

Mirosława Magajewska

A Piero

IL GEROGLIFICO – LA FORMA PIU' RIVELATIVA E INTUITIVA DI SCRITTURA¹

Certamente, fra tutti gli uomini che soffrirono le conseguenze della confusione di Babele, gli egiziani furono quelli che trovarono la soluzione migliore. Infatti, benché le favelle fossero confuse, essi inventarono un linguaggio di sole cose e comunicarono l'un l'altro tramite nozioni comuni in natura, per cui discorrevano in silenzio e si comprendevano intuitivamente attraverso la contemplazione delle loro immagini. Essi adottarono le figure di animali comuni che erano sotto gli occhi di tutti e, tramite le loro unioni e composizioni, erano in grado di manifestare i propri concetti a chiunque avesse compreso l'ordine delle loro nature.

(T. Browne, *Pseudodoxia epidemica*, in: Orapollo, *I geroglifici, Introduzione*, pp. 50–51).

Il geroglifico come modello di lingua universale

Le civiltà antiche sono ormai scomparse da millenni. Non vanno però dimenticate, poiché hanno lasciato tracce di sé che noi contemporanei possiamo ritrovare nei documenti più antichi. Esse “rimesse in vita” cominciano, quello che possiamo definire, la loro nuova esistenza, probabilmente molto diversa da quella originale. Siamo noi, esploratori, ricercatori, scienziati che, proponendo quel mondo virtuale, lo ricreiamo avendo a disposizione mezzi molto sofisticati, inventiamo fantastiche teorie delle origini e siamo molto orgogliosi di noi stessi.

Gli studiosi più scrupolosi e più attenti ci propongono, per fortuna, le edizioni critiche dei documenti, delle riscoperte archeologiche, che testimoniano la grandezza e la gloria di quei tempi lontani, offrendoci la possibilità di

¹ Questo articolo è dedicato al tema del significato del geroglifico e la sua fortuna nel Rinascimento.

conoscerli. Di tutto ciò la cultura moderna ha una precisa nozione basata sui reperti; gli antichi, pur non avendo elaborato una vera e propria archeologia, ne ebbero una vaga intuizione che l'età del Rinascimento ereditò, localizzando in Egitto la nascita della civiltà. E infatti, la civiltà mediterranea ha avuto come culla l'Africa Settentrionale e il Vicino Oriente. La leggenda delle origini si coniuga con la tipica tendenza ad attribuire i grandi eventi del progresso umano a singole personalità di sapienti, di divinità e di eroi. La mitologia e la letteratura greca offrivano un vasto repertorio di questi mitici soggetti, che furono contaminati in un quadro complesso di relazioni e di scambi con le personalità egiziane e orientali.

Così venne scoperto il geroglifico, interpretato come divina scrittura d'idee, lo strumento privilegiato della conoscenza, un segno sacrale e iniziatico la cui lettura permette di scoprire l'arcano. La sua lunga carriera comincia nel Rinascimento nei vari campi della scienza e della cultura e si svilupperà nei secoli successivi per soddisfare, sempre meglio, la curiosità e il fascino di tale tipo di scrittura e per rivelare i segreti di questa lontana civiltà.

Umberto Eco scrive: "Scomparsi gli egizi, scomparsi i detentori di una lingua primigenia, perfetta e santa, se ne è perpetuato il mito, testo senza codice, o dal codice ormai perduto, capace di tenerci in uno stato di veglia nello sforzo di una disperata decifrazione" (U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 192).

La storia delle "riscoperte" umanistiche degli antichi è conosciuta. Il mito della "rinascenza" fu alimentato ed esaltato proprio dal recupero degli "auctores". Per gran parte del Cinquecento, tutti i possibili depositi di manoscritti furono identificati e "frugati", mentre sempre nuove copie accurate e corrette di codici arricchivano le raccolte private e pubbliche. In Italia, ad esempio, le grandi istituzioni monastiche di tradizione benedettina si rivelano ricchissime fonti di tesori ignorati. Ciò provocò la nascita di un fiorente mercato di manoscritti e di codici, affidato all'iniziativa di studiosi e di viaggiatori, ma anche di persone meno dotte, e tuttavia attratte dal fascino di un mondo antico e mitico che tornava a risorgere.

Il viaggiatore fiorentino Cristoforo de' Buondelmonti (1385 ca. – dopo il 1430), prete e mercante, viaggiò per oltre sedici anni nelle isole dell'arcipelago greco, occupandosi di geografia e di cartografia, ma interessandosi anche di epigrafia e di antichità greche e romane. A lui si deve una delle prime descrizioni dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli (cfr. Orapollo, *Introduzione*, p. 5). Nel 1419 de' Buondelmonti acquistò nell'isola di Andros un manoscritto greco degli *Hieroglyphica* di Orapollo, "un testo in greco dovuto a un autore che si qualifica come egiziano (Niliaco) e tradotto in greco da un certo Filippo" (U. Eco, *op. cit.*, p. 158). Nel 1422 il testo venne riportato a Firenze dove suscitò un grande interesse degli umanisti perché creduto

antichissimo e “ritenuto”, al pari degli scritti attribuiti a Ermete Trismegisto², una composizione antichissima, in grado di rivelare i più reconditi significati morali e religiosi della natura.

L'interesse verso i temi egiziani, e in particolare verso il geroglifico, si riscontra già negli antichi greci, i quali visitarono l'Egitto per poter conoscere meglio la sua cultura, per imparare la lingua e per tornare arricchiti dal suo sapere. Lo stesso interesse animò i letterati del XV e XVI secolo che considerarono l'Egitto, la patria di un arcano e antichissimo sapere. Secondo i neoplatonici della tarda antichità la scrittura geroglifica, costituita da figure simboliche anziché di lettere e suoni, dotata di una immediata intelligibilità, appariva vicina, più di qualsiasi altra, a quella forma di conoscenza che della natura e dell'universo hanno Dio e le intelligenze superiori. Parlando della civiltà egizia Plutarco, ad esempio, osservò che i sacerdoti egiziani avevano mascherato il proprio sapere “con miti e ragionamenti che lasciano soltanto intravedere un'oscura apparenza della realtà: ed è senz'altro per indicare questa caratteristica della loro filosofia che davanti ai templi i sacerdoti collocano delle sfingi a significare cioè che la loro teologia è intessuta di sapienza enigmatica” (Plutarco, *De Iside et Osiride*; in: Orapollo, *Introduzione*, p. 22). In modo analogo, scrivono gli autori dell'*Introduzione ai Geroglifici* di Orapollo il Rigoni e la Zanco, “anche Platone si era servito di miti, Pitagora di espressioni oscure, gli antichi ebrei di simboli e figure della Cabala; persino Cristo aveva rivestito con parabole la propria dottrina” (Orapollo, *Introduzione*, p. 22).

Nelle *Enneadi* Plotino aveva scritto: “Non si deve credere che nel mondo intelligibile gli dèi e i beati vedano proposizioni: tutto ciò che ivi è espresso

² “I testi che si attribuivano a Ermete Trismegisto”, scrive M. Calvesi, “risalgono al II o al III secolo d. C. e sono opera di più autori, forse tutti greci. Si credeva invece che fossero stati scritti in un'età antichissima, primordiale, da un grande sapiente egiziano Ermete Trismegisto. Alle origini la figura del Trismegisto si confonde con quella del dio Ermete, che i greci identificavano con il dio egiziano Thoth, scriba e depositario della divina sapienza. I latini, che chiamavano Ermete Mercurio, fecero propria questa credenza. Cicerone afferma che i Mercuri esistiti furono cinque, uno dei quali si recò in Egitto dove assunse il nome di Thoth (o Theuth) e «diede agli egiziani leggi e lettere». Nel periodo ellenistico, fiorì quella copiosa letteratura che andò sotto il nome del Trismegisto e che gli uomini del Rinascimento «riscoprono». Contiene elementi di platonismo, stoicismo, filosofia popolare greca, cultura ebraica e probabilmente persiana. L'*Asclepius* tratta dell'antica religione egiziana e delle virtù magiche di quei sacerdoti, che animavano le statue degli dèi. Il *Corpus Hermeticum* comprende quindici trattati, tra cui il *Primander* che come la *Genesi* descrive la creazione del mondo. Gli altri dialoghi illustrano il percorso dell'anima che risalendo attraverso le sfere dei pianeti si ricongiunge a Dio, o spezza i legami col mondo materiale invasandosi di soprannaturali virtù. Principio dell'ermetismo, che si estende alla medicina e all'erboristica, è la corrispondenza magica tra l'«alto» e il «basso», tra il mondo e i cieli. I culti orientali erano largamente diffusi, all'epoca in cui furono redatti questi scritti, e già allora si favoleggiava dell'Egitto come fonte originaria della sapienza magica, filosofica e religiosa. [...]” (M. Calvesi, *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, pp. 6-7).

è una bella immagine” (Plotino, *Enneadi*, V, 8; in: Orapollo, *Introduzione*, p. 22) e per questo motivo i saggi egiziani si servivano delle immagini, ognuna delle quali era una “scienza e un sapere, un ente reale e totale, non un ragionamento o una deliberazione” (ivi, p. 23).

Fu questa breve osservazione di Plotino, tradotta e commentata da Marsilio Ficino³, a improntare tutta la speculazione rinascimentale intorno al geroglifico. Lo stesso Ficino affermò che i sacerdoti egiziani volevano creare con i geroglifici qualcosa di corrispondente al pensiero divino e il geroglifico era quindi lo strumento privilegiato della conoscenza, perché offriva una visione totale e immediata della cosa. Ad esempio, il geroglifico del serpente che si morde la coda permette di cogliere in maniera totale e simultanea tutte le molteplici percezioni che la nostra esperienza offre del tempo; essa non è una semplice rappresentazione di un’idea astratta, ma l’incarnazione stessa del concetto del tempo. M. Ficino scrive “la tua rappresentazione del tempo è multiplice e mobile: tu affermi cioè che il tempo è veloce e per una sorta di moto circolare il principio torna a congiungersi con la fine; esso insegna la prudenza, reca le cose e le porta via. Gli egiziani invece fissano in una sola e stabile immagine tutta questa argomentazione, raffigurando il serpente alato, che con la bocca si tiene la coda: con simili immagini vengono rappresentate anche altre cose, che descrive Orapollo” (M. Ficino, *Opera omnia*; in: Orapollo, *Introduzione*, p. 24).

