «le condizioni universali che si ricercano a fare una perfetta impresa»,<sup>18</sup> facendo poi sfilare numerosi esempi delle più efficaci, appartenute a sovrani e potenti contemporanei ma senza tralasciare quelle di amici e

---

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, cit. pp. 248-252, oltre al fondamentale contributo di H. Green, *Andrea Alciati and his books of emblems, a biographical and bibliographical study*, London, Trübner, 1872.

<sup>12</sup> Cit. dalla ricca *Introduzione* di M. Gabriele in A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, p. IX.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. XXXVII-XXXVIII.

<sup>14</sup> Cfr. a questo proposito gli studi di J. Hutton, *The Greek anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1935 e Idem, *The greek anthology in France and in the latin writers of the Netherlands to the year 1800*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1946.

<sup>15</sup> M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, cit. , pp. 25-39.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. LXIV.

<sup>17</sup> Per il testo si rimanda all'edizione P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 37.

letterati.<sup>19</sup> Un'altra fondamentale tappa per la larga diffusione di questo genere letterario, frutto dell'ambiente culturale inaugurato da Fasanini, è costituita dalla pubblicazione nel 1555 delle *Symbolicae Quaestiones* del bolognese Achille Bocchi,<sup>20</sup> amico di Valeriano e professore presso lo Studio bolognese. In quest'opera la lingua poetica e l'immagine (finemente incisa da Giulio Bonasone e successivamente ritoccata da Agostino Carracci) si intrecciano ai riferimenti platonici e pitagorici dando vita ad un'opera riconducibile «al canone di una *philologia symbolica* che elaborava la tradizione 'sincretica' della precedente generazione di commentatori e umanisti e componeva, con la massima libertà e con evidente 'indifferentismo dogmatico', autori, tradizioni culturali, concezioni teologiche, specialismi e generi differenti».<sup>21</sup> La diffusione di queste prime opere, troverà poi uno spazio fecondo in Francia e soprattutto a Lione dove le connessioni culturali tra Rinascimento italiano e francese vedranno sorgere numerose raccolte emblematiche più o meno fedeli ai modelli italiani.<sup>22</sup> La straordinaria eco di queste riflessioni sull'immagine ispirerà inoltre due importantissime opere italiane della seconda metà del Cinquecento: *Le imagini de i Dei degli antichi* di Vincenzo Cartari e *l'Iconologia* di Cesare Ripa. Il trattato di Cartari (1556) voleva fornire al pubblico vasto di pittori, scultori e poeti del Rinascimento un ricco bacino di suggestioni mitologiche da cui prendere spunto per le loro opere. Il testo, scritto in volgare ma fondato sui fonti classiche e diviso in sedici sezioni, ciascuna dedicata ad una divinità greca, a partire dall'edizione del 1571 fu poi corredato di illustrazioni che, senza riferirsi a modelli pittorici e scultorici esitenti, traducevano la valenza simbolica delle descrizioni di Cartari in immagine.<sup>23</sup> Sempre in questa prospettiva è necessario almeno un accenno alla più tarda *Iconologia* del Ripa (1593), celeberrima *summa* della cultura simbolica rinascimentale che offriva al lettore un vasto repertorio enciclopedico di allegorie per immagini. Lo straordinario successo fece

<sup>19</sup> Sui fondamenti teorici e filosofici delle imprese si veda R. Klein, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle 'imprese'*, in Idem, *La forma e l'intelligibile, scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, prefazione di A. Chastel, traduzione di R. Federici, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>20</sup> [A. Bocchi, Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque, Bononiae, In aedibus Novae Academiae, Bocchianae, 1555](#). Su questa opera si vedano almeno: A. Lugli, *Le Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia in Le arti a Bologna e in Emilia dal sedicesimo al diciassettesimo secolo*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Clueb, 1982, pp. 87-95 ; E. S. Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge, Cambridge university press, 1993 e A. Angelini, *Simboli e questioni, l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendragon, 2003.

<sup>21</sup> Cit. A. Angelini, *Simboli e questioni, l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, cit., p. 15.

<sup>22</sup> Ancora una volta si rimanda a M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, cit., p. 39-59, oltre a A. Adams, S. Rawles, A. Saunders, *A Bibliography of French Emblem Books*, 2 vols, Geneva, Droz, 1999-2002.

<sup>23</sup> Per una scheda approfondita sull'opera e sull'autore e per una bibliografia esaustiva si rimanda al portale [V. Cartari, Le imagini de i Dei degli antichi](#) dell'Università di Bergamo curato da S. Maffei. A proposito del nostro percorso lunare si veda soprattutto la sezione «Diana». Per il testo si veda quello dell'edizione del 1556 in [V. Cartari, Le immagini con la spositione dei Dei degli antichi, pp. XXIIIr-XXXVr](#) a cura della Biblioteca Virtuale On-line della Scuola Normale Superiore di Pisa e dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

sì che questo testo, corredato da illustrazioni solo dall'edizione del 1603, venne interessato nelle successive ristampe europee da continue modifiche che arrivarono ad alterare la sua stessa natura, originariamente a metà tra il descrittivo e il teorico, in favore di una maggiore centralità dell'immagine e a scapito delle fonti classiche di riferimento.<sup>24</sup>

Seppur per sommi capi, mancando ad oggi studi specifici su questo argomento, viene naturale chiedersi a questo punto quale spazio occupi la luna in questa vasta produzione. Infatti, nonostante sia stato analizzato in maniera puntuale da Walter Tega come il sole goda di una particolare fortuna nel pensiero simbolico cinquecentesco,<sup>25</sup> sembrano mancare ad oggi riflessioni sul versante lunare. Non c'è però da stupirsi di questa predominanza: al di là di una tradizione sicuramente più felice, il sole è infatti assolutamente centrale nello sconvolgente impatto culturale della rivoluzione copernicana. L'eliocentrismo, ispirato con buone probabilità dalla tradizione pitagorica, è chiaramente stato fondamentale per ottenere una posizione predominante rispetto agli altri astri. Seguendo una sorta di naturale predisposizione, la luna nelle opere emblematiche evita invece di mostrare chiaramente il suo volto, preferendo una collocazione umbratile, rimanendo in secondo piano e svolgendo, nella rappresentazione simbolica, un ruolo spesso comprimario. A fronte della ragguardevole presenza dell'immagine del sole, l'assenza della luna nelle *Simbolicae Questiones* di Bocchi può forse sorprendere, tuttavia possiamo rinvenire una ridotta ma significativa presenza lunare nelle composizioni di Alciato e in quelle riportate da Giovio. Ma come vedremo, il nostro satellite non mancherà nelle raccolte di altri autori importanti per la tradizione europea di questo genere letterario facendosi portatrice di molteplici significati e allegorie.

Il *corpus* oggetto di analisi è costituito da una selezione di testi, ricercati all'interno delle raccolte principali di cui abbiamo accennato, in cui la luna ricopre un ruolo significativo all'interno del gioco simbolico. Muovendo dal precursore del genere, Andrea Alciato, si passerà alle imprese di Paolo Giovio per poi intraprendere successivamente alcuni sentieri nella produzione emblematica europea e in particolar

---

<sup>24</sup> Per questo testo di fondamentale importanza si rimanda alla recente edizione C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, in particolar modo la ricca *Introduzione* pp. VII-CXV. La luna è presente in diverse voci. Tra le altre si vedano ad esempio: «Eternità, o perpetuità» (Ivi, pp. 174-175), «Dialettica» (Ivi, pp. 135-136) in cui è esplicito il riferimento al trattato di Valeriano. Sempre a cura di S. Maffei si veda il portale dell'Università di Bergamo: [Allegorie dell'Iconologia di C. Ripa](#) con numerosi contributi e strumenti di ricerca su quest'opera. Da menzionare è comunque la prima edizione moderna C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, con prefazione di M. Praz, Torino, Fògola, 1986. Si veda infine *L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini Firenze, Olschki, 2013.

