

la rivista di **en**gramma
2005

38-44

La Rivista di Engramma
38-44

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 38-44
anno 2005

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **38-44** anno **2005**
38 dicembre 2004/gennaio 2005
39 febbraio 2005
40 marzo/aprile 2005
41 maggio/giugno 2005
42 luglio/agosto 2005
43 settembre 2005
44 ottobre/novembre 2005
finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-63-6
ISBN digitale 978-88-98260-47-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6	<i>38 dicembre/gennaio 2005</i>
54	<i>39 febbraio 2005</i>
94	<i>40 marzo/aprile 2005</i>
120	<i>41 maggi/giugno 2005</i>
176	<i>42 luglio/agosto 2005</i>
298	<i>43 settembre 2005</i>
340	<i>44 ottobre/novembre 2005</i>

42

luglio/agosto **2005**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N 42

Agnoletto | Borga | Comacchio | Pedersoli | Viero | Zonta
Huber | Puppi

ENGRAMMA 42

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Monica Centanni, Giacomo Dalla Pietà, Claudia Daniotti, Luana Lovisetto, Katia Mazzucco, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Federica Pellati, Valentina Rachiele, Daniela Sacco, Linda Selmin, Elizabeth Thomson, Luca Tonin

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

© 2019
edizioni **engramma**

La Rivista di Engramma n. 42 • luglio/agosto 2005 www.engramma.it
SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-reviewed journal

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 7 | IL LAVORO DI RICERCA ATTORNO A *LA CALUNNIA DI APELLE* DI SANDRO BOTTICELLI. EDITORIALE
a cura del Seminario di Tradizione classica
- 9 | DIARIO DI LAVORO DEL SEMINARIO SULLA *CALUNNIA DI APELLE*
(SETTEMBRE 2001 / LUGLIO 2005)
Alessandra Pedersoli
- 15 | UNA GALLERIA DELLE *CALUNNIE DI APELLE*: FONTI ICONOGRAFICHE E TESTUALI (1408-1875)
Sara Agnoletto
- 45 | *LA CALUNNIA DI APELLE*: RECUPERO E RICONVERSIONE ECFRASTICA DEL TRATTATELLO DI LUCIANO IN OCCIDENTE
Sara Agnoletto
- 59 | UNA NUOVA CAMPAGNA FOTOGRAFICA SULLA *CALUNNIA DI APELLE* DI SANDRO BOTTICELLI AGLI UFFIZI
Mosè Viero e Alberto Zonta con la collaborazione di Gionata Comacchio
- 69 | DONNE ABBANDONATE SUL FONDALE DELLA *CALUNNIA* DI BOTTICELLI
Mosè Viero
- 79 | LA QUINTA GIORNATA DEL *DECAMERON* DI BOCCACCIO: UN IPERTESTO DEL FONDALE DELLA *CALUNNIA*
Mosè Viero
- 111 | LE FATICHE DELLA BATTAGLIA ANZICHÉ LE SOFFERENZE DELLA MALATTIA (*IN ACIE/MACIE*)
Elisabetta Borga

LA CALUNNIA DI APELLE: RECUPERO E RICONVERSIONE ECFRASTICA DEL TRATTATELLO DI LUCIANO IN OCCIDENTE

Sara Agnoletto

Nel febbraio del 1416 Guarino da Verona scrive all'amico Bartolomeo da Montepulciano:

"Ut autem quid de illis consultes habeas, haec ipsa latina feci: Calumniam Luciani, breve sane opusculum, in quo prima posui tirocinia" (Sabbadini 1915, p. 104).

L'opera cui Guarino fa riferimento è il trattato di Luciano *Non bisogna prestar fede alla Calunnia*, che include un passo all'interno del quale, in un agone tra parola e immagine, il sofista greco descrive il quadro di Apelle (IV secolo a.C.), ispirato a una vicenda autobiografica e avente come tema la denuncia delle false accuse.

All'interno dello stesso carteggio si legge che la traduzione di questo breve testo fu realizzata da Guarino durante i suoi anni di studio, vale a dire durante il quinquennio dal 1403 al 1408 che l'umanista trascorse a Costantinopoli con il preciso intento di apprendere il greco.

Dimenticato durante tutto il Medioevo, il trattato di Luciano veniva recuperato di nuovo all'inizio del XV secolo grazie al suo contenuto etico e alle sue apprezzate qualità stilistiche, lessicali e retoriche, come si può evincere dalla missiva inviata da Guarino al patrizio veneto Giovanni Querini, destinatario della sua traduzione del *De Calunnia*, in cui lo scritto di Luciano è definito una "elegante operetta".