Vorrei citare adesso alcuni esempi dei geroglifici ripresi dal libro primo (I) di Orapollo. Esemplificazione:

COME [GLI EGIZIANI] INDICANO L’ETERNITÀ

Per indicare l’eternità (gli Egiziani) rappresentano il sole e la luna: essi sono infatti elementi eterni. Quando vogliono invece esprimere diversamente l’eternità, raffigurano un serpente con la coda nascosta sotto il resto del corpo,

³ Il rappresentante del neoplatonismo fiorentino del Quattrocento. La forza del platonismo nel Rinascimento si deve al fatto che i tre pensatori più importanti del Quattrocento, il Cusano, il Ficino, Pico della Mirandola furono, se non platonici puri, fortemente influenzati in particolare dal neoplatonismo, e che le loro opere ebbero nel tardo Quattrocento e nel Cinquecento una vasta diffusione attraverso le copie manoscritte e stampate e trovarono molti lettori interessati, non solo tra i filosofi di professione, ma anche tra poeti e letterati, scienziati e teologi, studiosi e dilettanti. M. Ficino pubblicando la prima traduzione latina di tutte le opere di Platone, e la prima versione di Plotino, mise questi testi a disposizione di tutti i lettori occidentali, e con l’aggiunta di introduzioni e commenti determinò pure il modo in cui questi testi vennero poi letti e intesi per parecchi secoli.

chiamato ureo in egiziano, basilisco in greco⁴; lo realizzano in oro e lo mettono (sul capo) delle divinità⁵. Secondo gli egiziani quest'animale simboleggia l'eternità perché delle tre specie di serpenti esistenti, le altre sono mortali, questa sola è invece immortale ed uccide ogni altro animale senza morderlo, semplicemente soffiandogli contro. Poiché sembra dunque aver potere sulla vita e sulla morte, viene da essi posto intorno al capo degli dèi.

COME L'UNIVERSO

Quando vogliono rappresentare l'universo raffigurano un serpente picchiettato di scaglie multicolori che si mangia la coda⁶; con le scaglie fanno allusione alle stelle del cielo. Quest'animale è molto pesante, come la terra, e assai scivoloso, come l'acqua⁷. Ogni anno poi si spoglia, con la pelle, della

⁴ "Presso gli egiziani il serpente ureo era simbolo di regalità; esso veniva perciò raffigurato con grande frequenza sia sui diademi regali (cfr. Eliano, *De natura animalium*, X, 31), sia intorno al capo delle principali divinità solari" (Orapollo, *I geroglifici*, p. 81).

⁵ "Il basilisco, rettile leggendario capace di uccidere con lo sguardo o con il fiato chiunque gli si avvicini, è ricordato, tra altri autori antichi, da Nicandro (*Theriaca*, 408), Plinio (*Naturalis historia*, VII, 78) ed Eliano (II, 5). A partire dal Medioevo questo animale favoloso venne per lo più rappresentato con l'aspetto di gallo quadrupede dalla coda di serpente o di serpente con le ali di gallo" (ivi, p. 81).

⁶ "Il serpente che si mangia la coda è un antichissimo simbolo di origine orientale, connesso, come ha dimostrato Hernst Junker, con l'*Aion* iraniano, il principio divino della creazione eterna e inesauribile; originariamente dunque significava «eternità» o «infinità» (cfr. H. Junker, *Über iranische Quellen der ellenistischen AION Vorstellung* [...]). Con il passare dei secoli questo simbolo, del tutto estraneo alla scrittura geroglifica, entrò a far parte, come ricorda Sbordone, delle allegorie gnostiche; è dunque molto probabile che Orapollo «ne avesse nozione attraverso dei rifacimenti tardivi» (Sbordone, *Hieroglyphica*, p. 4). L'immagine del serpente disposto ad anello è ricordata anche da Macrobio (*Saturnalia*, I, 9, 12) che, al pari di Orapollo, vi ravvisa l'universo e da Servio (*Ad Vergilii Aeneidem*, V, 85), che vi scorge invece l'anno. Cirillo d'Alessandria sostiene che il serpente è simbolo del tempo (*Contra Iulianum*, IX, in: Migne, *Patrologia graeca*, LXXVI, p. 961). Divenuto, a partire dal IV secolo dopo Cristo, consueto attributo di Saturno, dio del tempo, il serpente che si mangia la coda ricorre nella tradizione mitografica da Petrarca (*Africa*, III, 47 sgg.) fino a Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi* (1556) e a Gian Paolo Lomazzo, *Trattato della pittura*" (ivi, p. 83). Per Nicola Cusano "l'immagine del serpente che si morde la coda è una metafora non solo del tempo ma anche dell'insondabile enigma dell'universo che può essere espresso solo attraverso contraddizioni" (in: E. H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, p. 241).

⁷ "Orapollo cerca evidentemente di dimostrare che il serpente è simbolo dell'universo in quanto rappresenta i quattro elementi: le sue scaglie indicano le stelle del cielo, il peso la terra, la scivolosità l'acqua. Alla somiglianza del serpente con il fuoco Orapollo sembra invece far allusione nella parte finale del capitolo, che, richiamandosi alla dottrina dei cicli, può far pensare al processo di diminuzione attraverso «ἐκπύρωσις» (Orapollo, *I geroglifici*, p. 83).

vecchiaia⁸, così come nell'universo, operando una mutazione, il ciclo annuale si rinnova. Infine, il fatto che il serpente si cibi del proprio corpo indica che tutte le cose che nell'universo sono generate dalla divina provvidenza subiscono anche un processo di diminuzione.

COME INDICANO L'ANNO

Quando vogliono rappresentare l'anno raffigurano Iside, cioè una donna; della medesima immagine si servono anche per indicare la dea. Identificano infatti con Iside quella stella, chiamata Sothis in lingua egiziana, Astrokyon in greco, che sembra regnare sugli altri astri, sorgendo talvolta più talvolta meno grande, ora più ora meno luminosa⁹; in base al sorgere di questa stella noi traiamo inoltre le previsioni di tutto ciò che avverrà nel corso dell'anno¹⁰. Non è dunque senza ragione che gli Egiziani chiamano l'anno Iside.

Quando vogliono invece indicare l'anno in maniera diversa rappresentano una palma, perché, di tuttigli alberi, questo solo produce un nuovo ramo a ogni novilunio, così che nei dodici rami l'anno è completo.

La letteratura ermetica afferma più volte l'idea della superiorità della lingua egiziana ritenendo che essa possedesse un potere magico, e una forza creativa sconosciuti a tutte le altre lingue. A tal riguardo, nel XVI trattato del *Corpus Hermeticum* si legge, ad esempio, che le parole egiziane, diversamente da tutte le altre, possiedono la straordinaria proprietà "di mantenere in se stesse l'energia delle cose nominate" (Orapollo, *Introduzione*, p. 25); la medesima affermazione è riscontrabile anche nel *De mysteriis* di Giamblico quando scrive che le parole egiziane non significano per convenzione, ma "sono strettamente unite con la natura degli esseri" (Giamblico, *De mysteriis*, in: Orapollo, *Introduzione*, p. 25).

⁸ "Orapollo gioca probabilmente sul duplice significato del termine γήρας che significa »vecchiaia«, ma, da Aristotele in poi, anche la spoglia che il serpente abbandona" (ivi, p. 83).

⁹ "L'identificazione di Iside con la stella Sirio è attestata con una certa frequenza in autori ellenistici; si veda per esempio la versione di Plutarco, secondo la quale sarebbe l'anima stessa della dea a essere trasmigrata nell'astro; »le loro spoglie [degli dèi] si trovano sulla terra, dove vengono venerate, mentre le loro anime splendono nel cielo sotto forma di costellazioni. L'anima di Iside, per esempio; viene chiamata Cane dai Greci e dagli Egiziani Sothis«" (ivi, p. 85).

¹⁰ "Dal diverso colore e splendore con cui la stella si presentava al suo sorgere gli antichi astrologi traevano previsioni circa la prosperità del raccolto; il sorgere del Sirio insieme al sole indicava il principio teorico dell'anno egiziano e l'inizio della piena del Nilo" (ivi, p. 85).

La conoscenza della lingua e della scrittura egiziana¹¹ si diffuse in Europa grazie alle traduzioni greche delle opere originali. Venne molto apprezzata quell'efficacia magica della lingua egiziana, capace di offrire una visione totale e immediata delle cose, ed essa venne contrapposta, dalla tradizione ermetica, all'uso puramente intellettuale e astratto che della lingua facevano i greci. A tal proposito scrisse ancora Giamblico: "I greci son per natura amanti del nuovo e si lasciano rapidamente trasportare di qua e di là, senza avere alcun punto di sostegno in se stessi: non conservando ciò che hanno ricevuto da altri, ma rapidamente abbandonandolo, essi trasformano tutto nella loro instabile facilità di trovare parole" (ivi, p. 26).

Grazie alle traduzioni ficiniane, di autori greci, si ebbe, quindi, un'improvvisa irruzione del geroglifico all'interno della tradizione occidentale. Tale irruzione orientò la cultura verso il valore della scrittura e dell'immagine, e tutti coloro che nel Rinascimento e nel Barocco privilegeranno l'espressione iconica, si richiamano esplicitamente o implicitamente al geroglifico. La suddetta irruzione determinò un radicale mutamento di prospettiva, orientando la cultura, fino ad allora fondata sull'esperienza orale della parola, in direzione del valore della scrittura e dell'immagine.

Kircher, noto come il padre dell'egittologia, definisce i geroglifici nel modo seguente: "sono certamente una scrittura, ma non la scrittura formata da lettere, parole e parti determinate del discorso di cui noi comunemente ci serviamo. Essi sono una scrittura molto più eccellente, più sublime e più vicina all'astrazione, la quale attraverso un'ingegnosa connessione dei simboli o un suo equivalente, propone in un sol tratto all'intelligenza del sapiente un ragionamento complesso, delle nozioni elevate o qualche mistero insigne celato nel cuore della natura o della divinità" (A. Kircher, *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*, in: Orapollo, *Introduzione*, p. 47). Il geroglifico è perciò la forma più alta della scrittura e la più rivelativa e intuitiva.