<sup>25</sup> Cfr. W. Tega, *Filologie e filosofie simboliche nella prima età moderna* in *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, cit., pp. 135-149.

modo francese. Da un lato guarderemo alle suggestioni astrologiche di ascendenza classica alla base di due emblemi lunari di Guillaume de la Perrière e Giovanni Sambuco, da un altro si analizzerà il ruolo morale che il nostro satellite viene ad assumere nei dispositivi della raccolta di stampo religioso del teologo calvinista Théodore de Bèze. Infine indagheremo brevemente gli aspetti principali di una misteriosa personificazione lunare, oggetto del poema amoroso *Delie* di Maurice Scève. La luna ci apparirà dunque totalmente calata nella sua mutevolezza e mobilità, divenendo simbolo portatore ora di un significato morale, ora collocato nel solco di una tradizione astrologico-naturalistica, ora assumendo un significato religioso collocato all'interno della dottrina riformata, ora divenendo immagine di una donna ideale da venerare come una dea.

Prima però di intraprendere questo breve viaggio, al fine di orientarci meglio in sentieri poco battuti e spesso sdruciolevoli, è utile soffermarsi e passare velocemente in rassegna le caratteristiche e i significati delle immagini lunari presenti nella già citata opera di Valeriano, «una sorta di 'bibbia' della 'scienza geroglifica'»<sup>26</sup> per usare le parole di Cesare Vasoli. Non è questa la sede per analizzare la fittissima rete di citazioni e riferimenti presente in queste pagine (per le quali sarebbe necessaria una moderna edizione commentata) ma risulta necessario almeno un riepilogo per sommi capi degli antichi significati associati alla luna da parte dell'umanista bellunese. Insieme al sole e alle stelle, alla luna è riservato spazio nel libro XLIV dei *Hieroglyphica*, dedicato a Giovan Battista da Monte.<sup>27</sup> In apertura, Valeriano ci fornisce un confronto tra sole e luna. In opposizione al primo, simbolo della natura divina, il nostro satellite rappresenta invece la natura umana: «Sole pro sublimioris natura imagine constituto, fuere qui per Lunae hieroglyphicum naturam humanam exprimi dissererent».<sup>28</sup> Sulla scorta di queste considerazioni, dopo aver accostato al sole la figura di Cristo, la luna diviene simbolo della Chiesa che non risplende infatti per la propria luce, ma di quella ricevuta. Questi due astri inoltre, per il loro quotidiano corso nei cieli terrestri, vengono inoltre associati al concetto di eternità, come d'altronde anche il testo orapolliano riportava.<sup>29</sup> In questa prima trattazione, troviamo conferma di quanto detto poc'anzi sul ruolo comprimario della luna. Un ruolo che è confermato poco dopo quando il nostro satellite viene configurato come simbolo della stoltezza e della volubilità, in contrapposizione alla saggezza rappresentata dal sole: «sapiens sicut sol permanet, insipiens autem sicut luna mutantur».<sup>30</sup> Una tendenza alla complementarità che non verrà meno nelle figure emblematiche oggetto della nostra trattazione. Sempre

<sup>26</sup> Cit. C. Vasoli, *Note sulla fortuna dei geroglifici nella cultura umanistica in Il pensiero simbolico nella prima età moderna*. cit., p. 10.

<sup>27</sup> *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis, cit. pp. 328r-329v.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 328v.

<sup>29</sup> Cfr. Horapollo l'Egiziano, *Trattato sui geroglifici*, cit., 1, p. 61.

<sup>30</sup> *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis, cit. p. 329v.

seguendo il testo di Valeriano notiamo come il nostro satellite venga associato anche ad altri interessanti concetti: l'autore riporta infatti che la luna è anche variamente considerata segno di fertilità e di nobiltà, nonchè simbolo della stessa regione egiziana.

Considerate queste premesse, rimane dunque da chiedersi se e in quale modo questi antichi significati, così come altre suggestioni classiche, entrino nella vasta produzione emblematica cinquecentesca che influenzerà per lungo tempo gran parte della cultura intellettuale dell'Europa moderna.<sup>31</sup>

## 2. Abbaire alla Luna: l'*Inanis impetus* di Alciato

Ogni esplorazione sul campo emblematico necessita di partire dall'*Emblematum Liber* di Alciato. Assente nelle prime edizioni del 1531 e 1534, la luna comparirà solamente con l'emblema *Inanis impetus*, presente a partire dall'aldina di Venezia del 1546,<sup>32</sup> per essere poi ristampato in svariate edizioni europee degli *Emblemata*<sup>33</sup> e corredato da traduzioni e commenti.

Inanis impetus  
[immagine 1]

---

<sup>31</sup> Per conoscere in maniera più approfondita le dimensioni della fortuna europea dei libri di emblemi si rinvia a «*Con parola breve e con figura*»: *libri antichi di imprese e emblemi* (Catalogo della Mostra tenuta a Pisa nel 2004-2005), introduzione di L. Bolzoni, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2004, corredato da una ricca bibliografia alle pp.133-146. Per una panoramica generale sui principali orizzonti di studio contemporanei nel campo emblematico si veda invece «*Con parola breve e con figura*»: *emblemi e imprese fra antico e moderno* (Atti del Convegno tenuto a Pisa nel 2004), a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008.

<sup>32</sup> Quella del 1546 fu la prima edizione contenente la seconda serie di emblemi, nella quale compare anche l'*Inanis Impetus*. Sulla vicenda editoriale stratificata di questo testo si veda: John Manning, *Introduction* in Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyons, 1550, cit. pp. X-XX.

<sup>33</sup> Ho consultato sulla già citata piattaforma [Glasgow University Emblem Website](http://www.glasgow.ac.uk/~emblem/) le seguenti edizioni del *liber* di Alciato. L' *Inanis Impetus* compare in: Andreae Alciati, *Emblematum libellus, nuper in lucem editus*, Aldus, Venetiis, 1546, p. 44; *Emblems* d'Alciat, a Lyon chez Mace Bonhomm, 1549 p. 199; *Emblemata* d. Andreae Alciati *denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1550 p. 178; *Emblemata domini Andreae Alciati denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1551 p. 178; *Clarissimi viri d. Andrae Alciati, Emblematum liber II, nuper adiectis, Seb. Stockhameri germ. in primum liber, succinctis commentariolis*. Lugduni, apud Ioan. Tornaesium et Guliel. Gazeium p. 213 (senza immagine); *Liber emblematum* d. Andreae Alciati...*Kunstbuch* Andree Alciati, Frankfurt am Main, 1567 (senza immagine e corredato da una traduzione in tedesco) p. 85v ; Andreae Alciati, *Emblemata*, a Paris Chez Jean Richer Libraire, 1584 p. 226r (con commento latino, traduzione francese e commento francese); *Emblemata*, v. c. Andreae Alciati mediolanensis, iurisconsulti, Lugduni Batavorum, ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium, 1591, p. 197; *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato*, por Diego Lopez, Najera, por Juan de Mongaston, 1615, p. 379v-380r (con commento in spagnolo) ; *Les emblemes* de M. Andrè Alciat, a Cologny, par Jean de Tournes, 1615, p. 238 (solo traduzione e commento in francese), Andrae Alciati, *Emblemata cum commentariis*, apud Petrum Paulum Tozzium, Padua, 1621, pp. 695-698 (con ampio commento latino).

