

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

Sufficit una dies. Investigare la Natura attraverso le cose nella letteratura delle immagini tra Cinquecento e Seicento

ANNA DE ROSA

ABSTRACT

L'intervento esplora il ricorso a orologi e compassi nella letteratura delle immagini Cinque-Seicentesca al fine di verificarne la stabilità sintattica e di comprendere fino a che punto la presenza della figura contribuisca alla creazione di significato. L'indagine è condotta a partire dalla letteratura emblematica e impresistica italiana e non, estendendo la riflessione al repertorio iconico di Giacomo Lubrano e Giambattista Marino.

PAROLE CHIAVE: *orologio, compasso, La Perrière, Corrozet, oggetti.*

This work explores the recourse to clocks and compasses in XVIth and XVIIth centuries visual literature. Its aim is to verify their syntactic stability and to understand how the image actively contributes to create significance. The investigation has been made starting with Italian and French emblematic and impresistic literature, broadening the field of research to the iconic repertory of Giacomo Lubrano and Giambattista Marino.

KEYWORDS: *clock, compass, La Perrière, Corrozet, objects.*

AUTORE

Anna De Rosa è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Salerno e l'Université de Rennes 2, dove si occupa delle Diverse Imprese (1549), primo volgarizzamento italiano degli Emblemata di Andrea Alciato. Nel 2024 ha ottenuto una borsa di ricerca presso la Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance. I suoi principali interessi sono la letteratura delle immagini, la letteratura del Cinquecento, la storia del libro.

anderosa@unisa.it

*Ho visto tutte le opere che si fanno sotto il sole,
ed ecco: tutto è vanità e un correre dietro al vento.
Qohelet*

Introduzione

Gli oggetti, insegna Roland Barthes, sono «eccellenti elementi di significazione, elementi di un lessico vero e proprio, e la loro stabilità è tale che li si può facilmente costruire in sintassi»¹. D'altra parte, se «immensa è la quantità e la tipologia degli oggetti presenti nelle narrazioni letterarie»², affascinante è l'uso che di tali oggetti si fa nella letteratura, e la loro comprensione è essenziale in quei tempi e in quelle modalità di espressione che affondano le proprie fondamenta nella rielaborazione del reale e del quotidiano, come avviene in quel particolare momento che la storia culturale europea attraversò nel periodo di passaggio tra XVI e XVII secolo. Essi vengono rivestiti di nuovi significati o, piuttosto, il loro vero significato emerge dopo che nuovi occhi lo hanno cercato, perpetua questione epistemologica già affrontata da Galileo:

veramente parmi che saria cosa ridicola il credere che allora comincino ad essere le cose della natura, quando noi cominciamo a scoprirle ed intenderle. Ma quando pure l'intender degl'uomini dovesse esser cagione della esistenza delle cose, bisognerebbe o che le medesime cose fussero ed insieme non fussero, (fussero per quelli che le intendono; e non fussero, per quelli che non l'intendono), o vero che l'intender di pochi, ed anco di un solo, bastasse per farle essere.³

Se questa riflessione concerne gli oggetti reali, tale discorso può essere applicato anche ai prodotti dell'uomo; si pensi a quel nuovo modo di illuminare le piccole cose di ogni giorno, trasposte su tela dal Caravaggio, sintomatico di un approccio intimistico alla vita e al contempo della raggiunta consapevolezza della sua vanità, della sua caducità e della continua corrosione a cui va incontro. Oppure si guardi a come, grazie alla luce notturna, gli uomini di scienza abbiano indagato l'universo con l'ausilio di strumenti precisi e raffinati, scoprendo che esso è «uno, infinito, immobile»⁴. D'altra parte, «[l]e "cose" non "sono" di per sé; e tanto meno sono immediatamente

¹ R. BARTHES, *Le message photographique*, in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, trad. ita. *Il messaggio fotografico*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, p. 13.

² E. AJELLO, *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Marsilio, Venezia 2019, p. 11.

³ G. GALILEI, *Lettere*, a cura di E. Ardisino, *Introduzione* di A. Battistini, Carocci, Roma 2008, pp. 101-102.

⁴ G. BRUNO, *De la causa, principio e uno. Dialogo quinto*, in *Dialoghi italiani, nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile*, a cura di G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985, p. 318.

“conosciute” o “conoscibili”. È l’occhio umano che le “crea” permettendo di “vederle” là dove non le “riconosce”»⁵.

Nel torno d’anni di transizione tra Cinquecento e Seicento l’arte è frutto di uno slancio dell’immaginazione che oggi identifichiamo come Barocco, caratterizzato dalla proliferazione di elementi artificiosi, stravaganti, eccentrici, che propongono una nuova iconografia dell’universo rivolta verso l’interiorità dell’uomo, «pli de l’âme»⁶. Ecco che non è più possibile tracciare o stabilire in maniera univoca il confine che c’è tra l’oggetto tangibile e il suo riflesso nella sfera del significato, perché esso diviene finzione, rimando, *imago*. È opportuno allora osservare tali elementi, caricati al contempo di due certezze, la fugacità del mondo e la sua instabilità: orologi, teschi, specchi si mischiano con cannocchiali, bussole e compassi nell’estremo tentativo di misurarlo, conoscerlo, seppur precariamente possederlo.

L’esistenza del gioco di rimandi, significati e interpretazioni tra una cosa e l’altra era stata già smascherata dalla stessa poesia, tanto che il Marino dedica loro due intere ottave del suo poema,

Mira intorno astrolabi ed almanacchi,
trappole, lime sorde e grimaldelli,
gabbie, bolge, giornee, bossoli e sacchi,
labirinti, archipendoli e livelli,
dadi, carte, pallon, tavole e scacchi
e sonagli e carrucole e succhielli,
naspi, arcolai, verticchi ed orioli,
lambicchi, bocce, mantici e crocciuoli,
[...] e cento tali
stravaganze d’ordigni e d’animali.⁷

Per poi dichiarare apertamente che

Tutte queste che vedi, e d’altri estrani
fantasmi ancor prodigiose schiere
sono i capricci degl’ingegni umani,
fantasie, frenesie pazze, e chimere.
V’ha molini e palei mobili e vani,
girelle, argani e rote in più maniere.

⁵ Corrado BOLOGNA, *Ariosto, Elsheimer, Galilei e la Luna*, in «Lettere Italiane», LXVII, 1, 2015, p. 60.

⁶ Cfr. G. DELEUZE, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris 1988, p. 50.

⁷ G. MARINO, *Adone* (x, 136-138), a cura di M. Pieri, vol. I, Laterza, Bari 1975, p. 572.