I geroglifici erano visti come simboli iniziatici. Ciò accade quando le vecchie e nuove immagini non appaiono più consegnate da una tradizione cristiana (o pagana) ma dalle divinità stesse dell'Egitto, acquistando un senso diverso da quello che avevano nei bestiari moralizzanti. I riferimenti scritturali, che ora sono assenti, vengono sostituiti con allusioni ad una religiosità più vaga

¹¹ "La scrittura egizia (o geroglifica) si compone di segni iconici, cosiddetti *ideogrammi*, e di semplici segni fonetici, ovvero *fonogrammi*. Alcuni degli *ideogrammi* sono facilmente identificabili, come ad esempio l'avvoltoio, la civetta, il toro, il serpente, l'occhio, gli altri recano una somiglianza molto remota con le cose che intendono rappresentare, come il quadratino che indica il seggio, il segno per la stoffa piegata, o il semicerchio per il pane. Questi segni, scrive Eco, »si riferiscono alla cosa raffigurata, anche se non necessariamente per iconismo 'puro'. bensì attraverso meccanismi di sostituzione retorica (la vela gonfiata sta per 'vento', l'uomo seduto con la coppa sta per 'bere', l'orecchio di vacca per 'capire', il cinecefalo per il dio Thoth [o Theut] e per varie azioni a lui associate come 'scrivere' o 'contare'»" (U. Eco, *op. cit.*, p.160).

e densa di misteriose promesse. Questi geroglifici sono simboli perché rinviano ad un contenuto occulto, sconosciuto, plurivoco e ricco di mistero. Per il Kircher “il simbolo è nota significativa di qualche mistero più arcano, vale a dire che la natura del simbolo è di condurre l’animo nostro, mediante qualche similitudine, alla comprensione di qualche cosa di molto diverso dalle cose che ci sono offerte dai sensi esterni; e la cui proprietà è di essere celata o nascosta sotto il velo di una espressione oscura [...]. Esso non è formato da parole ma si esprime solo attraverso note, caratteri, figure” (A. Kircher, *Obeliscus Pamphilius*; in: U. Eco, *op. cit.*, p. 168). Questi geroglifici sono *iniziatici* perché il fascino della cultura egizia si basa sul fatto che il sapere che promette è racchiuso in giro insondabile e indecifrabile di un enigma per sottrarlo alla curiosità profana del volgo. Quindi il geroglifico è per Kircher il simbolo di una cosa sacra (e in tal senso tutti i geroglifici sono simboli ma non vale l’inverso) e la sua forza è dovuta al fatto che esso è inattingibile ai profani (cfr. *ivi*, pp. 166–168). Per Mario Olivieri “il simbolo è compagno fedele e necessario della civiltà e alimento della metafisica. Sapore e odore di ciò che non è più nella nostra capacità” (M. Olivieri, *Come in uno specchio. Dall’oggettività alla soggettività del bello*, p. 14).

In seguito, nel corso del Cinquecento, il geroglifico assunse una connotazione più generale e finì per designare qualsiasi segno figurativo o immagine verbale traducibile in “figura” che potesse farsi carico di significazioni più o meno recondite. Nel corso del XVI secolo il termine “geroglifico” venne assunto sempre più spesso come sinonimo di simbolo in senso generico.

Ernst H. Gombrich in *Icones Symbolicae* distingue due filosofie del simbolismo, ma nessuna di esse considera il simbolo come un codice convenzionale. La prima viene chiamata la tradizione aristotelica che si fonda sulla teoria della metafora. Il simbolo funziona come una metafora che acquista il suo significato specifico solo in un determinato contesto. L’immagine non ha molteplici significati, ma uno solo. L’altra è definita l’interpretazione neoplatonica o mistica del simbolismo e si contrappone all’idea di un linguaggio-segno convenzionale. In questa tradizione il significato di un segno non è qualcosa che deriva da una convenzione, è invece insito nel segno stesso per chi sa cercarlo. Secondo questa concezione, che per il Gombrich deriva più dalla religione che dalla comunicazione umana, “il simbolo è visto come il linguaggio misterioso del divino. L’augure che interpreta un segno premonitore, il mistagogo che illustra il rituale voluto dalla divinità, il sacerdote che espone l’immagine nel tempio, il predicatore ebreo o cristiano che meditano sul significato della parola del Signore, avevano almeno questo in comune: consideravano il simbolo come un mistero che solo in parte poteva essere sondato” (E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 21).

“Parola e immagine sono i modi della visibilità dell’invisibile”, osserva M. Olivieri, “e sono, perciò, simboli, ovvero fuochi che si consumano ed estinguono per essere ciò che sono. Il simbolo è dunque porta e soglia, che

distingue e separa, ma anche congiunge; e mentre connette e mette in comunicazione i due mondi, esso svanisce e si dissolve” (M. Olivieri, *op. cit.*, p. 18). M. Olivieri propone anche un'altra definizione di simbolo: “Il simbolo rinvia all'altro da sé illustrandone l'alterità, comunicandone l'incomunicabilità, esprimendone l'ineffabilità. E' questa la caratteristica inconfondibile del simbolo, di essere cioè del tutto dissimile dal simboleggiato e quindi di non proporsi come sentiero della similitudine ma come vuoto in cui deve liberarsi il pensiero. Perché nel simbolo si consuma l'autosoppressione dialettica, lo svanire del visibile per la luce dell'invisibile, la volatilizzazione delle forme sensibili per il sovrasensibile che evoca e richiama” (ivi, pp. 27–28). “Il fine delle immagini simboliche”, continua l'autore, “non è dunque di avvicinare quanto più possibile con gli strumenti e le forme finite l'assoluto, trascendente e perfetto, ma di »parlare« ai sensi per illustrare loro ciò che li trascende infinitamente e passare attraverso loro per giungere all'anima che è la sola e vera »similitudine« della Bellezza” (ivi, p. 27).

La nozione di “geroglifico” imprimerà a tutta la letteratura delle immagini il carattere dominante dell'ambivalenza, dell'ambiguità, della polisemia. Gennaro Savarese parla del doppio aspetto del geroglifico, di illustrazione e di involucro di un significato, che distingue, ad esempio Erasmo, tendente a vedere nei geroglifici “un linguaggio visivo che tutti erano in grado di comprendere”, da quella del Bocchi, che per i suoi “emblem” di estrazione geroglifica richiedeva un non comune sforzo interpretativo (G. Savarese, A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, p. 13).

Anche il Rigoni e la Zanco ammettono “l'esistenza di due diverse interpretazioni dei geroglifici: una »umanistica« (Alberti, Erasmo, ecc.), dove si scorgeva soprattutto una forma di linguaggio universalmente accessibile; l'altra ermetico – neoplatonica (Ficino, Valeriano, ecc.), che vi riconosceva invece una forma di linguaggio mistico e di conoscenza intuitiva della verità” (Orapollo, *Introduzione*, p. 50). Sembra, comunque, che all'origine di entrambe queste posizioni vi fosse l'esigenza di elaborare una forma di espressione diversa dalla lingua e scrittura alfabetiche, ritenute inadeguate alla conoscenza e alla rappresentazione della realtà.

Il termine geroglifico nel XVI secolo testimonia la convinzione che le figurazioni, scolpite o dipinte, abbiano la funzione di richiamo, di rinvio a realtà sovrasensibili. Come tale venne introdotto in campo artistico, trovandovi numerosi sostenitori fra i quali, ad esempio, Giorgio Vasari. All'inizio Vasari attribuisce al termine “geroglifico” un significato estremamente ristretto considerando con esso solo quei simboli “che egli credeva egiziani e ai quali attribuiva un significato legato ai misteri o al culto della religione dei faraoni” (ivi, p. 42). Con il passare del tempo amplia il genere e il numero dei simboli considerati e tende a chiamarli “geroglifici” indipendentemente dalla loro origine: egiziana, assira, greca o moderna (cfr. ivi, pp. 42–43).

Tra il simbolo e il geroglifico non esiste quindi nessuna differenza, una tendenza che verrà definitivamente sanzionata nella seconda metà del Cinquecento dagli *Hieroglyphica* di Valeriano, per il quale i due termini “divennero identici, proprio come erano diventati identici il simbolismo egiziano e quello cristiano [...]” (ivi, p. 43). Si può affermare che il geroglifico nel corso del Rinascimento viene considerato lo strumento privilegiato della conoscenza, la forma più alta, più rivelativa e intuitiva di scrittura. Inizialmente si manifesta come simbolo della magica e divina lingua egiziana, efficace e capace di offrire una visione totale e immediata delle cose (Ficino). Col tempo diventa sinonimo di simbolo in senso sempre più generico estendendosi a tutta la realtà visibile (Bruno)¹².

L'influenza che esercitarono gli *Hieroglyphica*¹³ di Orapollo sulla letteratura e sull'arte è ben nota. Il linguaggio delle immagini, cioè il modo di esprimere i pensieri per mezzo delle figure, come osserva il Ruscelli, è “naturale in noi potenzialmente e attualmente”, mentre “il rappresentare le cose e le operazioni dell'intelletto col mezzo delle orecchie, il che si fa col parlar solo”, non è “naturale, se non in potenza” (Girolamo Ruscelli, *Discorso intorno all'invenzione dell'Imprese, dell'Insegne, de'Motti e delle Livree*, in: Savarese, Gareffi, *op. cit.*, pp. 5–6). L'arte che più di ogni altra trasse ispirazione dalla scrittura egiziana, secondo R. Wittkower, fu l'emblematica (R. Wittkower, *I geroglifici nel primo Rinascimento*, in: *Allegoria e migrazione dei simboli*, pp. 223–249). Tra i vari trattatisti sostenitori di questa tesi furono il Farra, Cesare Ripa, Andrea Alciati. “Il Ripa”, scrive M. Olivieri, “ricorda tra i grandi costruttori della via simbolica [...] gli Egiziani, Pitagora che »per vero desiderio di sapienza« si recò presso di loro e »apprese i segreti delle cose«, Platone che copri esotericamente le sue dottrine, i Profeti che rivelano nascondendo, Cristo che »occultò gran parte de' segreti divini sotto l'oscurità delle sue parole«”

¹² Per Giordano Bruno “le sacre lettere in uso tra gli Egizi venivano dette geroglifici [...] ed erano immagini [...] tratte dalle cose della natura o da parti di essa. Servendosi di tali scritture e voci gli Egiziani erano soliti impadronirsi, con meravigliosa abilità, della lingua degli dèi. In seguito, quando Theut ebbe inventato le lettere del tipo di cui ci serviamo attualmente con ben altri effetti, si determinò una grave frattura sia nella memoria, sia nelle scienze divine e magiche” (G. Bruno, *De magia*, in: Orapollo, *Introduzione*, p. 26). La visione cosmologica di G. Bruno implica un universo infinito di cui la circonferenza è ovunque – in qualsiasi punto in cui l'osservatore lo contempli nella sua infinità e nella sua sostanziale unità. L'idea forza dell'infinità dei mondi si compone con quello che ciascuna entità mondana può, al tempo stesso, servire come ombra platonica di altri aspetti ideali dell'universo, come segno, rinvio, immagine, emblemata, geroglifico (anche per contrasto perché l'immagine di qualcosa ci può anche ricondurre all'unità attraverso il proprio opposto (cfr. U. Eco, *op. cit.*, p. 145). Negli *Eroi e furori* Bruno scrisse: “Per contemplare le cose divine bisogna aprir gli occhi per mezzo de figure, similitudini ed altre ragioni che gli pcripatetici comprendono sotto il nome de fantasmi, o per mezzo de l'essere procedere alla speculazion de l'essenza, per via de gli effetti alla notizia della causa” (ivi, p. 145).

