

GENNARO TALLINI

Le edizioni della *Iconologia*
di Cesare Ripa (1603-1624)

Interventi e giunte alle edizioni successive
al 1603: proposte di discussione e analisi
tipofilologica

Gennaro Tallini PhD

Le edizioni della Iconologia di Cesare Ripa (1603-1624). Interventi e giunte alle edizioni successive al 1603: proposte di discussione e analisi tipofilologica

LuLu Press Inc., 627 Davis Drive #300

Morrisville, NC 27560

2017

all right reserved

ISBN 978-1-326-91669-5

ID 20436874

Problemi tipofilologici nelle edizioni della *Iconologia* di Cesare Ripa (1603-1623)

A preliminare precisazione si rende necessario chiarire quali siano gli obiettivi di questo studio, così da sgombrare il campo da più d'un equivoco; in questo scritto, infatti, non s'intende mettere in discussione la sterminata bibliografia sull'opera in questione, né tanto meno, intendiamo proporre situazioni della ricerca, oggi assodate e non più discutibili. Semmai, le questioni qui affrontate, ineriscono alla volontà (penultima o ultima che sia) dell'autore di costruire un progetto iconologico/interpretativo non basato sulla univoca interpretazione di codici e segni allegorici, quanto di illustrare un patrimonio di immagini utile a più codificazioni e a più modelli. Tale visione, dunque, non può non essere sottratta alle molteplici stesure operate nel tempo e alle modifiche che ogni tipografo (richieste o meno) ha operato alla formazione originaria, già di per sé ampia e ben assortita. L'approccio che qui rivendichiamo è perciò esclusivamente filologico, tale da far sì che emergano dall'analisi le fasi dell'intervento dell'autore, progressivo e sempre attento a ogni minimo particolare fino alla morte.

Il metodo di lavoro adottato, infatti, dovendo occuparsi dell'evolversi strutturale e argomentativo di un testo che è cresciuto su stesso per immagini e sezioni, per forza di cose non poteva che, da un lato, raccordare le eventuali varianti a una sola *lectio* e dall'altro evidenziare le similarità tra loro e gli interventi esterni compiuti da Giovanni Zaratino Castellini - e forse anche da Pietro Paolo Tozzi - dopo la morte dell'autore. Si profila così, un doppio procedimento, prima cladistico, d'analisi specifica di testi affini (accresciuti, ma non modificati radicalmente) e poi tipofilologico (dove il secondo procedere non inficia né esclude il primo e viceversa).

L'analisi ha messo in evidenza il continuo lavoro di affinamento e puntualizzazione delle immagini rispetto al testo e del testo stesso rispetto al lettore da parte di Cesare Ripa e ha anche mostrato quali limiti siano stati posti da tale lavoro all'attività dei collaboratori e degli editori successivi, con particolare riferimento proprio all'attività svolta da Zaratino Castellini, dai tipografi considerata falsamente preponderante e invece, molto minore e in qualche caso addirittura inesistente. Del resto, già la successione delle edizioni, comprensive o meno d'immagini, dimostra, proprio nell'accrescimento continuo delle figure, la particolare attenzione che l'autore fino negli ultimi momenti di vita ha posto nell'accrescere e nel curare gli apparati iconologici e testuali facendo sì che ognuna delle edizioni qui studiate diventi una variante di stato in tipografia.

La *Penultima voluta auctoris* da Ripa non è neppure presa in considerazione coincidendo con ognuna delle stampe, peraltro sempre programmate e organizzate contattando direttamente i tipografi non appena avesse notizia dell'apprestarsi o del pubblicarsi la propria opera.

Nel 1613 lo stampatore senese Matteo Florimi pubblica un'edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Nella nota ai lettori lo stampatore avverte che l'edizione è stata impressa dopo che l'autore, durante un soggiorno fiorentino, si era lamentato proprio con l'editore delle difficoltà incontrate presso gli stampatori romani, troppo poco avvezzi alla correzione delle bozze.

Quando l'autore della presente opera fu qui in Fiorenza, si dolse meco un giorno, che dagli stampatori di Roma gli fosse stata lacerata, trascorrendo essi la stampa senza correttore, e mi scoprì l'animo suo di volerla ristampare con aggiunta di dugento immagini da lui di nuovo inventate, con discorsi molto copiosi, a fine che riuscisse molto maggiore, e più doviziosa [...] (F 1613: p.n.n. [7]).

A maggior ragione e proprio perché non soddisfatto del servizio reso, Cesare Ripa sperava di poter ristampare l'opera, magari aggiornandola con altre immagini che rendessero il testo ancor più comprensibile, codificabile nei nessi iconologici e nei riferimenti testuali e in fin dei conti accessibile a un pubblico vasto, non necessariamente formato solo da addetti ai lavori.

Lo stampatore inizia la stampa prima a Firenze nel 1608 e la conclude a Siena nel 1613 completandone la correzione e corredandola di 200 immagini aggiuntive che lo stesso Ripa aveva intanto preparato. Mentre l'edizione fiorentino-senese va avanti tra difficoltà e problemi di ogni tipo, tra 1610 e 1611 esce a Padova per i tipi di Pietro Paolo Tozzi un'altra edizione dell'opera di Cesare Ripa e altre edizioni vedranno la luce nel 1618 e nel 1624-1625.