Altri forma han di pesci, altri d'uccelli,
vari, sì come son vari i cervelli.⁸

Ebbene, anche alla luce di questi versi, i libri di emblemi e imprese risultano essere materia privilegiata e punto di partenza di questa ricerca, non tanto perché essi stessi sono trattati al pari di cianfrusaglie che, per riprendere l'ironica definizione del Praz, «dorm[ono] nelle antiche biblioteche d'Europa» in qualità di rappresentanti di «vani passatempi di cervelli oziosi»⁹, quanto perché, *Wunderkammer* trasposte su pagina, custodiscono un sapere che spesso volte scaturisce da oggetti ordinari, comuni o, al contrario, rari e bizzarri. È stato già notato che

Se la natura parla, “fraseggia”, per “metafore argute”, allora la concezione enciclopedica, somma infinita di tutte le metafore possibili, diventa inevitabilmente grande metafora del mondo [...]. Una tale interpretazione del museo vuol dire procedere nella specificazione della logica generale e delle giustificazioni di alcune manifestazioni del collezionismo seicentesco anche tramite un allargamento del discorso alla complessa trattatistica [...]. Le “figure caratteristiche” di un'epoca ne esprimono e ne definiscono la *Weltanschauung*.¹⁰

E allora, nascosta sotto il pelo della superficie di tali oggetti, è depositata una conoscenza in grado di schiudere i legami che esistono tra le cose e che la nuda poesia riesce a esprimere soltanto parzialmente. La soluzione di questi arcani permette di leggere l'immagine in funzione del testo e, al contrario, il testo alla luce dell'immagine, rischiarando nuovamente i medesimi oggetti alla maniera di Caravaggio, cogliendone luci e ombre, e dunque percependo il loro pieno significato dietro il significante.

Un tale approccio alla letteratura delle immagini è a essa congenita, in quanto diretta discendente dei geroglifici, reinterpretati in chiave neoplatonica successivamente alla loro riscoperta nel Quattrocento. Ogni geroglifico, dunque ogni oggetto che si fa simbolo, «condensa e racchiude figurativamente l'intera dimensione concettuale della cosa espressa. Questa concezione autenticamente iconico-simbolica dei geroglifici conferisce loro lo statuto proprio del mistico silenzio»¹¹. È stato ben

⁸ Ivi, ottava 138.

⁹ M. PRAZ, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Abscondita, Milano 2014, p. 4.

¹⁰ G. OLM, *L'inventario del mondo nella catalogazione della natura e del sapere nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 288.

¹¹ A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, edizione, traduzione e commento a cura di M. Gabriele, Adelphi, Milano 2015, p. LI. Al momento della loro riscoperta, gli intellettuali ignoravano che la scrittura geroglifica fosse anche fonetica, e dunque destinata alla lettura ad alta voce: nel XVI secolo si pensava che questo linguaggio fosse esclusivamente contemplativo, e che dunque attraverso la sua silente osservazione ci si potesse mettere in diretto contatto col divino.

sottolineato da Giovanni Getto che questo gioco metaforico e concettuale insieme vede al proprio centro l'oggetto e,

[n]ell'impiego che ne fecero i barocchi non sembra potersi ridurre ad un mero ed estrinseco fatto retorico, [ma] pare piuttosto rispondere alla necessità espressiva di un modo di sentire e di manifestare le cose, come elemento di un giuoco complesso di allusioni e di illusioni, come ideale possibilità di traduzione di ogni termine del conoscibile, in una visione della realtà in cui le cose sembrano perdere la loro statica e ben definita natura per essere rapite in una universale trasformazione che scambia profili e significati.¹²

È dunque possibile rileggere emblemi e imprese costruiti intorno alla realtà vera e a essa riferiti, tenendo presente ciò che è stata definita come *emblematischer Weltentwurf*¹³, e quindi intorno a oggetti quotidiani oppure a strumenti di misurazione effettivamente rappresentativi di un gusto e di una determinata e specifica visione del mondo indicati come barocchi. In questa sede si è deciso di prendere in considerazione due oggetti esemplificativi di questo tipo di letteratura e utili allo scopo prefissato, l'orologio e il compasso, al fine di verificare la loro stabilità sintattica e di comprendere fino a che punto la presenza dell'immagine aiuti nell'interpretazione globale dell'oggetto designato.

Oriuoli tra vanitas e cotidie morimur

Il lettore dell'*Hecatomgraphie* di Corrozet, dopo averne sfogliato quasi interamente le pagine, si imbatte nella rappresentazione di un oggetto conturbante: il quadrante di un orologio privo di numeri e della sua lancetta, che si trova invece conficcata in un cranio (fig. 1). L'immagine unisce sul piano verticale l'oggetto quotidiano con l'elemento stravagante. L'emblema, che, come *inscriptio*, riporta *L'heure de la mort incertaine*, si costituisce di una quartina:

L'heure de la mort incertaine
 Sur le Cadran qui n'est signé
 Tourne l'esguille sans demeure,
 Pour mourir n'est iour assigné
 De mort est incertaine l'heure.¹⁴

¹² G. GETTO, *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, Marzorati, Milano 1982, pp. 469-470.

¹³ Letteralmente, visione emblematica del mondo. Vd. J.-C. WESTERHOFF, *A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polystor and the Early Modern Wunderkammer*, in «Journal of the History of Ideas», LXII, 4, 2001, pp. 633-650.

¹⁴ G. CORROZET, *Hecatomgraphie, Paris: Denys Ianot, 1540*, f. Niiiv: 'L'ORA DELLA MORTE INCERTA: Sul Quadrante che non è segnato/gira l'ago senza dimora/per morire non c'è giorno assegnato/della morte

è incerta l'ora'. Esemplare dell'University of Glasgow Library. Su Gilles Corrozet vd. N. MUEGLER, *Le «labeur» du compilateur: Gilles Corrozet, auteur, éditeur, libraire*, in *L'éditeur à l'oeuvre. Reconsidérer l'auctorialité? Fin XV^e siècle-XX^e siècle. Actes du Colloque de Bâle* (11-13 octobre 2018), a cura di D. Brancher, G. Burg, G. Berjola, *online* sulla piattaforma Emono dell'Universitätsbibliothek Basel 2018, pp. 22-29, <https://emono.unibas.ch/catalog/book/61>, consultato il 17 giugno 2024. Sulla sua raccolta di emblemi, vd. G. CORROZET, *Hecatombgraphie, 1540*, a cura di A. Saunders, Scholar Press, Ilkely 1974; A. SAUNDERS, *Emblem Books for a Popular Audience? Gilles Corrozet's Hecatombgraphie and Emblèmes*, in «Australian Journal of French Studies», xvii, 1980, pp. 5-29; S. RAWLES, *Corrozet's Hecatombgraphie: Where did the Woodcuts come from and where did they go?*, in «Emblematica», III, 1, 1988, pp. 31-64.