¹³ Il titolo latino dell'opera di Orapollo.

(M. Olivieri, *op. cit.*, p. 30). Alessandro Farra nella *Filosofia simbolica, ovvero dell'Impresa* scrisse: "Dai sacerdoti egizi furono i divini concetti della sapienza simbolicamente compresi, e spiegati con varie sorti di figure secondo la propria natura di ciascuno, le quali poi [...] furono usurpate per parte della nostra Impresa" (A. Farra, *Filosofia simbolica ovvero delle Imprese*, in: Orapollo, *Introduzione*, p. 36).

Anche Marsilio Ficino espresse nel *De Christiana Religione* e nella *Theologia Platonica* la convinzione, molto diffusa nel Rinascimento, dell'esistenza di un'intima connessione tra cristianesimo, paganesimo ed ermetismo. Infatti, molti letterati dell'epoca si servirono di simboli di diversa provenienza, eliminando ogni distinzione fra simbolismo egiziano, classico e cristiano. Se le diverse tradizioni religiose contenevano un'unica e identica rivelazione divina, qualunque simbolo poteva essere considerato un geroglifico "dal momento che", come sosteneva Valeriano, "esprimersi per geroglifici non significava nient'altro che dischiudere la vera natura delle cose umane e divine" (in: Orapollo, *Introduzione*, p. 37).

Secondo gli autori dell'*Introduzione ai Geroglifici*, però, l'influenza esercitata dagli *Hieroglyphica* di Orapollo sulle raccolte di emblemi e di imprese risulta, dal punto di vista del contenuto, molto meno rilevante di quanto le dichiarazioni dei trattatisti possano lasciar credere. Numerose analogie con gli argomenti sviluppati nell'opera di Orapollo si potevano trovare nelle opere di Aristotele, di Eliano (nel trattato sulla natura degli animali) e anche negli *Haexamera* dei Padri della Chiesa (cfr. *ivi*, pp. 37–38). Sarebbe quindi opportuno distinguere quei simboli che compaiono solamente nell'opera di Orapollo, vale a dire i geroglifici di reale provenienza egiziana, da quelli che ricorrono nelle opere di altri autori antichi. I primi, cioè i geroglifici autentici, testimoniati dal solo Orapollo, hanno nell'emblematica un'utilizzazione decisamente limitata. Alcune edizioni degli *Hieroglyphica*, come ad esempio quella di Kerver nel 1545 e 1553, esercitarono una particolare influenza sulle raccolte di emblemi. Queste edizioni, accanto alla traduzione francese del testo di Orapollo, presentavano immagini destinate a illustrare il contenuto di ciascun geroglifico. Mediante l'introduzione di tali immagini ogni capitolo degli *Hieroglyphica* risultava suddiviso in tre parti: una grande illustrazione; un breve titolo che spiegava il significato del geroglifico; infine il testo di Orapollo. Anche lo schema dell'emblema era costituito da tre parti: un lemma, un'immagine e un epigramma. Sembra possibile quindi che l'opera di Orapollo abbia fornito agli autori di emblemi, non solo lo spunto iniziale per l'elaborazione di questo nuovo linguaggio simbolico, ma anche un preciso modello compositivo da imitare (cfr. *ivi*, pp. 40–41).

L'apparizione degli *Hieroglyphica* in Occidente diede enorme impulso allo sviluppo del pensiero figurativo in generale "trasformando il mondo in un repertorio di immagini da collegare fra loro sulla base dell'analogia, anziché

della logica; l'attitudine emblematica investì l'economia stessa della rappresentazione letteraria ed artistica, della quale sconvolse i principi classici e le leggi tradizionali nell'ambito di quel fenomeno molteplice che si suole definire col termine di manierismo" (ivi, p. 41). Ma le innumerevoli e minuziose disquisizioni volte a definire i limiti e i requisiti di emblema, impresa, simbolo e geroglifico che, soprattutto nel XVII secolo, riempivano i trattati sull'arte del "parlare per immagini", costituivano la prova evidente della confusione che regnava fra le diverse forme di espressione simbolica. In assenza di un autentico interesse filosofico per il neoplatonismo e l'ermetismo, la moda dei geroglifici rappresentò null'altro che un ingegnoso gioco intellettuale, il cui intento sembrava essere quello, scrive Panofsky, "di complicare ciò che era semplice e rendere oscuro ciò che era ovvio" (E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, p. 160).

La prima utilizzazione straordinaria e sistematica dei geroglifici è quella che si trova nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna¹⁴, pubblicata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio, ma composta già nel 1467. Gli *Hieroglyphica* di Orapollo circolavano ormai da due generazioni fra gli umanisti. Questa scrittura pittografica, di cui si comprendeva appena il principio ispiratore, parve di prestigiosa efficacia: grazie al disegno superava la barriera linguistica (Alberti¹⁵) e rispondeva ad un pensiero "sintetico" (Ficino): era quindi veicolo universale dell'intuizione intellettuale. Da Roma si risaliva fino all'Egitto per ritrovare un'interpretazione filosofica, che per un lungo periodo niente ha potuto scalfire. La fiducia nel valore religioso dei geroglifici ha portato persino a scolpirli sulle tombe. La cultura erudita amava questa moda in cui si riscopriva tutto il fascino di un enunciato ambiguo e lontano.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* è un diario onirico del Colonna dove, come in un fumetto animato, ogni vicenda segue ad un'altra conferendo successione mnemonica e senso logico alla storia narrata. La mnemotecnica medievale e classica, mezzo retorico per ricordare la trama di complessi discorsi o ragionamenti, procede per luoghi e per immagini. Per luoghi si intende una successione di spazi, ad esempio, una teoria di stanze, con la quale si configura il discorso, la posizione delle frasi e delle parole. Le immagini sono invece una serie di figure simboliche che contengono ed esprimono i significati del medesimo discorso, oppure le cose che si vogliono ricordare. L'*Hypnerotomachia* è costruita interamente per luoghi e immagini. Le invenzioni architettoniche del Colonna sono costituite da una struttura portante molto semplice: essenziali volumi geometrici sui quali poi colloca il suo discorso

¹⁴ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Tomo primo e secondo.

¹⁵ Leon Battista Alberti – uno dei primi artisti che trassero ispirazione dai geroglifici (vedi p. 10).

significante per immagini. Fra i numerosi esempi si possono citare: la grande piramide, la “magna porta”, la reggia di Eleuterillide, le cui pareti sono i luoghi mnemonici della composizione figurativa del mondo; il circonvoluto labirinto d’acqua, il monumento trinitario costituito da un cubo, un cilindro, un prisma e un tetraedro sui quali sono collocati geroglifici, ninfe e altre figure mostruose secondo un criterio significativo e concorde con il senso dell’architettura stessa del monumento; infine i luoghi geometrici e numerologici di Citera sui quali il Colonna costruisce il suo giardino di figure d’amore (F. Colonna, *op. cit.*, pp. XXI–XXIII).

Come l’opera di Orapollo anche l’*Hypnerotomachia* ebbe grande fortuna nel Rinascimento e i geroglifici che il Colonna proponeva nella sua opera erano ritenuti autentici dalla maggior parte dei suoi contemporanei, quali, ad esempio, Alciati, Valeriano, Bocchi, che li accoglievano con disinvoltura nelle loro opere. L’*Hypnerotomachia* servì anche da stimolo e modello alla fantasia egittologica degli artisti.

E. Iversen, studioso ed interprete dei geroglifici, sostiene che le “iscrizioni geroglifiche” del Colonna non hanno molto in comune con gli autentici geroglifici, anche se l’atmosfera dell’*Hypnerotomachia* è quella di religiosa venerazione che circonda i simboli della sapienza egizia, e se mai s’ispirano al fregio¹⁶ che si trovava nella chiesa di S. Lorenzo a Roma. Il Colonna doveva conoscere l’opera di Orapollo, anche se alcuni dei geroglifici da lui proposti risultano differenti da quelli dell’autore degli *Hieroglyphica* sia nella forma sia nel contenuto (cfr. E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in the European Tradition*, p. 64).

Gli scarsi riferimenti figurativi, nelle arti del Rinascimento, alla civiltà egizia non sono sintomo di un interesse secondario: sono semplicemente la conseguenza di una conoscenza estremamente povera dei manufatti, limitata in pratica quasi soltanto agli obelischi che si potevano ammirare a Roma. Ma il mito dell’Egitto rivestiva in quella cultura un ruolo fondamentale, imperniato sulla figura di Ermete Trismegisto e sugli *Hieroglyphica* di Orapollo. I saggi egizi, come sottolineava Plotino, non si servivano di lettere ma di immagini. I misteriosi geroglifici ponevano ai loro interpreti un enigma che li costringeva a sollevarsi al di sopra dell’immagine per cogliere il senso del simbolo, perché “laddove si crede che i simboli non siano convenzionali ma essenziali, la loro interpretazione in sé deve essere lasciata all’ispirazione e all’intuizione” (E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 226). Le convenzioni possono essere apprese, se

¹⁶ Nella chiesa di S. Lorenzo in Campo Verano a Roma nel XV secolo si trovava un fregio scolpito proveniente da un tempio romano. Quest’opera che presentava una sequenza di oggetti liturgici, ha avuto un certo ruolo nella formazione della teoria del “geroglifico”. Secondo Iversen “fregi di questo genere sono ben lunghi dall’essere rari [...] la loro origine romana sarebbe dovuta risultare evidente dal fatto che uno di questi fregi poteva essere visto nella sua sede originale ad ornamento del Tempio di Vespasiano da chiunque visitasse Roma” (E. Iversen, *op. cit.*, p. 67).

necessario, a memoria. Per un simbolo, ad esempio un geroglifico, che ci presenta una rivelazione non si può dire esista un unico significato identificabile attribuito ai suoi tratti caratteristici. Tutti i suoi aspetti appaiono carichi di una ricchezza di significati che non possono mai essere interamente appresi, ma si devono scoprire nel processo di contemplazione che esso è destinato a provocare.

