la rivista di **engramma**
2013

111–112

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
111-112

La Rivista di Engramma Raccolta

numeri 111-112
anno 2013

direttore
monica centanni

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

Raccolta numeri **111-112** anno **2013**
111 novembre 2013
112 dicembre 2013

finito di stampare febbraio 2020

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

redazione
Centro studi classicA Iuav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-04-5
ISBN digitale 978-88-31494-06-9

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 | *111 novembre 2013*

128 | *112 dicembre 2013*

112
dicembre **2013**

Engramma • 112 • dicembre 2013
La Rivista di Engramma • isbn 978-88-98260-57-7

Astri, ninfe, amori nel Rinascimento

a cura di Emma Filipponi, Alessandra Pedersoli

Associazione Engramma • Centro studi classicA Iuav

Engramma. La Tradizione Classica Nella Memoria Occidentale
La Rivista di Engramma • isbn 978-88-98260-57-7

Direttore
monica centanni

Redazione
elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

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

this is a peer-reviewed journal

Sommario • 112

5 Astri, ninfe, amori nel Rinascimento
Editoriale di Engramma n. 112
Emma Filipponi e Alessandra Pedersoli

7 La Pallade con lancia da giostra: autorappresentazione simbolica da Giuliano a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici
Sara Agnoletto

22 Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà
Sara Agnoletto

38 La medaglia di Sperandio de' Savelli per Tito Vespasiano Strozzi e la tomba di Protesilao
Antonello Fabio Caterino

58 I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio
Giorgio Reolon

124 Nessun giorno senza un passo. I disegni di Cecilia Capuana per *Gradiva* di Jensen
Antonella Sbrilli

129 Il rilievo laser scanner del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara
Martina Ballarin, Caterina Gottardi, Luca Pilot, Paolo Vernier

Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà

Il tema della base 14 del fondale della *Calunnia* di Botticelli: studio di due riquadri a confronto

Sara Agnoletto

Il soggetto della base 14 del fondale della *Calunnia* (base 16, secondo lo schema di Stanley Meltzoff), è stato identificato da alcuni studiosi con una rappresentazione di Giove e Antiope (Ulmann 1908; Horne 1908; Gamba 1936; Pucci 1955; Salvini 1958; Lightbown 1978) e da altri con una scena del mito di Teseo e Arianna (Venturi 1925; Thompson 1955; Meltzoff 1987; Viero 2005; in generale per le interpretazioni dei dettagli del fondale della *Calunnia* rimando al contributo pubblicato in Engramma, Agnoletto 2013). Concordo con Mosè Viero quando afferma che esistono differenze significative rispetto alle due storie mitiche chiamate in causa: in riferimento alla favola di Zeus e Antiope non si spiegano né la nave sullo sfondo né i tre corpi distesi a terra, presenti nella scena dipinta; nella storia di Teseo e Arianna pure non trovano alcuna giustificazione tre corpi distesi a terra (su questo argomento si veda, in Engramma, Viero 2005). Queste, fondamentali, dissonanze iconografiche tra i personaggi delle *fabulae* antiche e le figure presenti nella scenetta rappresentata nella base 14 rendono poco plausibili entrambe le identificazioni del soggetto; vano appare per altro il tentativo, alquanto arzigogolato e ardito, compiuto da Stanley Meltzoff di giustificare la presenza dei tre corpi giacenti interpretandoli come le personificazioni delle tre forme d'Amore secondo la teoria neoplatonica rilanciata nell'umanesimo fiorentino del tempo: Eros, Anteros e Lyseros.