## Ventura – Le lune degli emblemi

Lunarem noctu, ut speculum, canis inspicit orbem:  
Seque videns, alium credit inesse canem,<sup>34</sup>  
Et latrat: sed frustra agitur vox irritas ventis,  
Et peragit cursus surda Diana suos.<sup>35</sup>

Nell'immagine è raffigurato un cane che abbaia ad una falce di luna e il testo dell'epigramma è composto da una coppia di distici elegiaci. Nella perfetta corrispondenza tra immagine e testo, emerge nella prima metà del componimento una non trascurabile caratteristica lunare. La luna è paragonata esplicitamente ad uno specchio, probabilmente sulla scorta di Plutarco che dedicò grande spazio a questa suggestione nel suo *De facie in orbe lunae*.<sup>36</sup> Rimando a questo proposito alla traduzione di Luigi Lehnus:

Clearco afferma che il cosiddetto volto consiste in figure speculari e immagini del grande mare riflesse nella luna. Infatti, mentre il raggio visivo ritorcendosi è per natura capace di raggiungere da più punti obiettivi non direttamente visibili, la luna piena è essa stessa per uniformità e lucentezza il più bello e più puro tra gli specchi.<sup>37</sup>

Ma quello della luna dell'*Inanis impetus* è tutt'altro che il rispecchiamento 'bello e puro' del mare. Il disco lunare si configura infatti come uno specchio perfetto ma ingannevole, in cui il cane vede la sua immagine riflessa, credendo che ci sia un altro cane. Come anticipato, la luna dunque non è la sola protagonista: la controparte canina riveste infatti un ruolo di primo piano per comprendere il discorso morale dell'emblema. Il cane è metafora dell'avversario, del nemico e del delatore come è rivelato con chiarezza dalla presenza di questo testo all'interno della sezione *Hostilitas* nelle edizioni lionesi del 1550-1551. Si vedano inoltre alcuni commenti che corredevano l'emblema in stampe posteriori, utili per contestualizzare con più precisione il significato di questa composizione :

Comme les chiens en vain jappent à la lune, la quelle ilz ne sauroient mordre, ainsi les detracteurs, envieus comme chiens, en vain mesdisent d'ung grand personnage, auquel ilz ne sauroient nuyre, mais sans les ouyr, poursuyt tousjours le cours de ses vertus.<sup>38</sup>

Hoc dicitur in rabiosos quosdam obtrectatores, qui viris gravibus et iis maxime qui celebritatem aliquam nominis sua virtute consecuti sunt, detrahere audent, in quos allatrant, ut canis in Lunam;

---

<sup>34</sup> In alcune raccolte l'epigramma riporta la seguente variante: «altum credit inesse canem».

<sup>35</sup> Cit. A. Alciati, *Emblematum libellus*, (1546), p. 44 «Furia vana. Un cane, come in uno specchio, di notte guarda il globo lunare. Vedendo la sua immagine riflessa, crede che ci sia un altro cane, e abbaia. Ma invano, la voce inefficace è portata via dai venti, e Diana, sorda, continua a calcare le sue orbite».

<sup>36</sup> Plut. *De fac. in orb. lun.* 920F.

<sup>37</sup> Cit. Plutarco, *Il volto della luna*, introduzione di Dario Del Corno, Milano, Adelphi, 1991, p. 51.

<sup>38</sup> *Emblems* d'Alciat, (1549), cit., p. 199.



quos, tamen in rabiem agi videas, cum se contemptui haberi vident ab iis qui ne quidem eos responsione dignantur.<sup>39</sup>

Alciat s'attaque icy à certains detracteurs et mesdisans, lesquels reconnoissans un grand et pro fond sçavoir en quelque segnalé et excellent personnage, aiment mieux le deschirer par calomnies, que l'ensuyvre et imiter. Le chien, qui abbaye à la Lune, croid que par son japper il arrestera le cours d'icelle. Le chien est le symbole d'envie et de detraction. C'est une chose honteuse, d'estre vaincu par courtoisie, mais il est encor plus honteux de vaincre par mesdisance. Celuy qui estant injurié ne replique point, fait retomber l'injure sur la teste de son haineux. Celle musique est belle, quand l'un se taist, pendant que l'autre injurie.<sup>40</sup>

Fin dai bestiari, gli animali erano portatori di significati molteplici a seconda del contesto in cui erano collocati e questo appare pacifico anche nell'emblematica moderna. Se Orapollo e Valeriano erano particolarmente inclini ad assegnare all'immagine del cane caratteri positivi come la saggezza, la fedeltà e il coraggio,<sup>41</sup> Alciato sembra voler raffigurare i cani come simbolo della stoltezza.<sup>42</sup> Se d'altronde nella paremiologia contemporanea il *topos* dell'abbaiare alla luna è legato pacificamente all'inutilità di affannarsi,<sup>43</sup> ciò trova una probabile origine nei vari significati che il latrato del cane aveva assunto all'interno della cultura medievale. Può essere dunque interessante anche rileggere le considerazioni di Umberto Eco nel suo contributo sulla plurale valenza semiotica del *latratus canis*:<sup>44</sup> in estrema sintesi, l'abbaiare del cane sarebbe l'esempio per eccellenza del linguaggio non discreto proprio degli animali, e quindi assolutamente privo di significati sensati e intelleggibili. La vanità dei latrati starebbe proprio dunque nelle stesse caratteristiche del linguaggio canino, incapace di articolare i pensieri in parole, se non in modo continuo e incomprensibile per l'uomo. Ma in chiusura è importante soffermarsi sul fatto che la luna sia totalmente *surda* ai latrati del cane, quasi a ribadire la sua totale alterità e

---

<sup>39</sup> Cit. A. Alciati, *Emblemata*, (1584), p. 226r: «Questo si dice contro alcuni rabbiosi detrattori che osano parlare male di uomini di qualità e soprattutto di coloro che hanno acquisito una certa fama di reputazione per la loro virtù: contro costoro essi abbaiano come il cane contro la luna: li si potrebbe tuttavia vedere mossi all'ira nel vedersi disprezzati da quelli che non li ritengono neppure degni di risposta».

<sup>40</sup> Cit. *Les emblemes* de M. André Alciat (1615), cit., p. 238.

<sup>41</sup> Cfr. Horapollo, *Trattato sui geroglifici*, cit., 39-40, pp. 74-75; P. Valeriani, *Hieroglyphica, liber V*, cit., pp. 38v-45r. Interessante è però anche la prima sezione del *liber VI* dedicata al cinocefalo: 45r-49v in cui l'animale mitologico viene più volte messo in relazione con la luna, seppur in contesti dissimili da quelli dell'Emblema dell'*Inanis Impetus*.

<sup>42</sup> Cfr. l'emblema *Alius peccat, alius plectitur* in cui il cane morde la pietra lanciatagli da un aggressore, incapace di difendersi dalla vera minaccia.

<sup>43</sup> Cfr. ad esempio la voce «[Luna](#)» nel *Dizionario dei Modi di Dire*, a cura di M. Quartu, Milano, Hoepli, 2012, consultabile anche online nella versione elettronica offerta da Corriere.it. Ma il perdurare di questo *topos* nel tempo è anche testimoniato dal dipinto di [J. Mirò, Cane che abbaia alla luna, 1926, Museum of Art, Philadelphia](#).

<sup>44</sup> Cfr. *Sul latrato del cane (e altre archeologie zoosemiotiche)* in U. Eco, *Dall'albero al labirinto, Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, pp.177-226.

distanza, continuando a percorrere la sua eterna orbita indifferente, divenendo dunque metafora di un comportamento virtuoso.

### 3. Le lune di Paolo Giovio e le vite dei potenti

Capostipite della letteratura sulle imprese è il celebre *Dialogo* di Paolo Giovio.<sup>45</sup> L'opera, composta a margine delle più impegnative fatiche storiografiche dell'autore, possiede struttura e caratteristiche ben diverse dalle raccolte emblematiche. Innanzitutto siamo di fronte ad un testo in volgare, destinato dunque ad un pubblico più ampio e mondano di quello del *Liber* di Alciato. Inoltre un'altra divergenza macroscopica sta nella forma dialogica che colloca il testo all'interno della grande stagione della trattistica mondana del Rinascimento italiano. Si aggiunga poi che il *Dialogo* si presenta fin dalle prime righe come un'opera in parte normativa e in parte illustrativa: dopo aver mostrato le caratteristiche necessarie per comporre una «perfetta impresa»,<sup>46</sup> Giovio faceva seguire infatti una ricca rassegna di esempi efficaci. Infine la spiegazione, necessaria per comprendere il nesso non sempre chiaro tra immagine, motto e vicenda biografica del possessore, non è data da un epigramma o da un componimento metrico, bensì è riservata al dettagliato sviluppo del dialogo tra l'autore e l'amico Domenichi.

La luna compare nel *Dialogo* di Giovio ben quattro volte, rendendo evidente come negli ambienti dell'*elite* culturale del Cinquecento, il nostro satellite fosse un elemento simbolico ricco di suggestioni per gli autori e i committenti di imprese. Le imprese 21 e 22 sono quelle possedute da Enrico II re di Francia, prima e dopo il suo insediamento al trono.