La conoscenza dell'opera di Orapollo stimolò lo studio e la riflessione intorno alla civiltà egizia e ai geroglifici stessi. Gli artisti, così come i letterati, procedettero all'imitazione dei simboli egizi e alla loro utilizzazione nei campi più disparati. Uno dei primi artisti che trassero ispirazione dai geroglifici fu Leon Battista Alberti, uomo universale per la vastità dei temi e problemi affrontati, che investivano scienza e arte, lettere e linguistica, le fonti antiche e il mondo contemporaneo. Alberti propose l'uso dei geroglifici a scopo architettonico e monumentale. Nel libro del *De re aedificatoria* parlando delle epigrafi e delle sculture destinate ai monumenti funebri, osserva che le lettere egizie erano più adatte, rispetto alla comune scrittura alfabetica, per sopravvivere a lungo nei secoli. La scrittura alfabetica, secondo l'autore, è nota soltanto a coloro che si servono di una determinata lingua ed è condannata a diventare, con il passare del tempo, del tutto incomprensibile, a cadere nell'oblio, come è avvenuto, ad esempio, con le lettere etrusche. La scrittura per immagini degli egiziani, rappresentando un modello di lingua "universale", potrà essere intesa, in ogni epoca e in qualsiasi paese, dai sapienti (cfr. F. e S. Borsi, *Leon Battista Alberti*, p. 5). Quando Alberti suggerisce di impiegare i geroglifici nella decorazione dei sepolcri, indica alcuni significati dei segni "egiziani" che in seguito verranno utilizzati da altri autori come il Colonna. Grazie all'Alberti i geroglifici trovarono una vasta applicazione nel campo delle arti figurative. Questo nuovo linguaggio ideografico esercitava una forte attrazione su artisti e letterati, e come conseguenza, nei trattati di arte cinquecenteschi si trovavano numerosi riferimenti agli ideogrammi egiziani e al loro impiego in campo artistico. Gli artisti rinascimentali rivitalizzarono i geroglifici come strumento di espressione e, per la prima volta, prendevano in considerazione la possibilità di utilizzarli a scopo ornamentale. Secondo l'osservazione di Giehlow¹⁷ tutti i possibili oggetti artistici del Rinascimento, colonne, medaglioni, porte trionfali

¹⁷ Nel Rinascimento gli artisti che trassero ispirazione dai geroglifici furono molti. Coloro che componevano "geroglifici autentici" erano attratti soprattutto dalla possibilità inversa, cioè di espandere i loro simboli in una scrittura di tipo figurativo, dove le singole immagini dovevano essere lette come parole o frasi di un linguaggio discorsivo. Il celebre *Mysterium der aegyptischen Buchstaben* realizzato da Dürer nel 1517 per l'imperatore Massimiliano è in effetti puntuale traduzione in geroglifici dell'elogio dell'imperatore composto in latino da Pirckheimer. K. Giehlow — lo studioso che per primo decifrò, sulla base del testo di Orapollo, l'incisione di Dürer (cfr. E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 170-210).

ed altri, si riempivano di scritture enigmatiche e di simboli ispirati ai geroglifici egiziani (in: E. Panofsky, *Vita e opere di Albert Dürer*, p. 226). Attraverso gli *Hieroglyphica* si insinua in questo modo, nell'iconografia occidentale, una sottile ma concreta influenza egiziana. Immagini più o meno fedelmente ispirate agli *Hieroglyphica* di Orapollo o ad altre fonti sia antiche sia recenti sulla scrittura egiziana, si possono vedere nel Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna, nelle opere del Pinturicchio, in quelle di Tiziano e negli affreschi di Vasari in Vaticano.

Tra gli artisti appena citati, il pittore nella cui arte è possibile riscontrare elementi che si richiamano in maniera diretta all'Egitto fu il Pinturicchio. Ciò lo si può osservare nella decorazione delle cinque sale (delle *Sibille*, del *Credo*, del *Trivio* e *Quadrivio*, dei *Santi* e dei *Misteri della Fede*), presenti nell'Appartamento di Alessandro VI Borgia in Vaticano. Le storie effigiate nella sala dei *Santi* cominciano dai cinque ottagonii, che decorano il sottarco mediano, narrando la trasformazione di Io in Iside (la ninfa greca Io andò in Egitto e divenne la regina e dea della natura Iside). Nell'affresco *La processione del bue Api* è possibile notare, forse, il più cospicuo omaggio rinascimentale al mito dell'Egitto; il toro dei Borgia, infatti, stampato sullo stemma del papa, è identificato con il mitico bue egiziano. Nell'Egitto, luogo leggendario delle "origini", si ricerca la provenienza della famiglia Borgia; il pontefice, il rappresentante di Cristo, è il discendente di Iside e di Osiride e del loro figlio Libio; come tale è l'erede diretto dell'originaria Sapienza. (cfr. M. Calvesi, *op. cit.*, p. 32). "E' l'ambiente romano del pontificato di Alessandro VI", osserva M. Calvesi, "con Annio, con il Colonna, con il Pinturicchio l'epicentro di quell'interesse per l'Egitto che ancora a Roma rifiorirà, soprattutto nel Seicento, con gli studi di Atanasio Kircher e nel Settecento con G. B. Piranesi" (ivi, p. 35).

Per Andrea Mantegna, il primo grande "classicista" nella storia della pittura, l'antico è immaginazione della storia o, ed è lo stesso, storia come immaginazione. Nel pensiero di Mantegna, l'antichità classica è il tempo in cui tutto veniva espresso in immagine; solo con l'avvento di Cristo, con la rivelazione, le immagini hanno assunto un contenuto e un significato certi. Allora l'immagine è diventata forma, il mito storia, l'allegoria concetto (cfr. G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, V. II, pp. 272-274).

Gli uomini del Rinascimento conoscevano ben pochi manufatti egizi. Esiste però un'opera, che se non è egiziana è di soggetto egizio, ed è il mosaico pavimentale di Palestrina (l'antica Preneste). Essa era studiata ed ammirata fin dal Quattrocento, e ciò rivelano alcune fonti, ad esempio un disegno di Giuliano di Sangallo, la *Hypnerotomachia* di Colonna o alcuni dipinti di Pinturicchio. Considerata un prodotto ellenistico o di scuola alessandrina, si trovava in un sacello del Tempio della Fortuna Primigenia ed è databile probabilmente al I secolo d. C. Il mosaico rappresenta la valle del Nilo e il suo corso dalle

scaturigini dei monti etiopici al delta mediterraneo, durante una delle inondazioni. La notizia che era stato scoperto si ebbe già verso la fine del Cinquecento ma molti elementi comprovano che era noto già prima e fin dal secolo precedente (cfr. M. Calvesi, *op. cit.*, p. 20).

Lo sfondo della *Tempesta* di Giorgione (Giorgio da Castelfranco) che illustra la cittadella turrita dove si vede una casa sul cui tetto posa un ibis, mentre sul prospetto di una torre merlata è stampata, in rosso, l'immagine di un animale che sembra un leone, conferma il fatto che il mosaico di Palestrina era noto fin dal Quattrocento. Anche in esso ritroviamo la cittadella turrita con gli ibis che si posano sulle costruzioni (uno su una torre) e la figura di un'aquila riprodotta sulla facciata di un'altra torre (come il leone della *Tempesta*). Giorgione poteva conoscere qualche disegno del mosaico oppure fece un viaggio a Palestrina. Poteva anche conoscerlo tramite il Colonna (cfr. M. Calvesi, *op. cit.*, pp. 29–31).

In questo complesso movimento di cultura, dagli ultimi decenni del Quattrocento in poi, tramato di neoplatonismo, ermetismo, astrologia e magia, fiorisce, dunque, la letteratura delle immagini che fu il veicolo delle sapienze arcane che affascinarono molti. Il parlare per enigmi, che poteva essere considerato quasi la terza via e congiunzione tra parola e silenzio, trovò parecchi seguaci, perché aiutò a sostenere il mito delle origini. L'età del Rinascimento localizzò in Egitto la nascita della civiltà. I dettati ermetici (egiziani) si fondono con quelli platonici e diventano il fondamento di un filone centrale della cultura del Rinascimento, di una Sapienza intrisa di magia, astrologia, alchimia che nel nome di Ermete cerca il proprio congiungimento con la dottrina cristiana. All'Egitto si guarda come al luogo originario di questa che è una Sapienza "totale", comprendente ogni ramo della conoscenza. Perciò, l'opera di Orapollo, immersa nel circolo della cultura ermetica e neoplatonica di fine Quattrocento, ebbe straordinaria fortuna, poiché si venne a trovare strettamente integrata in quel fascio di forze culturali che determinarono la sensibilità per tutto quanto avesse rapporto con le regioni dell'arcano, dell'inaccessibile, dell'irrazionale, nonché con il lessico iconico – espressivo ad esse corrispondente. Le idee antiche confluiscono quindi nel Rinascimento, vengono elaborate e sintetizzate in esso e diventano una nuova visione, una concezione magica del mondo, dove il fascino del mistero consiste nel fatto che sono solo pochi in grado di comprenderlo. I geroglifici egizi vengono interpretati come divina scrittura d'idee (Ficino), sono qualcosa di simile allo stesso pensiero di Dio, perché le immagini sono le forme più alte della comprensione e della comunicazione; sono un tipo di scrittura nella quale ad ogni elemento del piano dell'espressione non corrispondeva un'unità semantica del piano del contenuto e ciò la rendeva misteriosa. I geroglifici coinvolgevano "testi", complesse porzioni di contenuto infinitamente interpretabili.

