

# Dizionari figurativi del secolo XVI: 'lessici' di emblemi e 'lessici' geroglifici

Caterina MARRONE  
Università Sapienza di Roma<sup>1</sup>  
caterina.marrone@gmail.com

Recibido: 23/03/2012  
Aceptado: 26/04/2012

## RIASSUNTO

Nel Rinascimento neoplatonico, il concetto di geroglifico, figura sintetica e simbolica, assume grande importanza facendo sorgere l'idea di una comunicazione per figure destinata a un'*élite* di colti umanisti capaci di interpretarla. Tale convincimento si manifesta bene in due autori chiave, paradigmatici del movimento iconografico italiano: Andrea Alciati e Pierio Valeriano. Le loro opere rispettivamente sugli emblemi e sui geroglifici, sono strutturate, diversamente l'una dall'altra ovviamente, come dizionari: il primo attraverso macroconcetti figurativi declinati in "accezioni" accompagnate da epigrammi e il secondo con le immagini geroglifiche più frequenti spiegate da un commento scritto.

**Parole chiave:** Rinascimento, neoplatonismo, emblemi, geroglifici, lessico, dizionario, Alciati, Valeriano.

Figurative dictionaries of the 16th century:  
'lexicons' of emblems and hieroglyphics 'vocabularies'

## ABSTRACT

During Neoplatonic Renaissance the concept of hieroglyph, conceived of as concise and symbolical figure, was of great importance because it involved the idea of communication by figures addressed to an *élite* of learned humanists able to interpret them. This conviction is well showed by two important authors that are paradigmatical of the Italian iconographic movement: Andrea Alciati and Pietro Valeriano. In fact, their works were conceived as dictionaries: Alciati's on emblems and Valeriano's on hieroglyphs, although they have different structures. The first presented figurative macro-concepts organized in "definitions" and accompanied by epigrams and the second showed hieroglyphical figures with a corresponding explanatory comment.

**Key words:** Renaissance, Neoplatonism, emblems, hieroglyphs, lexicon, dictionary, Alciati, Valeriano.

---

<sup>1</sup> V.le Marx 206, 00137 Roma (Italia).

*Scrivere per muti segni*, Andrea Alciati

Il 1419 segna una data importante perché fu ritrovato in Grecia, e successivamente portato in Italia, a Firenze, un antico manoscritto, gli *Hieroglyphica*, di Orapollo Nilotico, un autore egizio vissuto intorno alla fine del IV secolo d. C. Fu questo scritto che aprì la via alla stagione delle scritture figurative del Rinascimento, che conferì all'umanesimo la proiezione di un Egitto idealizzato e che fece del geroglifico e dell'immagine riepilogativa la via privilegiata della scrittura olistica. Si pensi alle incisioni di Dürer per Massimiliano I, molte delle quali possono a buon diritto essere attribuite più a quanto veniva indicato come geroglifico – ovvero una figura capace di suscitare associazioni mentali *ad infinitum* – che non alla statica allegoria. Ma al di là delle differenziazioni tra tipi di immagini, di cui qui non ci occuperemo, il fatto importante sta nel considerare da parte degli umanisti la figura come qualcosa di superiore e di maggiormente pregnante rispetto ad altre forme di scrittura. Il sostrato filosofico della scrittura figurativa si trova, come si ricorderà, nella tradizione platonica e plotiniana che, dopo la caduta di Bisanzio (1453), si affacciava in Occidente portata dagli studiosi bizantini che fuggivano da Costantinopoli ormai in mano ai Turchi: l'immagine, secondo tale dottrina, costituiva la base della conoscenza, ed era l'alimento stesso della mente.

Queste sono cose risapute che ho solo voluto accennare per riassumere brevemente lo stato di cose e lo scenario concettuale del periodo. Vorrei invece rivolgere ora l'attenzione a due autori chiave italiani, paradigmatici del movimento iconografico rinascimentale, il cui fondale intellettuale appartiene all'idea geroglifica, che con le loro opere hanno raggiunto risultati filosoficamente e semiologicamente importanti. Il primo, e il più famoso, è Andrea Alciati (1492-1550) di professione giureconsulto, noto soprattutto per i suoi *Emblemata... cum Imaginibus plerisque restitutis ad mentem Auctoris...*(1531)<sup>2</sup>, opera che, nella prefazione dedicata a Konrad Peutinger<sup>3</sup>, viene descritta come un gioco colto, un diversivo per quegli umanisti impregnati di cultura classica che riponevano nell'immagine le prerogative atte alla costruzione di una lingua da una parte universale e comprensibile a quell'*élite* colta, che riteneva l'effigie, per la sua evidenza figurale, essere capace di travalicare le lingue particolari, e dall'altra una grafia segreta capace di occultare ai profani profondi misteri filosofici e religiosi (Marrone 2002). Gli *Emblemata* sono un libro che collezionava xilografie associate a brevi testi latini ovvero combinazioni di figure – ad imitazione del geroglifico egizio inteso in senso rinascimentale cioè esempio arcano di una scrittura<sup>4</sup> universale perché fatta di immagini<sup>5</sup> – ed epigrammi che ne svelavano il contenuto. E si noti che l'accostamento figura/testo è così consustanziale al

---

<sup>2</sup> Il titolo della prima edizione stampata ad Augusta in Germania è: *Viri Clarissimi D. Andrete Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber.*

<sup>3</sup> K. Peutinger (1465-1547), umanista, antiquario, bibliofilo e diplomatico tedesco.

<sup>4</sup> Lingua e scrittura in questo momento storico non sono metodologicamente separate.