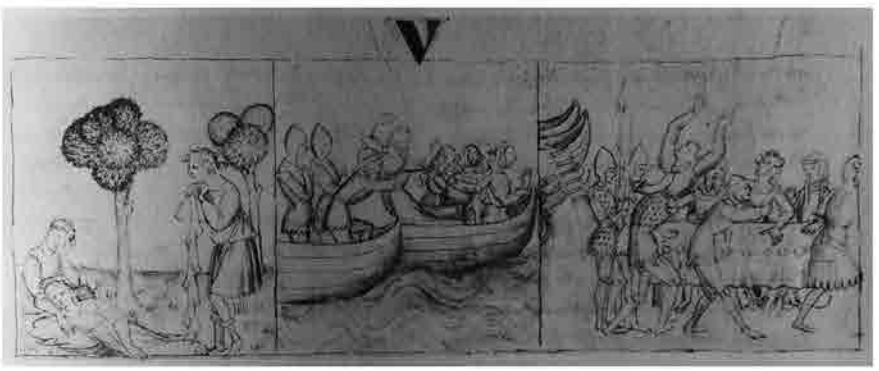
L'ipotesi che si presenta in questo contributo è che il tema che ispira la base 14 sia la storia di Cimone e Efigenia, la prima novella dalla V giornata del *Decameron* di Boccaccio, lo stesso testo che ispira anche la scena raffigurata nella architrave A8 (secondo Meltzoff 1987 e Viero 2005; si veda il dettaglio A8 in Agnoletto 2013). Una versione figurata della novella di Cimone e Efigenia appare per la prima volta nel *Decameron* "Capponi" (Parigi, BNF, ms. It. 482), che secondo Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto è il primo testo del Boccaccio illustrato a Firenze – fatta eccezione per il *Buccolicum carmen* (Firenze, BML, ms. Pluteo 34.39) – nonché il manoscritto che ha illustrato un metodo interpretativo del testo di Boccaccio e ha offerto dei modelli da cui dipenderanno tutti i codici miniati successivi, sia italiani che stranieri. Il

codice fu trascritto a Firenze, durante il settimo-nono decennio del XIV secolo, da Giovanni di Agnolo Capponi, un mercante-copista facente parte di una importante "famiglia mercatantesca, dell'Arte della Lana, probabilmente come i Boccacci nell'ambito dei collaboratori e della clientela de Bardi" (Branca 1999, 6), che per proprio piacere si trasformò in amanuense.

Il manoscritto fu con tutta probabilità illustrato dal Boccaccio stesso il quale, se non ne eseguì in prima persona i disegni, fu certamente colui che li ispirò e li diresse quale *auctor intellectualis* e *concepteur*, scegliendo i passi da illustrare e impostando i disegni. In esso sono generalmente figurate la prima novella di ogni giornata, che risulta rappresentata per inquadrature in sequenza, in cui ogni cambio di situazione costituisce una vignetta indipendente, posta accanto alle altre senza soluzione di continuità, con un'ispirazione e una impostazione analoghe a quelle dei cassoni, delle predelle e delle spalliere.

Come sottolinea Vittore Branca le illustrazioni fissano l'attenzione non tanto sull'uomo quanto sull'azione e sulle temperie umane dei protagonisti, sulle vicende avventurose e quelle esemplari per il ceto mercantile – cui erano destinate le cento novelle – mentre le ambientazioni e i paesaggi sono descritti sobriamente, in assoluto contrasto con i miniatori posteriori d'oltralpe:

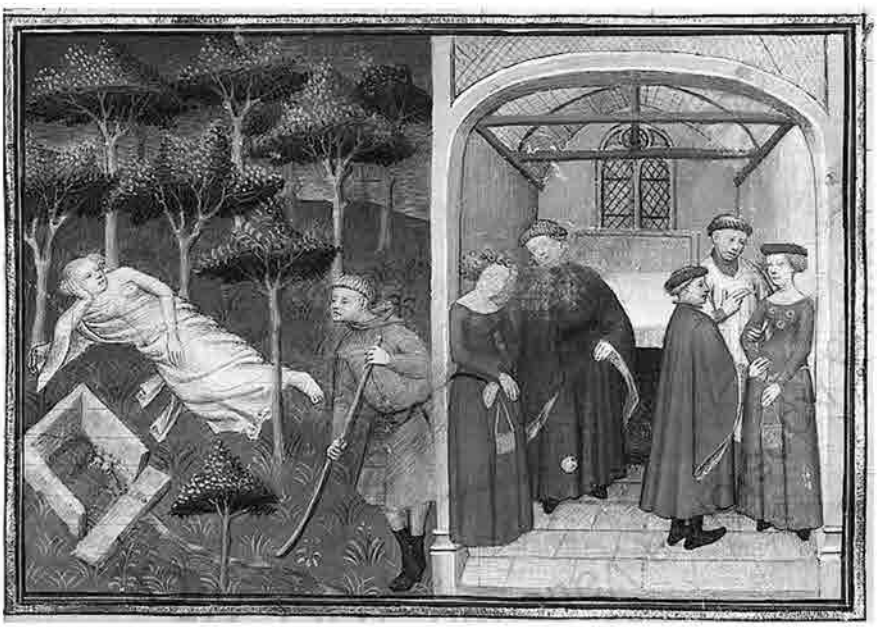
> L'interpretazione figurativa delle novelle è di una straordinaria evidenza narrativa e insieme di una grande penetrazione psicologica. (Ciardi Duprè Dal Poggetto 1999, 14)



Boccaccio (?), Decameron V1, ms. It. 482: f. 102r, Firenze, settimo-nono decennio del XIV sec., Paris, Bibliothèque Nationale de France.

(nella pagina precedente) Bartolomeo di Giovanni (?), Calunnia di Apelle *(partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.*

La novella di Cimone e Efigenia inserita nel foglio 102r in testa allo specchio di scrittura, è anch'essa una vignetta epitomata tripartita, il cui ritmo è scandito da una leggerissima linea di demarcazione: nel primo riquadro Cimone si innamora perdutamente di Efigenia vedendola dormire sotto un albero in una radura; nel secondo la rapisce con un'azione piratesca mentre ella naviga verso le nozze pattuite dal padre con un giovane rodiano; e nel terzo la rapisce una seconda volta durante il banchetto nuziale. Manca, come osserva Irene Vivarelli, la rappresentazione delle nozze finali, dell'*happy end*, che suggellano la completa trasformazione di Cimone da uomo rozzissimo a perfetto marito; un episodio che verrà rappresentato per la prima volta nel codice Vaticano Palatino latino 1989 (Città del Vaticano, BV), il codice prototipo dei manoscritti francesi redatto a Parigi tra il 1414 e il 1419, ma che non riscuoterà molta fortuna e sarà ripreso solo da quella famiglia di codici che da lui discendono (almeno stando alle testimonianze in nostro possesso). Un tema, quello del matrimonio risolutore, che secondo la studiosa "è senz'altro il sintomo più forte dello spirito moderno e borghese che spira in tutto il *Decameron*. Come infatti avevano insegnato Andrea Cappellano e tutta la lirica provenzale e italiana, Amore e Matrimonio si escludono a vicenda" (Vivarelli 2004, 7).



Decameron V1, *ms. Pal. lat. 1989: f. 150v, Parigi, 1414-1419, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.*

L'illustratore del codice Capponi mette invece in risalto gli episodi più avventurosi e cavallereschi della narrazione, in grado di rievocare nei lettori i racconti delle crociate che avevano ascoltato quando erano bambini dai loro genitori e le peripezie per mare che li vedevano protagonisti. E sempre Irene Vivarelli fa notare che, se il rapimento amoroso contravviene alla quinta regola dell'amore cortese codificata da Andrea Cappellano nel *De Amore*, secondo la quale "no gli par buono quello que l'uno amante prende da l'altro oltre la sua volontà", è anche vero che non mancano sia nella letteratura cortese che nella mitologia greca esempi di ratti famosi. In particolare molto stretto è il vincolo che Boccaccio stabilisce tra la storia della sua novella e il mito di Elena: non solo perché Efigenia è definita "la più bella cosa che già mai per alcun vivente veduta fosse" ma anche perché Cimone, come Paride "è di bellezza subitamente giudice divenuto".

