

Peregrinazioni di una catena: da Omero, attraverso Orapollo, Valeriano e Ripa, agli affreschi di Tarquinio Ligustri a palazzo Massimo alle Colonne.*

Enrico Parlato

A Roma, nel cortile di palazzo Massimo alle Colonne, la loggia del piano nobile è decorata con storie mitologiche di cui Zeus è il protagonista: *Giove fulmina i Giganti* è dipinto a sinistra del portale di accesso, mentre la scena disposta sul lato opposto non è stata finora identificata con chiarezza. Sul resto delle pareti sono affrescati gli amori del re degli dei con Antiope e Danae, insieme a *pinakes*, mascheroni e ghirlande di frutta. Di recente, i dipinti sono stati studiati da Fausto Nicolai che ha assegnato su base documentaria gli affreschi al pittore viterbese Tarquinio Ligustri (1563 – 1621 [?]) il quale, insieme ad aiuti, li dipinse nel 1602 su commissione di Massimo Massimi¹.

La scena a destra del portale (fig. 1) è quella – si è detto – che non si presta ad un'immediata ed esaustiva lettura iconografica. All'interno di un paesaggio chiuso sui lati da alberi fronzuti – ambientazione distintiva nella pittura di Ligustri – Giove si staglia su un alone luminoso mentre plana a cavalcioni di un'aquila, suo inequivocabile attributo. In basso compare un gruppo di ignudi, maschi e femmine. Tra questi si scorge in primo piano, un uomo visto di tergo che indossa l'elmo e impugna lo scudo e poi, sulla destra, una donna che afferra l'arco. Le due figure, pur nella genericità degli attributi, possono essere identificate in Marte e Diana, lasciando così intendere che l'insieme rappresenti le divinità olimpiche, dove la nudità ne esprime classicamente il carattere eroico. Naturalmente il dettaglio più evidente ed anche più cospicuo è costituito dalla catena d'oro che da Giove cala verso il basso sopra i nudi, che ne sono letteralmente avvinti. Sullo sfondo dell'affresco, infine, va segnalata la presenza di una montagna innevata, come sembrano indicare le ampie campiture bianche.

L'iconografia è di certo rara e, a mia conoscenza, non ne esistono altri esempi. Nicolai ne ha prudentemente evidenziato il rapporto che la catena aurea poteva suggerire tra la sfera celeste e quella terrestre, lasciando tuttavia la questione aperta². È proprio la catena ad offrire una chiave per risolvere il *puzzle* iconografico. Il significato di quest'ultima è spesso legato al vizio, alla servitù e al matrimonio, oppure nella forma di collare si può riferire al beneficio del signore nei confronti del 'cliente', che in questo caso riceve un collare. Nell'iconografia politica di Ambrogio Lorenzetti – mi riferisco alla celeberrima *Allegoria del buon governo* (1338-39) – la catena (o una corda) tiene insieme i cittadini diventando così immagine di unità e concordia sociale. Nei dipinti murali di Ligustri tuttavia, la disposizione della catena che dal cielo scende verso la terra e il suo materiale, l'oro, permettono di circoscriverne e ridurne le valenze in maniera significativa. Una traccia si trova nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, dove nella *princeps* del 1593, alla voce *Fato, Disposizione fatale o Destino* si legge³:

Huomo vestito con amplissimo vestimento di panno di lino, starà riguardando nel Cielo una Stella, che risplenda in mezzo a molta luce, la quale sia terminata da

* Per Paola, amica che in anni ormai lontani mi ha spronato allo spericolato esercizio della recensione. Un affettuoso ringraziamento a Miriam, Maurizio ed Anna che hanno reso possibile questo volume.

1 F. NICOLAI, *Novità su Tarquinio Ligustri*, "Bollettino d'arte", S. 6, 92 (2007), 140, pp. 97-108; ID., *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altamps, Naro e Colonna*, Roma, Campisano Editore, 2008, pp. 19-23, 212-213, docc. 3-3a. In precedenza, Lothar Sickel aveva pubblicato gli affreschi di Ligustri nella galleria del medesimo palazzo. Cfr. L. SICKEL, *Un affresco inedito di Tarquinio Ligustri: la "prospettiva" nel palazzo Massimo alle Colonne*, "Bollettino d'arte", S. 6, 87 (2002 [2003]), 120, pp. 93-98. Per i Massimo cfr. V. CAFÀ, *I Massimo tra Quattro e Cinquecento: affari e ideali di una famiglia romana*, "Rivista storica del Lazio", 12 (2004[2005]), 20, pp. 3-50; EAD., *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi: storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia, Marsilio, 2007.