Presentando i geroglifici, da lui stesso ritenuti originali, Orapollo cerca di attribuire a tutti questi segni un significato simbolico. Il simbolo per poter entrare nel mondo non sensibile brucia e consuma tutti gli elementi sensibili. I geroglifici, come simboli, erano più adatti della comune scrittura alfabetica alle iscrizioni destinate a sopravvivere a lungo dei secoli. Rappresentando un modello di lingua “universale” (già nei tempi antichi ci furono molti uomini che cercavano, attraverso le immagini, un tipo di linguaggio universale capace di superare la confusione della torre di Babele), un mezzo di comunicazione capace di superare le differenze linguistiche, potevano essere intesi, da chi ne conosceva la chiave, praticamente in ogni epoca. Col passare del tempo la lingua geroglifica fatta di immagini, metafore, somiglianze e comparazioni perde il suo alone sacrale e iniziatico per diventare modello di quel parlar perfetto che è l'uso artistico dei linguaggi ma senza più volersi sostituire alla lingua degli uomini. Nel corso del Rinascimento il geroglifico “abbandona” quindi la sua posizione privilegiata del sacro segno divino, dell'enigma la cui lettura permette di scoprire l'arcano e diventa sinonimo di simbolo nel senso sempre più generico estendendosi a tutta la realtà visibile.

Gli interessi della filologia umanistica per il sistema ideografico degli egiziani furono vasti e diffusi; l'interesse per il linguaggio geroglifico, ad esempio, avrebbe prodotto dei nuovi “generi”, destinati a grande fortuna: gli emblemi (Alciato), le imprese (Giovio), le iconologie (Ripa). La letteratura delle immagini accolse, con grande entusiasmo, il geroglifico apprezzandone il carattere dominante dell'ambiguità, dell'ambivalenza, della polisemia. La somma dei significati simbolici esprimibili con ogni genere di immagini (animali e piante, pietre ed elementi, figure geometriche e numeri, strumenti di lavoro, figure e attributi mitologici, ecc.) era molto vasta. Il modo di esprimere “i pensieri per mezzo delle figure” era stato qualcosa di più della semplice moda. Alle icone, alle imprese, agli emblemi fu attribuita l'intuizione simultanea della realtà, superiore alla conoscenza discorsiva, che era la caratteristica del geroglifico. Scrisse Pierre Le Moyne in *De l'Art des Divises*: “Se non temessi di osare e di dire troppo, affermerei che l'impresa è simile a quelle immagini universali fornite agli spiriti superiori, che rappresentano in un solo momento e attraverso una nozione semplice e pura ciò che le nostre non possono rappresentare se non successivamente e attraverso un lungo seguito di espressioni, che si formano le une dopo le altre e talvolta, con il loro numero, si intralciano più di quanto non si giovino reciprocamente” (in: Orapollo, *Introduzione*, p. 48).

Coloro che componevano “geroglifici autentici” erano attratti dalla possibilità di espandere i loro simboli in una scrittura di tipo figurativo, dove le singole immagini dovevano essere lette come parole o frasi di un linguaggio discorsivo. Come esempio di questo tipo di interpretazione e uso semplicemente discorsivo del geroglifico si può ricordare l'*Hypnerotomachia Poliphili* del

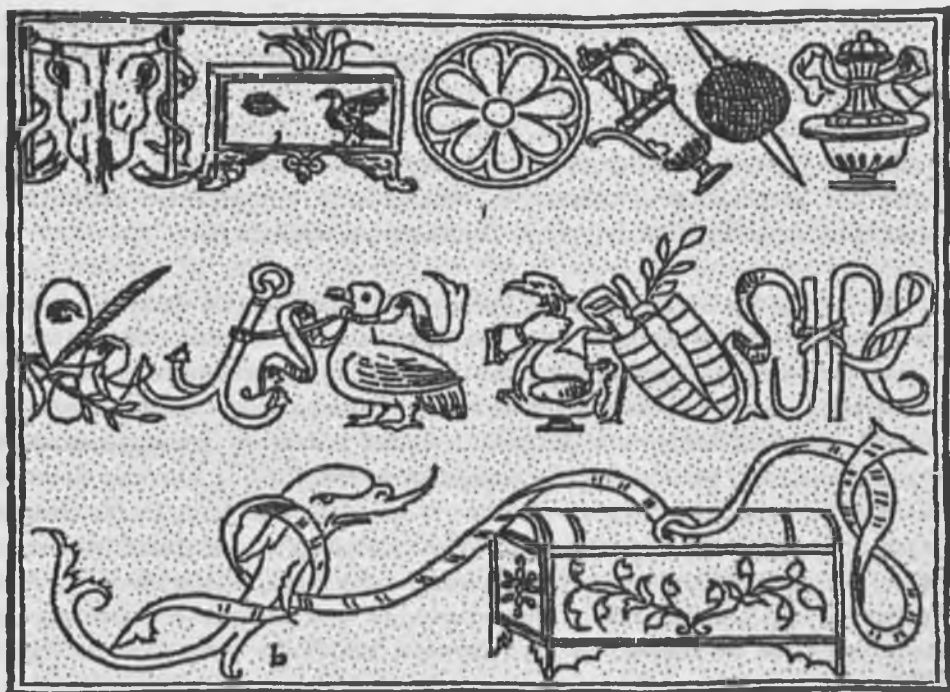
Colonna. Una delle sequenze delle immagini proposte dal Colonna si presenta così: “un occhio, due spighe di frumento incrociate e legate, un antico acinace, due correggiati per il frumento anch’essi incrociati su un cerchio e legati con nastri; un mondo e un timone. E poi un vaso antichissimo, da cui saltava fuori una fronda d’olivo guarnita di frutti; seguiva un grande piatto, due ibis, sei monete in cerchio, un sacello con la porta aperta, con al centro un altare; e infine due fili a piombo” (Fr. Colonna, *op. cit.*, pp. 243–244). A queste immagini corrisponde il significato complessivo della scritta: “Al Divino Giulio Cesare sempre augusto, governatore di tutto il mondo, per la clemenza e la magnanimità dell’animo a loro spese gli Egizi eressero il sepolcro” (ivi, p. 244).



**DIVO IVLIO CAESARI SEMP. AVG. TOTIVS ORB.
GVBERNAT. OB ANIMI CLEMENT. ET LIBER ALI
TATE MAEGYPTII COMMVNIA ER E. S. EREXERE.**

L’immagine di un occhio significa “al divino”, quella di due spighe di frumento incrociate e legate, un antico acinace, due correggiati per il frumento anch’essi incrociati su un cerchio e legati con nastri “Giulio Cesare sempre augusto”, e così via (immagini riprodotte nell’*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia 1499), Ed. Adelphi, 1998, Milano, tomo secondo).

L’altra composizione delle immagini è la seguente: “per primo un cranio cornuto di bue con due strumenti agricoli annodati alle corna; poi un’ara su cui ardeva una fiammella, si appoggiava su due piedi caprigni e sulla facciata aveva un occhio e un avvoltoio; seguivano una catinella e un orciolo, un gomitollo di filo trapassato da un pirone e un vaso antico con l’orifizio otturato; una suola con un occhio e due fronde trasversali, una di ulivo e l’altra di palma finemente legate; un’ancora e un’oca; una lucerna vetusta tenuta da una mano; un antico timone fasciato intorno da un ramo di fecondo ulivo; poi due uncini, un delfino e infine un’arca chiusa” (F. Colonna, *op. cit.*, p. 56).



Questi geroglifici vengono interpretati così: “Con lavoro sacrifica liberamente al Dio della natura, a poco a poco riconduci a Dio l’animo sottomesso. Governandoti con misericordia terrà la ferma custodia della tua vita conservandoti incolume¹⁸” (ivi, Commento, p. 41, note A-A12).

¹⁸ Questo invito ricorda le parole che nell’*Asino d’oro* di Apuleio vengono rivolte a Lucio, protagonista della storia, da Iside e dal suo sacerdote [...]: “Venisti all’ara della Misericordia. Assoggettati al volontario giogo del culto. Il restante corso della tua vita è a me vincolato. Vivrai per altro beato, vivrai sotto la mia tutela” (M. Calvesi, *op. cit.*, pp. 36–37). Il significato è analogo. E Iside era proprio la dea della natura e del lavoro agricolo, che nel geroglifico è rappresentata dalla testa di bue con due zappe; il bue, d’altra parte, richiama Api-Osiride. Per F. Colonna Iside e Osiride formavano una sola unità con Serapide, associato nel culto a Osiride e al bue Api. Il dio della natura cui sacrificare, secondo il geroglifico letto da Polifilo, è quindi Osiride-Iside-Serapide. Il Colonna mostra di conoscere molto bene il testo di Apuleio, e soprattutto la parte relativa all’incontro di Lucio con Iside. Polifilo si confronta, più volte nel corso del romanzo, proprio a Lucio. Nel capitolo conclusivo del primo libro Cupido e Psiche (altri due protagonisti dell’opera di Apuleio) portano in trionfo il simulacro tricipite del “Osiride overo Iside overo Serapi”. Secondo l’altra indicazione, che viene da Annio e dal cosiddetto *Marmo Osiriano* del museo di Viterbo, i simboli dell’occhio e del rapace sono segni di Osiride. La frase “deo naturae sacrifica” è resa nel geroglifico “egizio” del Colonna con un’arca sacrificale che contiene proprio le figure di un occhio e di un avvoltoio. Nella pancia dell’elefante, infine, Polifilo incontra le due figure nere di un re e di una regina, eretti su due archi sepolcrali: sono evidentemente Osiride e Iside, neri perché africani. Anche nel messale “egizio” di Pompeo Colonna Iside è di color nero (cfr. ivi, pp. 36–39).

Su una delle lastre di un antichissimo ponte di marmo Polifilo, protagonista dell'opera, trova altri geroglifici egizi, così figurati: "un antico elmo cretato con una testa canina; un bucranio alle cui corna erano avvolti due rami arborei di minute fronde; un'antica lucerna. A parte i rami, che non capiva se erano d'abete, di pino, di larice o ginepro". Il significato di questi geroglifici era il seguente: "la pazienza è ornamento, salvaguardia e protezione della vita" (composizione geroglifica, ivi, p. 69; Commento, p. 69, nota B).