Il complesso delle edizioni, compresa la *Princeps* è dunque il seguente e tenendo conto delle affermazioni prima citate dello stampatore senese Florimi è da identificare con la copia scorretta e imprecisa proprio l'edizione romana del 1603. Il flusso delle immagini allegate, stante la mancanza di esse in O 1593 e B/L 1612 va quindi in considerazione a partire dalle 1085 inserite da Ripa alla stessa edizione F 1603.

I. *Iconologia di Cesare Ripa [...]*, Roma, eredi di Giglioto Osmarino, 1593 (= O 1593);

II. *Iconologia di Cesare Ripa [...]*, in Milano, appresso Gierolamo Bordone e Pietro Martire Locarni compagni, 1602 (= B/L 1602);

III. *Iconologia di Cesare Ripa [...]*, Roma, Lepido Facii, 1603 (= F 1603);

IV. *Iconologia di Cesare Ripa [...] ampliata ultimamente dallo stesso autore di CC immagini [...]*, in Siena, appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613 (= F 1613).

V. *Iconologia, ouero Descrittione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa [...] Di nuouo in quest'ultima edizione corretta diligentemente, & accresciuta di sessanta e piu figure poste a luoghi loro: aggiunteui copiosissime tavole per solleuamento del lettore [...]*, In Padova, per Pietro Paolo Tozzi, nella stamparia del Pasquati, 1610-1611 (= P 1601/11).

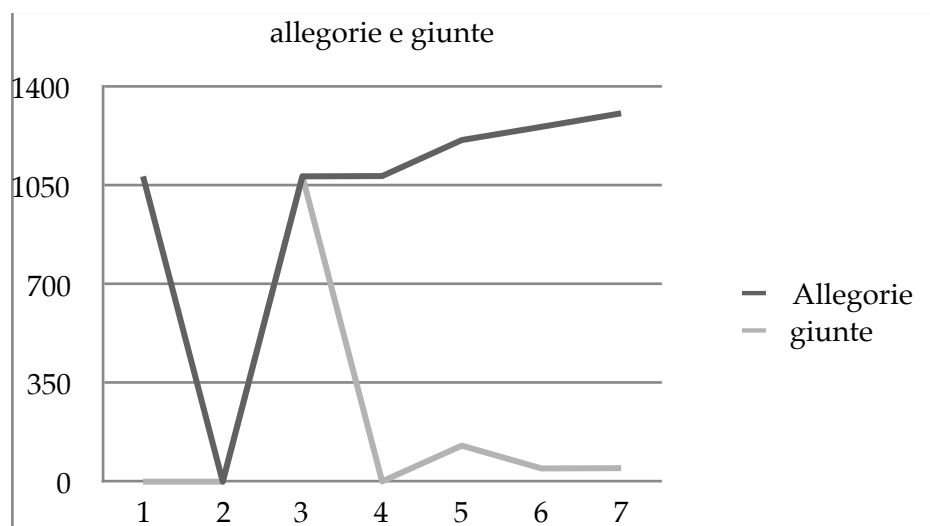
- VI. *Noua iconologia di Cesare Ripa [...] Nella quale si descriuono diuerse imagini di virtu, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed' altre infinite materie. Opera vtile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, e ad'ogni studioso per inuentar concetti, emblemi, ed imprese [...] ampliata ultimamente dallo stesso autore di trecento imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione; con nuoui intagli, & con molti indici copiosi, in Padova, per Pietro Paolo Tozzi, nella stampa del Pasquati, 1618 (= P 1618);*
- VII. *Della nouissima iconologia di Cesare Ripa [...] Parte prima [-terza] [...] Ampliata in quest'ultima editione non solo dallo stesso autore di Trecento e cinquantadue imagini [...] ma ancora arricchita [...] dal sig. Gio. Zaratino Castellini faentino, in Padova, per Pietro Paolo Tozzi, 1624-1625 (= T 1624/25).*

Dato per scontato che con il termine “immagini” gli editori si riferiscono al corredo di xilografie che contraddistingue soprattutto le ultime edizioni prese in considerazione, c'è da sottolineare che contrariamente alle precedenti l'ultima edizione censita, quella in cui ancora è possibile rilevare interventi autorali, riunisce le tre parti originarie in cui è diviso il lavoro, ma con date di edizione differenti: la prima parte, infatti, riporta in colophon la data del 1625, mentre la seconda e la terza sono datate entrambe 1624. In tutti e tre i colofoni si specifica che l'edizione riporta 350 immagini aggiunte dallo stesso Cesare Ripa più altre dovute invece alle aggiunte del faentino Giovanni Zaratino Castellini.