Gli scritti di Luciano sopravvissero dunque durante la tarda antichità e nell'Oriente bizantino, che ne apprezzò l'eccellenza dello stile e la pertinenza del versatile e sempre adeguato vocabolario, facendone oggetto di studio nelle scuole, nonostante i suoi toni satirici e irreligiosi; gli scolii testimoniano un interesse volto alla dimensione etica del trattato della Calunnia, accolto, oltre che per la sua valenza allegorica, anche come modello di *ekphrasis* antica (Massing 1990, pp. 29, 30).

La versione latina del *De Calumnia* realizzata da Guarino da Verona segna il primo recupero alla tradizione del brano ecfrastico di Luciano. Precedentemente la fortuna letteraria del sofista greco era stata limitata alla conoscenza del *Caronte* e del *Timone* (Goldschmidt 1951, pp. 7-20), tradotti prima del 1400, probabilmente ad opera della scuola istituita a Firenze da Manuele Crisolora (Costantinopoli 1350 ca.-Costanza 1415), umanista e diplomatico, maestro di lingua greca di numerosi allievi e futuri grandi umanisti, tra i quali lo stesso Guarino Veronese, ma anche Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini.

Una volta sottratto all'oblio, il tema della 'Calunnia di Apelle' fu ripreso in diverse varianti testuali e figurative, che stabilirono le coordinate di una fortunata tradizione conclusasi nel 1875, quando si attesta l'ultima riproduzione grafica: una copia del cosiddetto 'gruppo del giudizio' tratta da Mantegna, realizzata dall'artista Edward Burne-Jones, che testimonia dell'interesse ancora vivo in ambiente preraffaellita per il soggetto.

La copia di Burne-Jones è solo l'ultimo esito di una tradizione figurativa che in Italia si era già conclusa nel 1572 con la composizione di Federico Zuccari, realizzata un secolo dopo la prima rappresentazione miniata del tema, eseguita da Bartolomeo Fonzio nel 1472; mentre nel Nord Europa, dove l'iconografia della 'Calunnia' si diffuse solo agli inizi del XVI secolo, tale rappresentazione fu frequente fino alla fine del primo quarto del XVII secolo; dopo il 1625 gli esempi si fanno più rari, fino a scomparire, pur con qualche eccezione, dopo il Settecento.

In principio la diffusione del *De calumnia* rimase circoscritta a un pubblico ristretto di umanisti e ai loro colti interlocutori: Guarino da Verona e il suo mecenate Giovanni Querini (1403-1408); Lapo da Castiglionchio, allievo di Guarino, e il dedicatario della sua traduzione Joannes Reatinus (1436); Francesco Aretino, che tradusse il brano per John Tiptoft, conte di Worcester, durante il soggiorno di quest'ultimo in Italia (1460); e Rudolph Agricola de Groningen, che dopo avere appreso il greco a Ferrara insieme a Battista Guarini, figlio di Guarino, fu il primo professore di greco in Germania.

La tradizione del testo rimase per lo più manoscritta, ad eccezione della traduzione dell'Aretino edita nel 1475 a Norimberga e di quella di Agricola, realizzata nel 1479 ma pubblicata solo nel 1529 a Colonia e dedicata a Johann von Werdenberg, vescovo di Amburgo.

Non conquistarono un pubblico più ampio o distinto neppure le traduzioni in volgare del trattato di Luciano, come la versione italiana anonima del 1462, dedicata a Spineta di Campoformio; o la traduzione di Bartolomeo Fonzio dedicata a Ercole I d'Este, documentata nel *libro della guardaroba* del duca di Ferrara nel 1472 (Förster 1887, p. 36) e poi ancora in un catalogo e in un inventario redatti nel 1495 (BERTONI 1903, pp.130, 236).

Verso la metà del Cinquecento il trattatello di Luciano faceva dunque parte del bagaglio culturale dei letterati che potevano accedere anche al testo in versione originale, disponibile in diverse edizioni a stampa a partire dal 1496.

Principali veicoli della divulgazione dell'*ekphrasis* di Luciano furono la versione tradotta in latino da Benedetto Bordon a Venezia nel 1494, poi edita nel 1497, nel 1500, nel 1502 e nel 1504; la traduzione latina realizzata da Melantone nel 1518, che, come testimoniano le numerose edizioni, ottenne una notevole diffusione; e la traduzione di Niccolò da Lonigo, redatta probabilmente a Ferrara prima del 1471 ma edita per la prima volta solo nel 1525, unica fra tutte le traduzioni in italiano del XV secolo a essere pubblicata a stampa.