<sup>5</sup> Per la nozione di geroglifico rinascimentale si consulti almeno Iversen (1961) e per la lingua universale e perfetta sia Eco (1993) sia Marrone (2004).

“sentire” del periodo che lo si ritrova anche adoperato da Pirro Ligorio (1513-1583) – succeduto a Michelangelo nel ricoprire la carica di architetto della Fabbrica di S. Pietro<sup>6</sup> – che progettò e sovrintese alla costruzione del Bosco Sacro di Bomarzo (1552), nei pressi di Viterbo, su commissione di Vicino Orsini. Nel percorso del giardino, infatti, ad ogni scultura veniva abbinato un piccolo componimento poetico esplicativo della composizione, inciso sulla pietra. Ma mentre l’opera di Alciati, come si vedrà nello specifico, manifesta un repertorio d’andamento dizionariale, il parco del Ligorio somiglia di più a un vero e proprio testo dove il lettore è un viandante che può percorrere molteplici itinerari interpretativi, sempre guidato da un simbolismo geroglifico che pare uscire dalla natura stessa del luogo e dell’essere umano. Impossibile non pensare al viaggiatore Polifilo che sogna di sognare la ricerca della sua amata Polia, memoria idealizzata di una perduta antichità muta, simbolica e terribilmente attrattiva (Colonna 1499).

Tornando agli *Emblemata* dell’Alciati, si rileva che essi erano inizialmente un’opera in latino e che ben presto conobbero una straordinaria diffusione, con centinaia di edizioni e traduzioni in italiano, in francese, spagnolo, tedesco e inglese, ottenendo un posto di primo piano nella cultura del Rinascimento<sup>7</sup> europeo. Tale successo ha una spiegazione nel fatto che evidentemente l’opera raccoglieva “qualcosa” che era, in quel momento, nelle aspirazioni del secolo: la creazione di un linguaggio universale fatto di immagini appunto. Se alcuni dicono che Alciato non creò *ex novo* un inedito genere letterario – esisteva già nel basso Medioevo qualcosa di simile<sup>8</sup> – certo nuovo fu l’impiego, tutto rinascimentale, che egli fece di soggetti tratti dalla mitologia classica e dall’immagine.

Il libro ha una storia stratificata: nella sua prima pubblicazione, lo stampatore tedesco aveva scelto incisioni senza consultare l’autore il quale, scontento, da parte sua, aveva diffuso in forma manoscritta i suoi testi epigrammatici privi delle illustrazioni. Solo in seguito, attraverso numerose edizioni, Alciati, mise insieme una quantità via via sempre crescente di immagini (da un centinaio fino a 212 nell’edizione padovana del 1621) e diede loro un ordine, riorganizzò gli argomenti in modo ragionato sì che l’assetto canonico degli emblemi fu finalmente stabilito in un’edizione del 1548. Ogni combinazione conteneva una composizione figurale/geroglifica chiamata “corpo”, di capitale importanza per l’emblema affinché il precetto morale che si voleva trasmettere venisse ‘scolpito’ nella memoria una volta decifratone il senso. La composizione comprendeva poi un titolo, una sentenza più o meno criptica, quasi sempre in latino, chiamata “anima” dell’emblema, una sorta di traccia per completare il senso dell’immagine. Infine c’era un testo esplicativo che poneva in relazione il senso della

---

<sup>6</sup> Dal 1548 membro dell’Accademia dei Virtuosi al Pantheon, il Ligorio sistemò il cortile del Belvedere e si occupò della Fontana del Boschetto nei giardini in Vaticano, organizzò urbanisticamente varie zone di Roma. Il suo interesse per il geroglifico è documentato nel fatto che invita gli artisti a servirsi delle immagini emblematiche da lui raccolte «come [...] usarono gli Aegitii, che nelle loro sacre lettere insegnavano tutte le cose passate et le presenti et le future» (Fagiolo e Madonna 1972: 237-281).

<sup>7</sup> Centottantadue edizioni.

<sup>8</sup> Si tratterebbe dell’*Antologia greca o Planudea*, raccolta di epigrammi classici, ellenistici e bizantini (sec. XIV).

figura con quello espresso dal titolo; il testo, generalmente in versi, era suddiviso in due parti la prima descriveva la raffigurazione e la seconda ne spiegava la morale racchiusa. L'insieme complessivo invitava chi leggeva a riflettere su una lezione morale generale offerta dalla xilografia o dall'incisione unita allo scritto. Difatti l'immagine da sola era suscettibile di varie interpretazioni e solo leggendo il titolo e il testo epigrammatico il lettore poteva essere certo del significato inteso dall'autore. Per questo motivo la costruzione del libro si fondava sullo stretto collegamento di accostamenti simbolici di immagini e di testo ad essi correlato. I modi degli *Emblemata* si diffusero anche ad altri ambiti e ad argomenti che esulavano dal carattere moraleggiante primigenio affrontato sia dall'Alciati sia da alcuni umanisti europei interessati all'etica e si estesero anche alla politica, all'educazione del Principe, all'amore, alla natura, alla medicina, alle cose religiose, all'alchimia, conservando però quella struttura basilare che era formata di immagini e testo, relazione considerata vincente nella trasmissione del messaggio che si voleva far arrivare e di grande efficacia per fissarlo nella memoria. Tra gli autori europei che hanno seguito la traccia immagine/testo, per applicarla ai loro argomenti, si possono ricordare, ad esemplificazione più che parziale, Johannes Sambucus (1531-1584), Junius Hadrianus (1511-1575), Georgette de Montenay (1540-1581), Giulio Roscio Ortino (seconda metà sec. XVI), Nicolaus von Reusner (1545-1602), Enrico Farnese (m. 1619), Michael Maier (1568-1622), consigliere di Rodolfo II d'Asburgo, che nella sua *Atalanta fugiens* (1617) aggiunge all'immagine/geroglifico e al testo anche la musica, Théodore de Bèze (1519-1605), Nikolaus Taurellus (1547-1606) Markus Henning (seconda metà sec. XVI), Francis Quarles (1592-1644), Daniel Cramer (1568-1637).

