Sonia Maffei

LUCIANO EMBLEMATICO: ALCUNI ASPETTI DELLA FORTUNA DI LUCIANO TRA CINQUE E SEICENTO

Tra le fonti visive più utili a delineare la fortuna figurativa delle *ekphraseis* di Luciano di Samosata, oltre alle notissime icone della 'pittura di ricostruzione', un posto particolare occupa un'incisione del disegnatore e incisore polacco Jan Ziarnko che funge da frontespizio per l'edizione delle opere lucianee curata da Jean Baudoin nel 1613[1] (fig. 1). La composizione, finora poco studiata[2], è invece interessante, perché offre un vero e proprio repertorio figurativo tratto dai testi dello scrittore greco: il Ratto di Europa, le Parche, l'Allegoria della Vita di Corte, le Nozze di Alessandro e Rossane, la Famiglia dei Centauri, la Retorica, l'Ercole Ogmio, la Calunnia di Apelle.

Il frontespizio rappresenta un *unicum* in tutta la storia della fortuna di Luciano: le illustrazioni infatti sono ispirate ad alcuni tra i brani descrittivi più efficaci del retore antico e sono il frutto assai originale di una rilettura attualizzante dei suoi testi. Tuttavia l'incisione non è il risultato di un'operazione particolarmente creativa: Ziarnko operò una semplice collazione, trasponendo in un unico rame le scene contenute nelle 8 xilografie che illustravano gli *Opera omnia* lucianei con la traduzione francese di Filbert Bretin (fig. 2) del 1581[3]. Un semplice confronto tra i legni cinquecenteschi, di cui non è noto l'autore, e il frontespizio seicentesco rivela infatti come, a parte il ridimensionamento delle figure, dal grande infolio dell'originale al più piccolo formato del volume in 4° di Ziarnko, le scenette dell'artista polacco siano fedelmente riprese dal modello, anche se in controparte e con alcuni tagli e adattamenti dovuti alla riformattazione in senso verticale delle scene, per adeguarle meglio al ruolo di cornice della pagina. Tuttavia il frontespizio ha forti elementi di originalità: ci troviamo di fronte ad un'inedita reinterpretazione in chiave emblematica delle scene perché le vignette si collegano ad una tavola esplicativa, la *Briefve explication des figures contenues en la*

[1] Luciano, Baudoin, Œuvres, frontespizio.

[2] Faedo, *Immagini*, 141; cfr. Massing, *Calomnie*, 386-388, nr. 27A; Massing, *Imago*, 217-218; Massing, *Imagery*, 42- 44, 62; Massing, *Lucian*, 132-133, ma sulla Calunnia di Apelle e l'Allegoria della Vita di Corte.

[3] Luciano, Bretin, Œuvres; su Bretin, cfr. Lauvergnat-Gagnière, *Lucien*, 128-130.

SCO 67 (2021), ?-?? · DOI 10.12871/97888674153041

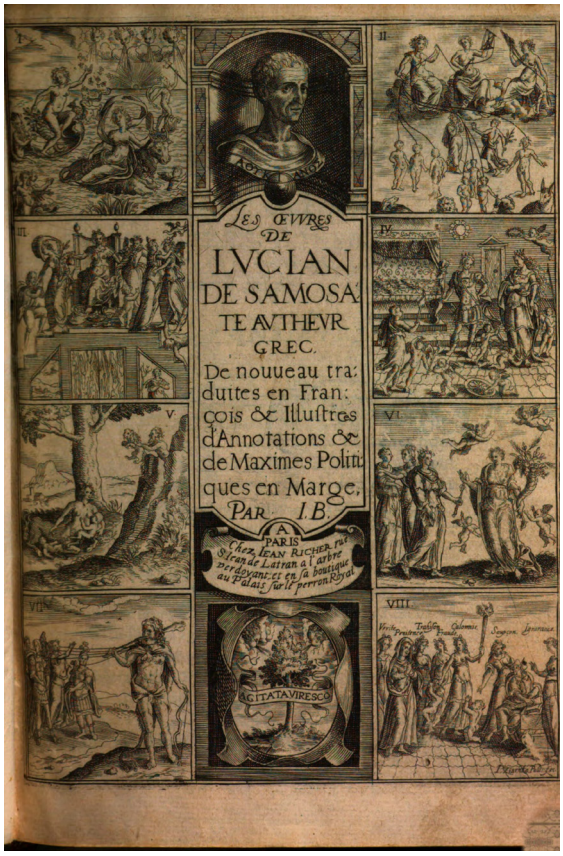


Fig. 1 - Jan Ziarnko, *frontespizio*, in *Les Œuvres de Lucian de Samosate, autheur grec, de nouveau traduites en françois et illustrées d'annotations et de maximes politiques en marge*, par J.B. [Jean Baudoin], Paris, chez Jean Richer, 1613

première page, che attribuisce ad ogni scena un significato specifico, utilizzando un motto o una frase latina, seguita da una breve descrizione[4]. Ogni *ekphrasis* di Luciano è così trasformata in una composizione emblematica, portatrice di messaggi universali, affidati ad un singolare intreccio tra parole e immagini.