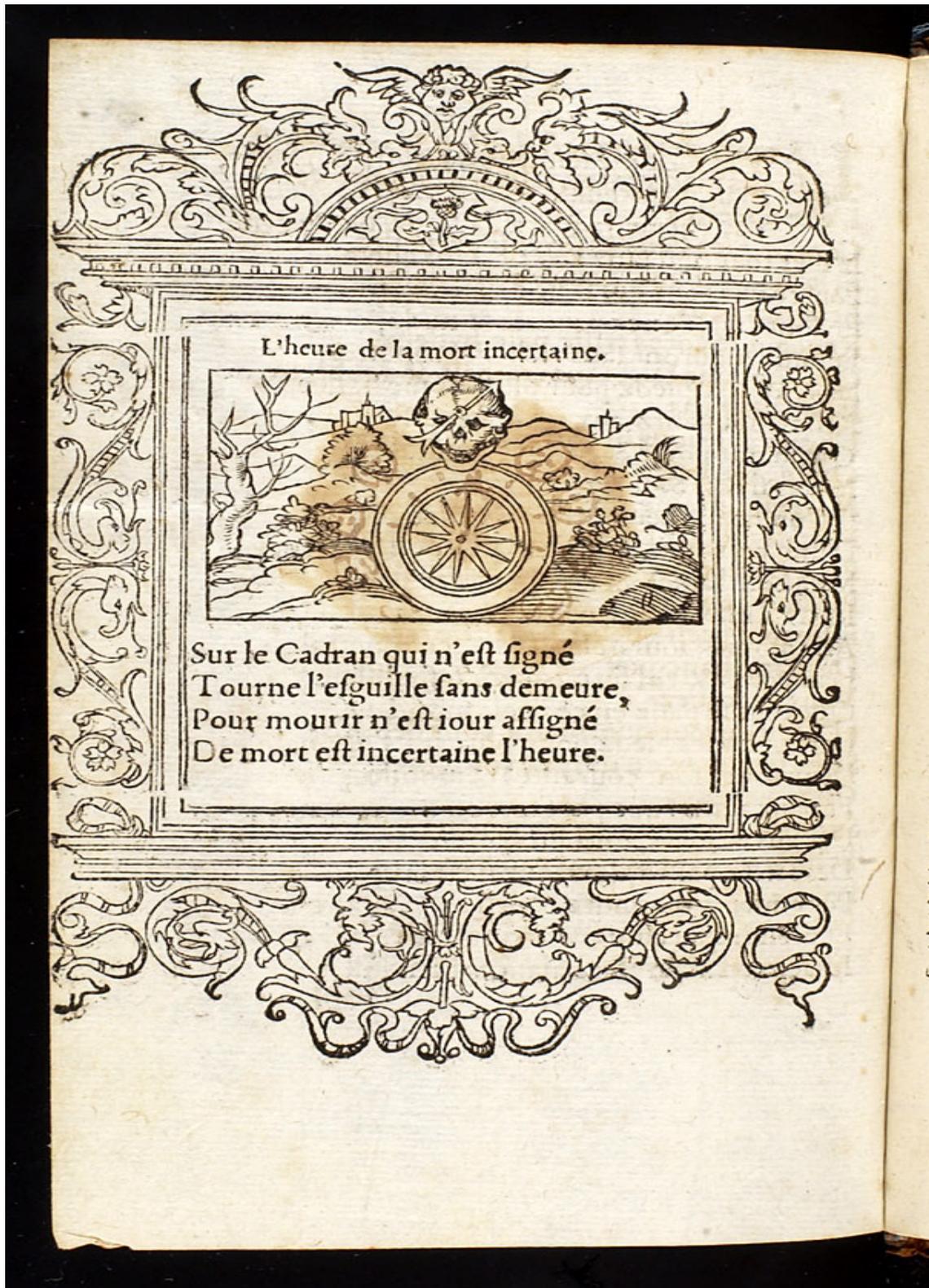


Fig. 1 - G. Corrozet, *Hecatographie*, Paris, Janot, 1540. Courtesy of University of Glasgow, Archives & Special Collections, Sp Coll S.M. 385 (f. n3v).

La rima è classicamente alternata tra desinenze maschili e femminili, scelta formale riconducibile alla volontà di tradurre metricamente il ticchettio martellante e cadenzato dell'ago. Il primo termine significante del testo è «Cadran», il quadrante, che significativamente porta la prima lettera in maiuscolo. Si guardi ora alla scansione degli accenti negli ottosillabi. Ciascuno dei primi tre versi presentano due emistichi equivalenti, costituiti da quattro sillabe ciascuno, a scandire a cadenze ritmiche tutto l'andamento della *subscriptio*. Questa apparente regolarità, che richiama il familiare orologio, è sconvolta dall'ultimo verso, la cui lettura è spezzata in due emistichi diseguali da tre e sei sillabe dal quadrisillabo «incertaine», incerta. La *brevitas* del componimento è dunque funzionale all'espressione dell'angoscia sapientemente indotta nel lettore, enfatizzata proprio dall'irregolarità appena rilevata. L'effetto ottenuto non è la sola dilatazione del verso, ma anche lo scombussolarsi della ripresa del costante battito della lancetta. Non a caso, come si è visto, la parola scelta da Corrozet per ottenere tale effetto è «incertaine». Essa contribuisce a rovesciare la struttura della frase, costruita sull'iperbato tra il soggetto e il complemento di specificazione.

Si guardi ora all'emblema nella sua interezza, e si noti come sia la *figura* a completare il significato della parola e ad apportarvi ulteriore significato. Il momento in cui l'uomo va incontro alla morte non può essere conosciuto, come già dichiarato all'altezza dell'*inscriptio*, ed ecco il perché del teschio, tra l'altro simbolo per eccellenza della *vanitas*, sul quale è conficcata la lancetta, sottratta al quadrante. Il concetto è squadernato dai quattro ottonari che, giocando sul cadenzamento degli accenti, evocano il pendolo che nell'immagine è «senza dimora». Esso, se assente nella vignetta, diviene asfissiante presenza nel testo. In questo caso, Corrozet vuole dire la precarietà del tempo e la sua incertezza nelle cose umane, che pure sono soggiate alla sua corsa inesorabile. Ecco perché la lancetta, simbolo dello scorrere delle ore, è confitta su di un teschio, allusione alla caducità della vita umana. L'orologio senza lancetta sta a significare il tempo permanente, unico a non essere influenzato né corrotto, a non essere soggetto alla provvisorietà che, esso stesso, provoca. Il suo quadrante è circolare, così come circolare è la concezione che l'uomo aveva del tempo.

Pochi anni dopo la pubblicazione dell'*Hecatographie*, l'orologio viene riprodotto in un'altra raccolta di emblemi, il *Théâtre des bons engins* di Guillaume de La Perrière (fig. 2). L'oggetto, anche in questo caso, è deformato, ma questa volta non dalla sottrazione di un suo elemento costituente bensì dall'aggiunta di un altro, una coppia di ali, sulla sua cassa. La *dizaine* recita:

Advise bien que le temps ne t'eschappe:
Il ha bonne aesle, & vole agilement.
L'homme rusé subitement l'attrappe,

Et ne le laisse eschapper sottement.
 Doncq' employer le fault honnestement: Car s'il s'en fuit, l'attaindre est impossible,
 Et pense aussi qu'il ne t'est pas loysible,
 Le consumer en faisant grosse chere:
 Si tu le perdz, ne te sera possible,
 De recouvrer une chose si chere.¹⁵