2 NICOLAI 2008, cit., p. 20, nota 44.

3 C. RIPA, *Iconologia ovvero Descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi...*, Roma, Gigliotti, 1593, p. 76. La citazione si riferisce alla prima descrizione del *Fato*.

alcune nuvole di tutte le bande, dalle quali cada in giro sino a terra una catena d'oro, così descritta nell'ottavo libro dell'Iliade et significa, secondo che riferiscono Macrobio et Luciano, la congiunzione et il legamento delle cose humane con le divine et un vincolo dell'humana generatione co 'l Sommo Fattore suo, il quale, quando gli piace tira a sé et fa innalzare le nostre menti al più alto Cielo, ove mai altrimenti non potremmo arrivare con ogni nostro sforzo terreno; però il divin Platone volle che questa catena fosse la forza dello spirito divino et del suo ardore celeste, dal quale sono bene spesso rapiti gli animi di gran valore a segnalate imprese. Si veste di lino perché, come racconta Piero Valeriano nel libro XL., gli antichi sacerdoti Egittii ponevano il Lino per lo fato, rendendone ragione che, come il lino è frutto et parto della Luna, così anco sono i mortali soggetti alle mutationi del Cielo. Et questa come anco la seguente imagine haviamo descritta conforme alla superstitione de' gentili, essendo cosa illecita a noi Christiani credere il Fato, come diffusamente insegna S. Tommaso contra Gentiles lib. 3. cap. 93.

La descrizione dell'immagine, quella che si legge nelle prime tre righe della citazione, sembra essere stata scritta da Ripa, avendo sotto gli occhi il *Fato* (fig. 2) xilografia che correda le *Sorti* pubblicate nel 1540 da Francesco Marcolini a Venezia. Corrisponde in modo palmare la figura inginocchiata, avvolta in un ampio e corposo panneggio, a raffigurare appunto la veste di lino; ricorre poi il motivo della catena che cade "in giro sino a terra", che scende quindi dal cielo, tocca la terra e risale al cielo. La xilografia fu disegnata dal pittore fiammingo Lambert Sustris, cui, forse, Francesco Salviati diede spunti e suggerimenti nel mettere a punto la dotta invenzione iconografica⁴. Come è noto, quest'ultimo non solo aveva collaborato nella messa punto delle allegorie che corredano il gioco di Marcolini, ma godeva di meritata reputazione nell'inventare nuove iconografie attingendo a una conoscenza dei testi umanistici del tutto inconsueta negli artisti del tempo⁵. Sarà allora il caso di interrogarsi sui riferimenti testuali cui Sustris e, forse, Salviati hanno fatto uso nell'invenzione del *Fato*, messa a punto, come si è detto, nel 1540.

Il motivo della stella è desunto dagli *Hieroglyphica* di Orapollo, dove si legge: "Quando vogliono significare il dio dell'universo o il numero cinque raffigurano una stella"⁶. Nel testo alessandrino non vi è invece alcun riferimento né al lino, né alla catena. Bisognerà allora consultare gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, la cui *princeps* risale al 1556, ma che, prima della pubblicazione a stampa, aveva avuto un'ampia circolazione manoscritta⁷. Qui, come del resto ricorda Ripa scrivendo del *Fato*, Valeriano afferma che "apud poetas esse lina pro fato ponere"⁸. Cercando invece la catena nella 'selva' di Valeriano la ricerca si fa più complicata e i

4 Per l'attribuzione delle diverse xilografie delle *Sorti* cfr. E. PARLATO, *Le allegorie nel giardino delle "Sorti"*, in *Studi per le "Sorti". Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Procaccioli, Treviso – Roma, Fondazione Benetton – Viella, 2007, pp. 113-137, in part. pp. 116-128, con bibliografia precedente. Nel medesimo saggio alle pp. 131-132 è discussa l'iconografia del *Fato*.

5 A. NOVA, *Occasio pars virtutis: considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, "Paragone", 31 (1980), 365, pp. 29-63; C. STEFANI, *Francesco Salviati, artista dalle molte capricciose invenzioni*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, a cura di C. Montbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 74-79; S. PIERGUIDI, "Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù". *Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 153-187.

6 ORAPOLLO, *I geroglifici*, ed. a cura di M.A. Rigoni e E. Zanco, Milano, Rizzoli, 1996, p. 103 n. 13. Come è noto il manoscritto fu portato a Firenze nel 1422 da Antonio Bondelmonti e circolò in versione manoscritta per tutto il XV secolo. Nel 1505 il testo fu pubblicato a Venezia da Aldo Manuzio, *Vita & fabellae Aesopi cum interpretatione Latina ... (...) Ori Apollinis Niliaci hieroglyphica (...)*, Venetiis, apud Aldum, 1505.