La citazione del brano luciano all'interno del *De pictura* di Leon Battista Alberti (1435) rese familiare il passo a un pubblico di artisti e lo schiuse al genere dei trattati all'interno dei quali poté sopravvivere anche quando in Italia, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, l'opposizione della Chiesa ostacolò la diffusione degli scritti di Luciano; i trattati morali di Francesco Patrizi (1519) e di Filippo Beroaldo (1538) veicolavano la descrizione della pittura di Apelle anche tra i giuristi. Infine, nel XVI secolo le scuole e le università divennero i luoghi privilegiati della diffusione ormai ampia dell'aneddoto della 'Calunnia', che nel XVIII secolo si poteva trovare in dizionari, enciclopedie, trattati, storie dell'arte, manuali iconografici e altre opere ancora (Massing 1990, pp. 29-46).

Leon Battista Alberti ebbe un ruolo particolarmente importante nell'adozione da parte degli artisti rinascimentali del testo della 'Calunnia di Apelle' come modello da tenere in considerazione al momento di inventare una composizione. All'interno del III libro del *Della Pittura*, pubblicato per la prima volta in latino nel 1435 (*De Pictura*) e poi in italiano nel 1436, Alberti consiglia agli artisti che si apprestano a ideare un'opera di fare

riferimento alle *istorie* antiche, ispirate dalla lettura di poeti e scrittori; tra queste letture Alberti include la 'Calunnia di Apelle'.

L'esortazione dell'umanista a "farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni con il pittore" rimanda al famoso parallelo tra pittura e poesia, l'*ut pictura poesis* di Orazio, e alla teoria della *mimesis*, entrambe fondamentali per l'estetica umanistico-rinascimentale.

Secondo Alberti poeti e oratori potevano essere di grande utilità agli artisti: "molto gioveranno a bello componere l'*istoria*, di cui ogni laude consiste in la *invenzione*", al fine di creare una composizione "amena et ornata", in grado di conquistare un pubblico diversificato, "doctus et indoctus", grazie alla ricchezza, "copia", e alla varietà, "varietas", di attitudini ed espressioni in grado di provocare "animi motus".

Per la complessità della composizione, il numero delle personificazioni, la varietà dei loro temperamenti e delle loro attitudini, la pittura di Apelle si presta a essere un ottimo soggetto per gli umanisti come Alberti e Fonzio.

Nel 1472 Bartolomeo Fonzio eseguì una miniatura da affiancare alla versione italiana del brano ecfrastico di Luciano da lui stesso realizzata per Ercole I d'Este: si tratta della prima rappresentazione figurativa del tema. L'umanista non ebbe, in quella occasione, altro riferimento che potesse essergli di aiuto all'invenzione della composizione se non le indicazioni fornitegli dalla descrizione testuale; quest'ultima ha una peculiare forza evocativa, che risiede nell'attenzione dettagliata con cui Luciano, dando prova di grande abilità retorica in un esercizio di stile proprio della cultura della Seconda sofistica (II secolo d.C.), restituisce per iscritto il quadro di Apelle; tale precisione icastica agevola il compito immaginale di chi, da semplice ascoltatore, lettore o artista, deve riconvertire in linguaggio visivo gli indizi presenti nella fonte letteraria, favorendo la conformità della riconversione ecfrastica rispetto all'*ekphrasis* testuale: la lezione scritta fissa l'andamento lineare della composizione e il suo orientamento da sinistra a destra (tale movimento è però invertito rispetto alla progressione narrativa del testo, che procede alla descrizione della pittura di Apelle cominciando dalla figura di destra e continuando a rappresentare, uno di seguito all'altro, tutte le personificazioni che si susseguono nel corteo); dichiarato è il ritmo tripartito della scena, scandita nel gruppo del giudizio composto da un uomo seduto con le orecchie d'asino e affiancato

da Ignoranza e Sospetto; nel gruppo formato da Calunnia, Calunniato, Invidia, Insidia e Frode; e dal gruppo che chiude lo strano corteo, composto da Pentimento e Verità, che si attardano in coda alla processione; esplicite sono le azioni, i temperamenti, gli attributi e le espressioni delle personificazioni.

Nonostante l'esistenza di un forte vincolo testo-immagine, di cui abbiamo dato conto, Bartolomeo Fonzio, che pur fu allo stesso tempo miniatore e traduttore della 'Calunnia di Apelle', eluse in parte le indicazioni ecfrastiche, variando il ritmo della scena, rompendone il linearismo bidimensionale, collocando Ignoranza seduta sulle scale, traducendo il gesto di supplica del Calunniato, trascurando di tracciare in gesti le azioni di Insidia e Frode, inventando un attributo per Livore, e figurando Verità nuda.