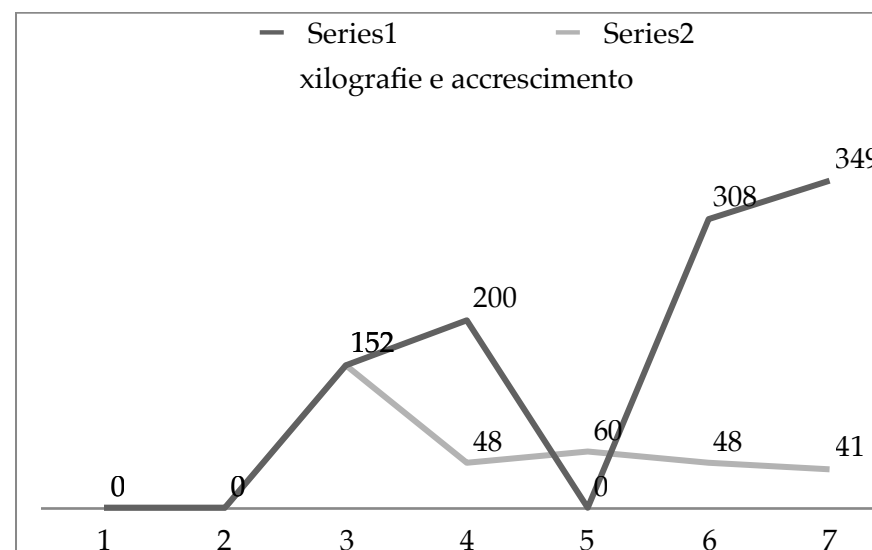
Oltre le varianti *in titolo* che già evidenziano variazioni decisive per la strutturazione interna degli argomenti («Iconologia», «Nova iconologia», «Della novissima iconologia»), le tre edizioni padovane documentano un *work in progress* che non può che essere di mano dello stesso autore, data la diversa quantità d'immagini che volta per volta, edizione per edizione, lo stesso Ripa raccoglie e invia agli stampatori. Oltretutto, proprio la continua necessità di aggiornare il lavoro costringe l'editore padovano a gestirne l'impressione in tempi diversi. Non a caso P₁ riporta nel frontespizio la data del 1611, mentre II e III parte riportano un frontespizio autonomo con il 1610 impresso; lo stesso avviene per T 1624/25 ma non per P 1618 che invece è stampata tutta nel 1618.

Edizioni	Allegorie	giunte	Xilografie	giunte
1593	1085	0	0	0
1602	0	0	0	0
1603	1085	1085	152	152
1611	1086	1	200	48
1613	1214	128	200+60 in- tagli	60
1618	1261	47	308	48
1625	1309	48	349	41

Dal 1603 al 1613, cioè dalla *Princeps* a F 1613, le allegorie sono cresciute di 129 unità per un totale di 1214 e con un accrescimento dell'11.78% con una media di xilografie elaborate per anno di 26 incisioni (contando anche i nuovi intagli).



Dal 1618 al 1625 abbiamo una diminuzione netta delle allegorie che significa anche che l'opera comincia ad avere una forma quasi definita nell'apparato testuale, tant'è vero che aumentano invece le xilografie, autentico commento visivo alle *voces* più importanti. In dodici anni, infatti, il corredo iconografico giunge a 349 figure e a un incremento di ben 89 solo nelle ultime due edizioni con un accrescimento in percentuale del 15.58% su F 1603 e di quasi il 12% su P 1618 con una media annua di elaborazione ed incisione di quasi 13 xilografie per anno.



Questi primi dati preliminari ci dicono che la capacità operativa dei tipografi dipendeva a doppio filo dalle idee e dalle scelte di Cesare Ripa, capace di elaborare, rispetto ai tempi e alla produzione delle tipografie, più di quaranta xilografie per edizione.

Tenendo presente che Ripa muore nel 1622 e che quindi la gigantesca variante di stato che differenzia P 1624/25 dalle precedenti (ovvero le 41 xilografie e le 48 allegorie aggiunte sicuramente e in gran parte da Zaratino Castellini) era all'epoca ancora *in progress*, è possibile in media conteggiare le varianti d'autore effettivamente aggiunte all'edizione P 1618 dal perugino, ovvero quasi sette per anno per le allegorie (28 su 48, cioè il 58.33%) e sei per anno per le xilografie (24 su 41 = 58.53%). Più della metà delle immagini predisposte è opera dell'autore che ha quindi lavorato alla propria opera fino all'ultimo momento, in stretto contatto con i tipografi coinvolti e solo dopo la sua morte quest'ultimi (e Zaratino Castellini) si sentono in dovere, non solo di continuare il lavoro (ormai l'impresa è partita e fermarne la stampa sarebbe più costoso), ma anche di arricchirne ulteriormente il bagaglio iconografico mirando ad un pubblico più ampio e meno selezionato.

L'organizzazione del lavoro editoriale evidenzia come l'attività dell'autore avvenga contemporaneamente a F 1613, lo dimostrano:

- I. la voce "Accademia" (la cui figurazione è da Tozzi addebitata a Zaratino Castellini), presente in e in P 1618 e T 1624/25;

[...] Donna vestita di cangiante, d'aspetto, et di età virile, coronata d'oro, nella man destra terrà una lima, intorno al cui manico vi sia scritto: *detrahit atque polit*, nella man sinistra haverà una ghirlanda tessuta d'Alloro, Hedera, e Mirto, da la medesima mano pendino un paio di pomi granati, sederà in una sedia fregiata di fogliami, e frutti di Cedro, Cipresso, e Quercia, com'anco rami d'Oliva, in quella parte ove si appoggia il gombito, luogo più prossimo alla figura. Starà in mezzo d'un cortile ombroso, luogo boscareccio di villa, alli piedi haverà buona quantità di libri, tra quali risieda un Cinocefalo, ovvero Babuino, sarà vestita di cangiante di varii colori, per le varie scientie, che in una dotta Academia si trattano.