Il testo di Alciati, in un'edizione italiana del 1551, pubblicata a Lione da Guglielmo Rovillio, è suddiviso in gruppi di emblemi riguardanti Dio e la religione, le virtù e i vizi, una raccolta di concetti riguardanti la natura e il vivere umano, e infine una serie di alberi con la loro simbologia (un interessante complesso di credenze del tempo), ma la cosa che maggiormente interessa, nell'economia di questo studio, sta nella costruzione morfologica stessa del libro, nell'ordine ragionato che gli è stato dato. La struttura di fondo degli *Emblemata*, infatti, è molto vicina a quella di un vero e proprio repertorio lessicale, ossia di un vocabolario come quelli che tutti conosciamo: la sua intelaiatura è costruita come se il sistema scritturale per figure dovesse essere avvicinato il più possibile all'elenco dizionario di una vera e propria "lingua", in questo caso solo per quel che riguarda l'argomento dell'agire etico; con il vantaggio però, rispetto a un glossario, che è di tipo verbale, di possedere una maggiore sinteticità procurata dalla visione d'insieme data dalla figura<sup>9</sup>. La quantità di "lemmi" figurati è ovviamente limitata, rispetto a quelli di un vocabolario linguistico: solo 34 o 35 figure (numero

---

<sup>9</sup> L'opera si disegna sugli *Adagia* di Erasmo (1466/1469-1536) e sulla letteratura della *descriptio* e dell'epigrammatica, generi già abbastanza diffusi al nord, mentre in Italia il volume costituisce un *incipit* (unico precedente, per es., per le *Symbolicae quaestiones* (1555) di Achille Bocchi (1488-1562)). Certamente un ruolo importante svolgono per l'Alciati, come per il Valeriano, gli *Hieroglyphica* di Orapollo, ma è del tutto nuovo il tentativo di fornire un repertorio di Emblemi ordinato e dizionario.

variabile a seconda delle edizioni) di macroconcetti, associate a brevi componimenti moraleggianti o a sentenze, ripartite tra *Dio ovvero religione*; virtù: *Fede, Prudenza, Giustizia, Fortezza, Concordia, Speranza*; vizi: *Perfidia, Pazzia, Superbia, Invidia, Lussuria, Dappocaggine, Avarizia, Gola*; e importanti aspetti della vita e del sapere come *Natura, Astrologia, Amore, Fortuna, Onore, Principe, Vita, Morte, Amicizia, Inimicizia, Vendetta, Pace, Scienza, Ignoranza, Matrimonio, Alberi*. All'inizio del volume invece compaiono ancora 4 tra emblemi ed epigrammi di dediche al Principe e/o al mecenate. All'interno delle macroidee anzidette ci sono delle specificazioni, sempre figurate, accompagnate da testi epigrammatici anch'esse, più o meno numerose, a seconda dell'estensione del macroconcetto, che sembrano ricordare le accezioni di un dizionario linguistico. Per esempio nella macronozione di *Amicizia* si hanno quattro specificazioni o "accezioni": a) *che la vera amicizia mai non muore*; b) *scambievolmente aiuto*; c) *aiuto perpetuo*; d) *Le Grazie* (figg. 1, 2, 3, 4).

In tutto, tra macrosimboli e loro specificazioni, si contano 212 emblemi che costituiscono un vasto dominio concettuale, relativo all'etica e all'agire morale, fatto per immagini. L'aspetto figurativo svolge un ruolo eminente nell'ideazione dell'emblema perché, con un processo sineddochico, l'autore, attraverso la figura, estrae, isolandolo, un oggetto, un animale, un albero, un episodio di un mito, e lo eleva a elemento significativo di qualcosa di addizionale (emblematico appunto), a qualcosa che traborda dai limiti della figura e che le aggiunge senso. Il processo ideativo della mente, in linea diretta con la filosofia neoplatonica di sostrato, è stimolato e trattiene l'immagine al suo interno sicché nella loro effettiva esecuzione poi le figure possono venir attuate in modo anche sintetico e poco curato da disegnatori e incisori minori e spesso, cosa di maggior interesse, possono venir riutilizzate per illustrare emblemi diversi<sup>10</sup>. Proprio come se si trattasse di pezzi, di gettoni, ormai qualificati al trasporto di determinati complessi concettuali e significativi. L'Alciati nella scelta e costruzione delle xilografie del volume si era ispirato all'iconografia di molti artisti e pittori rinascimentali adottandone le forme: nell'*Amicizia*, per esempio, un macroconcetto,