La xilografia di Bretin del Ratto di Europa si ricollega alla versione gioiosa del mito data dalla splendida descrizione del poemetto dialogico Zefiro e Noto, incluso nei *Dialoghi Marini*[5]. Si tratta di un'*ekphrasis*

[4] Luciano, Baudoin, Œuvres, AIIv.
[5] Luc. *DMar.* 15.

così ben riuscita e dettagliata da far supporre agli studiosi il riferimento ad un modello artistico reale[6]. L'incisione riproduce i dettagli del testo: Venere che getta fiori, Nettuno che precede il toro, gli amorini e i venti, Zefiro e Noto, che assistono alla scena. La descrizione dell''emblema' descrive fedelmente l'incisione, che presenta qualche variante rispetto alla prosa dell'originale greco[7]. La nuova scena è ora chiaramente interpretata come espressione del potere dell'amore, messaggio reso esplicito dal motto SOLUS AMOR POTUIT, «solo l'Amore ha potuto», che si estende in senso religioso. Infatti il motto è riconducibile ad un verso di un epigramma attribuito a san Cipriano, che ha per soggetto la passione di Cristo e il suo amore per gli uomini, una composizione già nota nel Cinquecento anche attraverso la musica di Adrian Willaert[8]. L'accostamento tra il corteggio erotico di Zeus e la passione di Cristo attuato attraverso il motto non è così inusuale e si pone in linea con le interpretazioni moralizzanti dei testi di Ovidio in cui non mancano letture dello stesso ratto di Europa in chiave cristiana[9].

La soluzione antichizzante della seconda illustrazione (fig. 2), tratta dal dialogo di Caronte e Mercurio o *Contemplantes*[10], è dominata dalle tre Parche, che riecheggiano la stampa di Ghisi da Giulio Romano, ispirata ad una composizione della volta della sala degli stucchi di Palazzo Te a Mantova. La scena è animata in basso dalle figure degli uomini attaccati ai fili della vita, dove l'illustratore ha inserito alcune aggiunte estranee al testo lucianeo: Pandora con il vaso in mano e quattro animali, l'asino, il cane, il leone, la ranocchia. Per questi dettagli l'incisore dell'edizione di Bretin si era forse ispirato liberamente al testo di Luciano, in particolare alle considerazioni di Caronte e Mercurio sui vizi che circondano gli uomini e le città. La descrizione francese ci fornisce una spiegazione illuminante delle novità introdotte nell'illustrazione rispetto al testo greco:

> II. *Les trois Parques qui* filent *le destin des mortels, depuis la naissance iusq'à la mort; Pandore tenant sa boëte à la main, et les quatre affections qui dominent l'homme, representees par le lyon, le chien, l'asne, et la grenoüille.*

[6] Massimo, *Dialogo*, 476-485, con bibl.

[7] Nel testo di Luciano e nelle traduzioni di Bretin e Baudoin Venere non siede sulla cornucopia: cfr. Luciano, Bretin, Œuvres, 84; Luciano, Baudoin, Œuvres, 62v.

[8] Willaert, *Musica*, nr. 21, per il testo *De me solus amor potuit perferre triumphum* in *Ad Salvatorem in Crucem positum*; cfr. Vegio, *Opera*, 55.

[9] *Ovide Moralisé*, Lib. II, vv. 4937-5138 (De Boer, *Ovide*, 276-280); cfr. Bersuire, Ghisalberti, *Ovidius*, 109: «*Iupiter summus deus signat Christum, qui pro certo ut istam virginem i. animam quam amabat posset habere in taurum pulcherrimum se mutavit i. in hominem corporeum*». Cfr. anche Jacoff, *Europa*, 240-241.

[10] Luc. *Cont.* 16.



Fig. 2 - *Le Parche*, in *Les œuvres de Lucian de Samosate, philosophe excellent, non moins utiles que plaisantes, traduites du grec par Filbert Bretin … repurgées de parolles impudiques et profanes*, Paris, pour Abel l'Angelier, 1583

Apprendiamo così che gli animali sono simboli delle 4 *affectiones*: *laetitia, tristitia, cupiditas, timor*, il classico tetracordo delle passioni di cui parlano, tra gli altri, sant'Agostino e Boezio[11]. Il motto AEQVALIA FATA SORORVM, «gli uguali destini delle sorelle», dal suono ovidiano[12], indica l'equanime destino, comune a tutti gli uomini, conferito dalle Parche.

La terza immagine, dedicata all'allegoria della Vita di Corte, è tratta dall'operetta lucianea *De mercede conductis* (Luc. *Merc. Cond.* 42). L'intera scena è dominata da una struttura a gradini e presuppone una lettura da destra a sinistra: un aspirante cortigiano sale da destra verso la cima dove siede Opulenza; il giovane bacia la mano di Speranza; a

[11] Aug. *Civ.* 14.6; cfr. [Hugo de Sancto Victore], *Miscellanea*, tit. XLIX (*PL* 177, 668D): «Isti sunt principales quatuor animi affectiones, gaudium, amor, tristitia, timor». Boeth. *Cons.* 1 carm. 7.25-31: «*gaudia pelle, / pelle timorem / spemque fugato / nec dolor adsit. / Nubila mens est / vinctaque frenis, / haec ubi regnant*» («caccia le gioie, / caccia i timori, / metti in fuga la speranza, / non stia da presso il dolore. / Nebbiosa è la mente, / e avvinta in catene, / se in lei regnano queste passioni», trad. di C. Moreschini); cfr. Boeth. *Cons.* 4.2.16-22, dove il cane, il leone, l'asino diventano simboli di ferocia, ira e pigrizia.

[12] Ov. *Met.* 8.535: «*tristia persequerer miserarum fata sororum*», relativo però al lutto delle sorelle di Meleagro.

sinistra si vedono Inganno con una maschera e Schiavitù che abbraccia Fatica. In basso scende Vecchiaia, appoggiata su due stampelle; poi Oltraggio, nei panni di un soldato, sta battendo con una mazza un uomo vecchio e nudo, di nuovo il cortigiano, ormai invecchiato. Disperazione si strappa i capelli mentre Speranza se ne va, nella forma di un putto alato. Il Pentimento è inserito nello scompartimento sottostante al di sotto della scalinata. Come ha già rilevato Massing[13], l'architettura della struttura a scalinata riprende soluzioni già sperimentate in stampe precedenti, come quelle delle età dell'uomo, con le quali condivide il percorso temporale.