Si dipinge d'età virile, per la perfetta, e matura cognitione de le cose, che si posseggono, e discorrono in quella età, che non è sottoposta alle leggerezze giovanile, ne a diliramenti senili, ma è dotata di salda mente, e di sano giuditio [...] (F 1613: 2; P 1618: 2; T 1624/25: 2).

II. la voce “Notte” in F 1613 (opera indiscutibilmente di Ripa), ma in P₂ assegnata invece (con qualche minima variante testuale) ancora a Castellini;

[...] Donna di carnagione et capigliatura fosca, incoronata di papaveri, habbia su le spalle due grandi ale negre assi distate, la veste sia negra, ricamata di lucide stelle; tenga nel destro braccio un fanciullo bianco, addormentato, nel sinistro un'altro fanciullo negro ancor esso in atto di dormire, & ambedoi co li piedi storti [...] (T 1624/25: 465).

III. l'immagine dell' *Amor domato* (Figura 1) presente in F 1613, P 1610/11 e P1618 e attribuita da Tozzi a Zaratino Castellini e invece riconducibile ancora a Cesare Ripa come dimostrato dalla citazione di un sonetto di Coppetta (a proposito del Tempo che doma Amore), definito dal perugino «mio compatriota» che l'editore padovano volutamente ignora non tenendo presente l'origine faentina di Zaratino e quella perugina di Ripa.

[...] Cupido a sedere, tenga sotto li piedi l'arco, & la faretra, con la face spenta, nella man dritta habbia uno horologio da polvere, nella sinistra uno augelletto magro, & macilente nominato Cinco. Tiene sotto li piedi l'arco, & la faretra con la face spenta, per segno d'essere domato, essendo che l'abbassare, & deporre l'armi sue significa soggezione, & sommissione. Non ci è cosa che domi più l'Amore, e spenga l'amorosa face [...] (P 1618: 32).



IV. Più avanti, protagonista (purtroppo per lui) ancora Coppetta, Tozzi, pur resosi conto dell'errore di attribuzione, lasciando le parole «mio compatriota» che Ripa aveva nuovamente affiancato al nome del poeta (di nuovo citato per un altro sonetto a tema sulla breve vita delle speranze umane), persevera nell'attribuzione della figura della *Vita breve* (Figura 2) sempre e solo a Giovanni Zaratino Castellini.

[...] Donna d'aspetto giovanile incoronata di varie, e verdi foglie, porti scolpito nel petto, l'Hemerotobio picciolo animale volatile, o per dir meglio, contesto tutto il vestimento del detto animale nella man destra tenga un ramo di rose con questo verso intorno: una dies aperit, conficit una dies. Che fu già motto di Monsignor Federico Cornaro Vescovo di Padova nelle imprese del Ruscelli: nella mano sinistra il pesce, Calamaro, o la Seppia [...] (T 1624/25: 723).

Le *giunte* operate da Zaratino Castellini, per nulla decisive rispetto all'impianto stesso del lavoro, non inficiano il modello operativo costruito da Ripa e risultano decisamente marginali rispetto al complesso dell'opera, al punto che Cesare Orlandi, curatore dell'edizione 1764 dell'*Iconologia* e convinto assertore del fatto che la paternità dell'opera sia esclusivamente di Ripa e non del faentino (cosa invece affermata da Giano Nicio Eritreo, al secolo Giovanni Vittorio Rossi e Giusto Fontanini, ma negata decisamente da Apostolo Zeno), parla espressamente di interventi minimi e non determinanti.

[...] Prima di tutti Giano Nicio Eritreo, o sia Gio: Vittorio Rossi errò di gran lunga nella sua Pinacoteca, allorché volendo fare l'elogio del suo favorito Gio: Zaratino Castellini di lui disse num. 27. *Fuit maxima ex parte auctor Iconologie, quae Caesaris Ripae nomine impressa, pictorum, caelatorumque omnium manibus teritur*. È vero pur troppo che anche i grand'uomini non sono esenti dal prendere abbagli! [...] visse pure a' suoi tempi il Ripa, come il Castellini. Uscì pure ai suoi tempi alla luce la prima edizione dell'Iconologia, uscì la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la sesta, ed era l'Iconologia a' suoi tempi già notissima al Mondo. Egli ne fece cenno [...] senza neppure averla mai veduta. [...] Se presa si fosse dirò così, la pena di ricercare una sola delle edizioni, che pure gravano per le mani di tutti, avrebbe arrossito di aver pensato di scrivere, non che di avere scritto, che l'iconologia fosse stata composta *maxima ex parte* dal Castellini. E se il Castellini viveva allorché uscì al Pubblico la Pinacoteca, avrebbe senza dubbio arrossato del suo panegirista [...]. Le immagini e i Discorsi aggiunti dal Castellini all'Iconologia del Ripa non arrivano ad esser nemmeno la quarta parte del libro [...].