Giovio: [...] Non cede in alcuna parte alla sudetta quella che di presente porta il figliuolo successor suo, il magnanimo re Enrico, il quale continua di portare l'impresa che già fece quand'era delfino, che è la luna crescente col bravo motto pieno di grave sentimento: *Donec totum impleat orbem*, volendo denotare ch'egli, finché non arrivava all'eredità del regno, non poteva mostrar il suo intero valore sì come la luna non può compitamente risplendere se prima non arriva alla sua perfetta grandezza; e di

---

<sup>45</sup> Si rimanda all'*Introduzione* di M. L. Doglio nell'edizione commentata in P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, cit. Per ulteriori approfondimenti riguardo all'importanza di Giovio per la cultura artistica e figurativa si vedano almeno *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*. Atti del Convegno, Como, 3-5 giugno 1983, Como, Presso la Società a Villa Gallia, 1985 (in particolare A. Nova, *Dialogo dell'impresa: la storia editoriale e le immagini*, pp. 73-86); L. Michelacci, *Giovio in Parnaso: tra collezione di forme e storia universale*, Bologna, Il mulino, 2004; B. Agosti, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.

<sup>46</sup> Cit. P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, cit., p. 37.

questo suo generoso pensiero ha già dato chiarissimo saggio con la ricuperazione di Bologna<sup>47</sup> e altre molte imprese, com'ognun sa, in Italia.<sup>48</sup>

### [immagine 2]

Chiaro risulta il senso dell'impresa in relazione al suo possessore. Enrico II di Valois (1519-1559), non ancora re, nella scelta di porre una falce di luna accompagnata dal motto probabilmente ispirato a Claudiano,<sup>49</sup> prefigurava in qualche modo la sua incoronazione a re di Francia sotto i migliori auspici. Inoltre, forse forzando un poco il testo gioviano, possiamo anche azzardarci a mettere in relazione l'attesa della pienezza lunare con il recupero dei possedimenti francesi a quel tempo in mano all'Inghilterra. Tuttavia questa immagine, presente anche nella successiva raccolta di Claude Paradin,<sup>50</sup> acquisisce maggior significato se messa in relazione con l'impresa successiva, assunta da Enrico II nel 1548 una volta salito al trono.

Per il che gli fu da me fatta, a richiesta del signor Mortier, ambasciator francese in Roma, dopo la morte del re Francesco, una luna piena di tutto tondo con un motto di sopra: *Cum plena est fit aemula solis*, per dimostrar ch'egli aveva tanto splendore che s'agguagliava al sole, facendo la notte chiara come il giorno.<sup>51</sup>

### [immagine 3]

Una figura che tende dunque progressivamente alla completezza, per poter eguagliare il sole. Come risulta evidente, la luna assume un ruolo di protagonista in queste imprese, andandando a significare in qualche modo la vicenda autobiografica del possessore dell'impresa.

La luna tuttavia, compare anche successivamente collocandosi all'interno di figure astrologiche suggestive. Vediamo dunque l'impresa 42, assunta dal cardinale Ippolito de Medici (1511-1535) al termine della sua vita.

### [immagine 4]

Giovio: [...] Ebbe anco poco avanti un'altra impresa dell'eclissi, figurando la luna nell'ombra che fa la terra intermedia posta fra lei e il sole, con un motto che diceva *Hinc aliquando eluctabor*,<sup>52</sup> volendo inferire ch'egli era posto nelle tenebre di certi pensieri torbidi e oscuri de' quali deliberava uscir tosto, i quali pensieri perché furono ingiusti e poco onesti a tanto uomo, per non dipingerlo pazzo e nemico

---

<sup>47</sup> Si tratta della città di Boulogne che fu restituita dall'Inghilterra alla Francia nel 1550.

<sup>48</sup> Cit. *Ivi*, p. 51.

<sup>49</sup> Cfr. Claud. *carm. min*, De Salvatore, 32, 12-13.

<sup>50</sup> Si veda *Devises heroïques* par M. Claude Paradin, a Lyon par Ian de Tournes et Guil Gazeau, 1557, p. 20-21. Dopo l'identificazione dell'impresa viene poi fatto seguire un breve commento in cui viene introdotta la luna come simbolo della chiesa.

<sup>51</sup> Cit. P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, cit., p. 51.

<sup>52</sup> Il motto è probabilmente ispirato alle *Naturales Questiones* di Seneca. Cfr. Sen. Nat. 7, 6, 3.

della grandezza di casa sua, lassaremo di esplicare il significato dell'impresa, la quale sarà però intesa da molti che hanno memoria di lui.»<sup>53</sup>

Giovio, dopo aver recensito non troppo favorevolmente la prima impresa posseduta dal cardinale Ippolito raffigurante una cometa, presagio di vita breve, ci presenta l'immagine di un'eclissi di luna. Il nostro satellite dunque, anche se ai margini dell'impresa, è ancora metafora della vicenda esistenziale (e in questo caso psicologica) del possessore. Purtroppo Giovio è reticente nella spiegazione degli oscuri pensieri, raffigurati dalla terra, da cui era gravato il cardinale Ippolito. Tuttavia considerando le notizie sulla sua breve parabola esistenziale,<sup>54</sup> il significato di questa figura ci appare comunque perfettamente riconducibile ad una biografia tanto breve quanto irrequieta e contraddistinta da aspre rivalità.

Una simile immagine astronomica, raffigurante però un'eclissi di sole, sottende l'impresa 94, posseduta dal cardinale Ascanio Maria Sforza (1455-1505),<sup>55</sup> fratello di Ludovico il Moro, alla cui vicenda politica Giovio riserva grande spazio.

Domenichi: Ma ditemi, Monsignore, i signori cardinali co' quali avete sì lungamente praticato sogliono eglino portare imprese?

Giovio: Sì veramente quando essi son principi nobili come fu il cardinale Ascanio, il quale avendo messo ogni suo sforzo in conclave per far creare papa Roderigo Borgia, che si chiamò Alessandro Sesto, non stette molto che negli effetti grandi lo trovò non solo ingrato ma capital nemico, perché per opera del detto e per i perversi disegni suoi fu scacciato da' Francesi il duca Lodovico da Milano, e senza punto intralciare l'odio, non restò mai di perseguir casa Sforzesca finché non furono traditi, spogliati dello stato e condotti prigionieri in Francia. In questo proposito fece fare monsignor Ascanio per impresa l'eclissi del sole, il quale si fa per interposizione della luna fra esso e la terra, volendo intendere che sì come il sole non risplendeva sopra la terra per l'ingiuria e l'ingratitude della luna, la quale da sé non avendo luce alcuna tutta quella che ha la riceve dal sole e nell'eclissi la leva al benefattor suo come ingrattissima, così papa Alessandro l'aveva pagato d'un sommo beneficio ricevuto con grandissima ingratitude. Il motto diceva: *Totum adimit quo ingrata refulget.*<sup>56 57</sup>

### [immagine 5]

Esattamente speculare alla precedente, questa impresa esemplifica un'ulteriore applicazione del motivo lunare nella riduzione a simbolo di una biografia tormentata. Come risulta evidente attraverso la posizione astrologica dell'eclissi di sole, la luna

---

<sup>53</sup> Cit. P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, cit., p. 69.

<sup>54</sup> Cfr. la voce «[Medici, Ippolito de'](#)» curata da I. Fosi e G. Rebecchini nel volume 73 (2009) del Dizionario Biografico degli Italiani.

<sup>55</sup> Cfr. su Ascanio Maria Sforza il ritratto di G. Picotti, alla voce «[Sforza](#)» (1936) nell'Enciclopedia Italiana Treccani.

<sup>56</sup> Il motto ha ancora una probabile derivazione senecana. Cfr. Sen. *Epist. ad Lucil.* XIV, 4 (92), 17-18.

<sup>57</sup> Cit. P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, cit., p. 122-123.

questa volta è metafora dell'avversario, il papa Alessandro VI che, ingrato della 'luce' ricevuta da Ascanio-sole per consentire la sua elezione, lo oscura.

#### 4. Le lune 'classiche' di La Perrière e Sambuco

Veniamo ora alle lune presenti in due raccolte di emblemi, composte da autori che ebbero un significativo successo nel Cinquecento: il francese Guillaume de la Perrière e l'ungherese Giovanni Sambuco. La presenza lunare in queste opere è limitata ma non priva di interesse per il nostro discorso, in quanto riconducibile all'influenza che il nostro satellite eserciterebbe sull'uomo seguendo le suggestioni astrologiche di ascendenza classica.