La *Briefve explication* descrive alcune delle allegorie dell'immagine, sottolineando il dettaglio del trono d'oro, impossibile da tradurre in incisione:

> III. *Le tableau de la Fortune, où se void depeinte la richesse sur un throsne tout d'or, ayát à ses costez l'Esperance, la Tromperie, le Servage, le Labeur, la Vieillesse, l'Outrage, le Desespoir, et la Repentance, compagnons inseparables de la vie des Courtisans*.

Il motto QUID NON MORTALIA PECTORA COGIT, «a che cosa non spingi i petti mortali!», tratto dall'*Eneide*[14], è un monito a non farsi travolgere dall'avidità di denaro e dalla brama di successo.

La quarta immagine è legata ad una delle *ekphraseis* lucianee più note, le Nozze di Alessandro e Rossane, tratta dalla προλαλιά *Herodotus* (Luc. *Herod.* 4-6). L'incisore ha rappresentato il quadro di Aezione descritto da Luciano con grande attenzione[15]: Alessandro Magno porge una corona a Rossane, che si trova sul letto nuziale in una tipica iconografia matrimoniale. Gli amorini che giocano con le armi del condottiero e che, alla presenza di Efestione e Imeneo, assistono la sposa nel rituale di svestizione, togliendo il calzare e il velo, attribuiscono alla scena un'atmosfera giocosa e leggera.

L'*ekphrasis* ha avuto, com'è noto, una grande fortuna tra le 'pitture di ricostruzione' e deve la sua fama nel Rinascimento, oltre che a Raffaello, al rifacimento del Sodoma, che l'affrescò alla Farnesina[16]. Già Lucia Faedo ha ricordato che qui l'invenzione è stata usata «per esaltare

[13] Massing, *Imago*, 218.

[14] Verg. *Aen.* 3.56-57: «*Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!*» («A che cosa non spingi i petti mortali, / o esecrabile cupidigia dell'oro!»).

[15] Su alcuni possibili errori intepretativi di Luciano della tavola di Aezione cfr. Maffei, *Nozze*, 16-26; Luciano, Maffei, *Descrizioni*, LV-LXVI.

[16] Faedo, *Pittura di ricostruzione*, 23-37; Faedo, *Immagini*, 134-138; sulla Farnesina cfr. Bartalini, *Camera*, con bibliografia.

la forza dell'amore: l'umile e bella prigioniera soggioga il vincitore del re persiano, che aveva saputo dominare se stesso davanti alle donne reali, ricche di fascino e di prestigio»[17]. Il quadro di Aezione, interpretato in chiave matrimoniale anche da Luciano, si prestava infatti non solo a esaltare il potere invincibile di Amore, ma anche a celebrare alleanze matrimoniali o legami affettivi di potenti committenti che vedevano nel Macedone un modello per la propria autorappresentazione. Così, ad esempio, a Fontainebleau Francesco I scelse questa scena per ornare la camera della sua favorita, Madame d'Étampes.

Per questo appare particolarmente interessante che l'emblema costruito intorno al quadro di Aezione si allontani dall'interpretazione amorosa e proponga una pragmatica riflessione sulle modalità con cui si può alimentare la fama. Il motto SCIRE TUUM NIHIL EST, NISI TE SCIRE HOC SCIAT ALTER, «il tuo sapere non vale nulla se l'altro non sa che tu lo sai», derivato dalle *Satire* di Persio[18], si richiama infatti, piuttosto che al quadro greco di per sé, all'intera operetta, scritta da Luciano per giustificare la sua partecipazione ad un'assemblea plenaria dei Macedoni, su esempio di Erodoto e Aezione, che scelsero il pubblico di Olimpia che mostrare le loro opere. Anche il testo descrittivo dell'emblema rende esplicito questo nesso:

> IV. *Les nopçes de Roxane et d'Alexandre, avec les* figures *du Dieu Hymen, des Cupidons se joüans, et du lict conjugal, le tout representé par le peintre Etion, voulant faire monstre de son sçavoir aux jeux Olympiques*.

L'incisione, derivata dalle vignette dell'edizione di Bretin (fig. 3), è stata disegnata a partire dalla traduzione francese, che si distacca dal greco di Luciano in un dettaglio significativo: Rossane è infatti raffigurata in piedi accanto al letto e non seduta su di esso come vuole il racconto lucianeo e la tradizione iconografica greca. Come ha evidenziato Lucia Faedo[19], si tratta di un particolare derivato da una variante presente dalla traduzione latina di Vincenzo Obsopeo, introdotta nell'edizione curata da Micyllus utilizzata da Bretin[20] e di lì transitata nella sua traduzione e poi in quella di Baudoin ad essa ispirata. Non sono queste le uniche immagini che raffigurano la regina in piedi: già Perin del Vaga in un celetto della sala Paolina di Castel Sant'Angelo aveva

[17] Faedo, *Pittura di ricostruzione*, 27.
[18] Pers. 1.27.
[19] Faedo, *Pittura di ricostruzione*, 40.
[20] Luciano, Micyllus, *Luciani Opera*; cfr. Lauvergnat-Gagnière, *Lucien*, 102, e 78-79 su Micyllus.