Dopo di lui, anche gli altri autori che si cimentarono nella riconversione dell'*ekphrasis* realizzarono delle composizioni in parte svincolate dalla lezione testuale.

Alcuni cambiamenti risultano essere stati ingenerati da varianti intervenute nel testo nel processo di conversione dal greco al latino: è questo il caso di *Phthonos*, che in greco è una personificazione di genere maschile e come tale venne descritta da Luciano e da Guarino da Verona che la 'traduce' come *Livor*; ma già Lapo da Castiglionchio, allievo di Guarino, preferì ricorrere al termine più consueto di *Invidia*, provocando una inversione di genere, da maschile a femminile, che si rifletterà anche nelle rappresentazioni figurative.

Originata da un 'errore' commesso per primo da Guarino da Verona è l'inversione secondo cui la Calunnia impugna la torcia con la mano destra, invece che con la sinistra (siffatto errore, nel caso delle opere grafiche, si spiega anche tenendo in considerazione il processo di realizzazione delle incisioni).

In genere gli artisti non seppero, o non vollero, seguire puntualmente le indicazioni testuali offerte loro da Luciano. Le variazioni si giustificano sulla base di considerazioni e difficoltà formali inerenti al soggetto e alla sua esecuzione; di esigenze espressive e spaziali, di interferenze formali; di iconografie tradizionali adottate indipendentemente dalla lezione di Luciano; di significati metaforici e allegorici, e di insegnamenti morali innestati sulla base dell'allegoria, utilizzata come strumento di imitazione dell'Antico, come monito al Principe e come scena di giustizia.

Proprio del Rinascimento è lo sguardo retrospettivo che intellettuali e artisti rivolsero al mondo antico, tentando di recuperarne, reinventarne e imitarne le forme. I modelli antichi tanto avidamente desiderati e ricercati erano rinvenuti anche in brandelli di testi letterari, a volte solo esigui frammenti che venivano però studiati puntigliosamente, soprattutto quando contenevano testimonianze delle opere d'arte antiche perdute. Anche la ricognizione dei testimoni della *Calunnia di Apelle* comunica chiara la percezione di una ricerca dell'antico, certo continuata e costante a partire dalla riscoperta umanistica, ma che genera esiti differenti e, infine, produce diverse e differenti antichità.

Bartolomeo Fonzio (1472), allievo di Cristoforo Landino e di Giovanni Argiropulo, inserisce la sua opera grafica ispirata alla 'Calunnia' luciana all'interno di un frontespizio disegnato a imitazione di un rilievo romano: la pagina è suddivisa in due registri sovrapposti, sopra è inserita la pittura antica, sotto una *tabula* con al centro un medaglione circolare ornato da ovuli al cui interno è iscritto, a lettere capitali, il titolo dell'opera: "Apelles pictura de Calunnia".

Andrea Mantegna (1504-1506) rivela un approccio al soggetto di tipo squisitamente archeologico: la monocromia del disegno e il chiaroscuro marcato con cui sono tracciate le personificazioni conferiscono alle stesse una corporeità scultorea e concorrono all'illusione che l'intera immagine sia un bassorilievo. Rispetto all'opera di Bartolomeo Fonzio, in cui gli arredi non si adeguano al soggetto antico e alla cornice pseudo-classica in cui esso è inserito e in cui i costumi risultano a Fonzio contemporanei, Mantegna ricrea una idea di classicità più aderente al vero.

Tra gli emuli dell'opera di Mantegna, è opportuno soffermarsi sull'opera di Baldassare Peruzzi (1516-1518), che seppe conferire alle personificazioni la dignità e la monumentalità proprie dell'arte antica e fu capace, con la propria abilità esecutiva e facendo ricorso a un vocabolario classicheggiante, di evocare la scultura romana: la composizione è arricchita di nuove personificazioni ed è inserita in uno sfondo di architetture classiche imponenti, che riflettono una concezione nuova dell'antichità e un approccio formale più prossimo a quello di Raffaello che a quello di Mantegna, proprio del linguaggio dell'inizio del XVI secolo.