La ricostruzione operata dall'Orlandi è dettagliata soprattutto in merito alla questione della corretta attribuzione della maggioranza delle immagini stampate a Ripa piuttosto che a Castellini. Anzi, tanto è precisa e convinta l'argomentazione da "bacchettare" perfino Apostolo Zeno che non avrebbe «usata tutta la dovuta diligenza» nel tracciare il profilo dell'opera e del suo autore.

Abbiamo così un continuo lavoro di sistemazione e organizzazione dello scritto che procede di pari passo con l'accrescimento delle silografie e del sistema didascalico collegato all'impianto generale dell'esposizione. Alle più di 60 figure preparate da Ripa già nel 1610-611 (cui si sommano le duecento di F 1613), infatti, rispondono le 300 di P 1618 e le 350 T 1624/25. È dunque possibile che le 60 di P 1610/11 siano solo una piccola parte di quelle già pronte nello stesso periodo e consegnate per la stampa di F 1613.

Ripa, infatti, ha già pronte le 300 immagini all'indomani del 1608. Di queste 200 sono state affidate a Florimi e 60 a Tozzi; le rimanenti invece, per motivi a noi oscuri, sono rimaste nelle mani del suo ideatore. Già all'inizio dei contatti con l'editore toscano il numero delle immagini assomma a circa 260 figure, raccolte e preparate nel lasso di tempo tra l'edizione romana del 1603 (forse causa delle lamentele dell'autore sull'incapacità dei tipografi romani) e quella fiorentino-senese. Del resto, proprio questa edizione è la prima ampliata «con figure», specificazione necessaria perché la *princeps* degli eredi di Gigliotto Osmarino (O 1593) non lo era.

Di conseguenza, le immagini sono un progetto editoriale nuovo e successivo alla prima edizione dell'*I-conologia*, in origine pensata come un semplice trattato e poi come testo quasi didattico. Non bisogna dimenticare, infatti, che le edizioni padovane riportano nel frontespizio la seguente frase: «[...] Opera utile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori & ogni altro studioso [...]», ben diversa da quelle apposte alla *princeps* edita dagli eredi di Facciotto che invece recitava: «[...] necessaria a poeti, pittori e scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane».

La seconda edizione tradisce il cambio di obiettivi, trasformandoli da generici modelli imitativi a complete proposte didattiche che proprio le immagini devono sottolineare e rafforzare al fine di ottenere maggiore comprensione del testo e dei suoi messaggi iconologici. In fin dei conti, pur partendo da premesse trattatistiche, Ripa, aggiungendo le immagini, tra prima e seconda edizione trasforma radicalmente gli scopi della propria opera passando da un testo fondamentalmente trattatistico ad atteggiamenti quasi dialogici, laddove soprattutto se ne osservano i contenuti didattici anche se non in presenza di un interlocutore reale.

L'albero derivativo, quindi, mostra la dipendenza delle edizioni padovane da B/L 1602 le quali, fatta salva la mancanza d'immagini nella *princeps* O 1593, si separano dagli esemplari toscani per costruire un ramo separato, progettato apposta e strutturato per esigenze di mercato diverse e più mirate ad un pubblico specifico.

Il senso dell'operazione editoriale, infatti, sembra muoversi da una visione letteraria del prodotto iconografico ad una più specifica, volta ad occupare un segmento di mercato limitato, ma in continuo ampliamento quale poteva essere quello non solo dei poeti e dei letterati, ma anche di altre sotto-categorie della produzione letteraria, anche d'occasione. Anzi, forse, l'obiettivo del tipografo e dell'autore era proprio questo segmento di pubblico, continuamente in aumento anche grazie alla diffusione di teorie estetiche più moderne, orientate verso un acceso sensismo.

[...] Sapendo io la fama dell'opera, e avendo sì ampio accrescimento, presi già quattro anni sono l'opera sopra di me, e diedi principio a stamparla, ma per varij impedimenti non ho potuto che hora spedirla [...] alla stampa di Siena. (F 1613, p. n. n., ma p. 7) .

Quanto appena espresso conferma ulteriormente anche la data di morte del letterato perugino, al di là dell'evidenze documentali oggi ampiamente conosciute certificate da Stefani 1990: 307-312. T 1624/25, infatti, recita: «ampliata in quest'ultima editione non solo dallo stesso autore di Trecento e cinquantadue imagini [...], ma anchora arricchita d'altre imagini [...] dal sig. Zaratino [...]»); F 1613, invece, ne dichiara solo 200 specificando anche che sono aggiunti «nuovi intagli».

Ora, assodato che P 1610/11 e T 1624/25 sono praticamente simili, è possibile non solo collocare al periodo tra 1618 e 1624 la data di morte di Ripa, ma anche confermare nuovamente il termine *post quem* perché Tozzi, dedicando l'opera a Gioseffo Pignatelli, afferma: «[...] conobbe ella però il Cavagliere Cesare Ripa autore di essa che sia in celo [...]».