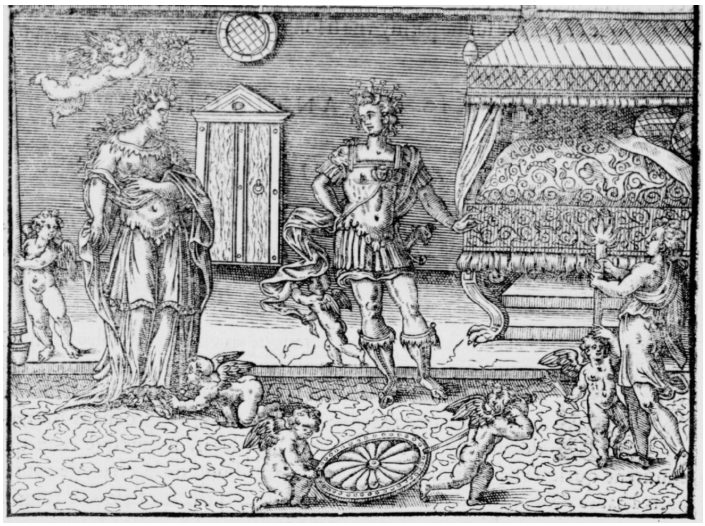


Fig. 3 - *Le Nozze di Alessandro e Rossane*, in *Les œuvres de Lucian de Samosate, philosophe excellent, non moins utiles que plaisantes, traduites du grec par Filbert Bretin … repurgées de parolles impudiques et profanes*, Paris, pour Abel l'Angelier, 1583

adottato questa semplice formula nel 1547 (fig. 4)[21]. Dopo Bretin e Baudoin, nel 1635 anche Laurent de la Hyre segue la versione diffusa nelle traduzioni in latino e francese: anche qui Rossane, vestita di un lungo abito ma con i seni scoperti, è in piedi, mentre Alessandro le porge una corona con la destra e intreccia la sua mano sinistra con l'amata. Nella stanza è visibile il letto e non mancano gli amorini che giocano con lo scudo del re; sotto un arco a sinistra si scorgono Imeneo ed Efestione[22]. Uno schizzo conservato al Louvre, oggi considerato copia di un disegno perduto di de la Hyre, mostra alcune varianti della composizione, in particolare negli abiti più pudichi di Rossane e in alcuni dettagli[23].

La quinta composizione emblematica si condensa intorno all'immagine della Famiglia dei Centauri ispirata alla προλαλιά *Zeuxis sive Antiochus* (Luc. *Zeux.* 3-6). L'immagine riproduce fedelmente il quadro di Zeusi, scelto da Luciano per la sua originalità d'invenzione e la maestria del colore. Il testo di commento all'immagine pone l'accento pro-

[21] Per il riconoscimento della scena cfr. Guerrini, *Plutarco*, 186 nota 45; Guerrini, *Iconografia*, 37-43.

[22] Faedo, *Pittura di ricostruzione*, 40.

[23] Brejon de Lavergnée, *Dessins*, nr. 314; Rosenberg, Thuillier, *De La Hyre*, 184, nr. 115.



Fig. 4 - Perin del Vaga, *Le nozze di Alessandro e Rossane*, celetto della sala Paolina di Castel Sant'Angelo, Roma, 1547

prio sul tema dell'emozione suscitata da composizioni nuove, concetto caro all'estetica barocca, declinato qui però in senso morale:

> *L'Hipocentaure, ou femme-jument, de l'invention de Zeuxis; pour monstrer les merveilles de la novueauté. Elle allaicte au pied d'un arbre deux petits Centaures bessons, à costé desquels est le grand Centaure mary de la femelle, qui ne paroist qu'à demy hors d'une roche, et monstre le phan d'un lyon à ses petits pour leur faire peur*.

Il motto, EX NOVITATE ADMIRATIO, «dalla novità deriva lo stupore», proviene da un testo di Riccardo da San Vittore relativo alle affezioni[24] che propone di nuovo importanti riflessioni sulle passioni umane.

Il sesto commento è dedicato all'immagine della Retorica tratta da *Rhetorum praeceptor* (Luc. *Rh. Pr.* 6). L'immagine non raffigura la personificazione sull'altura come l'aveva immaginata Luciano sulla scia della *Tabula Cebetis*, ma si concentra sulle figure principali dell'*ekphra-*

[24] Richardus de Sancto Victore, *De gratia contemplationis* 5.9 (*PL* 196, 178A-179A), brano molto citato; cfr. Rudolph von Biberach, *De septem itineribus aeternitatis* 3.2: «ex novitate rei … oritur admiratio, ex admiratione crescit attentio, ex attentione cognitio».

sis antica: Retorica, circondata da putti alati che impersonano le lodi, Ricchezza, qui con in mano uno scettro, e infine Gloria e Autorità che si abbracciano. Il commento francese questa volta non dà indicazioni sul significato della scena:

> *Figure de la Rhetorique, tout à l'entour de laquelle volettent les loüanges,semblables à de Petits Cupidons. Elle porte en main la corne d'Amalthee, et regarde fixement la Richesse, accompagnee de la Gloire et de l'Authorité qui s'accollent.*

Il motto TRAHITURQUE TRAHITQUE, «ora tira, ora è tirato», allude chiaramente al potere della retorica ed è ispirato alle *Argonautiche* di Valerio Flacco, dove l'espressione fa riferimento invece alla forza fisica e ritorna due volte per indicare la foga della lotta tra combattenti[25].