Lo statuto del linguaggio delle immagini in una forma di un tipo di lingua particolare è restato dominante attraverso i secoli e ha avuto uno sviluppo come le mnemotecniche o le arti della memoria. Un sistema mnemotecnico costruisce al livello di espressione un sistema di *loci* (cioè veri e propri luoghi, situazioni spaziali, come ad esempio le stanze) destinato a ospitare immagini le quali appartengono allo stesso campo iconografico e rivestono la funzione di unità lessicali; e a livello del contenuto dispone le *res memorandae*, ovvero le cose da ricordare, a loro volta organizzate in un sistema logico-concettuale. Anche in questo caso si può citare come esempio l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il Colonna inventa le costruzioni architettoniche su cui colloca poi il suo discorso significante per immagini, le quali sono, a loro volta, una serie di figure simboliche che contengono ed esprimono i significati del medesimo discorso. L'opera del Colonna può essere considerata un "grande e misterioso geroglifico" gravido di significati il cui carattere criptico è dovuto al fatto che, come si è detto precedentemente, l'accesso alla sacrale Sapienza era riservato ai dotti.

Cristoforo Giarda parlando del carattere particolare delle immagini visive scrisse: "Prima dell'invenzione delle immagini simboliche le arti e le scienze vagavano come estranee e peregrine nelle abitazioni degli uomini. Nessuno era in grado di conoscerle nel loro aspetto, magari nemmeno di nome: ricordate all'infinito, a volte come la nomenclatura di una scuola filosofica, a volte di un settore del sapere, e di altri studi, ma difficilmente proposte, esse si erano dileguate come un'ombra. Né alcuno avrebbe potuto serbarne un ricordo nella mente (tranne i dotti, ogni volta che il loro ricordo poteva attrarli), se questa celeste istituzione dell'esperienza attraverso le Immagini simboliche non avesse più chiaramente fissato la nobilissima natura di queste arti negli occhi e nelle menti di tutti e la dimostrazione della loro dolcezza non ne avesse suscitato un ardente studio anche negli indotti. [...] Le Immagini simboliche si offrono da sole alla contemplazione, entrano negli occhi dei loro osservatori, e attraverso gli occhi penetrano negli animi, rivelano la loro natura prima di essere analizzate e temperano in modo così prudente la loro umanità che appaiono agli indotti mascherate, agli altri invece, anche se appena appena eruditi, a viso scoperto e prive di ogni travestimento. Con quanta dolcezza ciò avvenga, la stessa soavità, se potesse parlare, non saprebbe dirlo" (in: E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 207-208).

Il carattere “universale” delle immagini, il cui potere rivelativo si fondava sulla loro origine egizia, attirò l’attenzione non solo dei letterati ma anche degli artisti rinascimentali. I geroglifici derivati da questa antica civiltà, misteriosamente esoterici trovarono nel campo delle arti figurative la piena realizzazione. Il linguaggio ideografico rende un quadro capace di comunicare sentimenti o sensazioni, tramite “testi” che lo costituiscono, che una lingua verbale non può tradurre adeguatamente (come se qualcuno tentasse di descrivere la Gioconda a una persona non vedente). Dobbiamo però ricordare che questi “testi” ci comunicano sensi multipli. Il misterioso geroglifico, che nel corso del Rinascimento diventa il sinonimo di simbolo nel senso sempre più generico, pone a chi lo vuole interpretare un enigma da risolvere che lo costringe ad andare oltre l’immagine. Può diventare un simbolo essenziale la cui interpretazione deve essere lasciata all’ispirazione e all’intuizione. Per un simbolo però che ci presenta una rivelazione non si può dire che esista un unico significato identificabile attribuito ai suoi tratti caratteristici. Le opere artistiche sono caratterizzate dalla complessità delle allusioni, dei simboli per cui la lettura di un quadro o di un bassorilievo o una scultura chiede, come complemento o commento quasi una intera biblioteca aperta ai dotti. Da qui quel senso, così frequente nel campo delle arti figurative rinascimentali, di un enigma non decifrato, inesauribile come l’enigma delle cose. Il geroglifico “rinasce” nel Rinascimento come strumento di espressione, come geroglifico dell’artista impiegato, come simbolo, per esprimere ciò che la cosa raffigurata dovrebbe esprimere. Ogni singolo oggetto e ogni specifico fenomeno erano considerati come idee rese sensibili e quindi come simboli. Il linguaggio delle immagini, quel modo di esprimere “i pensieri per mezzo delle figure”, aveva la funzione di richiamo, di evocazione, di rinvio a realtà sovrasensibili. Jacob Bachofen, l’archeologo svizzero, parlando del simbolo scrisse: “Il simbolo suscita rivelazioni, il linguaggio può solo spiegare. Il simbolo tocca tutte insieme le corde del cuore umano, il linguaggio è sempre costretto a tenersi a un solo pensiero per volta [...] Il linguaggio mette insieme parti isolate e può commuovere lo spirito solo per gradi. Se però qualcosa deve prevalere sulla consapevolezza, l’anima deve necessariamente coglierlo in un lampo [...] I simboli sono segni dell’ineffabile, dell’inesauribile, tanto misteriosi quanto necessari” (in: E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 266).

Possiamo, quindi, affermare che nella forma semplice dell’immagine si accumula la forza, la potenza della cosa rappresentata; l’immagine mette immediatamente in contatto con le cose, con la Sapienza di Dio, cosicché, in tal senso, ogni immagine è un geroglifico. “L’intenzione fondante delle rappresentazioni visive appare essere costante”, scrive M. Olivieri, “giungere a vedere la verità passando attraverso e salendo oltre le immagini” (M. Olivieri, *op. cit.*, p. 75).

Hieroglify – znaki języka intuicyjnego, wyjawiającego arkana wiedzy¹⁹

Jest rzeczą oczywistą, że spośród wszystkich ludów cierpiących z powodu pomieszania języków w wieży Babel, Egipcjanie byli tymi, którzy znaleźli najlepszy sposób komunikowania się. W chaosie spowodowanym niemożnością porozumienia się wymyślili oni język rzeczy i rozmawiali, używając pojęć powszechnie istniejących w naturze. W konsekwencji dyskutowali w ciszy i intuicyjnie rozumieli się nawzajem dzięki kontemplacji stworzonych przez siebie obrazów. Wykorzystywali postacie znanych im zwierząt i poprzez łączenie ich i komponowanie dłuższych sekwencji byli w stanie przekazywać własne myśli każdemu, kto rozumiał porządek ich obrazów”.

T. Browne, *Pseudodoxia epidemica*, [w:] Orapollo, *I geroglifici, Introduzione*, s. 50–51 (tłumaczenie własne)

W okresie Odrodzenia upatrywano narodzin cywilizacji śródziemnomorskiej w starożytnym Egipcie. Powszechna była opinia, że kolebką tej cywilizacji była Północna Afryka i Bliski Wschód. Poszukiwanie własnych korzeni łączyło się z typowym, w podobnych sytuacjach, zamiłowaniem do przypisywania wielkich wydarzeń postępu ludzkiego pojedynczym uczonym, bogom czy bohaterom. Mitologia i literatura grecka zapewniały bogaty zbiór tych legendarnych postaci, które były często mylone z osobistościami egipskimi i wschodnimi.

W podobny sposób zostały odkryte hieroglify – tajemnicze znaki języka ideograficznego. Początkowo interpretowano je jako znaki pisma boskiego, jako uprzywilejowane narzędzie wiedzy, jako znaki sakralne i inicjacyjne, których lektura umożliwiała odkrycie arkanów wiedzy. Długa kariera hieroglifów w kulturze europejskiej rozpoczęła się w dobie Odrodzenia. Były one wykorzystywane w różnych dziedzinach wiedzy. W wiekach późniejszych znajomość ich pomagała odkrywać tajemnice i urok tak odległej w czasie cywilizacji egipskiej.

W 1422 r. podróżnik z Florencji Cristoforo de' Buondelmonti przywiózł do rodzinnego miasta manuskrypt grecki *Hieroglifów (Hieroglyphica)* Orapolla (tekst napisany przez autora zidentyfikowanego jako Egipcjanin Niliaco i przetłumaczony przez autora zwanego Filippo – U. Eco, *op. cit.*, s. 158). Dzieło Orapolla wzbudziło wielkie zainteresowanie humanistów, ponieważ wierzone w jego starożytne pochodzenie i uważano je za porównywalne z dziełem

¹⁹ Artykuł ten poświęcony jest hieroglifom – ważnym znakom języka ideograficznego. W dobie Odrodzenia były one bardzo popularne, gdyż uważano, że jako jedyne są w stanie, w sposób bezpośredni i wszechstronny, wyjawiać arkana wiedzy.

przypisywanym uczonemu Ermete Trismegisto²⁰. Było ono więc postrzegane jako utwór napisany w czasach starożytnych, który mógł pomóc odkryć tajemne znaczenie moralne i religijne natury.

Zainteresowanie tematyką egipską, a w szczególności hieroglifami, można zaobserwować już u starożytnych Greków, którzy odwiedzali Egipt, aby poznać lepiej jego kulturę, język i aby wzbogacić się o jego wiedzę. Te same motywy kierowały humanistami z XV i XVI w., którzy uważali Egipt za ojczyznę tajemnej, archaicznej wiedzy. Według neoplatoników pismo ideograficzne skomponowane z symbolicznych figur, które zastępowały litery i dźwięki, charakteryzowało się jasnością i zrozumiałością. Było ono rodzajem pisma najbliższym tej formie poznania natury i wszechświata, którą posiadają Bóg i umysły wybitne.

W *Enneadach* Plotyn napisał: „Nie należy wierzyć w to, że w świecie intelektu bogowie i święci widzą zdania. Wszystko to, co widzą, jest obrazem” (Plotino, *Enneadi*, V, 8, [w:] Orapollo, *Introduzione*, s. 22 – tłumaczenie własne). Z tego właśnie powodu uczeni egipscy wykorzystywali obrazy, z których każdy był „nauką i wiedzą, bytem konkretnym i kompletnym, a nie sposobem rozumowania czy zastanawiania się” (*ibidem*, s. 23 – tłumaczenie własne). Ta krótka obserwacja Plotyna przetłumaczona i skomentowana przez Marsilia Ficina (reprezentanta neoplatonizmu florenckiego) spowodowała żywe zainteresowanie hieroglifami. Sam Ficino potwierdził, że kapłani egipscy próbowali stworzyć, wykorzystując hieroglify, język odpowiadający myśleniu boskiemu. Hieroglify były dla nich uprzywilejowanym środkiem reprezentującym wiedzę, ponieważ oferowały kompletny i bezpośredni obraz rzeczy. Na przykład hieroglif reprezentujący węża, który gryzie własny ogon, pozwalał pojąć w sposób kompletny i symultaniczny wszystkie sposoby postrzegania czasu, jakie posiadamy dzięki doświadczeniu. Ideogram ten nie był jedynie znakiem reprezentującym abstrakcyjną ideę, ale ucieleśnieniem pojęcia czasu. Ficino pisał „Twoje wyobrażenie czasu jest różnorakie i zmienne. Potwierdzasz, że czas płynie szybko, że w konsekwencji ruchu kołowego początek wraca, aby połączyć się z końcem. Czas uczy ostrożności, przynosi rzeczy i odbiera je. Egipcjanie utrwalają w jednym stałym obrazie całą tę argumentację, przedstawiając uskrzydłonego węża trzymającego ogon w paszczy. Podobne obrazy reprezentują również inne pojęcia, które opisuje Orapollo” (M. Ficino, *Opera omnia*, [w:] Orapollo, *Introduzione*, s. 24 – tłumaczenie własne).