Non deve quindi sorprendere che proprio il giudizio di Paride (base 5) sia anch'esso, insieme alla novella di Cimone e Efigenia (architrave 8), uno dei soggetti a cui ricorre Botticelli nel fondale della *Calunnia* per esemplificare il tema del giudizio della bellezza che innesca il desiderio e dà inizio all'esperienza d'amore e, nel caso della novella del *Decameron*, al percorso virtuoso di nobilitazione ed elevazione dell'uomo, o come elegantemente espresso da Vittore Branca "il grande tema della bellezza muliebre e dell'amore come forze catalizzatrici di ogni disposizione virtuosa" (Branca 1999, 40-41). Troverebbe così conferma l'identificazione del soggetto della base 5 della *Calunnia* avanzata da Horne e poi confermata da Thompson, Salvini, Mandel e Lightbown, ma più recentemente messa in discussione da Meltzoff, il quale vi ha riconosciuto invece una immagine di Socrate che accetta la propria sentenza.

Del doppio rapimento di Efigenia ci sono giunte poche testimonianze grafiche. Dell'azione che ha luogo durante il banchetto nuziale non si conosce nessuna illustrazione, fatta eccezione per quella autografa del codice "Capponi". L'impresa piratesca, invece, risulta riproposta in tre codici: un manoscritto francese (Parigi, BNF, 239), realizzato a Parigi verso il 1430, che è il solo codice che adotta una rappresentazione monoscenica, eludendo la rappresentazione della contemplazione nobilitante e figurando solamente la scena del rapimento per mare; un manoscritto trascritto nelle Fiandre intorno al 1475 (Londra, BL, Add. 35322), nel quale in una singola vignetta , grazie a un'originale soluzione compositiva, sono riuniti due momenti

(nella pagina precedente) Bartolomeo di Giovanni (?), Calunnia di Apelle *(partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.*

narrativi differenti – in primo piano la scena temporalmente più prossima, e probabilmente considerata più rilevante, della contemplazione catartica, in secondo piano la scena del rapimento per mare, colto in modo molto incisivo nel momento dell'arrembaggio; terzo e ultimo, un altro manoscritto francese (Parigi, BNF, 240), del quale non conosciamo l'origine ma che sappiamo fu composto in Francia nell'ultimo quarto del XV secolo, e che adotta lo stesso schema dell'esemplare fiammingo.

La stampa si incaricherà di amplificare il modesto successo dell'illustrazione, che verrà accolta *in primis* nell'edizione veneziana del *Decameron*, opera dei fratelli Giovanni e Gregorio de Gregori, data alle stampe nel 1492 e illustrata da centotredici xilografie: un'edizione particolarmente fortunata dal momento che per oltre trent'anni una serie di edizioni illustrate del Decameron "riproporranno quel prototipo e quelle immagini, dapprima reimpiegando e riadattando i legni originali del 1492 e, in progresso di tempo, attraverso le copie e le imitazioni" (Dillon 1999, 315). Rispetto alle versioni manoscritte, l'illustrazione dell'incunabolo De Gregori presenta una innovazione che verrà poi ripresa anche nella xilografia dell'edizione francese del 1545: Cimone e Efigenia sono rappresentati mentre, navigando, si scambiano uno sguardo amorevole, probabilmente il momento in cui già sposi, "dopo alcuno essilio, Cimone con Efigenia lieto si tornò in Cipri". La scena del lieto fine si impone rispetto all'evidenza dell'episodio avventuroso.