Il settimo 'emblema' è dedicato alla figura di Ercole Ogmio, derivato dalla προλαλιά *Hercules* (Luc. *Herc.* 4-6), uno dei testi lucianei ad aver avuto più successo tra gli artisti e gli scrittori. La figura di Ercole vecchio e calvo, che tiene incatenate le orecchie dei suoi ascoltatori alla sua lingua, simbolo dei poteri dell'eloquenza, ebbe una grande fortuna soprattutto in Francia, sua terra di origine. Ziarnko, incidendo su rame, riproduce chiaramente le catene, che invece mancano nella xilografia dell'edizione di Bretin, a causa delle difficoltà tecniche dovute alla lavorazione del dettaglio nella matrice in legno. Anche in questo caso il commento si limita a descrivere l'immagine, affidando al motto il compito di comunicare l'interpretazione proposta:

> Le pourtraict del'Hercule Gaulois vestu de la peau d'un lyon, armé d'une massuë et d'un arc; et attirant comme avec des chaisnons d'or, toutes sortes de personnes par son bien-dire.

Il motto PLUS ARTE QUAM MARTE, «più con l'arte che con la forza», è una rielaborazione del famoso tema, caro all'iconografia imperiale, espresso dal motto *Arte et Marte*[26]. A sostituire Minerva è qui l'Ercole Gallico, eroe chiamato a elogiare la superiorità della parola sulla forza bruta, secondo un'interpretazione che, come vedremo, divenne canonica grazie agli *Emblemata* di Alciato.

[25] Val. Fl. 6.415 (combattimenti di soldati), 7.594 (Giasone che combatte contro i tori).

[26] Rollenhagen, *Nucleus*, emblema 68; sul tema cfr. Buck, *Arma*; Brink, *Arte*. L'espressione si trova in uno degli epigrammi di Agrippa d'Aubigné.

La *Briefve explication* termina infine con la composizione lucianea di gran lunga più famosa, la Calunnia di Apelle tratta dall'operetta *Calumniae non temere credendum* (Luc. *Cal.* 5)[27]. A differenza di tutte le altre vignette, in questa immagine ogni personificazione è affiancata dal proprio nome, per aiutare il lettore a comprendere meglio la scena.

Già Massing ha sottolineato come la xilografia dell'edizione di Bretin, a cui l'incisione si ispira, non derivi dal testo francese, dalla quale si discosta sia in dettagli specifici, sia nell'identificazione delle personificazioni. L'immagine è conforme alla tradizione figurativa; l'unico dettaglio inaspettato è la figura dell'invidia, qui raffigurata come un giovane nudo inginocchiato che prega con le mani giunte[28]. Il testo descrive con semplicità la famosa allegoria:

> L'image de la Calomnie trainant à sa suitte l'Ignorance, le Soupçon, la Fraude, la Trahison, la Penitence, et la Verité.

Il motto TRISTIS ET ATRA LUES, «triste e nera peste», associa la calunnia ad un malanno esiziale[29] con un'espressione spesso usata in connessione al vizio dell'Avidità.

Il frontespizio di Ziarnko non è dunque solo un espediente per attrarre piacevolmente i lettori, ma fa parte di un progetto preciso di reinterpretazione di Luciano. Infatti gli otto 'emblemi' innalzano il retore antico al ruolo di filosofo, negando quell'aspetto graffiante e satirico che così vivacemente aveva caratterizzato il lucianesimo umanistico. La moralizzazione dell'opera lucianea coincide con la sua attualizzazione, resa evidente anche dalla nuova lingua delle traduzioni. Lo stesso Baudoin si impegna a difendere Luciano da possibili accuse di libertinismo[30]:

> Il a escrit des Dialogues, qui semblent d'abord ridicules, mais qui sont pleins de tant de doctrine, qu'ils servent de lieux communs aux plus curieux, pour y apprendre l'histoire, la fable, et l'Antiquité. Car ï oseray bien dire qu'il n'y a rien en toutes les oeuvres poètiques, qui ne soit amplement compris dans les siennes avec un bel ordre, et ene facile methode: il est vray que son style est satyrique, parce qu'il descrit les vices de son temps, plus pour nous les faire avoir en horreur, que pour en proposer l'imitation.

[27] Massing, *Lucian*, 129-144.

[28] Massing, *Calomnie*, 386.

[29] In alcune stampe di Goltzius è *Avaritia* ad essere *atra lues*, così come «*Tristis Avaritia est, Furiarum quarta deorum, Ira hominum, gurges, pestis, et atra lues*» in un epigramma del poeta inglese William Alabaster.

[30] Luciano, Baudoin, Œuvres, AIIr.

La stessa accortezza muove nel titolo la precisazione che la prosa era stata espurgata «de parolles impudiques et profanes». Le vignette del frontespizio e la tavola riassuntiva (che funziona anche da indice con rimandi alle pagine relative) aiutano a restituire dunque un Luciano emblematico, in chiave emendata e moralizzata.

L'operazione non è affatto estranea agli interessi dei protagonisti dell'impresa editoriale, Jan Ziarnko e Jean Baudoin. L'artista polacco aveva al suo attivo importanti composizioni simboliche: suo è il disegno per il *Monogramma della Vergine Maria*, inciso e pubblicato da Jacob van der Heyden del 1605, una elaborata composizione costruita intrecciando simboli e parole che unisce il richiamo alla Vergine con l'esaltazione di Maria regina di Francia e Navarra[31]. Di tutt'altro tenore è invece la satira espressa nell'opera *Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maître Coyon*[32], edita a Parigi nel 1617, dedicata a Concino Concini, controverso personaggio legato alla regina, fatto assassinare da Luigi XIII.