7 P. VALERIANO, *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii ...*, Basileae, Michael Isengrin, 1556.

8 P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarij*, a Caelio Augustino Curione duobus libris aucti & multis imaginibus illustratis, Basileae, per Thomam Guarinum, 1567, p. 300r.

riferimenti che emergono in prima battuta non sembrano coerenti; si ritorna semmai a quell'ampio e variegato spettro semantico che può connotare questo oggetto, cui si è già fatto cenno. Quando però si arriva alla definizione della "catena aurea homeric" le cose cambiano: "Connexio – scrive Valeriano – rerum humanarum cum divinis, vel divinae providentiae vis. Dubium non est, quin Catena aurea Homerica, quam pendere de coelo in terras deum iussisse commemorat Iliados lib. VIII his verbis"⁹. E qui segue il passo dell'*Iliade* (VIII, 17-26), dove si parla della σείρή χρυσείη – termine tradotto in corda, fune, gomina oppure catena aurea –, versi nei quali Giove ammonisce gli dei con queste parole:

e allora sì che saprete quanto sono il più forte di tutti gli dei.
 Su fate la prova, voi dei, così che tutti impariate:
 appendete alla volta del cielo una gomina d'oro
 e date di piglio alla fune, tutti gli dei e tutte le dee;
 non riuscireste a tirare però giù a terra dal cielo
 Zeus, rettore supremo, nemmeno con tutto lo sforzo.
 Ma quando anch'io di buon grado volessi tirare la corda,
 vi solleverei con tutto il mare e tutta la terra;
 legherei quindi la gomina ad un picco d'Olimpo,
 e così tutte le cose starebbero appese a mezz'aria.
 Tanto sono al di sopra di uomini e dei¹⁰.

Il testo omerico costituisce, incontestabilmente, il nucleo tematico dell'affresco di Tarquinio Ligustri a palazzo Massimo (fig. 1). Si comprende allora perché Giove afferri la catena con la mano destra, pronto a "tirare la corda", indicando così la sua onnipotente forza, anche rispetto agli dei, avvinti invece alla catena aurea e così alla mercé del loro sovrano. Quest'ultimo – recita l'*Iliade* – è pronto a lasciarli appesi "ad un picco d'Olimpo", da identificarsi con la montagna nevosa che compare sullo sfondo dell'affresco. Anche l'alone di luce, su cui Zeus si staglia, discende ed esplicita il 'geroglifico' della stella, così come è tramandato da Orapollo e da Valeriano, dove – si è appena detto – l'astro stava a rappresentare "il dio dell'universo".

Se guardiamo agli affreschi di palazzo Massimo nel loro insieme, le due scene – *Giove fulmina i Giganti* e *Giove tiene avvinti gli dei alla catena d'oro* – sembrano sottolineare in maniera coerente il potere assoluto del Cronide, aderendo così al passo dell'*Iliade*, dove Giove 'mette in riga' gli dei. In entrambi i dipinti Zeus rappresenta il garante dell'ordine cosmico che non può essere sovvertito né dalla ribellione dei figli di Urano e Gea, né dalle discordie tra gli Olimpici.

Quanto scrivono Valeriano e Ripa darebbe invece ad intendere una diversa interpretazione della catena d'oro evocata nell'VIII libro dell'*Iliade*. Valeriano, citando Platone, Luciano e Macrobio, parla infatti di congiunzione delle vicende umane a quelle divine e di forza della divina provvidenza: "Ea [la catena] est enim – scrive l'umanista bellunese – divini afflatus, & igniculi illius, cuius Plato omnes homines participes esse voluit, vis, ut mentes ad cretaorem convertat, & in coelum trahat"¹¹. Si tratta di un tema filosofico che ha una lunga storia a partire da quanto Platone fa dire a Socrate nel *Teeteto* (Teet. 153), vicenda dalle implicazioni e dai riflessi molto vasti e che qui sarebbe imprudente affrontare¹². Nel Cinquecento – come è già emerso dalle citazioni da Valeriano – prevale la lettura del passo omerico in chiave neoplatonica e, da questo punto di vista, la xilografia del *Fato* nelle *Sorti* (fig. 2) con la stella-dio che brilla nel firmamento,

⁹ *Ibid.*, p. 437r.

¹⁰ La traduzione è di Giovanni Cerri, Milano, Rizzoli, 1996.

¹¹ VALERIANO 1567, *cit.*, p. 437r. I medesimi concetti e gli autori di riferimento sono ripresi da Ripa che sembra avere attinto al passo di Valeriano.