Guillame de la Perrière, storico e teorico politico tolosano di cui abbiamo pochissime notizie, fu senza dubbio una delle figure più importanti per l'emblematica francese.<sup>58</sup> Autentico precursore del genere in lingua, le sue due opere principali: il *Theatre de bons engins* (1540) e la *Morosophie* (1553) sono tra i libri più significativi dell'emblematica lionese. All'epoca del suo primo cimento, l'unico modello disponibile per il tolosano erano gli *Emblemata* alciatei, ma le opere di La Perrière non sono da intendersi come totalmente dipendenti dai canoni fissati da questo celebre testo. Inoltre l'approccio al genere muterà da raccolta a raccolta: insistono infatti tra i due testi alcune differenze non trascurabili, *in primis* di carattere formale. Se nel *Theatre* i componimenti metrici erano costituiti da *dizains* (ossia stanze di dieci *decasyllabe*), nella *Morosophie* i versi si riducono a due coppie di distici elegiaci, corredati da una traduzione francese in quattro decasillabi, ricongiungendosi dunque più esplicitamente alla tradizione e alla *brevitas* della maggior parte degli epigrammi di Alciato. Inoltre è da rilevare come La Perrière utilizzi nella sua seconda opera un maggior impiego di fonti classiche rispetto al *Theatre* in cui i rimandi erano infatti di provenienza più eterogenea.<sup>59</sup> L'impiego di una duplice lingua nella *Morosophie*, che traeva probabilmente ispirazione dall'edizione lionese in latino e francese degli *Emblemata* alciatei del 1550, era inoltre assolutamente innovativo e rispondeva al gusto delle varie tipologie di lettori e di pubblico che si avvicinavano a questo genere letterario a metà Cinquecento.

---

<sup>58</sup> Cfr. Guillaume de la Perrière, *Le theatre de bons engins, La morosophie*, introduction by Alison Saunders, Aldershot, Scolar Press, 1993, pp. 3-17.

<sup>59</sup> Nel *Theatre*, Dal lato più essenzialmente classico possiamo trovare riferimenti ai geroglifici orapolliani, a Pitagora, a Omero, a Lisippo, ma, sul versante contemporaneo, non mancheranno i riferimenti a Petrarca e Boccaccio.

La luna è protagonista nell'emblema che apre la raccolta della *Morosophie*. La Perrière in apertura del libro raffigura infatti le sette età dell'uomo, ciascuna connessa all'influenza esercitata da un astro sulla crescita umana.

1

**[immagine 6]**

Tetrastichon.

Errantem sequitur titubans infantia Lunam,  
Mobilis haec aetas mobile sydus amat:  
Aetatum primam sub primo sydere ponunt,  
Quod simul immadeant humiditate pari.

Quatrain.

La Lune suyt Enfance la debille  
Et de la suyvre à bon droit s'apareille:  
Lage inconstant suyt la Lune mobbille  
Symbolizant d'humidité pareille.<sup>60</sup>

Seguono poi le raffigurazioni di Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno, creando una sorta di emblema in movimento caratterizzato dalla successione astronomica degli astri e dalla progressione dell'età dell'uomo.<sup>61</sup> È interessante notare come, in entrambe le lingue, il testo sia diviso tra il primo distico di illustrazione della parte iconografica e il secondo in cui è spiegato il suo significato, aumentando così la simmetria della pagina, già ricercata nel mantenere invariato il numero dei versi tra epigramma latino e traduzione francese. Nel disegno, maggiormente curato di quanto fossero le illustrazioni delle edizioni di Alciato, la luna risulta dunque connessa all'infanzia, da un lato per la sua 'incostanza' ma anche associata per la 'comune umidità'. Il *topos* è ben ancorato alla tradizione classica, aspetto, come abbiamo visto, tipico della più matura *Morosophie*: il riferimento è infatti all'*Almagesto* di Tolomeo<sup>62</sup> la cui influenza sugli emblemi non sembra essere ancora stata esplorata. Secondo la fonte infatti il neonato restava sotto la custodia della luna fino ai quattro anni. L'associazione luna-infanzia era suggerita dal paragone tra velocità del ciclo lunare e rapidità nella crescita del bambino ma anche dalla natura umida di entrambe: era infatti nota fin dall'antichità l'influenza della luna sulle maree e questa caratteristica era messa in relazione con i nutrimenti liquidi adatti alle prime fasi di vita del neonato.

---

<sup>60</sup> *La Morosophie* de Guillaume de la Perrière Tolosain, a Lyon per Mace Bonhomme, 1553, pp. B5v-b6r. «L'Infanzia che tentenna segue la Luna, questa età mobile ama un astro mobile. Pongono la prima età della vita sotto la prima stella, perché entrambe trasudano di pari umidità»

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. B6v-c4r.

<sup>62</sup> Cfr. Tol. *Alm.* IV 10 6. «L'età infantile, all'incirca fino ai primi quattro anni di vita, è posta sotto l'egida della luna, in base al suo quadriennale; conformemente ai poteri attivi che le competono, essa produce gli umori e la tenera consistenza dell'organismo, la rapida crescita, la natura per lo più liquida nel nutrimento, i facili cambiamenti della costituzione e lo stato incompleto e sconnesso della psiche» Vedi C. Tolomeo, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)*, a cura di S. Feraboli, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, A. Mondadori, 1989, p. 345.

Se guardiamo alle fortunate raccolte emblematiche di Giovanni Sambuco troveremo una raffigurazione lunare influenzata da una suggestione analoga.<sup>63</sup> I suoi *Emblemata* infatti, usciti per la prima volta nel 1564 ad Anversa per i tipi di Christophe Plantin, nascono in gran parte da suggestioni classiche greche e latine, a volte attraverso esplicite citazioni, in altri casi con implicite allusioni. Introdotto dal precedente emblema *Planetae*, il tema di *Partes Hominis*<sup>64</sup> è quello dell'influenza degli astri sull'uomo, inserito all'interno della seconda sezione della raccolta dedicata agli emblemi di argomento naturale.<sup>65</sup> La raccolta di Sambuco, in aggiunta alle finalità pratico-decorative, era inoltre animata da una profonda tensione morale e didattica: in quest'ottica deve essere letto questo componimento. Come risulta evidente, se nella forma dell'emblema, strutturato secondo la tripartizione tradizionale di titolo, immagine ed epigramma, Sambuco risulta strettamente connesso alle opere di Alciato, tuttavia non si deve ignorare come i suoi versi siano caratterizzati da un linguaggio meno ellittico e fortemente connotato da una tensione logico-esplicativa tesa alla funzione pedagogica dell'intera raccolta.

Partes hominis.

**[immagine 7]**

Praecipuas nostri partes tribuere vetusti  
Diis, quorum ambigua vertitur ordo via.  
Linguam Mercurio, cuius facundia pacem  
Nunciat, et Divum bella minatur ope.  
Splenem Saturno, tetra nam bile senescit,  
Tristibus et vitam sustinet ille modis.  
Iupiter ast hepar proprium deposcit, amoris  
Namque putabatur fons, et origo novi.  
Sanguinis est cupidus Mavors in proelia ducens,  
Cor, cerebrum Phoebi, quippe calore vigent.  
Sed stomachus Lunae, quia debilis, humidiorque  
Renes et generis membra cupido fovet.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Per Sambuco rinvio all'importante contributo A. S. Q. Visser, *Joannes Sambucus (1531-1584) and the learned image, forms and functions of a humanist emblem book*, Leiden, s.n., 2003.

<sup>64</sup> L'emblema è stato analizzato recentemente nel contributo A. A. Guardo, *Emblemática y medicina: descripción y comentario del Emblema de Juan Sambuco titulado «Partes hominis»* in «Humanistica lovaniensia: journal of neo-latin studies» 57, 2008, Leuven, Leuven University Press, pp. 167-184.