La dimensione classica del quadro di Sandro Botticelli (1494-1495 ca.) risiede nel fondale architettonico, densamente decorato di sculture e rilievi

che, oltre a custodire e rafforzare il significato morale dell'opera, custodiscono alcuni rimandi ricercati ad altri soggetti antichi, quali "la famiglia dei centauri", raffigurata nel riquadro collocato alla base del piedistallo del giudice: anche questo soggetto, infatti, è ricavato da un'*ekphrasis* che Luciano propone all'interno della sua opera:

"Adagiata sopra un tappeto di erba rigogliosa è dipinta la centaurea; questa è rappresentata con tutto il corpo equino disteso a terra; le zampe posteriori sono allungate indietro, la parte del corpo che è simile al busto di una donna è invece leggermente sollevata e si appoggia sul gomito. Le zampe anteriori non sono ancora distese come ci si potrebbe aspettare nella posizione adagiata su un fianco, ma una zampa è piegata, con lo zoccolo abbassato, e sembra in procinto di inginocchiarsi, mentre l'altra, al contrario, si sta drizzando ed è ben fissata al suolo; come fanno i cavalli quando stanno per saltare. La madre tiene sollevato tra le sue braccia uno dei due figli e lo nutre porgendogli il seno, come fanno le donne, l'altro invece riceve il latte dalle mammelle di cavalla, come un puledro. Nella parte superiore del dipinto, come su un punto di vedetta, si trova un ippocentauro, evidentemente il marito della femmina che sta allattando i suoi piccoli in due modi diversi. Egli si piega e ride, senza essere visibile in tutta la sua figura, ma solo fino a metà del suo corpo equino; nella destra tiene sollevato sopra di sé un cucciolo di leone, per spaventare per gioco i suoi piccoli" (Luciano, *Non bisogna prestar fede alla Calunnia*).

Sempre nel fondale del dipinto botticelliano il rilievo in cui un amorino sta a cavallo di un leone, mentre un altro lo frusta e un terzo lo costringe a bere servendosi di un corno è un erudito rimando a un'opera di Arcesilao descritta da Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 41:

"Arcesilaum quoque magnificat Varro, cuius se marmoream habuisse leonem aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenebant, alii cornu cogerent bibere, alii calciarent soccis, omnes ex uno lapide. Idem et a Coponio quattuordecim nationes, quae sunt circa Pompeium, factas auctor est".

Come Botticelli anche altri artisti decorano con sculture all'antica il fondale architettonico della composizione. Garofalo (1543) colloca un Ercole, forse del tipo dell'Ercole Farnese, all'interno di una nicchia.

Lo smaltatore che copia l'opera di Penni sulla placca ora conservata a Brunswick (dopo il 1560) aggiunge al di sotto della statua di Ercole un rilievo raffigurante Laocoonte.

Infine l'artista anonimo che riconverte l'*ekphrasis* per Alberto Pio da Carpi (prima del 1531) concepisce le statue di Apollo e Mercurio come figure all'antica, ispirandosi all'Apollo e alla Minerva della *Scuola di Atene* di Raffaello, piuttosto che guardare direttamente ai modelli archeologici.

Rubens, nonostante in una lettera del 1637 a Franciscus Junius affermi di dubitare della capacità di un artista contemporaneo di ricreare una pittura antica, decise poi di decorare la facciata della propria abitazione con soggetti tratti dal repertorio classico, scegliendo di raffigurare sopra la porta d'ingresso di casa la *Calunnia di Apelle*, alla sua destra *Alessandro con in pugno la folgore*, e il *Sacrificio di Ifigenia*; a sinistra *Zeusi nel mentre ritrae le fanciulle più belle di Crotone*, ed *Ercole ubriaco*. Il rapporto che l'artista instaura con le fonti è però estremamente libero, in sintonia con il suo tempo: basti pensare che la stessa raffigurazione della Calunnia è basata sulla composizione di Zuccari (1572), probabilmente conosciuta attraverso una incisione.

Durante il XVIII e il XIX secolo un disegno allora attribuito alla mano di Raffaello e dal 1829 considerato una copia di un artista a tutt'oggi non identificato, era considerato talmente aderente alla descrizione ecfrastica e partecipe del modello classico da essere considerato esso stesso come 'antico': all'interno del frontespizio del libro *Observations scientifiques et critiques sur le Génie* di Marie Alexandre Lenoir (12.E) la 'Calunnia di Apelle', evocata ricorrendo a un rilievo in cui è riprodotto il disegno allora attribuito a Raffaello, insieme al *Laocoonte*, all'*Apollo del Belvedere* e alla *Venere dei Medici* – tutte opere che erano state confiscate da Napoleone ed esposte a Parigi, al Musée Central des Arts – è evidentemente considerata, all'inizio del XIX secolo, una delle opere 'antiche' più celebri; il parallelo tra Apelle e Raffaello è sottolineato dall'iscrizione dei nomi dei due artisti all'interno di due corone di lauro.

Durante tutto il Rinascimento la fortuna critica testuale e poi iconografica del *De Calumnia* di Luciano è legata al topos, diffuso e persistente, che la calunnia e la lusinga siano pratiche particolarmente comuni all'interno delle corti e dei palazzi. L'autore anonimo del giornale "Der Greis" si

augura, ancora nel 1776, che l'allegoria della calunnia sia utilizzata come motivo decorativo nelle corti (Der Greis, I, 1776, p. 17).