¹² Paradossalmente il passo omerico viene inteso in chiave eraclitea come impossibilità di arrestare il moto del Sole. Per una discussione di questo tema cfr. P. LÉVÊQUE, *Aurea catena Homeri. Une étude sur l'allégorie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1959. Si confronti anche la recensione di F. M. COMBELLACK, "Classical Philology", 56 (1961), pp. 115-116.

l'orante in preghiera sulla terra e la catena che scende al suolo per risalire verso il cielo mi sembra che esprima attraverso le immagini quell'idea di circolarità, discendente ed ascendente, fondamentale nel pensiero di ispirazione platonizzante. Il tema del fato, così tangente a questioni quali il libero arbitrio, poteva assumere alla fine del Cinquecento connotazioni che potevano cozzare contro l'ortodossia cattolica. Cesare Ripa ne è consapevole. Tanto che nella chiusa di quella voce dichiara: "Et questa (...) haviamo descritta conforme alla superstitione de' gentili, essendo cosa illecita a noi Christiani credere il Fato (...)">¹³. È interessante osservare che nell'edizione dell'*Iconologia* pubblicata a Siena nel 1613 compare un nuovo lemma che viene subito illustrato. La *Congiuntione delle cose Humane con le Divine* deriva dal *Fato* e ne costituisce la variante cristianizzata. Il testo infatti è quasi la parafrasi di quest'ultima voce: "Si dipingerà – scrive Ripa – un'huomo ginocchioni con gl'occhi rivolti al Cielo, e che humilmente tenghi con ambe le mani una catena d'oro pendente dal Cielo, & da una Stella. Non è alcun dubbio, che con il testimonio di Macrobio, & di Luciano, che la sopradetta catena non significhi un congiungimento delle cose humane con le divine & un certo vincolo comune con il quale Iddio quando gli piace ci tira a se, & leva le menti nostre al Cielo, dove noi (...) non potremo salire (...)">¹⁴. Nella xilografia che illustra il testo (fig. 3) la catena scende verticalmente dal cielo (dove è ignorata la stella) e viene raccolta nelle mani dell'orante, inginocchiato e pauperisticamente raffigurato a piedi nudi. Questa figura – il suggerimento spetta ad Emilia Talamo che ringrazio – sembra derivare dal contadino inginocchiato nella *Madonna di Loreto* (Roma, S. Agostino), tela licenziata da Caravaggio una decina d'anni prima dell'edizione senese del Ripa. Il riferimento caravaggesco, anche se pertinente alla sola illustrazione, suggerisce un contesto molto diverso, rispetto a quello cinquecentesco cui attinge la cultura dell'autore dell'*Iconologia*. Di tale cambiamento dà conto la *Congiuntione...*, lemma nel quale il rapporto tra cielo e terra diventa possibile solo in chiave anagogica, solo attraverso un provvidenziale innalzamento operato dalla volontà divina. Si abbandona così quell'idea di circolarità tra cielo e terra, tra materia e spirito, cui forse si alludeva nella xilografia delle *Sorti* (fig. 2). La catena aurea che adesso scende verticalmente dal cielo è la trasposizione visiva di un rapporto gerarchizzato e va notato che tale soluzione era stata già adottata da Ligustri nei dipinti di palazzo Massimo. Un dato che permette di tornare a riflettere su quella scena. Se la supremazia di Giove, esplicitata nel testo omerico, è un dato acquisito, quest'ultima alla luce dei commenti di Ripa nella voce *Fato* (1593) e tenendo presente la posizione di Giove che sembra tirare la catena con la mano pronto a sollevare gli dei, avvinti – come si è detto – dalla catena aurea potrebbe quasi essere la trasposizione in immagini del commento di Ripa. "l Sommo Fattore (...) - si legge - quando gli piace tira a sé et fa innalzare le nostre menti al più alto Cielo, ove mai altrimenti non potremmo arrivare con ogni nostro sforzo terreno"¹⁵. L'inventario della biblioteca di Massimo Massimi rimane, per il momento, il tassello mancante. Vi sono comunque fondati motivi per credere che il committente di Caravaggio e del Cigoli (oltre che di Ligustri), personaggio in stretto contatto con il pittore e impresario Giovan Battista Crescenzi¹⁶ e con la cerchia oratoriana, avesse familiarità con la traduzione latina dell'*Iliade* e anche con la prima edizione dell'*Iconologia*.

¹³ RIPA 1593, *cit.*, p. 76.

¹⁴ C. RIPA, *Iconologia, nella quale si descrivono diverse immagini di virtù, virtù, affetti... ed altre infinite materie: opera ... ampliata ultimamente dallo stesso autore di 200 immagini...*, Siena, Florimi, 1613, p. 134.

¹⁵ RIPA 1593, *cit.*, p. 76.

¹⁶ Su questo tema cfr. Nicolai 2008, *cit.*, pp. 18-19.

Illustrazioni:

Fig. 1) Tarquinio Ligustri, *Giove tiene avvinti gli dei alla catena d'oro* (1602), dipinto murale, Roma, palazzo Massimo alle colonne.



Fig. 2) Da Lambert Sustris, *Fato* (1540), xilografia dalle *Sorti* di Francesco Marcolini.



Fig. 3) *Congiunzione delle cose Humane con le Divine* (1613), xilografia dall' *Iconologia* di Cesare Ripa.