Il perugino, dunque, all'epoca della preparazione di T 1624/25 è già defunto e il passo citato è un'ulteriore prova della già avvenuta morte di Ripa, peraltro già confermata da inconfutabili evidenze ampiamente conosciute e dalla didascalia allegata all'*Avaritia* in cui si loda monsignor Barberini chiamandolo «chierico di camera e ora meritissimo cardinale». A tale frase è aggiunto (sicuramente dallo stesso tipografo): «creato Pontefice con nome di Urbano VIII mentre si ristampava quest'opera a' 6 di agosto 1623». È evidente, anche alla luce di quanto detto in precedenza, che Zaratino Castellini completa ove possibile il *theatrum* figurativo raccolto dal perugino integrandone gli argomenti e raffinando la *tabula*, ma senza intaccare il percorso iconologico ed espositivo. Tale operazione conferma quanto asserito un secolo dopo dall'Orlandi e dimostra che il suo lavoro è il frutto di una programmata progettazione che integra e controlla il lavoro originario.

Tale intervento, allora, non è il frutto dell'attività di un poligrafo senza scrupoli, ma quella di un curatore dallo stesso Ripa incaricato forse già nel 1608-1609, quasi sicuramente a causa dei problemi che l'editore di S incontrava nell'edizione dell'opera.

L'esercizio del faentino è quindi esclusivamente di complemento e mirato solo a pochi interventi che quasi sicuramente sono stati lasciati anche alla mercé di Tozzi, visti soprattutto gli errori diffusi di attribuzione. Dovendo pensare a controllare due edizioni, da Roma, Ripa ha dovuto fidarsi di Zaratino Castellini che, con la complicità più o meno involontaria dell'editore, ha sì controllato la stesura dell'opera, ma ha anche imposto modifiche autorali di un certo peso, probabilmente è anche per questo che poi Eritreo addosserà la paternità della *Iconologia* solo al proprio protetto.

Si profila perciò una questione di varianti di stato con pesanti interventi di bottega, tali da prefigurare una o più *penultimae voluntates auctoris* del tutto annullate dalle scelte compiute in tipografia.

L'operazione padovana, originatasi dunque in parallelo con l'avventura tipografica toscana, forse complice proprio l'ambigua figura di Zaratino Castellini, non è sfuggita a Florimi che nel prosieguo dell'*avviso* prima citato rende edotto il lettore su quella che ritiene una vera e propria contraffazione tentata da Tozzi.

Anzi, nel leggere bene lo scritto del senese, si coglie anche una preoccupazione di fondo per ciò ch'egli stesso sta preparando: il lavoro tipografico, evidentemente, va tanto a rilento (vuoi per cause economiche, vuoi per l'effettiva lentezza della preparazione dei legni e delle immagini nuove) che la sua prima preoccupazione è quella di sottolineare che i 60 intagli aggiunti dal Pasquali altro non sono che immagini più conformi, per misura e adeguamento tipografico, al testo stampato a Padova. Nessuna novità, dunque, secondo Florimi, ma solo un raggiro ben organizzato dal tipografo padovano e niente a che vedere con la sua, arricchita e aumentata, quella sì, di altre 200 immagini preparate direttamente da Ripa.

[...] Mentre che si stava quasi circa il fine, viddi comparire un'Iconologia uscita del 1611 dalla stamperia del Pasquati di Padova: del quale sappiasi che non è accresciuta cosa alcuna, anchorche dica nella dedicatoria lo stampatore, che per consiglio di persona dotta si mise a ristampare il presente volume con aggiunte, & miglioramenti tali, che si può dir piuttosto nuovo, che rinovato. Mosso da tali parole, credetti che qualche nobile intelletto l'havesse veramente accresciuto [...]. Laonde, volsi confrontare il sudetto volume di Padova con quello di Roma per veder l'accrescimento, ne vi trovai aggiunto pur un iota. Trovai si bene mancarsi il Proemio, che certo tralassar non si dovea, percioche in quello l'Autore scuopre il suo final disegno, e discorre circa le forme de le immagini fondatamente [...]. La tardanza nostra in istamparla ahverà giovato per avvertire i librari, ed altri, che non piglino errore dalla Dedicatoria, e frontespizio del volume di Padova, ove dice di nuovo in quest'ultima editione corretta diligentemente & accresciuta; attesoche non è accresciuta d'immagini immaginate di nuovo, ma di 60 intagli più conforme al testo stampato in Roma: ciò non si chiama accrescere [...]. Accresciuta si deve dire la presente perché oltre 800 immagini stampate in Roma, e ristampate in Padova, n'ha prodotte l'autore dugento altre con rare esposizioni, stampate da me con nuovi intagli. (F 1618: p. n., ma pp. 7-8).

Il controllo operato dallo stampatore non evidenzia giunte, semmai solo tagli e di una certa consistenza, vista la denuncia della sparizione del *Proemio*, fondamentale per chiarire effettivamente le giunte e le modalità operative utilizzate da Ripa al riguardo della riorganizzazione delle immagini a corredo e dello stampatore per la resa di stampa prodotta.

L'edizione «accresciuta» cui il tipografo rimanda, altresì, è tale proprio perché corredata di *agionte* nuove, ripartite in 800 già esistenti e altre 200 predisposte sempre da Ripa e intagliate direttamente nella bottega per preparare l'apparato di S. Ciò significa che, anche se l'edizione senese procedeva a rilento, non solo Cesare Ripa ne controllava il procedere, ma lo stesso Florimi e i suoi eredi intervenivano proficuamente nell'assemblaggio delle silografie.