La rappresentazione della Calunnia venne utilizzata, soprattutto in Italia dove molte furono le signorie e i ducati, come allegoria morale e didattica, e specialmente come monito per principi, signori e cortigiani, affinché non prestassero orecchio e fede alle false accuse; ma venne usata anche come argomento figurato di condanna di lusingatori e detrattori.

In questo contesto furono molti i principi e i signori che a vario titolo commissionarono, possedettero o furono i destinatari di una allegoria della 'Calunnia di Apelle': come già si è notato, il manoscritto che Bartolomeo Foncio dedicò a Ercole d'Este era già enumerato nel 1472 all'interno del *Libro della Guardaroba*; Lorenzo de' Medici possedette un dipinto "alla francese... colla storia della Calunnia" (Firenze, Archivio di Stato, Carteggio Mediceo innanzi il principato, 1492, c. 55v), mentre nel 1539 Antonio Toto della Nuziata offrì una 'Calunnia' a Enrico VIII; il dipinto di Franciabigio appartenne, prima del 1588, alla collezione di Francesco I de' Medici, così come proprietario di una 'Calunnia' fu prima del 1531 il Principe Alberto Pio da Carpi. Inoltre, nel 1572 Cesare d'Este commissionò a Gaspare Venturini una raffigurazione della 'Calunnia di Apelle' per decorare il soffitto del suo studiolo in Palazzo dei Diamanti.

Nella maggior parte di queste composizioni, l'uomo con le orecchie d'asino diventa una figura regale con corona e scettro, simboli del suo potere, mentre il suo seggio diventa un trono.

Talvolta un'iscrizione identifica chiaramente questo personaggio come Tolomeo, alludendo concretamente all'aneddoto narrato da Luciano: così negli schizzi eseguiti da Lambert Lombard (6.D), nella lettera che Pio da Carpi, abate della badia di Ferrara, inviò a Alfonso d'Este, o nell'iscrizione al margine dell'incisione eseguita da Francesco Novelli (12.B.e), poi riproposta in francese (12.B.e.a) ai bordi di un'altra incisione tratta dal disegno al tempo attribuito a Raffaello.

In altre composizioni l'iscrizione indica, in maniera più approssimativa, nella figura con le orecchie d'asino un regnante: "Principe" è il titolo utilizzato da Bartolomeo Foncio (1.A); "ain furst" è la definizione impiegata nell'incisione che illustra la traduzione in volgare della *Calumniæ non temere credendum* di Luciano realizzata da Dietrich von Plennigen (10.A);

nelle diverse incisioni che dal 1572 ripropongono la composizione di Federico Zuccari (26) vengono adoperati il termine "rex" e il termine "tiranno".

È difficile distinguere se anche nei casi in cui non è specificato esplicitamente chi sia l'uomo con le orecchie d'asino l'artista avesse cognizione dell'identificazione del giudice con Tolomeo. È certo, però, che omettere l'indicazione onomastica contribuisce all'attualizzazione del soggetto e lo rende disponibile a qualsiasi aggiornamento (Massing 1990, pp. 105-126).

La fortuna critica della 'Calunnia di Apelle' fu inoltre strettamente relazionata alla sua interpretazione e ricezione come scena di giudizio, che ha origine nella similitudine, già contenuta all'interno dell'*ekphrasis*, tra le orecchie grandissime dell'uomo seduto sulla sinistra della composizione e le orecchie di re Mida. Mida, infatti, leggendario re di Frigia, arbitro corrotto nella gara tra Apollo e Marsia, è il prototipo del cattivo giudice, cui si contrappone Salomone, il giudice saggio per eccellenza.

Numerosi furono gli autori che ridussero la comparazione ecfrastica identificando nell'uomo seduto Mida o che sciolsero l'ambiguità semantica della similitudine precisando che quell'uomo era un giudice, accentuando in questo modo il valore propriamente giudiziario dell'allegoria a discapito della complessità dei suoi significati.

L'allegoria della Calunnia divenne in questo modo una scena di amministrazione della giustizia, come suggerisce il titolo Tribunal de la Sottise con cui è tradizionalmente nota l'opera di Gérard de Laresse (1689-1690), e come tale si arricchì di nuovi simboli: Antoine Caron, nel suo disegno tratto dall'incisione di Mocetto, disegna un leone ai piedi dell'uomo con le orecchie d'asino (prima del 1599); mentre Giorgio Ghisi raffigura una testa di leone sul bracciolo del seggio su cui siede l'uomo (1560).