---

<sup>10</sup> Un esempio di quanto ciò fosse importante lo si può vedere in *Partim emblemi Ethica, Phisica Et Partim vero Historica & Hieroglyphica* (Francoforte 1581) di Nicolaus von Reusner, un epigono di Alciati, anch'esso giurista, che raccoglie la tipologia letteraria lanciata dagli *Emblemata*, dove a una stessa incisione vengono abbinati due testi diversi provocando così un cambiamento di senso dell'intera composizione figura-testo (figg. 5-6). Il libro di von Reusner, stilisticamente più austero e un po' meno sistematico di quello dell'Alciati segue uno schema più eclettico nel senso che è come se l'autore proponesse una catena di argomenti in sequenza a mo' di piccoli saggi conclusi, sempre composti di figura abbinata a testo. L'opera si compone di 4 libri tematici e di 120 incisioni, e funziona come una guida all'agire retto e morale. Le figure sono spiegate da un motto iniziale e da un testo successivo e inoltre prevede inserti in lingue diverse: il latino perlopiù, il greco e, a volte, l'ebraico, mentre ogni emblema è dedicato ad un personaggio cui si vuol rendere omaggio, principe o notevole, le cui virtù sono emblemizzate per essere d'esempio e d'imitazione. Degno di nota è il fatto che i libri I, II e III sono illustrati alla maniera dell'emblema ovvero con una figura/simbolo geroglifico oltre che il testo aggiuntivo, mentre il IV, quello propriamente dedicato alle virtù si compone solo di sonetti; il testo viene infine corredato di un'ultima parte figurata, gli *Emblemata Sacra*, dedicati alle cose divine.

specificato in 4 sensi, o significati, o “accezioni”, si può osservare che uno di questi sensi, riguardanti appunto l’amicizia (l’ultimo, in ordine sequenziale del volume, l’Emblema CLXIII), viene raffigurato dalle tre Grazie che si tengono per mano, rievocando un antico stilema dell’armonia, rammentando le Grazie di Botticelli nella *Primavera*, e fissando quindi il gruppo di figure femminili quasi in “lemma iconico” cristallizzato (fig. 4).

Inequivocabilmente dizionariale è l’opera di Pierio Valeriano Bolzanio (Giovan Pietro dalle Fosse) (1477-1558), professore d’eloquenza al Collegio Romano, gli *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII* (1556)<sup>11</sup>. I libri di cui si compone il volume di Pierio sono, nonostante il titolo affermi cinquantotto, sessanta, perché in seguito vi fu accorpato lo *Hieroglyphicorum libri duo* del ferrarese Celio Agostino Curione (1538-1567); riservati ciascuno ad una immagine/geroglifico tratta dal mondo vegetale, animale, dal corpo umano e cosmico, sono dedicati ciascuno a influenti personalità della cultura umanistica del tempo e dell’immediato passato<sup>12</sup>. Il titolo dell’opera, *Hieroglyphica*, lo stesso di Orapollo, indica il rispetto che Pierio aveva per il geroglifico egizio portatore privilegiato, secondo la letteratura ermetica, di una lingua sapienziale (cf. Giehlow 2004) e palesa il progetto che l’erudito aveva nel ricostruire il «muto linguaggio delle idee contenuto nei geroglifici, in modo che la conoscenza filosofica di quell’età potesse interamente venir espressa per mezzo di un sistema universale di simboli [...]» (Pastine 1978: 81). Per il neoplatonismo rinascimentale, infatti, le affinità tra la cultura egizia, il paganesimo e il cristianesimo mostravano una comune radice di un’originaria sapienza divina, di cui i geroglifici sarebbero stati espressione, attraverso un linguaggio esclusivamente visivo e simbolico capace di esprimere l’idea concreta e divina delle cose create in una prospettiva totalizzante. All’interno di questo movimento intellettuale, che caratterizzava il dibattito rinascimentale anche sui miti e sulle antiche *fabulae*, i geroglifici divennero, dato il loro carattere sincretico, nello stesso tempo, sia dispositivo per “nascondere” dietro le immagini un antico sapere iniziatico e sia, al tempo stesso, strumento per “svelarlo” a chi quei misteri era in grado di capire. L’idea sottesa al “dizionario” del Valeriano rispecchia dunque la grande attenzione che il Rinascimento aveva avuto per la scrittura geroglifica considerata sia un linguaggio universale idoneo a rappresentare attraverso gli ideogrammi direttamente le cose e i concetti senza bisogno di ricorrere alle parole e contemporaneamente una grafia segreta capace di occultare ai profani profondi e arcani segreti filosofici e religiosi. Lo sfondo culturale su cui poggiano sia Alciati che Pierio dunque non può essere che quello ermetico collegato al neoplatonismo di Cusano (1400-

<sup>11</sup> L’opera fu pubblicata in due edizioni nello stesso anno, la prima, incompleta, a Firenze e la seconda a Basilea. L’edizione consultata è edita a Basilea da Thomam Guarinum nel 1567.

<sup>12</sup> Le dediche ad amici e benefattori nel tempo cambiavano destinatario a seconda dei possibili mecenati che il Pierio intravedeva come finanziatori per la pubblicazione della sua opera. Tra i dedicatari si ricordano autorità come Achille Bocchi (1488-1562), Paolo Giovio (1483 ca.-1552), Girolamo Fracastoro (1476-1478 ca.-1553), Celio Calcagnini (1479-1541), Giorgio Valla (1447-1500), Jacopo Sadoleto (1477-1547), Egidio da Viterbo (1469-1532), Vittoria Colonna (1490-1547), Reginald Pole (1500-1558), Antonio Agustín (1517-1586) ed altri.