Le diverse penultime volontà autorali prefigurano un processo compositivo che vede in Ripa l'ideatore delle immagini e l'ispiratore della strutturazione della *mise en page* con l'obbligata commistione tra testo e immagine ad esso riferita, nel tipografo senese il tentativo non del tutto riuscito di assecondare le richieste dell'autore e il duo Tozzi-Zaratino Castellini i quali, pur di fronte alle richieste di Ripa, per svariati motivi (non ultimi di assemblaggio dell'edizione unite ad evidenti forzature personali), procedono, solo dopo il 1611 però, quando cioè Tozzi e Ripa entrano finalmente in contatto per iniziativa dell'autore, a un massiccio intervento di risistemazione delle immagini che conduce alla stesura definitiva di T 1624-1625.

Tipografi e curatori, quindi, ognuno a suo modo, non si adeguano completamente ai *desiderata* di Cesare Ripa; quest'ultimo in verità non sembra particolarmente turbato poiché ritiene gli interventi comunque congrui con la sua visione dell'opera e soprattutto con la sua forma editoriale, interventi del curatore compresi e che per questo, in una prospettiva filologica vanno considerati come *addenda* necessari alla chiarezza degli argomenti proposti e in una tipo-filologica come varianti di stato e interventi allografi.

Si profila, insomma, una situazione in cui, nonostante la presenza di materiale d'autore, l'edizione a stampa che ne deriva si configura come punto centrale dell'analisi non solo per motivi di diffusione e fortuna del testo stesso, quanto perché vettore autorizzato di soluzioni formali delegate dall'autore al tipografo e al curatore.

A questo punto, è evidente che non si sta affermando un semplice problema di *contaminaciones* linguistiche, ortografiche e scritturali in genere, quanto di un canone strutturale che, per quanto soggetto lo stesso a *emendatio*, diventa sicuramente più difficile da gestire soprattutto in termini d'edizioni successive a quelle di cui stiamo parlando, non per niente anche l'edizione Orlandi, a 140 anni dalle nostre quattro edizioni, si pone in dovere di sottolineare che anche essa è opportunamente arricchita di altre immagini di corredo al testo.

Di fronte al moto perpetuo dell'arricchimento d'immagini perpetrato da Cesare Ripa e giustificato dall'ovvia necessità di corredare il testo d'esemplificazioni esplicative e didascaliche *ad hoc*, assistiamo alla formazione di un canone tipografico che non risponde solo ai codici della copia allografa come per i manoscritti, ma che si configura invece come *altera facies* la quale, se pure acquista sobrietà e consistenza nell'attestarsi come autorevole riferimento per altri interventi tipografici (accrescitivi o diminutivi non ha importanza), lo stesso si configura come scadimento dell'autorevolezza raggiunta prima dalla fase manoscritta e poi dalla sua *princeps* la quale, non essendo corredata d'immagini, diventa fattore per nulla rappresentativo della *voluntas auctoris* e per questo non importante rispetto alle successive proprio perché sconfessata dall'autore stesso che agisce sull'arricchimento del corredo iconografico senza toccare il testo.

Certamente, nonostante le oscillazioni subite, la *princeps* non subisce variazioni particolari, né le viene revocato lo statuto identitario di modello di riferimento; è certo però, che se si ricorre ad un'analisi puntuale delle differenze tra i due modelli (con o senza immagini) è sicuro che qualche difficoltà emerge nel considerare come idoneo riferimento O 1593 rispetto a B/L 1602 e le successive. Di fronte al mantenimento dell'unitarietà testuale, infatti, la presenza stessa del corredo iconografico permette alle sole F 1613 e P 1610/11, P 1618 e T 1624/25 di essere riconosciute come autorevoli e unitarie rispetto ad essa grazie alla ricezione maggiore delle edizioni corredate che non di quella originaria.

Il vero problema però, è che l'edizione padovana e le sue successive riedizioni non sono contraffazioni, ma vere e proprie ulteriori edizioni, stampate direttamente sotto la supervisione di Zaratino Castellini e con l'autorizzazione (come abbiamo visto, decisiva in questo caso) dell'autore stesso. Lo conferma la *excusatio* che proprio Pietro Paolo Tozzi inserisce come personale *defensio* alle accuse degli eredi dello stampatore senese.

[...] Studiosi lettori, quando si cominciò a stampare il presente volume, l'Autore che si ritrova in Roma, non sapeva che Io ristampassi l'Iconologia, né io sapeva che l'Autore stesse intorno all'accrescimento dell'Opera sua; lo seppi alfine per mezzo di amici, impresa che fu la prima parte. L'autore, richiestone da me per lettere, mi mandò 100. Figure da lui di nuovo inventate, le quali abbiamo poste da se nella terza parte; mi mandò insieme alcune postille da inserirsi nella Prima parte e nella seconda. Quelle della Seconda Parte, perché vennero in tempo, le abbiamo messe a' suoi luoghi; ma le postille della prima parte, perché giunsero dopo che fu stampata, le ponghiamo qui sotto (T 1624/25: p.n.n).