Anche Jean Baudoin conta al suo attivo una produzione legata all'emblematica. L'erudito, che fu uno dei primi membri dell'Académie française, si distinse soprattutto per la sua attività di traduttore, con un interesse specifico, oltre che per la riflessione politica e filosofica, per la cultura delle allegorie e dei simboli[33]. Le sue traduzioni contribuirono alla conoscenza in Francia di molti testi inglesi, spagnoli e italiani, tra cui la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, rivelando la passione di un artigiano del linguaggio, consapevolmente attento a costruire una lingua francese forte, matura e degna di una propria letteratura nazionale. Baudoin curò anche la traduzione francese dell'*Iconologia*, edita nel 1636 e, in versione ampliata, nel 1644[34]. L'edizione, lontana da essere una mera trasposizione dell'originale, trasformò radicalmente il testo di Ripa, abbinando ad ogni voce allegorica un'immagine e un titolo. Le incisioni di Jacques de Bie, esperto in storie metalliche, includendo le iconografie in tondi simili a rovesci monetali, implicitamente affiancarono le allegorie alle imprese, rendendo fondamentale il rapporto tra testi e immagini[35]. La triade costituita da una descrizione, un titolo e un'immagine incisa, con cui si presenta l'*Iconologie* francese, corrisponde esattamente al modo con cui sono presentate le *ekphraseis* di Luciano nel frontespizio di Ziarnko del 1613. E non può essere un caso

31 Biłozór-Salwa, *Monogram*.
32 Russel, *Emblème*, 13; Sawicka, *Ziarnko*, 125-126, 166.
33 Bury, *Trois traducteurs*, 363-369; Bury, *Baudoin*.
34 Ripa, Baudoin, *Iconologie*.
35 Maffei, *Radici*, 87-90.

che nell'*Iconologie* di Baudoin sia illustrata per la prima volta l'allegoria della Calunnia, una voce che Ripa aveva creato estrapolando solo le figure di Calunnia e del calunniato, ma senza citare Luciano[36]. Si deve certamente a Baudoin se l'allegoria è nota in Francia in questa forma ridotta, diffondendosi persino tra le ornamentazioni e i ricami creati per il mondo del lusso e della moda[37] (fig. 5).

Nel 1638 e 1639, solo due anni dopo l'uscita della prima edizione dell'*Iconologie*, Baudoin pubblica il suo volume *Recueil des Emblèmes divers*. Pur ispirandosi ad Alciato, Baudoin non segue fedelmente lo schema canonico proposto dagli *Emblemata*: nel *Recueil* l'immagine e il titolo sono accompagnati non più da versi ma da un *discours*, che descrive e interpreta l'immagine in modo ampio e approfondito. La raccolta comprende anche l'Ercole Gallico di Luciano, per il quale è confermata la stessa interpretazione del frontespizio di Ziarnko, a sua volta ripresa da Alciato: *Que l'eloquence vaut plus que la force*[38] (fig. 6).

La scelta non stupisce perché l'Ogmio costituiva un'immagine particolarmente pregnante per un cultore della lingua francese come Baudoin, considerando che già nel Cinquecento altri traduttori e poeti come Joachim Bellay, Pierre de Ronsard e soprattutto Geoffroy Tory avevano eletto il tema a simbolo della forza del francese come nuova lingua nazionale.

Inoltre, oltre all'interesse per Luciano, Baudoin mostra con questa scelta di affidarsi alla tradizione: l'Ogmio era ormai divenuto un tema topico della letteratura emblematica grazie al suo inserimento negli *Emblemata* di Alciato nella *princeps* del 1531[39] e nelle edizioni successive, dove il tema si declina in interessanti varianti iconografiche[40].

Anche altri brani di Luciano sono in Alciato diretti ispiratori di emblemi, sia nella *princeps*, sia nelle edizioni posteriori[41]. L'emblema *In illaudata laudantes*[42] narra le vicende di Antioco durante la guerra contro i Galati, vinta grazie all'impiego di elefanti. L'emblema è de-

[36] Ripa, Maffei, *Iconologia*, 70, 644. Baudoin, Ripa, *Iconologie*, II, 249 riprende il testo di Ripa, ma aggiunge un riferimento alla tavola: «est le Tableau de la Calomnie».

[37] Verrien, *Recueil*, II tav. 153.

[38] Baudoin, *Recueil*, 532-542, in particolare 532.

[39] Alciato, Gabriele, *Emblemi*, 472-478.

[40] Bulst, *Hercules Gallicus*, 65-68.

[41] Cfr. per la *princeps* Alciato, Gabriele, *Emblemi*, 60 (i leoni del carro di Amore); per le edizioni successive Alciato, *Libellus 1542*, 252 nr. CXV, con riferimento a Luc. *Salt.* 19; Alciato, *Emblemata 1551*, 104 (*Doctorum Agnomina*), con riferimento a Luc. *Symp.* 6; Alciato, *Emblematum 1556*, 83 nr. XLVII (*Semper presto esse infortunia*, già presente nella *princeps*: Alciato, Gabriele, *Emblemi*, 270); Alciato, *Emblematum 1556*, 49 nr. XXVIII (*Quae supra nos, nihil ad nos*).

[42] Alciato, Gabriele, *Emblemi*, 215-218.