Veicolo privilegiato dell'argomento espresso, le parole in rima «eschappe» e «at-trappe» fungono da indici del rapporto esistente tra il tempo e l'uomo. Il primo viene oggettificato in un orologio alato, a richiamare *in absentia* l'iconografia della Occasione o del *kairos*, tradizionalmente raffigurati con le ali ai piedi e calvi sulla nuca, con un ciuffo sulla fronte perché non possano essere afferrati da chi li insegue¹⁶. Grazie a questo parallelo è possibile stabilire che il primo tema dell'emblema, il quale si impone come la messa in scena di una favoletta dal sapore filosofico, non può che essere quello della rappresentazione delle diverse essenze del tempo, che sempre sfugge l'uomo. A questo motivo si unisce, di contrasto ma secondo un binomio topico, quello del *carpe diem*, reso evidente dalla figura: colui che si tiene ben saldo ai pesi della pendola, equivalenti del ciuffo di *Occasio*, è riuscito ad afferrare il tempo, e sembra che sia proprio lui ad ammonire il lettore a far attenzione e ad esser scaltro, attraverso l'incipitario «advise bien». L'epigramma è allora monologo, reci-

¹⁵ G. de LA PERRIÈRE, *Le theatre des bons engins*, 1544, f. 4kv: 'LXXI. Stai ben attento che il tempo non ti sfugga:/ha buone ali e vola agilmente./L'uomo saggio lo afferra improvvisamente/e non lo lascia scappare stupidamente./Bisogna quindi usarlo onestamente:/perché se fugge è impossibile acciuffarlo, e pensa anche che non ti è permesso/consumarlo con godimento:/se lo perdi non ti sarà possibile./recuperare una cosa tanto preziosa'. Esemplare dell'University of Glasgow. Per notizie su La Perrière, vd. G. CAZALS, *Les juristes et l'emblématique au temps de la Renaissance*, in «*Révue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique*, du monde de juristes et du livre juridique», xxxiii, 2013, pp. 37-124; a proposito del testo, vd. I. BERGAL, *Discursive Strategies in Early French Emblem Books*, in «*Emblematica*», II, 2, 1987, pp. 273-291; S. RAWLES, *The earliest editions of Guillaume de la Perrière's Théâtre des bons engins*, in «*Emblematica*», II, 2, pp. 381-386; G. DE LA PERRIÈRE, *Le théâtre des bons engins; La morosophie*, introduzione a cura di A. Saunders, Scholar Press, Aldershot 1993.

¹⁶ Le ali dell'orologio potrebbero essere il corrispettivo della vela di *Occasio*. Cfr. *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino [...] in Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, M.D.XCIII, Con Privilegio, Et con Licenza de' Superiori*, p. 181. Esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; F. KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, in «*Journal of Medieval and Renaissance Studies*», IX, 1979, pp. 1-27; R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Einaudi, Torino 1987, pp. 188-207; O. VASSILEVA-CODOGNET, *De la nef d'espérance à la voile de Fortune*, in *Les signes dans l'image: usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale*, a cura di M. Pastoreau e O. Vassileva-Codognet, Brépols, Turnhout 2014, pp. 105-139.

tato nel *Teatro degli oggetti utili*, teso all'affermazione delle due massime appena identificate; la vignetta parlante consegna allo sguardo del lettore-spettatore una scena tratta dal teatro della vita, fornendo la rappresentazione di una particolare esperienza esistenziale¹⁷.

¹⁷ Vd. G. CAZALS, *Le Theatre des bons engins de Guillaume de La Perrière. Une théâtrale et opportune illustration du renouveau du stoïcisme à la Renaissance*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», XXIX, 2015, pp. 271-304.

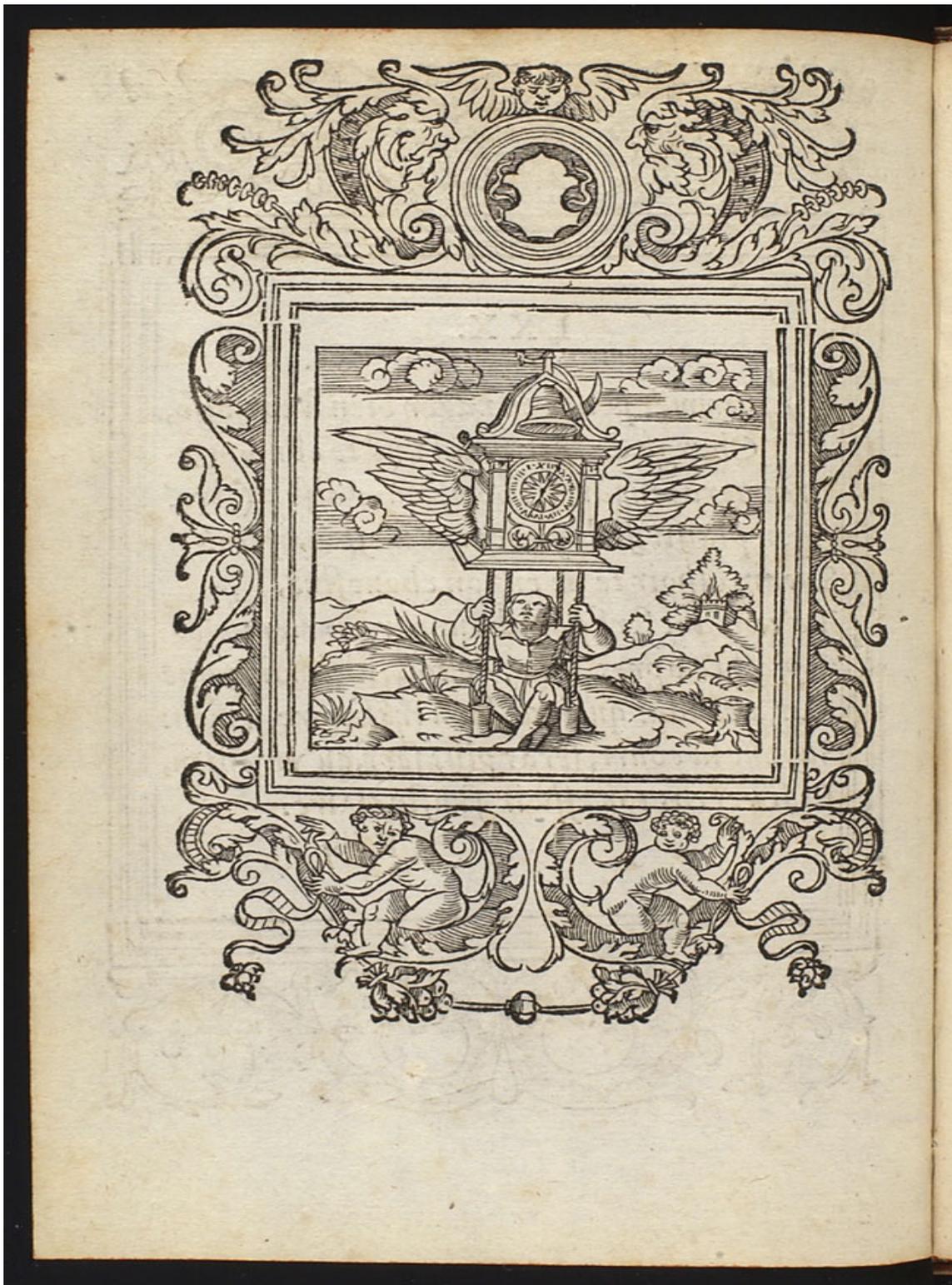


Fig. 2 - G. de la Perrière, *Le théâtre des bons engins*, Paris, Janot, 1544. Courtesy of University of Glasgow, Archives & Special Collections, Sp Coll S.M. 686 (f. k4v).