<sup>65</sup> Sambuco aveva infatti così classificato i suoi emblemi nell'introduzione: «Ac etsi haec ut problemata universa constitui possunt, trium tamen praecipue sunt generum, quomodo et ipsorum expositio ut intelligentia. Nam et de moribus et natura et historica fabulosaque, διὰ χαρακτηρισμῶν, καὶ συνθημά των, commode finguntur.». *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*, Iohannis Sambuci tirnaviensis Pannonii, Antverpie, Ex Officina Christophori Plantini, 1564, p. 3.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 118. «I nostri antenati misero in relazione le principali parti del corpo con gli Dei, la cui posizione segue un percorso ambiguo. La lingua è stata attribuita a Mercurio, la cui eloquenza proclama la pace e minaccia le guerre ad opera degli dei; la milza a Saturno: infatti, egli invecchia per la bile nera e protrae l'esistenza in tristi modi; Giove poi rivendica come suo il fegato: infatti era considerato la fonte e l'origine del nuovo amore. Marte è desideroso di sangue, mentre guida in battaglia; il cuore e il cervello

Secondo un atteggiamento ben rilevato da Arnoud Visser nel suo contributo, il testo del componimento metrico, in distici elegiaci, mette chiaramente in evidenza l'utilizzo di un modello classico-scientifico che, a differenza delle altre categorie di emblemi, non fa scaturire alcuna considerazione di tipo morale.<sup>67</sup> Contrariamente alle altre immagini analizzate, in questo caso non siamo di fronte ad una raffigurazione iconografica della luna, richiamata solamente da un simbolo convenzionale all'altezza dell'inguine della figura umana. Tra le varie influenze dei pianeti sul corpo umano, Sambuco riporta infatti che la luna ha influenza sullo stomaco, ancora una volta attraverso il richiamo alla comune umidità che caratterizza entrambi. La fonte è con ogni probabilità ancora una volta l'*Almagesto* di Tolomeo<sup>68</sup> anche se la raffigurazione dell'*homo astrologicus* aveva avuto grande fortuna nelle trattazioni mediche medievali. Inoltre, seppure non vi sia alcun riferimento nel testo poetico, è importante notare come accanto all'influenza dei pianeti, siano riportati nella figura anche i segni zodiacali, anch'essi dotati di ascendente sugli organi del corpo umano.

## 5. Le riletture cristiane di Théodore de Bèze

Continuando ad indugiare in ambiente francese, è molto interessante soffermarci sulle presenze lunari nella produzione emblematica, troppo spesso in ombra, di una figura di grandissima importanza per la diffusione del calvinismo in Francia: Théodore de Bèze.<sup>69</sup> A margine di una vasta bibliografia di argomento teologico e morale, questi fu autore della raccolta *Emblemata*, posta a termine delle più conosciute *Icones* (1580), ricco bacino di notizie sulle vite di importanti figure della Riforma.<sup>70</sup> Questa raccolta di quarantaquattro emblemi, nasceva probabilmente dalla

---

sono di Febo per acquisire forza con il calore. Ma lo stomaco è della Luna, perché è debole e alquanto umido; Cupido protegge i reni e gli organi sessuali.»

<sup>67</sup> Cfr. A. S. Q. Visser, *Joannes Sambucus (1531-1584) and the learned image*, cit., p. 187.

<sup>68</sup> Cfr. Tol. *Alm.* III 13 4-5. «I segni zodiacali che comprendono la parte afflitta dell'orizzonte indicano la parte del corpo che verrà colpita, e la parte indicata è in grado di mostrare se si tratta di malaria o di affezione cronica o anche di entrambe. La natura dei pianeti regola i tipi e le cause degli effetti. Tra le parti del corpo più importanti, Saturno presiede l'orecchio destro, la milza, la vescica, il flemma e le ossa; Giove gli organi del tatto, i polmoni, le arterie e lo sperma; Marte l'orecchio sinistro, i reni, le vene e i genitali; il Sole gli organi della vista, il cervello, il cuore, i nervi e tutta la parte destra; Venere gli organi dell'olfatto, il fegato e la carne; Mercurio il linguaggio, i riflessi, la lingua, la bile, il sedere; la Luna gli organi del gusto, la gola, lo stomaco, il ventre, l'utero e tutta la parte sinistra» Vedi C. Tolomeo, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)*, a cura di S. Feraboli, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, A. Mondadori, 1989, pp.249-251.

<sup>69</sup> Su questa importante figura si veda S. M. Manetsch, *Théodore Beza and the quest for peace in France, 1572-1598*, Leiden, Brill, 2000.

<sup>70</sup> Théodore de Bèze, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant*, Genevae, apud Iohannem Laonium, 1580. pp. Kk3v-Qq1r. Su questo testo si vedano A. Adams, *Webs of Allusion. French Protestant Emblem*



volontà di rappresentare, anche visivamente, la corretta posizione dell'uomo in un orizzonte di fede, attraverso una serie di precetti morali da interpretare nell'ottica della morale cristiana riformata, spesso in forte contrapposizione con la Chiesa romana. A questo proposito, si veda l'emblema 22.

22

**[immagine 8]**

Luna velut toto collustrans lumine terras,  
Frustra allatrans despicit alta canes:  
Sic quisquis Christum allatrat Christive ministros,  
Index stultitiae spernitur usque suae.<sup>71</sup>

Il riferimento all'*Inanis impetus* alciato è evidente. Tuttavia, se la vanità dell'abbaiare del cane è ancora riferita ai detrattori, la luna non è più un semplice specchio ma metafora di Cristo e della fede. Nella raccolta non è infatti trascurabile la presenza di emblemi rivolti contro i detrattori di Cristo (si vedano gli emblemi 23, 26), anche se De Bèze pare generalmente più interessato ad attaccare e a colpire la Chiesa romana (si considerino i successivi 24, 25, 28). Siamo dunque di fronte ad una rideclinazione in ambito teologico dell'emblema alciato, secondo il preciso programma culturale dell'autore.

Ma Théodore de Bèze dedica uno spazio non trascurabile anche alla dimensione cosmica, utilizzata per introdurre concetti significativi per la morale cristiana calvinista. Poste a principio (si vedano gli emblemi 1, 2, 3) e a termine della raccolta, le figure astrologiche assumono nella struttura degli *Emblemata*, un'importanza non trascurabile. La luna compare in sequenza negli emblemi 40, 41 e 42 in relazione alla posizione del sole e della terra, costituendo quello che la studiosa Alison Adams ha definito un «framework of faith». <sup>72</sup> L'obiettivo di Bèze, attraverso questi emblemi, era quello di definire il comportamento dell'uomo di fede, attraverso le figure cosmiche, seguendo una tendenza che, come abbiamo visto, non era inusuale bensì ben ancorata al gusto pseudo-scientifico dell'epoca. <sup>73</sup>

40

---

*Books of the Sixteenth Century*, Geneva, Droz, 2003, pp. 119-153 ; A. Adams, *The Emblemata of Théodore de Bèze (1580)*, in *Mundus emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, edited by K.A.E. Enekel and A.S.Q. Visser, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 71-96.

<sup>71</sup> Théodore de Bèze, *Icones*, p. Nn2r «Come la luna illuminando la terra con tutta la luce dall'alto del cielo disprezza i cani che abbaiano invano, così chi impreca contro Cristo o i ministri di Cristo, come segno della propria stupidità, viene disprezzato continuamente».

<sup>72</sup> A. Adams, *Webs of Allusion. French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, cit., p. 123.

<sup>73</sup> Cfr. A. Adams, *The Emblemata of Théodore de Bèze (1580)*, in *Mundus emblematicus*, cit., pp. 73-77; Eadem, *Webs of Allusion. French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, cit., pp. 123-128.