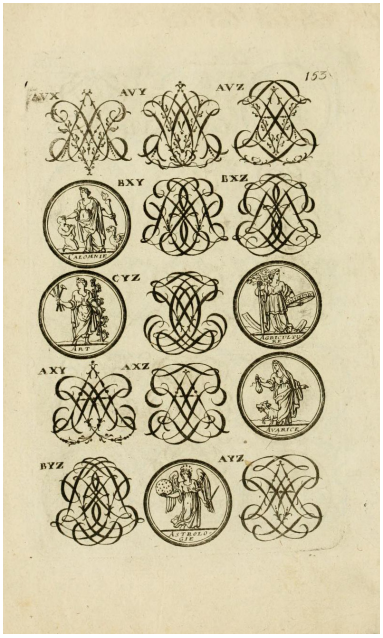


Fig. 5 - Tavola con la *Calunnia*, cifre e altre decorazioni, in N. Verrien, *Recueil d'emblèmes, devises, medailles et figures hieroglyphiques*, Paris, J. Jombert, 1696



Fig. 6 - *Ercole Gallico*, in J. Baudoin, *Recueil d'emblemes diuers: auec des discours moraux, philosophiques, et politiques, tirez de diuers autheurs, anciens et modernes*, Paris, Villery, 1638

rivato proprio dalla stessa operetta lucianea che contiene l'*ekphrasis* della famiglia dei centauri, *Zeuxis sive Antiochus* (Luc. *Zeux.* 8-11), rivelando come l'estrazione di immagini dal testo greco non avvenga solo in relazione alle sue note descrizioni. Ugualmente a Luciano l'edizione parigina del 1584 riconduce esplicitamente il noto emblema *Impossibile*, già presente nella *princeps*[43], con l'immagine di un etiope che viene inutilmente lavato nel tentativo di rendere la sua pelle bianca. Così l'emblema *In avaros* si ispira ad un epigramma attribuito a Luciano, che associa l'asino all'avaro[44].

Luciano ritorna come diretto ispiratore di emblemi in altre opere famose del genere emblematico: nell'*Hecatomgraphie* di Gilles Corrozet (1540)[45] la Calunnia di Apelle è di nuovo illustrata e descritta nel suo

[43] Alciato, Gabriele, *Emblemi,* 439-441: cfr. Luc. *Ind.* 28. Alciato, Mignault, *Emblemata*, 86, nr. LIX: cfr. *AP* 11.428.

[44] Alciato, Gabriele, *Emblemi*, 289-291; cfr. *AP* 11.397.

[45] Corrozet, *Hecatomgraphie*, L6v (*Calumnie*).

complesso apparato di allegorie, come avviene più tardi ne *Le pegme* di Pierre Coustau (1555)[46], opera dove Luciano è più volte ricordato, insieme a S. Agostino ed altri scrittori, anche nei commenti degli emblemi[47]. Hadrianus Junius inserisce un'accurata descrizione del quadro di Apelle nell'emblema LIII, *Veritas tempore revelatur, dissidio obruitur*[48], prendendo spunto dall'iconografia della Verità, facendo nei commenti di altri emblemi interessanti rimandi alle opere lucianee[49].

L'operazione attuata nel frontespizio di Ziarnko, pur nella sua originalità, appartiene dunque ad una tradizione ampia e fiorente, che abbiamo qui provato ad accennare, nella quale l'*enargheia* di Luciano, si offre a reinterpretare in modo nuovo le esigenze dei moderni.

Opere citate

Alciato, *Emblemata 1551* = A. Alciato, *Emblemata*, Lyons, Rouille, 1551

Alciato, *Emblematum 1556* = A. Alciato, *Emblematum libri II*, Lyons, de Tournes et Gazeau, 1556

Alciato, *Libellus 1542* = A. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, Chrestien Wechel, 1542

Alciato, Mignault, *Emblemata* = A. Alciato, C. Mignault, *Emblemata latinogallica*, Paris, Richer, 1584

Alciato, Gabriele, *Emblemi* = M. Gabriele (ed.), *Andrea Alciato. Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milano 2009.

Bartalini, *Camera* = R. Bartalini, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)*, «Prospettiva» 153-154 (2014), 39-73

Baudoin, *Recueil* = J. Baudoin, *Recueil d'emblemes diuers: auec des discours moraux, philosophiques, et politiques, tirez de diuers autheurs, anciens et modernes*, Paris, Villery, 1638

Bersuire, Ghisalberti, *Ovidius* = E. Ghisalberti (ed.), *L''Ovidius moralizatus' di Pierre Bersuire*, «Studj Romanzi» 23 (1933), 5-136

Biłozór-Salwa, *Monogram* = M. Biłozór-Salwa, *The Monogram of the Virgin Mary (1605) by Jan Ziarnko as Maria De Medici's Watchword*, «Polish

[46] Coustau, *Le pegme*, 401 (*Sur le Tableau de calumnie fait par Apelles*).

[47] Coustau, *Le pegme*, 308 (*A la statue d'Apollo Requise par les Sybarithes*) e 174 (*L'image de Fortune*).

[48] Junius, *Emblemata*, 59, nr. LIII.

[49] Junius, *Emblemata*, 50, nr. XLIIII (*Bivium virtutis et vitii*), dove il tema di Ercole al bivio suggerisce un parallelo con il *Somnium* di Luciano; 24, nr. XVIII (*Audito multa, loquitor pauca*); 16, nr. X (*Desiderium spe vacuum*).

Emblems» 1 (2016) (pubblicazione online: *http://polishemblems.uw.edu.pl/index.php/en/23-news-uk/43-news-text-2*)

Brejon de Lavergnée, *Dessins* = B. Brejon de Lavergnée (ed.), *Dessins français du XVIIe siècle. Inventaire de la collection de la Réserve du département des Estampes et de la Photographie,* Paris 2014 (pubblicazione online: *http://books.openedition.org/editionsbnf/988*).