Il distico finale, «Si tu le perdz, ne te sera possible,/De recouvrer une chose si chere», si presta a una doppia interpretazione. Immediato riferimento della cosa tanto cara è indubbiamente il tempo; tuttavia, se si torna per la terza volta all'immagine, ci si accorge che a sovrastare l'uomo e l'orologio c'è un altro oggetto, una campana. Per decodificare quest'ultimo elemento, chiarificatore può essere uno dei sonetti di più grande fortuna dell'età barocca, *l'Orologio da rote* di Ciro di Pers:

Mobile ordigno di dentate rote
Lacera il giorno e lo divide in ore,
ed ha scritto di fuor con fosche note
a chi legger le sa: Sempre si more.¹⁸

In questa prima quartina l'autore presenta l'orologio quale «ordigno» capace di scandire, lacerare brutalmente, il giorno. Agli occhi di «chi legger [...] sa», l'anima del congegno è il motto «Sempre si more», si muore a ogni istante, che lo sigilla come simbolo icastico dell'immanenza e imminenza della Morte. L'oggetto che presta voce alla sentenza di fine verso è presentato nella seconda quartina:

Mentre il metallo concavo percuote,
voce funesta mi risuona al core;
né del fato spiegar meglio si puote
che con voce di bronzo il rio tenore.¹⁹

È dunque la campana, il «metallo concavo», ad avere il compito di dichiarare, sempre di concerto con l'orologio ma con «voce funesta» e «di bronzo», l'ultima verità del destino: *cotidie morimur*. La «chose si chère» a cui si riferisce la Perrière è, allora, la vita stessa. D'altronde, già Emanuele Tesauro, quando si trova ad elencare i simboli della *vanitas*, ricorda al suo lettore che le «cose incapaci e vuote» com'è, appunto, la campana, sono metafora di «speranze vane»²⁰.

Osservando per l'ultima volta la *figura-scena* di la Perrière, ci si rende conto che essa è organizzata in tre piani orizzontali, come tre sono le diverse manifestazioni del Tempo secondo la filosofia degli antichi²¹. Il primo, più in basso, è quello che ha

¹⁸ CIRO DI PERS, *Di mira vita i neri stami. Antologia ragionata delle poesie*, a cura di S. Caporossi, Marco Saya, Milano 2024, p. 73, vv. 1-4.

¹⁹ Ivi, vv. 5-8.

²⁰ E. TESAURO, *Vocabolario italiano*, a cura di M. MAGGI, Olschki, Firenze 2008, p. 15. La campana è carica di significato anche nella liturgia cristiana, scandendo il giorno e richiamando i fedeli.

²¹ A proposito di queste tre forme diverse di concezione e rappresentazione del tempo, vd. A. ZACCARIA RUGGIU, *Le forme del tempo. Aion Chronos Karios*, Il Poligrafo, Padova 2006; J. E. SMITH, *Time, Times*

come attore l'uomo, che si illude di poter governare il tempo nella sua accezione di *kairos*, attraverso l'atto del *carpe diem*. Il secondo, al centro, è presenziato dall'orologio alato, oggettificazione del tempo come *chronos* che governa il mondo sensibile e dunque, come si è detto, del *tempus fugit*. Infine, nel piano più alto, si colloca la campana, vaso di bronzo correlativo del *Sempre si muore* e, dunque, del tempo come destino a cui nessun uomo può sottrarsi, l'*aion*. Il LXXI emblema di la Perrière, monologo messo in scena all'interno di un ideale teatro del mondo composto da oggetti pieni di significato ed espressioni del meccanicismo stoico promosso dalla raccolta²², dice allora «l'orlo del non-essere»²³, portavoce di un momento del pensiero tipicamente controriformistico e dello spirito barocco.

Evidentemente, l'orologio significa il tempo. Tuttavia, a seconda di come viene declinato, conseguentemente alle sue deformazioni, l'oggetto ne riproduce, descrive e mostra una particolare sfaccettatura e un determinato aspetto. Nel corso del secolo decimosesto fu poi Giacomo Lubrano a esporre la sua concezione filosofica del tempo attraverso un discorso astratto ma tramato di immagini, in cui «l'astrazione metaforica preva[le] quasi sempre sull'astrazione logica, dando infine origine a una filosofia per immagini»²⁴. È per questo, per la sua capacità di produrre immagini significative nei suoi scritti, che è qui utile far ricorso al suo repertorio iconico, relativo alla rappresentazione temporale e principalmente popolato, come ci si può aspettare, da orioli, che di volta in volta acquisiscono diversi significati a seconda delle loro caratteristiche meccaniche. Nel sonetto *Oriuolo di cere intrecciate* la prima quartina e l'ultima terzina esprimono la misura del tempo umano attraverso il parallelismo con la materia morbida e inconsistente della cera.

O breve eternità di nostra vita,
che ti scateni in fluidi momenti,
questa di molli cere urna fiorita
le tue corte misure apre a le genti [...].
Deh cessa di sognar anni futuri:
come le cere sol vivono estinte,
così nel viver tuo morendo duri.²⁵

and the "Right time"; *Chronos and Kairos*, in «The Monist», LIII, 1, 1969, pp. 1-13; P. PHILIPPSON, *Il concetto di tempo nelle parole Aion, Chronos, Kairos, Eniautos*, in «Rivista di Storia della Filosofia», IV, 2, 1949, pp. 81-97.

²² G. CAZALS, *Le Théâtre des bons engins de Guillaume de la Perrière* cit., p. 287.

²³ C. OSSOLA, *Elogio del nulla. Introduzione a Le antiche memorie del Nulla*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997, p. xxxi.

²⁴ C. SENSI, *Gli emblemi dell'inconsistenza e l'«arcimondo» della fantasia*, in «Lettere italiane», xxxiv, 2, 1982, p. 177.

²⁵ G. LUBRANO, *Scintille poetiche*, a cura di M. Pieri, Longo, Ravenna 1982, p. 59.

La fluidità della materia è metaforicamente paragonata alla momentanea assenza dell'uomo, attraverso i «fluidi momenti» del v. 2. Significativa è poi l'espressione «nel viver tuo morendo duri» del v. 14. Come la cera, viva nel suo viscoso colare soltanto mentre brucia, e dunque mentre muore, così l'uomo, vive morendo: *cotidie morimur*. Lubrano esplicita questo pensiero in un altro dei suoi versi a espressione dell'ossimorica condizione umana, «vive morendo l'uom [...]»²⁶. Analogamente, ma in maniera opposta rispetto alla densità della cera, in un altro dei suoi sonetti, *l'Oriuolo ad acqua*, il poeta accosta il costante fluire del tempo e la sua inafferrabilità all'acqua che scivola dalle mani di chi tenta di contenerla nel suo perpetuo scorrere:

A che sognare con temerarii vanti
Secoli ne l'età mezzo sparita,
se bastan sole ad annegar la vita
minutissime gocciole d'istanti?²⁷

La vita dell'uomo non è altro che una minuscola goccia estratta dall'improsciugabile fiume del tempo eterno.