A questo punto mi pare opportuno osservare che esistono innegabili analogie iconografiche tra la scena rappresentata sulla base 14 della *Calunnia* e le ultime immagini che sono state prese in considerazione. Riprendo pertanto qui in considerazione l'ipotesi che si possa trattare di una rappresentazione della prima novella dalla V giornata del *Decameron*, una ipotesi avanzata

(da sinistra a destra) Decameron V1, *ms Fr. 239-D: f. 141r, Parigi, secondo quarto del XV sec. (intorno al 1430), Paris, Bibliothèque National de France;* Decameron V1, *mss. Add. 35322-H: f. 227v, Fiandre, terzo quarto del XV sec. (intorno al 1475), London, British Library;* Decameron V1, *ms. Fr. 240-E: f. 137v, Francia, ultimo quarto del XV sec., Parigi, Bibliothèque National de France.*

per primo da Mosè Viero, sulla quale però lo stesso studioso espresse perplessità (Viero 2005). I dubbi avanzati da Viero sulla sua stessa ipotesi sono due: non ci sarebbe una spiegazione in grado di sciogliere "il vero e proprio enigma dei tre bambini dormienti" e, come seconda auto-obiezione, è sottolineato "il problema che si tratterebbe dell'unica scena raffigurata due volte nel fondale". Mi pare che entrambe le perplessità possano essere chiarite e risolte in modo abbastanza convincente.

"A' piè di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane": così troviamo scritto nel passaggio della novella in cui Cimone ha la prima apparizione di Efigenia addormentata. I tre "bambini dormienti" potrebbero invece ben essere dunque i corpi addormentati dei tre servi al seguito di Efigenia, rappresentati in una scala estremamente ridotta e in un linguaggio scarno e abbreviato a causa delle evidenti limitazioni spaziali e della marginalità del loro ruolo narrativo. Quanto poi alla considerazione che nel fondale nessuna scena viene ripetuta, vero è altresì che alcune storie sono narrate per inquadrature in sequenza, disposte in più rilievi: è il caso per esempio dell'episodio biblico di Giuditta e Oloferne, che è suddiviso tra l'architrave 9, dove è illustrato il momento in cui la vedova, decapitato il generale assiro con l'aiuto dall'ancella, ripone la sua testa dentro un sacco, e il plinto 11, in cui è raffigurato il ritorno dell'eroina a Betulia (per i dettagli del fondale A9 e P11 vedi Agnoletto 2013). E proprio questo sarebbe anche il caso della ripresa del soggetto di Cimone e Efigenia, come cercherò di argomentare più avanti.

L'ipotesi formulata da Mosè Viero risulta pertanto confermata, dato che tutti gli elementi figurativi trovano una corrispondenza nel testo: l'atteggiamento di Cimone "fermatosi sopra il suo bastone"; Efigenia sdraiata e dormiente "solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre"; i corpi dei tre servi fedeli al suo seguito che "a' piè di lei similmente dormivano"; la barca con cui Cimone rapisce l'amata; infine mi sembra di poter distinguere

(da sin. a des.) Decameron V1, *Incunabolo De Gregori, f. 64v, Venezia, 1492;* Decameron V1, *Giolito, Venezia, 1542;* Decameron V1, *Roffet, Paris, 1545.*

anche "la bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane". Non mi pare possa esserci dubbio quindi, che la scena rappresentata sulla base 14 sia anch'essa, come quella della contemplazione catartica nell'architrave 8, l'illustrazione di una scena della prima novella della quinta giornata del *Decameron*.

Tra tutti gli episodi della novella di Cimone e Efigenia, la scena della contemplazione della bellissima Efigenia è certamente la più riprodotta. Per elaborare questa iconografia del tutto nuova l'illustratore del codice Capponi (probabilmente il Boccaccio stesso) attinse gesti, motivi, schemi e modelli iconografici dalla tradizione figurativa tre-quattrocentesca ma non solo, arricchendo la narrazione con particolari (il bastone nodoso; i calzari contadini di Cimone; la sua testa ricciuta; Efigenia stesa, adagiata non supina ma sul fianco) che non sono riferiti nel testo, e che dimostrano un chiaro impegno interpretativo.