Literatura hermetyczna (np. *Corpus Hermeticum*, *De mysteriis* Giamblica, twórczość Valeriana) przyznawała wyższość językowi egipskiemu, podkreślając

²⁰ „Teksty, które przypisywano uczonemu Ermete Trismegisto”, pisze M. Calvesi, „sięgają II lub III w. d. C. i są dziełem kilku autorów, prawdopodobnie Greków. Wierzono jednak, że były napisane w okresie starożytnym przez wielkiego uczonego egipskiego Ermete Trismegisto” (M. Calvesi, *op. cit.*, s. 6 – tłumaczenie własne).

jego magiczną moc twórczą, która nieznana była żadnemu innemu typowi języka. W wieku XV hieroglify nabierały znaczenia coraz bardziej ogólnego, aby w końcu oznaczać każdy znak figuratywny lub „obraz słowny”, który mógł stać się „figurą” zdolną do wyrażania treści mniej lub bardziej utajonych. Hieroglify zostały zaadaptowane przez różne dziedziny literatury, sztuki, wiedzy. Pozostawiły one znaczący ślad w tzw. literaturze obrazu, ponieważ nadały jej charakter ambiwalentny i dwuznaczny. Niektórzy uczeni uważali, że hieroglify są znakami języka, który wszyscy są w stanie pojąć (Erazm), inni twierdzili, że np. emblematy, czerpiące inspirację z hieroglifów, wymagają znacznego wysiłku interpretacyjnego (Bocchi).

W wieku XV panowało przekonanie, że figury namalowane lub wyrzeźbione były znakami odsyłającymi do świata pozazmysłowego. Jako takie były chętnie wykorzystywane w różnych dziedzinach sztuki, zyskując sobie wielu zwolenników. Przyczyniła się do tego znajomość utworu Orapolla, który pobudzał wielu artystów do refleksji nad kulturą egipską i samymi hieroglifami. Wśród artystów czerpiących inspirację twórczą z hieroglifów można wymienić Albertiego, Mantegnę, Pinturicchio, Tiziana, Vasarię, Giorgione. Przywrócili oni hieroglify do życia, proponując ten nowy typ języka.

Z biegiem czasu między hieroglifem a symbolem zatarły się wszelkie różnice znaczeniowe (Valeriano). We wczesnym okresie Odrodzenia hieroglify uważane były za uprzywilejowane narzędzie wiedzy, za najbardziej doskonałą i intuicyjną formę języka. Początkowo interpretowane były jako symbole magicznego, boskiego języka egipskiego, sugestywnego i zdolnego do ukazywania rzeczy, do których się odnosiły, w sposób bezpośredni i wszechstronny (M. Ficino). Stopniowo stały się synonimami symboli w sensie coraz bardziej ogólnym, dominując nad całą rzeczywistością zmysłową (Giordano Bruno).

Wpływ *Hieroglifów* Orapolla na literaturę i sztukę był ogromny. Język obrazów, który pozwalał na wyrażenie myśli poprzez zestawianie różnych figur, był naturalnym, znanym człowiekowi sposobem wyrażania się. Wykorzystywała go np. emblematyka (Alciati, Bocchi, Farra), literatura hermetyczna. Pismo obrazkowe, którego źródło pochodzenia zaledwie się pojmowało, posiadało prestiżowe znaczenie. Dzięki obrazom pokonywało barierę językową i wyrażało myśl w sposób syntetyczny (patrz: opis ideogramu węża). Było ono „nośnikiem” intuicji intelektualnej. Z Rzymu powracało się do Egiptu, aby odnaleźć tam sposób filozoficznego interpretowania wiedzy.

Wszyscy ci, którzy posługiwali się hieroglifami w swych pracach, byli zafascynowani możliwością zastosowania ich w tzw. piśmie figuratywnym. Pozwalało ono na zestawianie ze sobą pojedynczych obrazów i odczytywanie ich tak jak słowa czy zdania języka dyskursywnego (patrz: ilustracje w tekście). Ciekawym przykładem takiego właśnie wykorzystania hieroglifów jest *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonna. Język obrazów, posiadający status języka uprzywilejowanego, dominował przez wieki w różnych dziedzinach

kultury i sztuki. Rozwijał się jako różnego typu mnemotechniki, czyli sztuki zapamiętywania. System mnemotechniczny konstruował na poziomie ekspresyjnym tzw. *loci*, tj. prawdziwe miejsca lub sytuacje przestrzenne, w których umieszczone były obrazy należące do tej samej dziedziny znaków ikonicznych i spełniające funkcję jednostek językowych. Na poziomie treści (osnowy) rozmieszczone były tzw. *res memorandae*, czyli rzeczy do zapamiętania, które były prezentowane według określonego systemu logiczno-koncepcyjnego. Colonna wymyślił wiele konstrukcji architektonicznych (np. wielką piramidę, ozdobne drzwi, okrągły wodny labirynt, graniastosłup, czworościan itp.), w/n których umieścił znaczące informacje. Są one sekwencją obrazów, które z kolei są serią figur symbolicznych zawierających i wyrażających te właśnie informacje.

Uniwersalny charakter obrazów i ich wyjawiająca moc, które miały swoje korzenie w kulturze egipskiej, przyciągały uwagę literatów i artystów doby Odrodzenia. Ezoteryczne hieroglify wywodzące się z tej starożytnej cywilizacji znalazły swą pełną realizację w różnych dziedzinach sztuki. Język ideograficzny sprawia, że obraz jest w stanie przekazywać odbiorcy uczucia lub wrażenia poprzez „tekst”, który opowiada jego treść. Język werbalny nie może uczynić tego w sposób adekwatny (można to porównać z sytuacją, w której ktoś usiłuje opisać Monę Lizę osobie niewidomej). Trzeba jednak pamiętać, że te „teksty” przekazują nam wieloraki sens i interpretacja obrazów może sprawiać wiele trudności.

Tajemnicze hieroglify, które w dobie Odrodzenia stały się synonimami symboli w sensie coraz bardziej uogólnionym, oferowały enigmatyczną zagadkę do rozwiązania wszystkim tym, którzy próbowali je interpretować. Wyjaśnienie jej nie było łatwe i zmuszało badaczy do poszukiwań poza samym obrazem. Hieroglif staje się więc ważnym symbolem, a jego interpretacja musi być pozostawiona inspiracji twórczej artysty i intuicji badacza. Pojedynczemu symbolowi wyjawiającemu pewien sens nie może być przypisane jedno jedyne znaczenie, które byłoby jego charakterystycznym atrybutem. Cechą znamioną dzieł sztuki jest ich aluzyjność i symboliczność, które sprawiają, że „odczytywanie” znaczenia np. obrazu wymaga czasami wiedzy zamkniętej w wielkiej bibliotece. Stąd wywodzi się przekonanie, że hieroglify są zagadkami enigmatycznymi, nierozwiązywalnymi i niewyczerpalnymi, które mogą być jedynie porównywane z tajemnicą istnienia każdej rzeczy.

Hieroglif „odradza” się więc w dobie Odrodzenia jako narzędzie ekspresji, jako hieroglif artysty, czyli symbol wyrażający to, co przedstawiona rzecz powinna wyrażać. Każdy pojedynczy przedmiot, każde charakterystyczne zjawisko postrzegane zmysłami staje się symbolem. Język obrazów staje się sposobem wyrażania „myśli za pomocą figur” i ma funkcję odsyłania do rzeczywistości pozazmysłowej. Szwajcarski archeolog Jacob Bachofen, wypowiadając się na temat symbolu, napisał: „Symbol odkrywa tajemnice, język

może je tylko wyjaśniać. Symbol porusza wszystkie struny duszy ludzkiej, język ogranicza się do rozwijania jednej tylko myśli w określonym czasie [...] Język łączy ze sobą wyizolowane części i jest w stanie poruszyć duszę, dostarczając jej stopniowo odpowiednich przeżyć. Jeżeli jednak istnieje coś, co może mówić nad świadomością, dusza nasza powinna pojąć to błyskawicznie [...] Symbole są znakami niewypowiedzialnego i niewyczerpalnego, są równie tajemnicze jak konieczne” (w: E. H. Gombrich, *op. cit.*, s. 266 – tłumaczenie własne).

Podsumowując, można powiedzieć, że w prostej formie obrazu zawarta jest moc rzeczy, którą on reprezentuje. Obraz umożliwia bezpośredni kontakt między rzeczą a Boską wszechwiedzą i w takim sensie każda rzecz staje się hieroglifem.

Bibliografia

- Argan G. C., *Storia dell'arte italiana. Da Giotto a Leonardo*, Vol. II, Sansoni Editore, Firenze 1988.
- Borsi F., Borsi S., *Leon Battista Alberti*, "Art e Dossier" 1994, nr. 93.
- Calvesi M., *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, "Art e Dossier" 1988, nr. 24.
- Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili* a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Tomo secondo, Adelphi Edizioni, Milano 1998.
- Eco U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari-Roma 1994.
- Gombrich E. H., *Immagini Simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, traduzione di Renzo Federici, Einaudi Editore, Torino 1978.
- Olivieri M., *Come in uno specchio. Dall'oggettività alla soggettività del bello*, Guerra Edizioni, Perugia 1999.
- Orapollo, *I geroglifici, Introduzione*, traduzione e note di Mario Andrea Rigoni e Ellena Zanco, BUR, Milano 1996.
- Panofsky E., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi Editore, Torino 1962.
- Panofsky E., *Vita e opere di Albert Dürer*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Savarese G., Gareffi A., *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 1980.
- Wittkower R., *I geroglifici nel primo Rinascimento*, in: *Allegoria e migrazione dei simboli*, Einaudi Editore, Torino 1987.