Il compasso tra scienza e religio

Nei primi giorni del luglio 1606, Galileo Galilei pubblica, in sessanta esemplari con dedica al «Principe di Toscana» Cosimo de' Medici, *Le operazioni del compasso geometrico et militare*²⁸. All'acquisto di ciascun volume, che avveniva in casa dell'autore, si allegava anche un compasso²⁹. Tale oggetto, che conobbe un'immediata fortuna pratica, godette anche di un discreto successo nella letteratura non scientifica, assorto a correlativo di una particolare visione del mondo e di un altrettanto specifico modo di intendere la vita.

Etimologicamente in diretto legame con la nozione di geometria, il termine "compasso" deriva dal latino, *cum e passum*, misurare a passi e, dunque, con precisione. Se già uno degli attributi iconografici della Geometria è proprio il compasso³⁰,

²⁶ Vd. C. SENSI, *op. cit.*, p. 187n.

²⁷ G. LUBRANO, *op. cit.*, p. 59.

²⁸ G. GALILEI, *Le operazioni del compasso geometrico et militare. Di Galileo Galilei nobil fiorentino letter delle matematiche nello Studio di Padova. Dedicato al serenissimo Principe di Toscana D. Cosimo Medici in Padova, in Casa dell'Autore, Per Pietro Minelli, MDCVI. Con licenza dei superiori.*

²⁹ F. CAMEROTA, *Il compasso geometrico e militare di Galileo Galilei*, in *Strumenti scientifici. Storia, esplorazione, uso*, Istituto e Museo della Scienza, Firenze 2004, p. 7.

³⁰ A titolo esemplificativo, vd. Jacopo Robusti detto TINTORETTO, *Allegoria della Geometria*, tela, 62.3x77.5cm, 1555, Collezione Privata, Porto Recanati; ANTIVEDUTO GRAMATICA, *La musa Urania quale Allegoria della Geometria*, olio su tela, 116x84cm, non datato (1571-1626), collezione privata.

e quest'ultimo ricorre stretto nella mano di Euclide nelle sue raffigurazioni³¹, non stupisce che Giambattista Marino incentri l'ottava della *Galeria* a lui dedicata proprio sullo strumento che lo identifica:

Del compasso Geometrico le piante
per sentiero immortal ressi in maniera
che l'un piede appoggiai saldo e costante
su 'l punto fisso de la gloria vera:
con l'altro in giro mobile rotante,
e dilatato in spaziosa sfera,
tirando al nome mio linea infinita
venni un cerchio a formar d'eterna vita.³²

Marino procede alla sovrapposizione dell'io parlante, Euclide, con l'oggetto, che si lega al concetto di «costanza» per diventare vettore di «vera gloria» e raggiungere l'«immortalità». Ritorna necessariamente (v. 3) l'idea etimologica del «piede» come utile alla misurazione o alla costruzione della figura. Infine, l'ultimo distico chiarisce come lo strumento sia indissolubilmente legato alla figura del cerchio, «linea infinita [...] d'eterna vita».

Nel corso di tutto il XVI secolo, uno dei più grandi tipografi di Anversa, Christophe Plantin, stampava i propri libri *au compas d'or*, apponendovi marca tipografica di un compasso accompagnata dal motto *Labore et constantia*³³ (fig. 3). Nel suo caso, l'ago, a detta del Marino necessariamente puntato sulla «gloria vera», rappresenta la costanza, mentre il moto della mina rimanda all'impegno. La mano che lo mantiene non è raffigurata ad azione compiuta, ma nell'atto stesso di disegnare il cerchio. Alla luce del distico che accompagna l'impresa in alcune delle sue versioni: «Omnia perfices costante labore, nec ullum/Difficile est, illi qui bene pergit opus»³⁴, è possibile comprendere che la marca di Plantin non rimanda all'opera già svolta, compiuta nella sua interezza, bensì al processo che permette la chiusura del cerchio fotografato *in fieri*, dunque al percorso di raggiungimento della perfezione e della gloria, piuttosto che ad essa nella sua interezza. Si noti anche il ritorno del concetto

³¹ Vd. GIUSTO DA GAND, *Euclide*, pittura su tavola, 102x80cm, 1472-76, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

³² G. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Liviana, Padova 1979, edizione consultata online presso *Biblioteca italiana*, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000657>, consultato il 17 giugno 2024.

³³ Rubens ritrae il tipografo con un libro nella mano sinistra e un compasso nella destra. L'oggetto non è impugnato nel suo punto di rotazione ma tra i due piedi. Vd. J.-P. RUBENS, *Christophe Plantin*, olio su tavola, 65.9x48.5cm, 1612-1616, Museo Plantin-Moretus, Anversa.

³⁴ 'Realizzerai tutte le cose con il duro lavoro, e niente/È difficile per colui che continua a lavorare molto'.

della «costanza» legato al compasso, concetto già trovato nel Marino e qui declinato sotto forma di impresa.

Di contro, se il compasso è lo strumento attraverso il quale è possibile impugnare, disegnare, e dunque giungere alla perfezione, il suo stesso modo di funzionamento può e deve essere inteso come metafora del concetto della *misura*. Come il matematico, prima di puntare l'ago e disegnare il cerchio, deve scegliere la corretta misura del raggio, così colui che usa il compasso quale mezzo di ottenimento della gloria eterna deve agire con *misura*. Non a caso, esso è uno degli attributi della Temperanza. Se ne prenda come esempio la rappresentazione allegorica nei rilievi del tabernacolo di Orsanmichele, in cui ago e mina sono quasi interamente coperti dalle mani della personificazione della virtù, al fine di concentrare l'attenzione dell'osservatore sulla distanza esistente tra i due elementi più che loro stessi³⁵. In virtù di questo, alcune imprese cinquecentesche riprendono il compasso come simbolo di misura, basti pensare alla marca tipografica di Laurent Sonnius, libraio attivo a Parigi a cavallo tra il Cinque e il Seicento, recante un compasso incorniciato dal motto *Suo sapiens sic limite gaudet*, così il saggio si rallegra del suo limite (fig. 4).

Quest'ultimo può essere inteso anche in ottica religiosa, tant'è vero che lo strumento, accompagnato dal motto *Donec ad idem*, viene contemplato tra le imprese degli Accademici degli Intronati (fig. 5), seguito da una spiegazione in versi:

Se dal PONTO il COMPASSO
 Volto ne spiega i giri,
 Del corso al fin convien, ch'è quel s'aggiri,
 Così quest'alma (ahi lasso)
 In Ciel formata, e pura,
 Scorsa un Tempo nel Vel, ch'l giorno fura,
 Sprezzando altro soggiorno,
 Certa di Gloria al Ciel farà ritorno.³⁶

L'ottava paragona il ritorno dell'anima a Dio dopo la morte corporale, il cui percorso è simboleggiato dalla linea tracciata dalla mina che, una volta completato il

³⁵ Andrea di Cione detto A. ORCAGNA, *Allegoria della Temperanza*, vetro e marmo bianco di Carrara, 1434-1368cca, Chiesa di Orsanmichele, Firenze.