**[immagine 9]**

Fraternis luna ut radiis adversa refulgens,  
Pleno coruscat lumine.  
Sic Christi oppositos spectans Ecclesia vultus,  
Splendore lucet integro. <sup>74</sup>

41

**[immagine 10]**

Lunam interveniens ceu terrae corpus opacum  
Atra inficit caligine.  
Sic interveniens hominum sapientia, purum  
Ecclesiae infuscat iubar. <sup>75</sup>

42

**[immagine 11]**

Luna velut fratri propius coniuncta, perisse  
Stultis videtur funditus,  
Quae tamen admoti spectat qua lumina Solis,  
Longe refulget clarior.  
Sic periisse pii vulgo qui morte videntur,  
Absit perisse dixerim,  
Ipsa qui potius Christo proprio potiti,  
Quod quaesierunt obtinent. <sup>76</sup>

Come è evidente dalla versificazione, i componimenti hanno una struttura bipartita: a una prima parte descrittiva segue infatti, introdotta dal *sic*, una sezione esplicativo-morale. In questi tre emblemi la luna non è più il simbolo tanto del profeta quanto dei suoi ministri, ma è metafora della sola immagine della chiesa riformata, mentre Cristo è rappresentato dal sole. In questo caso, appare dunque molto probabile che Bèze avesse usato come fonte il testo di Valeriano.<sup>77</sup> Il senso di questo trittico di emblemi ci appare meglio comprensibile se collochiamo questi concetti all'interno della necessità calvinista di una chiesa di fedeli direttamente 'illuminata' da Cristo e libera da quelle speculazioni razionali che la oscurerebbero, come appare evidente nel discorso teologico dei primi due emblemi. Nel primo quadro di questa sequenza abbiamo una luna-chiesa illuminata chiaramente dalla luce di sole-Cristo; nel secondo la figura dell'eclissi di luna mette in evidenza la necessità di una fede libera dal condizionamento

---

<sup>74</sup> Théodore de Bèze, *Icones*, p. Pp3r : «Proprio come la luna di fronte al sole, illuminata dai raggi fraterni, brilla di una luce piena, così la Chiesa rifulge con intatto splendore guardando davanti il volto di Cristo».

<sup>75</sup> *Ivi*, p. Pp3v. «Come quando il corpo della terra si frappone e getta un'ombra che oscura la luna con un nero cupo, così quando la saggezza degli uomini si mette di mezzo, si offusca il puro splendore della Chiesa».

<sup>76</sup> *Ivi*, p. Pp4r. «Come la luna, avvicinatasi a suo fratello, sembra svanire del tutto agli stolti, ma invece questa brilla più luminosa, se guarda verso la luce del sole che si è avvicinato, così i fedeli sembrano essere morti per la gente comune (ma non dovrei dire 'morti'). Questi, essendo più vicini a Cristo, hanno ottenuto quello che desideravano».

<sup>77</sup> Vedi *supra* a termine del paragrafo introduttivo.

della conoscenza umana rappresentato dalla terra. Nel terzo emblema è invece il singolo fedele ad essere rappresentato dal satellite che, come in caso di luna nuova, sembra scomparire agli occhi della terra. De Bèze usa dunque questa immagine lunare per significare che il trapasso del credente può apparire come definitivo agli stolti; tuttavia costui, nella sua assenza apparente, è invece avvolto direttamente dalla grande luce di Cristo poichè è a lui più vicino.

## 6. Tra simbolo e poesia amorosa: *Delie* di Maurice Scève (1544)

A termine di questo breve itinerario lunare nel Cinquecento italiano e francese, non possiamo non considerare però un'opera tanto singolare quanto interessante: la *Delie* del poeta lionese Maurice Scève.<sup>78</sup> Risulta chiaro però che quest'opera è significativamente diversa dalle raccolte precedentemente incontrate. Costituito di 449 *dizains* di decassilabi intervallati da 50 emblemi, ciascuno presupposto a ogni nove stanze, *Delie* ci appare come un lungo poemetto autobiografico che narra l'amore del poeta per una donna misteriosa di nome Delie, caratterizzato da forti ascendenze neoplatoniche e con numerosi rimandi al modello petrarchesco. La figura evanescente dell'amata e un testo volutamente sviante rendono molto difficile ricostruire i nessi precisi con eventi e persone legate alla biografia del poeta. Enzo Giudici, a cui si devono gli studi più esaustivi su questo poeta e su questa affascinante opera, dopo aver soppesato e valutato ogni tentativo critico di ricostruzione della figura reale di *Delie*, si convinse, probabilmente a ragione, dell'impossibilità di una soluzione definitiva al problema. Ma è fin troppo evidente, a partire dal titolo dell'opera, che siamo di fronte all'impiego di una metafora lunare indicante l'amata. Delie è il nome della luna, come testimoniano chiaramente i *dizains* XXII e LIX.<sup>79</sup> Seguendo le parole di Giudici, Delie è

---

<sup>78</sup> Cfr. [Maurice Scève], *Delie, Object de plus haulte vertu*, a Lyon, chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin, 1544. Di recente pubblicazione è l'edizione critica: Maurice Scève, *Delie object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004. Su *Delie* si vedano soprattutto gli studi di Enzo Giudici: E. Giudici, *Maurice Scève, poeta della Délie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965-69, 2 voll.; Idem, *Avviamento alla lettura della Delie di Maurice Scève, appunti di lezioni per l'anno accademico 1967-1968*, Napoli, Liguori, 1968; Idem, *Il Rinascimento a Lione e la Délie di Maurice Scève*, Napoli, R. Liguori, 1962. Ma anche Jacqueline Risset, *L'anagramme du desir, essai sur la Delie de Maurice Scève*, Roma, Bulzoni, 1971; M. Giordano, *The Art of Meditation and the French Renaissance Love Lyric: The Poetics of Introspection in Maurice Scève's Délie, Object de Plus Haulte Vertu (1544)*, Toronto, University of Toronto Press, 2010. Una parziale traduzione italiana si può trovare in M. Scève, *Délie oggetto d'altissima virtù*, introduzione di Jacqueline Risset, traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>79</sup> Cfr. XXII: Comme Hecaté tu me feras errer / Et vif, et mort cent ans parmy les Umbres: / Comme Diane au Ciel me resserrer, / D'ou descendis en ces mortelz encombres: / Comme regnante aux infernalles umbres / Amoindriras, ou accroistras mes peines. / Mais comme Lune infuse dans mes veines / Celle tu fus, es, et seras Delie, / Qu'Amour à joint a mes pensées vaines / Si fort, que Mort jamais ne l'en deslie ; LIX: Taire, ou parler soit permis a chascun, / Qui libre arbitre a sa voullenté lye. / Mais s'il advient, qu'entre plusieurs quelqu'un / Te die: Dame, ou ton Amant se oblye, / Ou de la Lune il fainct ce nom Delie / Pour te monstrier, comme elle, estre muable: / Soit loing de toy tel nom vituperable, / Et vienne à qui un tel mal

un «nome altamente poetico, dunque, che non solo risveglia alla nostra fantasia l'immagine di quei pleniluni della cui evocazione riconosceremo in Scève un maestro, ma anche ci infonde il senso cosmico, astrale, meditativo, di ogni ricorrente e sempiterna chiarezza plenilunare». <sup>80</sup> Centrale nel discorso poetico è la funzione salvifico-chiarificatrice per il poeta che cammina nelle ombre del *dizain* XXII. <sup>81</sup> D'altronde la corrispondenza della luna al nome di Delie non era sconosciuta alla poesia umanistica <sup>82</sup> e in aggiunta non deve sfuggire come l'accostamento della figura del satellite all'anima umana era già ben presente nella filosofia neoplatonica. <sup>83</sup> In questo orizzonte, il nome, secondo un'interpretazione che ha avuto parecchia fortuna, rappresenterebbe attraverso un gioco anagrammatico *l'idee*, l'idea platonica dell'amore, reificata dal poeta-demiurgo nella figura poetica femminile. Siamo evidentemente al centro di quel clima culturale platonizzante in cui Scève e gran parte della scuola lionese erano versati: per usare ancora una volta le parole di Giudici, «Delie non è solo una donna idealizzata, cioè arricchita di tutte le forze spirituali del cosmo, ma qualcosa di più. È lo specchio, il vertice, il simbolo dell'universo: e in questo simbolo la sua natura terrena si diluisce e si perde sempre di più, sino a cedere il posto alla 'scoperta', alla 'visione', dell'idea, attinta nella sua purezza al culmine di un'ascesa, cioè nella misura in cui l'amante terreno vede di là delle bellezze corporee la forma ideale e pura dell'eterna bellezza». <sup>84</sup> Delie è dunque in definitiva, un'ideale congiunzione di perfezione fisica e morale.