In essa lo stampatore conferma l'intervento dell'autore e la collaborazione, quantunque non richiesta, che proprio il perugino offre all'editore inviandogli testi aggiuntivi (le *Postille*) e figure ideate per l'occasione. Ciò spiega la diversità di date tra i frontespizi di P 1610 e T 1624/25 e si determina l'albero derivativo delle edizioni secondo la loro effettiva organizzazione e forma.

Che Ripa abbia collaborato con particolare interesse all'edizione padovana lo dimostra anche la lettera che sempre Tozzi allega a P 1618 come testimonianza della propria innocenza.

Molto Mag. e Padron mio Oss.mo, visto la mia iconologia diligentemente ristampata da V. S. con diverse, e nobilissime tavole, e figure intagliate con tanta industria e arte, che invero meglio non si potrebbero fare. Perciò io la ringrazio infinitamente, e le ne resto con quell'obbligo, che sia possibil maggiore, non solo per questo, ma perché ella ha mostrato di tenere in pregio le cose mie, ed averle care. Veda pur dunque se io la posso servire in qualche cosa, che vedrà in me la prontezza, e il desiderio grandissimo ch'io ho di ubbidirla e servirla sempre in tutto quello ch'ella si degnarà di comandarmi. Qui dunque farò fine, e con ogni riverenza le bacio le mani, pregandole dal Signore iddio ogni contento, e felicità maggiore.

Di Roma questo 19 febbrajo 1611

Di V.S. Molto Mag.
Affezionat.mo ed Obbl.mo Servidore
Il cavalier Cesare Ripa

Desidero di essere favorito da V. S. di un libro di detta iconologia per poterla godere per amor di V. S. e per segno dell'affezione che Io le porto, le mando il mio ritratto

La lettera conferma l'impegno e la disponibilità dell'autore e dimostrano che Ripa lavorò alle due edizioni senza porsi il problema di mettere i due editori al corrente del lavoro iconografico che andava preparando. Non solo, ma lo stesso lavoro certifica anche che l'attività di riflessione e rielaborazione dei significati simbolici relativi alle immagini predisposte è stato sempre oggetto di analisi e riflessione non solo tematica, ma anche figurativa, quasi che l'aspetto estetico dell'immagine non fosse disgiunto dal suo valore comunicativo. Anzi, di questo Ripa è stato sempre convinto, altrimenti non avrebbe mai posto in essere un tale doppio lavoro editoriale, il quale peraltro, ha condotto a risultati diversi da editore a editore, determinando due distinte edizioni e non semplici ristampe dell'edizione 1603.

Il *post scriptum* poi, è ancora più importante del contenuto della lettera cui è aggiunto; infatti, dichiarando l'invio del ritratto dell'autore, la lettera ci permette d'ipotizzare che la silografia allegata alla stampa del 1625 (c. 5r) sia stata intagliata sulle linee del dono ed è quindi molto probabile che essa riproduca i veri tratti di Cesare Ripa.

Bibliografia

Ripa 1593 = *Iconologia di Cesare Ripa [...]*, Roma, eredi di Giglioto Osmarino, 1593.

Ripa 1602 = *Iconologia di Cesare Ripa [...]*, in Milano, appresso Gierolamo Bordone e Pietro Martire Locarni compagni, 1602.

Ripa 1603 = *Iconologia di Cesare Ripa [...]*, Roma, Lepido Facii, 1603.

Ripa 1613 = *Iconologia di Cesare Ripa [...] ampliata ultimamente dallo stesso autore di CC imagini [...]*, in Siena, appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613.

Ripa 1610-1611 = *Iconologia, ouero Descrittione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa [...] Di nuouo in quest'ultima editione corretta diligentemente, & accresciuta di sessanta e piu figure poste a luoghi loro: aggiunteui copiosissime tauole per solleuamento del lettore [...]*, In Padova, per Pietro Paolo Tozzi, nella stamparia del Pasquati, 1610-1611.

Ripa 1618 = *Noua iconologia di Cesare Ripa [...] ampliata vltimamente dallo stesso auttore di trecento imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione; con nuoui intagli, & con molti indici copiosi*, in Padova, per Pietro Paolo Tozzi, nella stampa del Pasquati, 1618.

Ripa 1624-1625 = *Della nouissima iconologia di Cesare Ripa [...] Parte prima [-terza] [...] Ampliata in quest'ultima editio- ne non solo dallo stesso auttore di Trecento e cinquantadue imagini [...] ma ancora arricchita [...] dal sig. Gio. Zaratino Ca- stellini Faentino*, in Padova, per Pietro Paolo Tozzi, 1624-1625.

Ripa 1744 = *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino no- tabilmente accresciuta [...] dall'Abate Cesare Orlandi [...]*, in Perugia, nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1744.

Ripa 2010 = *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino no- tabilmente accresciuta [...] dall'Abate Cesare Orlandi [...]*, edizione anastatica a cura di M. Gabriele e C. Galassi, Lavìs-Firenze-Siena, La Finestra editrice - Biblioteca Na-

zionale Centrale di Firenze - Biblioteca degli Intronati di Siena, 2010.

Ripa 2012 = Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.

Stefani 1990 = C. Stefani, *Cesare Ripa: a new biographical evidence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Insti- tutes», 53 (1990), pp. 307-312.