³⁶ Imprese dell'Offitioso Accademico Intronato raccolta dallo Sconosciuto Accad. Unito. Al Sereniss. Ferdinando il granduca di Toscana, in Siena nella Stamperia di Ercole Goti, 1629, p. 46. Il medesimo concetto viene espresso in *Mondo simbolico*, o sia università d'impresce scelte, spagato e illustrato con sentenze ed erudizioni, sacre e profane, i Milano per lo stampatore archiepiscopale Francesco Magnano, 1653, pp. 489-492. Esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.

suo giro, segna un cerchio ritornando all'esatto punto di partenza. Il limite che l'impresa di Sonnius intima di non superare è allora quello della tracotanza, la non accettazione dei misteri della natura e della fede. Non è un caso se il compasso viene frequentemente utilizzato come attributo alchemico, impugnato dal *Re-bis* o dalla celeberrima incisione della *Melencolia I* del Dürer³⁷.



Fig. 3 - J. Lipsius, *De constantia libri duo*, Antverpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1585, particolare del frontespizio. Per gentile concessione della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (coll. 14.18.0.3.4).

³⁷ Per il *Re-bis*, vd. B. VALENTINO, *Azoth. Ovvero l'occulta opera aurea dei filosofi*, a cura di M. INSOLERA, Edizioni Mediterranee, Roma 1998, tav. v; A. DÜRER, *Melencolia I*, incisione a bulino, 23.9x18.9cm, 1514, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; per un esaustivo studio in merito all'esegesi dei simboli confluiti nell'opera si rimanda a E. PANOFSKY, F. SAXL, *La "Melencolia I" di Durer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, Quodlibet, Macerata 2018.

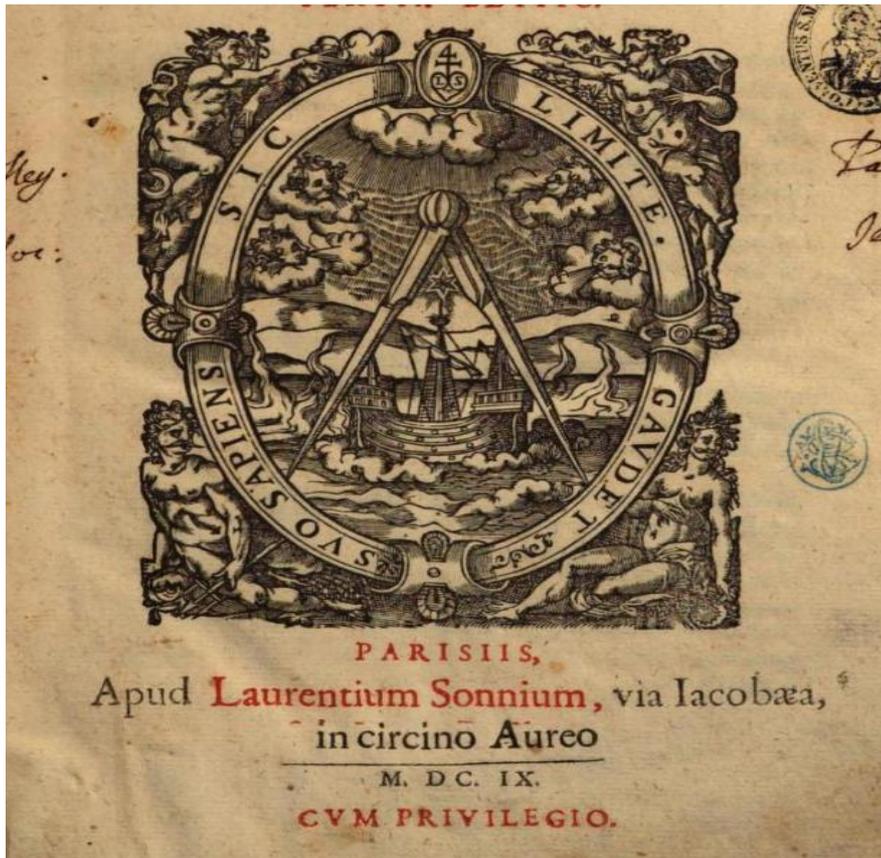


Fig. 4 - R. Coppino, *De sacra politia forensi*, Parisiis, apud Laurentium Sonnum, 1637, particolare del frontespizio. Per gentile concessione della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (coll. 13.25.F.20).



Fig. 5 - Imprese dell'Offitioso Accademico Intronato [...], Siena, Ercole Goti, 1629, p. 46, particolare. Per gentile concessione della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (coll. 6.19.L.12.1).



Fig. 6 - C. Camilli, *Imprese illustri di diversi [...]*, Venezia, Francesco Ziletti, 1586, p. 103, particolare. Per gentile concessione della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (coll. 71.4.D.26).

Di fatto, si è visto che il compasso non può essere scisso dal cerchio che traccia, e già nel Quattrocento

[I]a chiusura del cerchio, operata dal compasso, rappresenta l'armonia del microcosmo che si esterna nell'opera d'arte. [...] Il compasso e il cerchio, nella versione cristiana, significano il ciclo della vita, alla cui fine segue il ritorno dell'anima alla contemplazione di Dio.³⁸

Si riprenda ora l'*Hecatographie* di Corrozet, fino a giungere all'*inscriptio* «Entreprendre par dessus sa force» (fig. 7). La *figura* è campeggiata da un compasso iscritto in un cerchio, che però non si chiude: effettivamente l'oggetto è spezzato, e proprio per questo non può concludere il suo giro. L'interpretazione è suggerita dal testo, presentato ancora una volta sotto forma di quartina:

³⁸ M. GIONATELLA, FUBINI, *L'uomo con il compasso e la sfera. Note sulla recente edizione delle "Antiquarie prospettive romane" attribuite a Bramante*, in « Archivio Storico Italiano », CLXIV, 2, 2006, p. 331.

ENTREPRENDRE PAR DESSUS SA FORCE
Cellui qui son esprit efforce
Et veult plus qu'il ne peult comprendre,
C'est comme qui vault entreprendre
Oultre son povoir & sa force.³⁹

Lo schema rimico suggerisce la figura del cerchio, facendo coincidere la prima e l'ultima parola in fine di verso, effetto esaltato dall'uso della derivativa «efforce», «force» oltre che dalla sillabica «comprendre», «entreprendre». Il compasso, che quando è integro simboleggia la Temperanza, una volta spezzato rappresenta colui che, spinto da ispirazioni puramente velleitarie perché «vuole intraprendere al di là del proprio potere», è tracotante e si danneggia senza concludere ciò che si è prefissato. Il cerchio allora non si chiude, e così il compasso è rotto: non c'è più possibilità di raggiungere né di aspirare alla perfezione.

In effetti, come messo in evidenza da Andrea Battistini, il Barocco è idealmente coinciso con la «“la rottura del cerchio”, [e la] “perdita del centro”, due elementi geometrici che designano a un tempo un universo finito e l'idea di una perfezione fondata sull'armonia delle parti»⁴⁰.

³⁹ G. CORROZET, *op. cit.*, N5v: 'INTRAPRENDERE OLTRE LE PROPRIE FORZE. Colui che sforza il proprio spirito/E vuole più di quanto comprende/è come chi vuole intraprendere/al di là del proprio potere e della sua forza'.