1464), di Ficino (1433-1499), e di Pico (1463-1494) e, in particolare, le fonti principali cui il Valeriano attinge sono da ricercarsi in Orapollo, nello stesso Alciati e nell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499). L'autore degli *Hieroglyphica* mise insieme, dunque, un grande tomo di figure/geroglifiche seguite da testi esplicativi questa volta, diversamente dall'Alciati e i suoi imitatori, non epigrammatici, e il repertorio "ideogrammatico" così raccolto deve la sua vastità ad una buona quantità di geroglifici-simboli che erano in grado di sintetizzare le innumerevoli varianti dei rapporti immagini/idee, forme/concetti. La raccolta dizionariale è assai più ampia di quelle che si erano tentate in precedenza perché comprende, oltre agli emblemi delle fonti anzidette, anche e soprattutto una gran quantità di elementi tratti dalla mitologia greco-latina, dalla cabala, dall'ermetismo e finanche, in un tentativo di supremo riepilogo, dalla religione cristiana. Ogni geroglifico viene declinato in una serie di azioni/possibilità: il leone, per esempio, simboleggia la "forza", ma una testa di leone su un adorno sgabello è geroglifico di "vigilanza e custodia" (fig. 7), oppure un leone che dilania un capriolo è simbolo di "furore indomito", un'immagine di leone con una testa di donna è geroglifico di "meretrice", il leone con una civetta sulla spalla è rappresentazione della "forza che cede alla sapienza" (fig. 8), mentre con un caduceo nella criniera lo è di "forza che cede all'eloquenza" (fig. 9) e così via con altre modulazioni sul macroconcetto del leone che come tale assomma appunto una serie di variazioni. Avvalora quanto vado sostenendo a proposito della struttura dizionariale di queste opere "geroglifiche" – che rivela per l'appunto l'idea di considerare questo tipo di immagini-testo come prontuari linguistici – il commentario allo stesso Valeriano del giureconsulto Henricus Schwalenberg (1559-1606). Nella sua epitome, infatti, intitolata gli *Aphorismi Hieroglyphici* (1592), riassunto dell'opera di Valeriano, troviamo un vero e proprio tipo di repertorio dizionariale, questa volta privo di immagini, che è strutturato come un vocabolario lemmatico ossia che è costituito da un elenco di parole seguite da specificazioni numerate indicanti il numero di pagina dove si trovano le descrizioni – e non l'immagine – del geroglifico cercato (fig. 10). Lo Schwalenberg mostra così la struttura lemmatica degli *Hieroglyphica* di Valeriano facendo un inventario di 113 macroconcetti/geroglifici comprendenti 444 specificazioni elencate in "accezioni" e facendo a meno delle immagini (fig. 11). Dai suoi contemporanei e fino a molta parte del sec. XVII, Pierio fu considerato un'autentica autorità in fatto di geroglifici, e la sua restò a lungo un'opera maestra degli studi e della letteratura sull'argomento.

Da quanto detto sembra essere ben manifesto l'accostamento che veniva fatto nei secc. XVI-XVII tra liste di immagini, opportunamente commentate per non equivocarne il senso – anche se doveva permanere l'enigmaticità simbolica – e le forme lemmatiche dizionariali proprie delle lingue, e questo nel tentativo di conferire alle figure le proprietà di una comunicazione diretta e sovralinguistica. La parabola della letteratura emblematica durò per ben due secoli, ma poi andò scemando, quando l'illusione di una lingua sapienziale decadde e l'incisione, invece che riassunto visivo di quanto il libro diceva, col passare del tempo, divenne illustrazione e l'antico geroglifico con i suoi misteri e la sua simbolicità si spense e terminò con la scoperta della stele di Rosetta e la decifrazione di Champollion (1822) per rinascere con un'altra fattezze, quella di segno linguistico.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBONDANZA, Roberto (1960): «Alciato (Alciati), Andrea», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vol. II, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alcianti>>.
- ALCIATI, Andrea (1551): *Diverse imprese accomodate a diverse moralità...Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lione, Guglielmo Rovillio.
- COLONNA, Francesco (1499): *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio (riproduzione) [versione ital., commento e note di M. Gabriele e M. Ariani, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 1998]
- ECO, Umberto (1993): *La ricerca della lingua perfetta*, Roma/Bari, Laterza.
- FAGIOLO, Marcello; MADONNA, Maria Luisa (1972): «La casina di Pio IV in Vaticano, Pirro Logorio e l'architettura geroglifica», *Storia dell'Arte* 15-16, pp. 237-281.
- GIEHLOW, Karl (1915): *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.* Wien. [Trad. ital. e cura di M. Ghelardi e S. Müller, *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, Torino, N. Aragno, 2004].
- IVERSEN, Erik (1961): *The Myth of Egypt and Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, Gec Gad Publishers.
- ORAPOLLO NILOTICO, *Hieroglyphica* (fine sec. IV ca.). [Trad ital. e cura di M. A. Rigoni e E. Zanco, *I geroglifici*, Milano, BUR, 2009].
- MARRONE, Caterina (2002): *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti.
- MARRONE, Caterina (2004): *Le lingue utopiche*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti.
- PASTINE, Dino (1978): *La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher*, Firenze, La Nuova Italia.
- von REUSNER, Nicolaus (1581): *Partim emblemi Ethica, Phisica Et Partim vero Historica & Hieroglyphica*, Francofurti, per Ioannem Feyerabendt, impensis Sigismundi Feyerabendij.
- SCHWALENBERG, Henricus (1592): *Aphorismi Hieroglyphici*, Lipsiae, Valentini Vaegelini.
- VALERIANO, Pierio (1567): *Vires cedere sapientiae*, in *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basileae, Thomam Guarinum.





Fig. 1. Andrea Alciati (1551), *Amicitia* (che la vera amicizia mai non muore), in *Diverse imprese accomodate a diverse moralità...Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lione, Guglielmo Rovillio.



Fig. 2. Andrea Alciati (1551), *Amicizia (scambieuoole aiuto)*, in *Diverse imprese accomodate a diverse moralità... Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lione, Guglielmo Rovillio.