Brink, *Arte* = C. Brink, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München 2000

Buck, *Arma* = A. Buck, «Arma et *Litterae*» - «*Waffen und Bildung*». *Zur Geschichte eines Topos*, Stuttgart 1992

Bulst, *Hercules Gallicus* = W.A. Bulst, *Hercules Gallicus, der Gott der Beredsamkeit: Lukians Ekphrasis als künstlerische Aufgabe des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und Italien*, in U. Pfisterer, M. Seidel (ed.), *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin 2003, 61-121

Bury, *Baudoin* = E. Bury, *Jean Baudoin (1584-1650), témoin de la culture baroque et pionnier du classicisme*, «Dix-septième siècle» 216.3 (2002), 393-396

Bury, *Trois traducteurs* = E. Bury, *Trois traducteurs français aux XVI^e^ et XVI-I^e^ siècle: Amyot, Baudoin, d'Ablancourt*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 3 (1997), 361-371

Corrozet, *Hecatomgraphie* = Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, Denis Janot, 1540

Coustau, *Le pegme* = P. Coustau, *Le pegme*, Lyons, Barthélemy Molin, 1560

De Boer, *Ovide* = C. De Boer (ed.), *Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle. Tome I (Livres I-III)*, Amsterdam 1915

Faedo, *Immagini* = L. Faedo, *Le immagini dal testo. Commento all'apparato iconografico*, in Luciano, Maffei, *Descrizioni*, 127-142

Faedo, *Pittura di ricostruzione* = L. Faedo, *L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione*, in S. Settis (ed.) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, 5-42

Guerrini, *Iconografia* = R. Guerrini, *Storia antica e iconografia umanistica (D. Zaga, Episodi della vita di Alessandro Magno, Sala Paolina, Castel Sant'Angelo)*, «Athenaeum» 63 (1985), 37-43

Guerrini, *Plutarco* = R. Guerrini, *Plutarco e la cultura figurativa nell'età di Paolo III: Castel Sant Angelo, Sala Paolina*, «RACAR. Revue d'art canadienne / Canadian Art Review» 12.2 (1985), 179-187

Jacoff, *Europa* = R. Jacoff, *The Rape/Rapture of Europa:* Paradiso *27*, in R. Jacoff, J.T. Schnapp (ed.), *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's 'Commedia'*, Stanford 1991, 233-246

Junius, *Emblemata* = H. Junius, *Emblemata*, Antwerp, Plantin, 1565

Lauvergnat-Gagnière, *Lucien* = C. Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle. Athéisme et polémique*, Genève 1988

Luciano, Baudoin, Œuvres = *Les* œuvres *de Lucian de Samosate, autheur grec, de nouveau traduites en françois et illustrées d'annotations et de maximes politiques en marge*, par J. B. [Jean Baudoin], Paris, J. Richer, 1613

Luciano, Bretin, Œuvres = *Les* œuvres *de Lucian de Samosate, philosophe excellent, non moins utiles que plaisantes, traduites du grec, par Filbert Bretin, ... repurgées de parolles impudiques et profanes…*, Paris, Abel l'Angelier, 1583

Luciano, Maffei, *Descrizioni* = S. Maffei (ed.), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994

Luciano, Micyllus, *Luciani Opera = Luciani Samosatensis Opera, quae quidem extant, omnia, e Graeco sermone in Latinum ... nunc per Iacobum Micyllum translata*, Francoforti, C. Egenolphum, 1543

Maffei, *Nozze* = S. Maffei, *Una ricostruzione impossibile: Le Nozze di Alessandro e Rossane di Aezione,* «Ricerche di Storia dell'Arte» 30 (1986), 16-26

Maffei, *Radici* = S. Maffei, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'*Iconologia *di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli 2009

Massimo, *Dialogo* = D. Massimo, *Dialogo col vento occidentale. Il ratto di Europa in Luciano, Dial. Mar. 15*, «Atene e Roma» 12.3-4 (2018), 476-485

Massing, *Calomnie* = J.-M. Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990

Massing, *Imagery* = J.-M. Massing, *Studies in Imagery*, I. *Texts and Images*, London 2004

Massing, *Imago* = J.-M. Massing, *The Illustrations of Lucian's* Imago vitae aulicae, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 50 (1987), 214-219

Massing, *Lucian* = J.-M. Massing, *A Few More Calumnies. Lucian and the Visual Arts*, in C. Ligota, L. Panizza (ed.), *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, London 2007, 129-144

Ripa, Baudoin, *Iconologie = Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures hyerogliphiques des Vertus, des Vices ... Tirée des Recherches et des Figures de Cesar Ripa. Desseignées et gravées par Iaques de Bie, et moralisees par I. Baudoin*, Paris, chez l'Autheur, 1636

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

Rollenhagen, *Nucleus* = G. Rollenhagen, *Nucleus Emblematum Selectissimorum*, Coloniae, Iansonius, 1611

Rosenberg, Thuillier, *De La Hyre* = P. Rosenberg, J. Thuillier, *Laurent de La Hyre 1606-1656. L'homme et l'*œuvre, Genève 1988

Russel, *Emblème* = D. Russel, *Emblème et Mentalité symbolique*, «Littérature» 78 (1990), 11-21

Sawicka, *Ziarnko* = S. Sawicka, *Jan Ziarnko, a Polish Painter-Etcher of the First Quarter of the 17th Century*, London 1936

Vegio, *Opera* = Maphei Vegij Laudensis … *Opera, quæ hactenus haberi potuerunt*, vol. II, Laudae, typis Paulli Bertoeti, 1613

Verrien, *Recueil* = N. Verrien, *Recueil d'emblèmes, devises, medailles et figures hieroglyphiques*, Paris, J. Jombert, 1696

Willaert, *Musica* = A. Willaert, *Musica Nova*, Venezia, Gardano, 1559