In Botticelli il riferimento alla giustizia terrena è affidato più sommariamente al rilievo di uno dei pilastri della decorazione architettonica in cui è rappresentato l'episodio della Giustizia di Traiano.

Simson Stark (1613) e l'artista allievo di Thomas Vischer (dopo il 1611) all'interno dei loro progetti per la realizzazione di una vetrata inserirono una personificazione della Giustizia che, secondo l'iconografia tradizionale, impugna in una mano una spada e nell'altra una bilancia. Non a caso questi due autori per rappresentare una scena di giustizia fecero

riferimento alla composizione di Hans Bock nel Rathaus di Basilea (prima del 1611).

Il riferimento alla giustizia terrena diventa riferimento alla giustizia divina in Nicolaus Schauer (1707) e Peter Flötner (prima del 1534), che inseriscono all'interno delle loro composizioni l'immagine di Dio Padre che vigila dall'alto nel cielo, impugnando spada e bilancia.

Più colta e criptica è l'allusione alla *Lex Remmia* dell'incisione di Philipp Sadeler, che illustra il testo di Drexel (1629): sulla spada di fuoco che un demone impugna volteggiando nel cielo sopra le teste delle personificazioni che inscenano la 'Calunnia' è incisa la parola KALUMNIA, scritta con la lettera K. Proprio la lettera K, secondo la *Lex Remmia*, doveva essere marchiata a fuoco sulla fronte dei calunniatori.

Questa interpretazione del testo di Luciano ebbe particolarmente fortuna nel Nord Europa, dove non era insolito trovare rappresentazioni della 'Calunnia di Apelle' a ornamento delle aule di tribunale: la composizione di Dürer è la prima pittura murale a decorare un luogo pubblico in una delle città più importanti dell'impero: il Rathaus di Norimberga (1521); in seguito Hans Bock realizzò l'affresco dapresso il Rathaus di Basilea (prima del 1611); infine, Nicolaus Schauer realizzò un dipinto inizialmente collocato presso il Rathaus di Schleusinger (1707).

Nel caso della composizione ideata da Dürer, la collocazione in un'aula che aveva anche funzione di tribunale giustifica l'inserimento di tre personificazioni estranee al passo ecfrastico, che ne rafforzano la caratterizzazione in chiave giudiziaria.

L'aggiunta di *festinatio-eyl*, *error-iresal* e *poena-straft* è una allusione al pericolo rappresentato da un giudizio precipitoso, che non concede spazio alla difesa dell'accusato; tale pericolo è tanto più grave in quanto spesso la pena giudiziaria è inesorabile, come testimoniano la spada impugnata da *poena-straft* e la riproduzione su una spada della composizione di Dürer.

Il monito sotteso a tutte queste composizioni è trascritto sulla parete del Palazzo del Magnifico a Siena affrescato da Luca Signorelli intorno al 1509 con una rappresentazione della 'Calunnia':

ΜΗΤΕ ΔΙΚΗΝ ΔΙΚΑΣΕΙΣ ΠΡΙΝ ΑΜΦΟΙΝ ΜΥΘΩΝ ΑΚΟΥΣΕΙΣ.

La stessa esortazione è riportata in latino e in tedesco da Dürer sul disegno che servì da modello alla decorazione di una delle pareti del Rathaus di Norimberga e fu poi riprodotto sull'affresco del Rathaus e su due spade:

nemo unquam sententiam / ferat priusquam cuncta / ad amussim preponderit e ein richter soll / kein urthel geben / er soll die sache / erforschen eben.

Inoltre il medesimo avvertimento si ritrova nelle due iscrizioni, una in latino una in tedesco, che affiancano l'affresco eseguito da Hans Bock nel Rathaus di Basilea (Massing 1990, pp. 127-143).

La valenza didattica e morale, insieme all'*auctoritas* della 'Calunnia', fu una delle cause che garantirono la fortuna del soggetto e al tempo stesso introdussero elementi di innovazione rispetto al testo di Luciano.

Un ulteriore motivo di modificazione dell'immagine rispetto alle indicazioni del testo risiede nel fatto che le personificazioni che compongono l'allegoria si mostrano tendenzialmente disponibili ad assumere attributi e posture pertinenti a iconografie esterne alla tradizione ecfrastica.

Ignoranza può essere rappresentata bendata (8.A; 24), o nell'atto di tendere un velo davanti agli occhi del sovrano per impedirgli di vedere (7); può reggere un ramo o un timone, o indossare una corona come simboli del suo governo sul mondo (14).