Fig. 3. Andrea Alciati (1551), *Amicitia* (*aiuto perpetuo*), in *Diverse imprese accomodate a diverse moralità... Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lione, Guglielmo Rovillio.

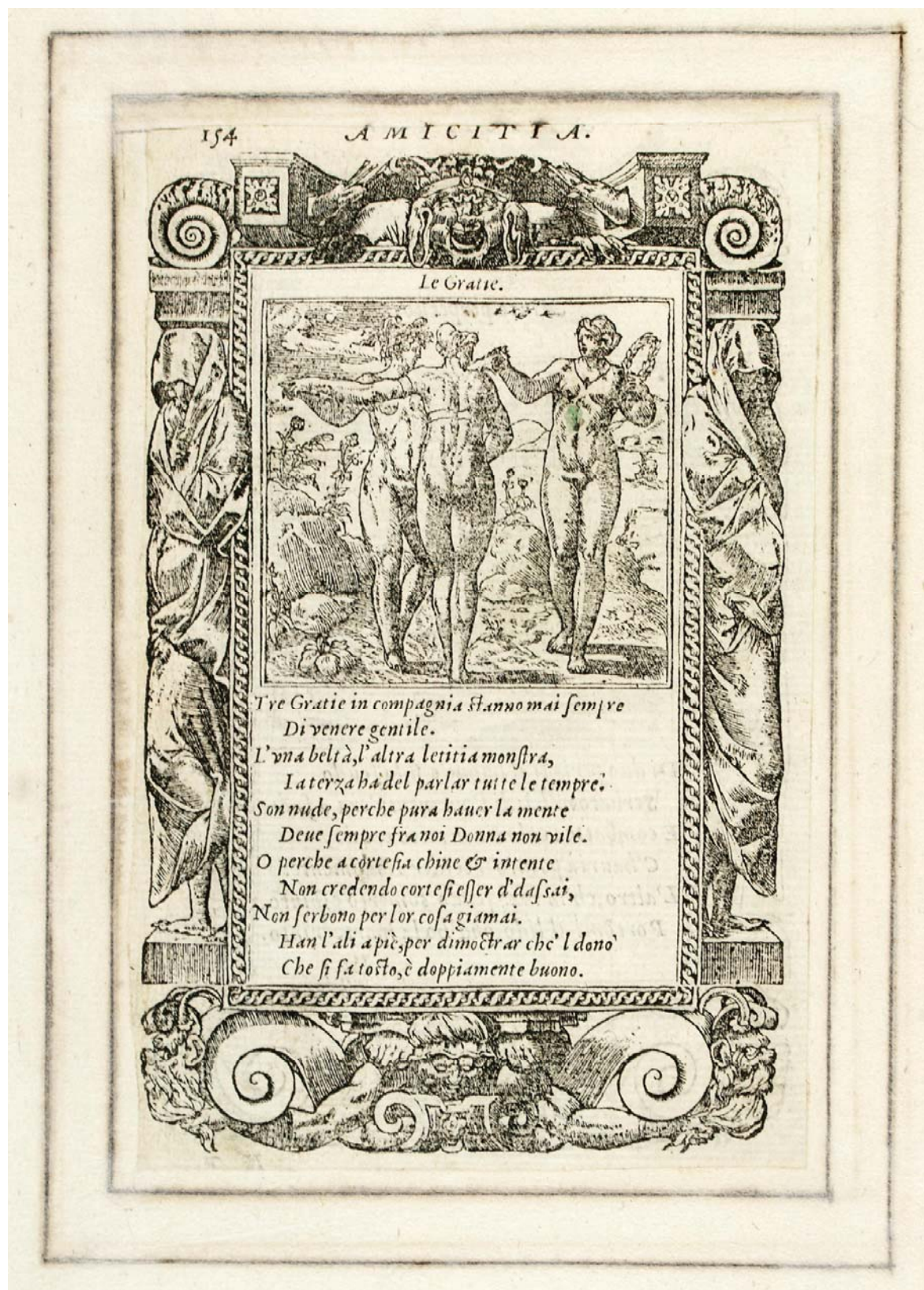


Fig. 4. Andrea Alciati (1551), *Amicitia (Le Grazie)*, in *Diverse imprese accomodate a diverse moralità... Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lione, Guglielmo Rovillio.



Fig. 5. Nicolaus von Reusner (1581), *Cura deum reges*, in *Partim emblemata Ethica, Phisica Et Partim vero Historica & Hieroglyphica*, Francofurti, Ioannem et Sigismundum Feyerabendt.