Ma quali caratteristiche hanno gli emblemi di Scève? Sicuramente siamo di fronte a qualcosa di radicalmente innovativo: l'accostamento di emblemi ai *dizains* sovverte nel profondo la tradizionale struttura alciatea. Oltre alla mancanza di un titolo, infatti, il *dizain* di Scève non è l'epigramma esplicativo in versi, ma un componimento autonomo, il cui significato si rafforza attraverso la connessione con il motto dell'immagine. Inoltre, se l'illustrazione rimanda spesso ad una realtà mondana e materiale, il *dizain* approfondisce sempre l'interiorità e il sentimento del poeta, creando dunque un dispositivo artistico bifronte, capace di introdurre concetti di natura essenzialmente diversa. Al contrario di quanto potremmo forse aspettarci, la luna trova una figurazione solo nel secondo emblema della raccolta: *La lune a deux creiscentz*, associata al motto *Entre toutes une parfaicè* presente nel *dizain* XV.

[immagine 12]

---

nous procure./ Car je te cele en ce surnom louable,/ Pource qu'en moy tu luys la nuit obscure. Ma molteplici e svariati sono i riferimenti lunari per tutta l'opera.

<sup>80</sup> E. Giudici, *Maurice Scève, poeta della Délie*, vol. 1, cit., pp. 119-120.

<sup>81</sup> L'interpretazione di questo *dizain* non è pacifica, cfr. *Ivi.*, pp. 120-125.

<sup>82</sup> Ma non si dimentichi la presenza di Delia anche nel *Corpus Tibullianum*.

<sup>83</sup> Cfr. L. Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Delfina Giovannozzi, introduzione di Eugenio Canone, Bari, Laterza, 2008, *Dialogo III*, pp. 187-188.

<sup>84</sup> E. Giudici, *Maurice Scève, poeta della Délie*, vol. 1, cit., pp. 140-141.

XV.

Toy seule as fait, que ce vil Siecle avare,  
Et aveuglé de tout sain jugement,  
Contre l'utile ardemment se prepare  
Pour l'esbranler a meilleur changement:  
Et plus ne hayt l'honneste estrangement,  
Commençant jà a cherir la vertu.  
Aussi par toy ce grand Monstre abatu,  
Qui l'Univers de son odeur infecte,  
T'adorera soubz tes piedz combatu,  
Comme qui es entre toutes parfaicte.

Nell'emblema è rappresentata una luna in un cielo stellato, con accanto due piccole falci e il riferimento a Delie è pacifico così come l'allusione alla sua perfezione a confronto con le altre donne. Il componimento è inoltre perfettamente inserito nella raffigurazione salvifica della donna amata, che si configura come un chiaro mezzo di elevazione spirituale in un mondo caratterizzato da crudeltà e bassezza. Con un linguaggio profetico Scève ci mostra Delie come la sola entità in grado di salvare se stesso e l'umanità da un mondo che ha messo al centro l'avarizia e la cupidigia, dimentico della virtù spirituale. Delie ha dunque poteri straordinari e ben presto non esiterà a metterli in campo gettando ai propri piedi una sorta di mostro osceno, carico di tutti gli orrori del mondo, che la adorerà come figura della sola perfezione.<sup>85</sup> Al termine di questo nostro viaggio dunque, attraverso Delie, figura di una donna ideale e faro luminoso nel buio dell'esistenza, la luna assume in definitiva un'identità perfetta e un potere salvifico su tutta l'umanità, arrivando, almeno nella finzione poetica, a poter eguagliare la luminosità della sapiente luce solare.

giacomo.ventura2@unibo.it  
(Università di Bologna)

---

<sup>85</sup> M. Giordano, *The Art of Meditation and the French Renaissance Love Lyric*, cit. ,p. 277.

Immagine 1

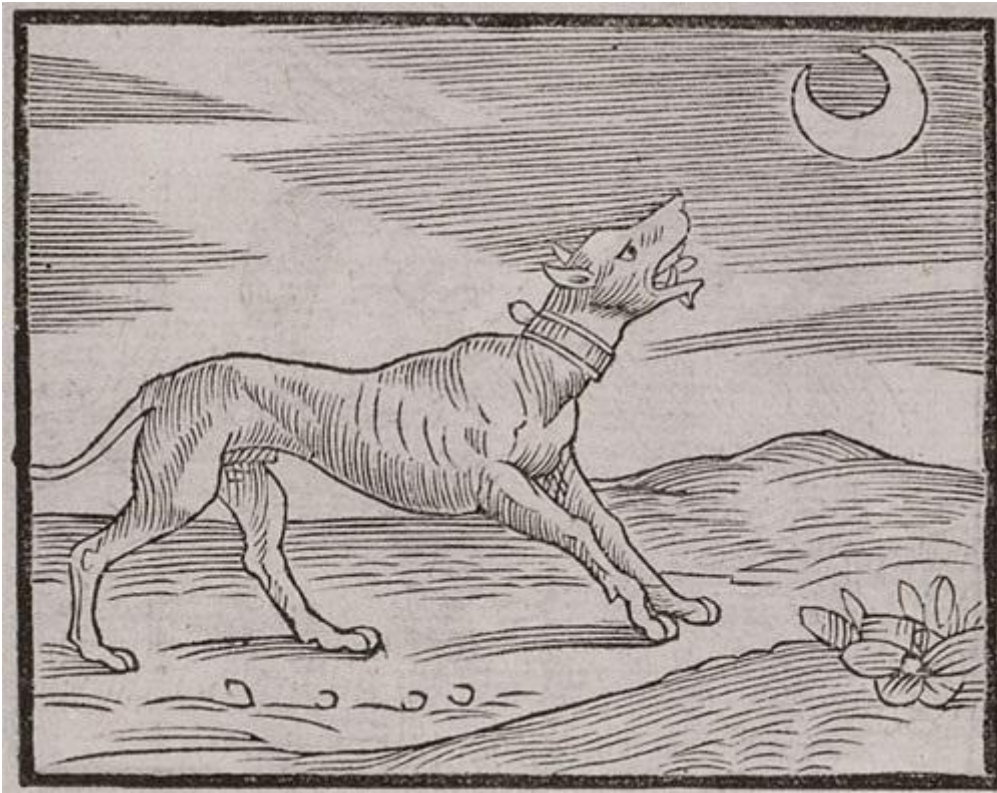


Immagine 2



Immagine 3



Immagine 4



Immagine 5





Immagine 6



Immagine 7



Immagine 8





Immagine 9

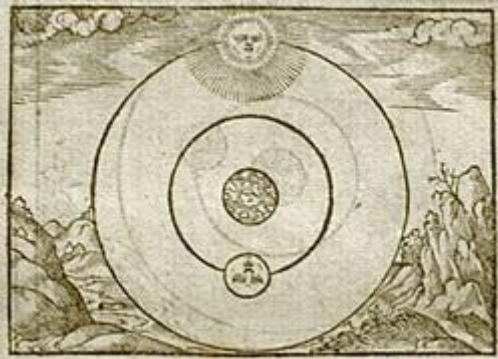


Immagine 10

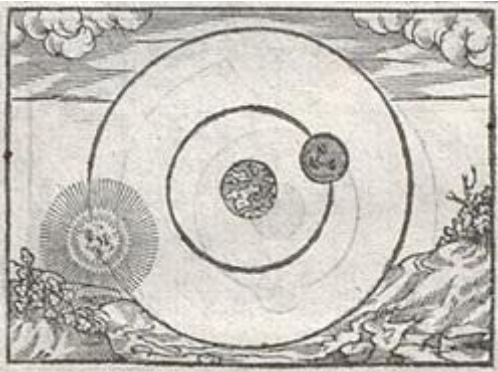


Immagine 11

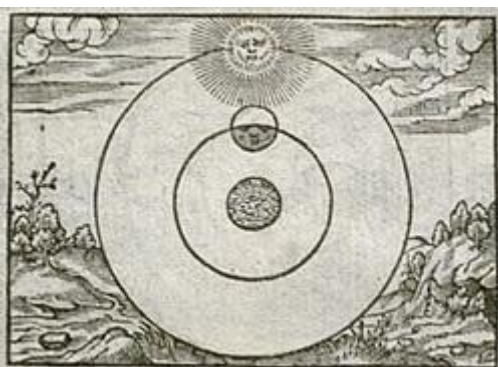


Immagine 12