Sospetto impugna una spada in Leonbruno (14.A) e in tutte le immagini appartenenti alla famiglia di Signorelli (7)

L'iconografia tradizionale di Invidia che è incoronata da serpenti (32.A; 39; 40.A), si rode il cuore (8.A), o porta appesi al collo dei sacchi di zizzania (14), interferisce talvolta con l'iconografia del Livore, fedele all'ortodossia dell'*ekphrasis*.

La rappresentazione di Calunnia e del giovane Calunniato non presenta particolari difformità rispetto alle indicazioni testuali; non è così per le due compagne di Calunnia, la cui natura fraudolenta alle volte è simboleggiata da una maschera (25.B; 40.A; 14.A; 40.A), e la cui capacità di tessere inganni è rappresentata a volte da fili, nasse o da reti.

Leonbruno (14.A) rappresenta Penitenza con le catene ai piedi, espressione della sua lentezza; altri artisti, influenzati dall'iconografia religiosa, adottano la postura dell'orante, o della penitente inginocchiata (11.A; 24.B; 23.A).

Ma è Verità che presenta maggiori variazioni rispetto al testo: è rappresentata nuda già da Bartolomeo Foncio (1472), con riferimento alla *nuda veritas* di Orazio, *Carmina* I, 24, 7:

Ergo Quintilium perpetuus sopor urget?
Cui Pudor et Iustitiae soror,
incorrupta Fides, nudaque Veritas
quando ullum inueniet parem?

All'interno del trattato *Della Pittura* Alberti descrive Verità come vergognosa e pudica, pudore che trova appropriata espressione nella composizione di Botticelli. Raffaello e altri artisti immergono Verità in un fascio di luce (12; 40.A), simbolo della sua purezza e dell'effetto chiarificatore che ha sulla realtà delle cose. Verità si trova inoltre rappresentata come amicta sole, una formula iconografica tradizionalmente riservata alla rappresentazione della Vergine (8.A; 13.A), o secondo la formula *Veritas filia temporis* (24.B; 28.A), coniata da Aulo Gellio, *Noctes atticae* XII, 9: "Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit".

Dopo il XVIII secolo la 'Calunnia di Apelle' sembra non essere più un soggetto molto amato. Agli artisti è richiesta ora originalità creativa anche nella *inventio* e, inoltre, il modello di Apelle o l'esemplare di Raffaello sono ormai considerati canoni ineguagliabili di perfezione: una riprova sta nel fatto che nel XVIII e nel XIX secolo la quasi totalità delle raffigurazioni della 'Calunnia' è copiata direttamente o indirettamente dal disegno che all'epoca risultava ancora attribuito allo stesso Raffaello.

C'è da aggiungere inoltre che l'attenzione per il mondo antico è ora concentrata intorno alle pitture romane di Ercolano e di Pompei recentemente restituite dagli scavi archeologici. Infine, un ulteriore motivo di decadenza del soggetto sta nel fatto che progressivamente, già a partire dal XVI secolo, il repertorio iconografico antico non viene più compulsato dagli artisti per le sue valenze allegoriche e simboliche, ma piuttosto per il suo valore storico e antiquario. Non a caso, tra le ultime rappresentazioni della 'Calunnia' è l'immagine della *Scuola di Apelle* di Jean Broc (1800),

in cui il pittore greco è ritratto mentre spiega la propria allegoria ai suoi allievi; e, infine, un disegno preparatorio di Charles Meynier (prima del 1832), che schizza Alessandro mentre dona al suo pittore la modella Campaspe e ambienta la scena nello studio dell'artista in cui campeggia il quadro della 'Calunnia' (Massing 1990, pp. 219-243).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Questo saggio si basa sullo studio realizzato da Jean Michel Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990 (qui indicato come MASSING 1990); particolarmente preziosi per la sua stesura sono stati i seguenti capitoli: *La traduction du Calumniæ non temere credendum de Lucien*; *La Calomnie d'Apelle comme allegorie morale et didactique*; *La Calomnie d'Apelle comme allegorie judiciaire*; *La Calomnie d'Apelle aux XVIII et XIX siècles*.

Bertoni 1903

G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903.

Der Greis

"Der Greis" (Zweites Stück), Madenburg, den 19ten Januar 1763, in *Der Greis*, Leipzig 1916.

Förster 1887

R. Förster, *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" VIII, 1887, pp. 29-56.

Goldschmidt 1951

E.P. Goldschmidt, *The first edition of Lucian of Samosata*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XIV, 1951, pp. 7-20.

Sabbadini 1915

Epistolario di Guarino Veronese, a cura di R. Sabbadini, vol. I, Venezia 1915.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2005**
numeri **38-44**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classica | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.