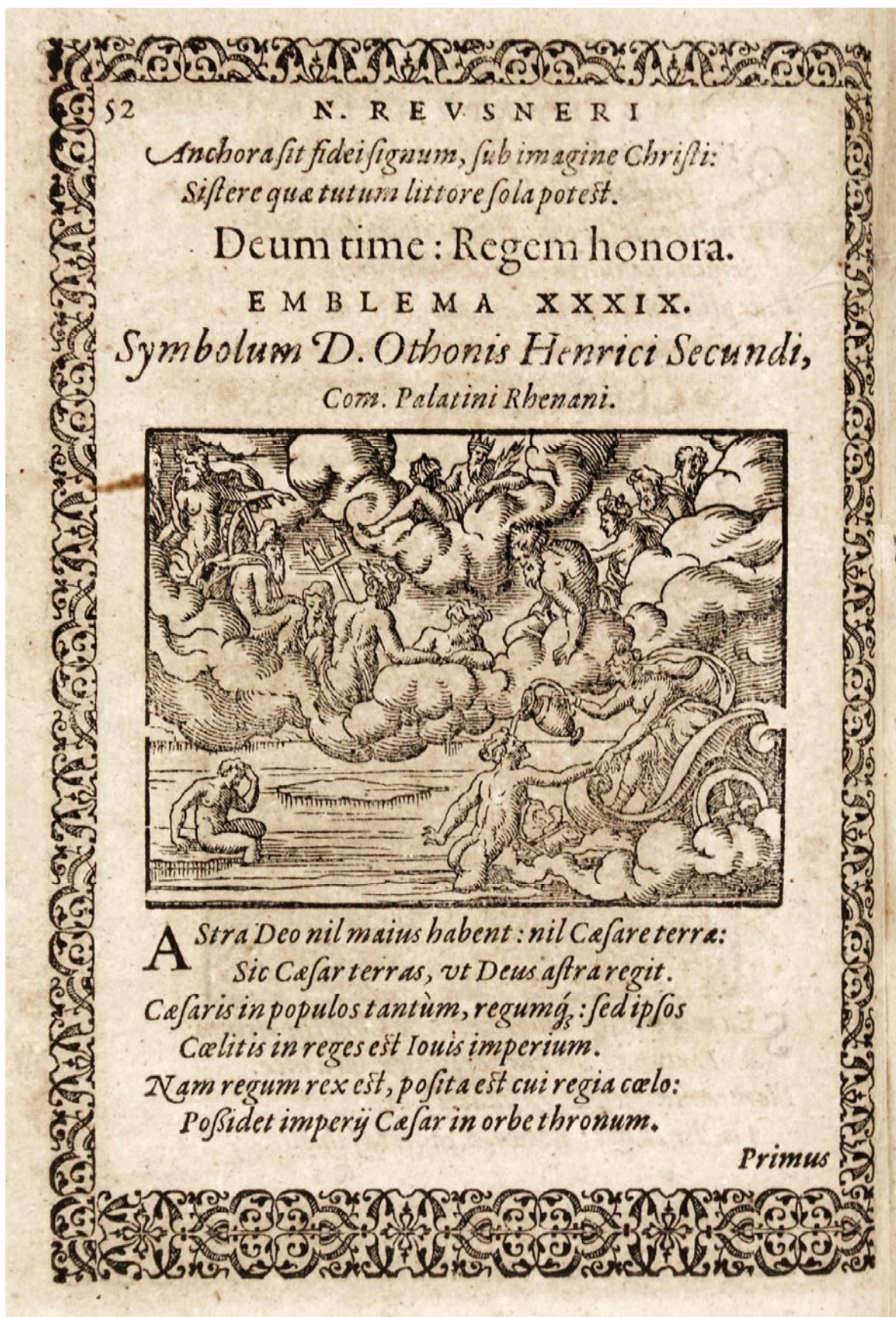


Fig. 6. Nicolaus von Reusner (1581), *Deum time, regem honora*, in *Partim emblemata Ethica, Phisica Et Partim vero Historica & Hieroglyphica*, Francofurti, Ioannem et Sigismundum Feyerabendt.



Fig. 7. Pierio Valeriano (1567), *Vigilantia custodiaq.*, in *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basileae, Thomam Guarinum.



Fig. 8. Pierio Valeriano (1567), *Vires cedere sapientiae*, in *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basileae, Thomam Guarinum.

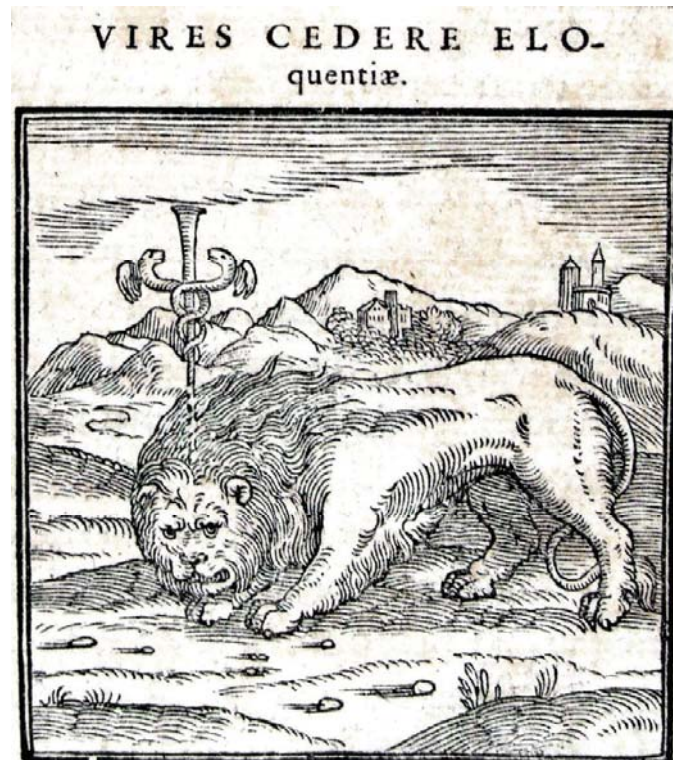


Fig. 9. Pierio Valeriano (1567), *Vires cedere eloquentiae*, in *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basileae, Thomam Guarinum.