⁴⁰ A. BATTISTINI, *Dal cerchio all'ellisse: dal Rinascimento al Barocco*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, Atti di Convegno (ROMA, 27-29 MARZO 2014), [ONLINE] *European Network for Baroque Cultural Heritage*, <http://digilab4.let.uniroma1.it/enbach/it/content/dal-cerchio-allelisse-dal-rinascimento-al-barocco>, CONSULTATO IL 17 GIUGNO 2024.

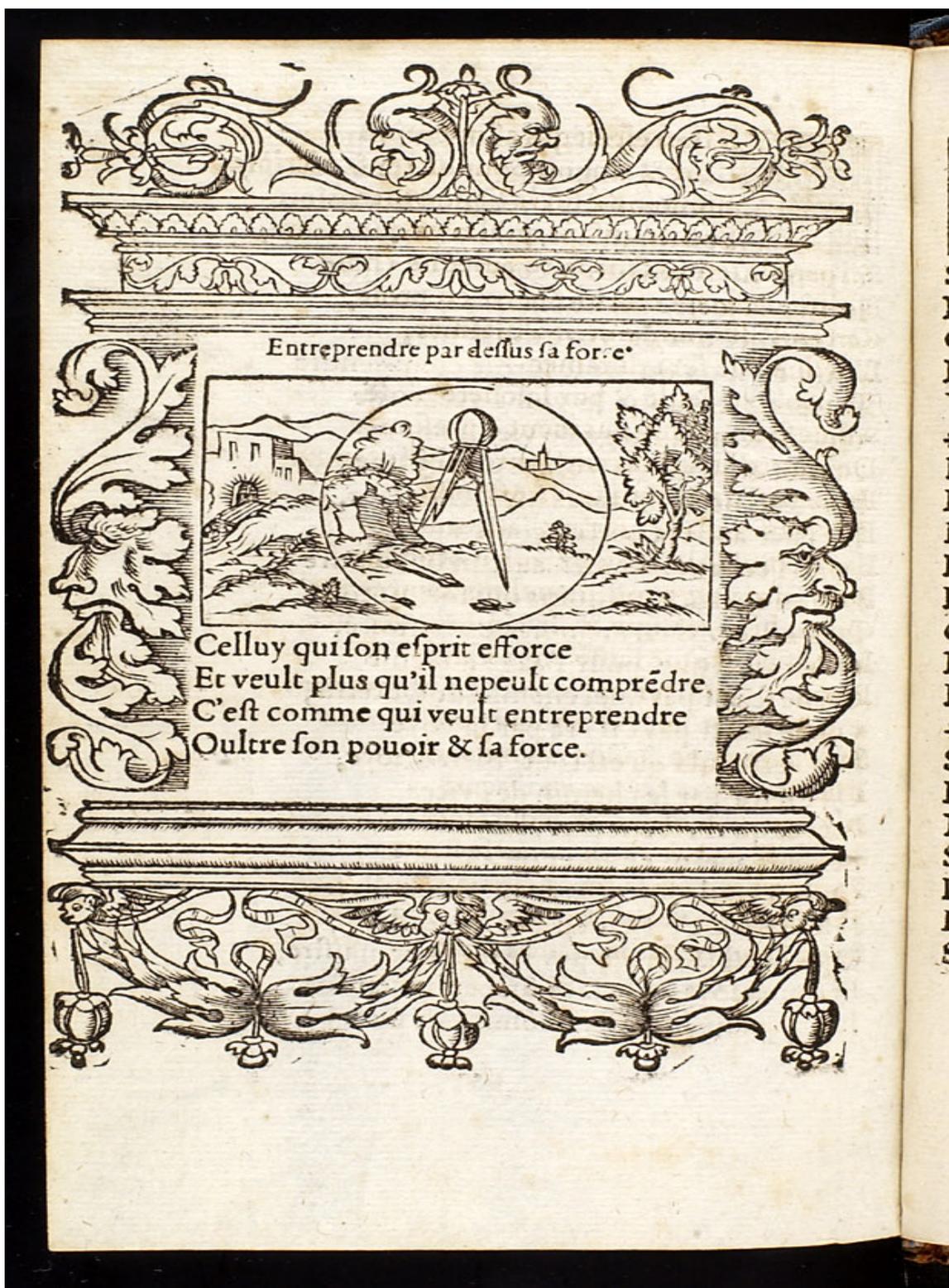


Fig. 7 - G. Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, Janot, 1540. Courtesy of University of Glasgow, Archives & Special Collections, Sp Coll S.M. 385 (f. n5v).

Una tale *visio mundi* può essere infine ugualmente declinata adottando un punto di vista religioso, sulla quale influiscono evidenti istanze controriformistiche. Camillo Camilli, nelle *Imprese illustri di diversi*⁴¹, presenta l'impresa del gentiluomo veneziano Iacomo Zacco (fig. 6). Questa, dall'anima *Sufficit una dies*, un solo giorno è sufficiente, mostra nel corpo un astrolabio e una sfera «tutti rotti spezzati»⁴², tenuti insieme da un compasso. Camilli presenta il portatore come qualcuno dalla manifesta «curiosità d'investigare le cose occulte della Natura, & d'haver notitia delle cose del Cielo, & delle stelle»⁴³ in riferimento alle aspirazioni alchemiche del portatore. Questi, abbandonate tali ambizioni, in un secondo momento della sua vita rivolse la mente alla conoscenza di Dio. Ecco il perché della presenza degli strumenti alchemici, tra cui appunto il compasso, ineditamente rappresentato sospeso a un filo⁴⁴ e non poggiato su un piano né rivolto verso l'alto. In effetti, dei tre oggetti il compasso è l'unico a non risultare danneggiato. Zacco sfrutta la doppia valenza dell'oggetto, strumento alchemico e, al contempo, mezzo di rappresentazione del ritorno dell'anima a Dio. Allo stesso modo, l'anima dell'impresa è la distorsione della massima evangelica, *sufficit diei malitia*, ad ogni giorno basta il suo male⁴⁵, che spinge all'accettazione del quotidiano senza la preoccupazione del futuro o delle cose al di fuori del proprio controllo. *Sufficit una dies* dimostra l'intenzione di porre fine alla curiosità nutrita verso le cose della Natura, rappresentate in primo luogo dal compasso che tiene insieme e governa le cose terrene e astrali, rivolgendola invece alle difficoltà quotidiane, lasciando il resto nelle mani di Dio, a riprendere l'antifona biblica *Iacta cogitatum tuum in Domino, et ipse te enutriet*, getta il tuo pensiero sul Signore ed egli ti nutrirà⁴⁶.

⁴¹ *Imprese illustri di diversi coi discorsi di Camillo Camilli, et con le figure, intagliate in Rame di Girolamo Porro Padouano, All'Illustrissimo et Reverendissimo Don Ferdinando Cardinal de' Medici. Parte Prima, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, MDLXXXVI.* Esemplare della Bibliothèque Municipale de Lyon.

⁴² Ivi, G4v p. 104.

⁴³ Ivi, G4r p. 103.

⁴⁴ L'immagine è di per sé suggestiva nella sua allusione alla precarietà delle cose del mondo.

⁴⁵ Matteo 6, 34.

⁴⁶ Salmi 54, 23.