I N D E X.			
<i>Humeri</i>	165	<i>Liliuin</i>	267
<i>Hyacinthus</i>	305	<i>Lingua</i>	169
<i>Hyena</i>	59	<i>Linteæ vestis</i>	208
<i>Hydra</i>	85	<i>Literæ septem</i>	238
<i>Hysfopus</i>	277. 305	<i>Locusta</i>	143
I.		<i>Lolium</i>	269
<i>Ibis</i>	88	<i>Lotus</i>	258
<i>Icosaëdram</i>	304	<i>Lucerna</i>	232
<i>Incus</i>	239	<i>Luna</i>	226
<i>Index digitus</i>	184. &	<i>Lupinum</i>	280
189		<i>Lupus</i>	57
<i>Iris herba</i>	305	<i>Luscinia</i>	
<i>Isis</i>	197	<i>Lynx</i>	62
<i>Iuglans</i>	254	<i>Lyra</i>	235. 300
<i>Iugum</i>	243	M.	
<i>Iuno</i>	294	<i>Malleus</i>	239
<i>Iynx</i>	131	<i>Malus</i>	263
L.		<i>Malum Punicum</i>	265
<i>Lena</i>	205	<i>Mandragora</i>	278
<i>Lapis</i>	245	<i>Manus</i>	176
<i>Laqueus</i>	242	<i>Mappa</i>	205
<i>Larus</i>	115	<i>Medius digitus</i>	188. &
<i>Laurus</i>	250	184	
<i>Leo</i>	11	<i>Medusa</i>	85
<i>Lepus</i>	70	<i>Mercurius</i>	290
<i>Lepus marinus</i>	156	<i>Merops</i>	86
<i>Liber</i>	239	<i>Meta</i>	201
		<i>Milium</i>	269
		<i>Mil-</i>	

Fig. 10. Henricus Schwalenberg (1592), Indice di dizionario geroglifico, in *Aphorismi Hieroglyphici*, Lipsiae, Valentini Vaegelini.

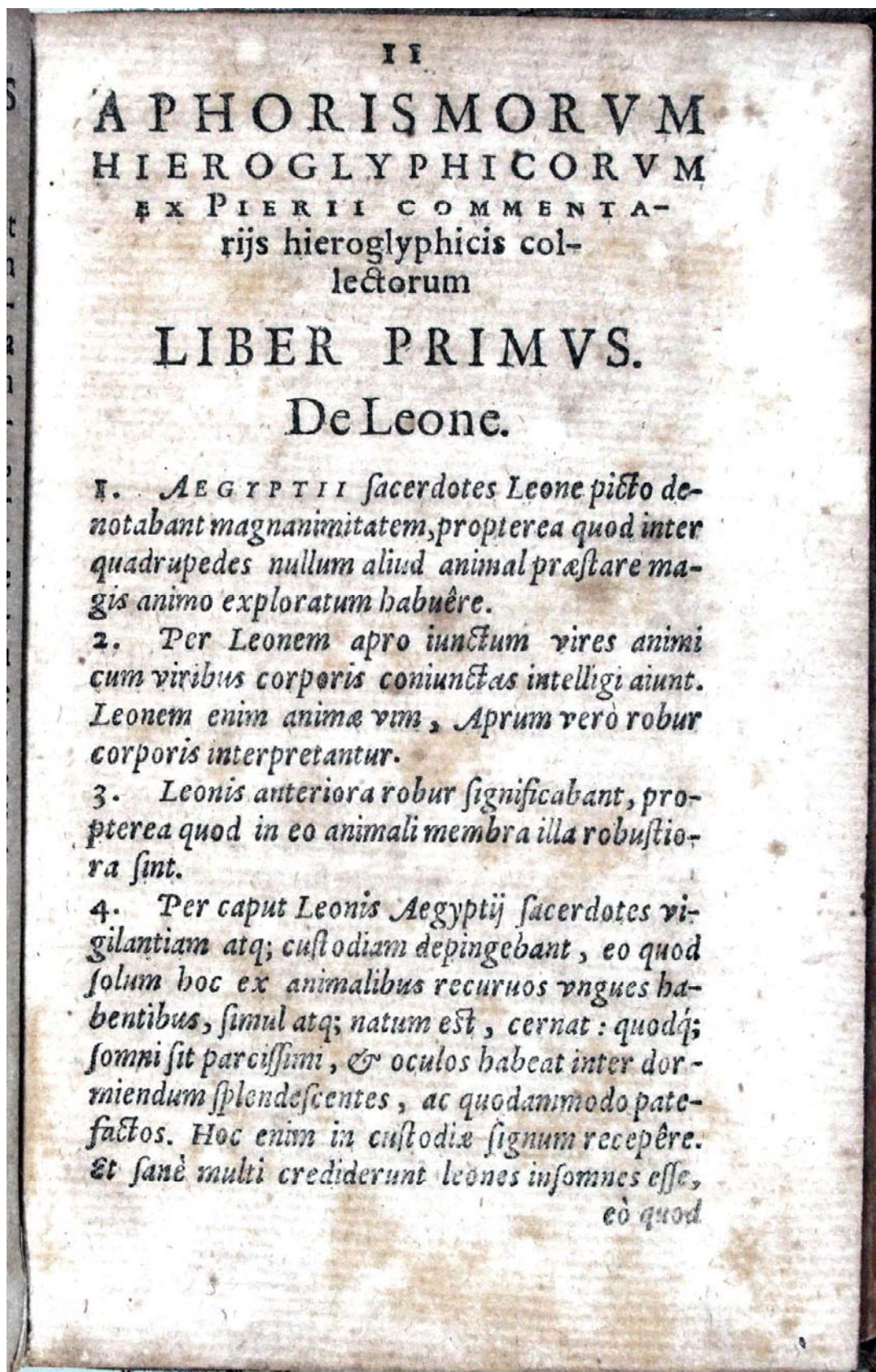


Fig. 11. Henricus Schwalenberg (1592), *De leone*, in *Aphorismi Hieroglyphici*, Lipsiae, Valentini Vaegolini.