Circa cinquant'anni dopo la realizzazione del codice Capponi, sarà un altro manoscritto di provenienza fiorentina, il codice Ceffini (Parigi, BNF), scritto nel 1427, a isolare quest'unico momento della narrazione, arricchendolo con particolari tralasciati nell'illustrazione alquanto essenziale dell'It. 482, quali la fredda fontana, il seguito di Efigenia al completo e l'*hortus conclusus* in cui è ambientata la vicenda. Come sottolinea Irene Vivarelli il

Decameron V1, *ms. It. 63: f. 165r, Firenze, 1430 ca, Paris, Bibliothèque Nationale de France.*

motivo di questa scelta è ben comprensibile, se si considera che "sono questi gli anni in cui si diffonde fra gli uomini di cultura il mito di una *rinascita*, l'idea di una libertà di scelta per l'uomo e l'esaltazione della sua dignità. E Cimone è un personaggio simbolo, l'Uomo capace di dominare la realtà, di controllare e placare i propri impulsi e istinti. Al tempo stesso Efigenia, nei panni di dea della Bellezza, è il tramite attraverso il quale è resa possibile tale comprensione di sé, è lo stimolo e la guida per indurre a pensare e operare" (Vivarelli, 2004, 9).

Ma è con il codice Capponi che il soggetto dipinto sull'architrave 8 del fondale della *Calunnia* presenta le analogie più strette. In particolare, il bastone nodoso in forma di clava, per quanto ho potuto osservare non è presente in nessun'altra illustrazione. La presenza di questo dettaglio mette in evidenza il proposito di restituire l'inclinazione animalesca di Cimone, "uomo selvaggio", bestione "con la voce grossa e deforme e con i modi più convenienti a bestia che ad uomo". È probabile quindi, come ha accennato Maria Grazia Duprè Dal Poggetto, che il particolare del fondale della *Calunnia* derivi, direttamente o indirettamente, dal disegno d'autore del codice Capponi.

Lo stesso schema iconografico del rilievo con Cimone che contempla Efigenia nel fondale della *Calunnia* è stato messo in relazione da Millard Meiss con il pannello di un cassone nuziale, oggi conservato presso la collezione Kress della David and Alfred Smart Gallery dell'Università di Chicago. Nel cassone, a differenza del rilievo della *Calunnia* in esame e a differenza

Boccaccio (?), Decameron V1 *(partic.), ms. It. 482: f. 102r, Firenze, settimo-nono decennio del XIV sec., Paris, Bibliothèque Nationale de France (sin.); Bartolomeo di Giovanni (?)*, Calunnia di Apelle *(partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.*

anche delle altre iconografie a me note, Cimone è rappresentato con le sembianze di un "principe", vale a dire non più come rozzo e selvaggio villano ma come uomo civilizzato. Non sono d'accordo con gli studiosi che hanno voluto interpretare questa immagine come una rappresentazione, che resterebbe unica nel suo genere, senza alcun fondamento mitico né confronto iconografico ("It seems to have no classical source and no other rappresentation in Renaissance Art", Shapley 1966, 129), di Apollo che contempla Dafne addormentata.

In realtà l'immagine di Cimone che contempla Efigenia nel cassone Kress è proprio quello che a prima vista appare: l'immagine di Cimone che contempla Efigenia. Solo che Cimone si è già convertito in uomo virtuoso, in persona civilizzata ed esemplare. Si tratta certo di una innovazione rispetto alla tradizione figurativa, che vuole che Cimone arrivi come un rozzo villano al momento della 'conversione' provocata dalla contemplazione catartica. Questo scarto rispetto al modello è però presente anche nella base 14 de *La Calunnia*, in cui Cimone non indossa più un abito vecchio e logoro ma un lungo mantello, non impugna più una clava nodosa ma un esile bastone che di quella clava è solo un lontano ricordo (utile all'identificazione del soggetto), mentre i capelli non più ricci e ispidi, gli scendono invece fluenti e pettinati sulle spalle. Nel rilievo de *La Calunnia*, quindi, per rendere eloquente il motivo della trasformazione innescata dalla visione dalla bellezza femminile che era convenzionalmente lasciato sottinteso nelle raffigurazioni del soggetto, si ricorre alla doppia rappresentazione della scena catartica.

È degno di nota poi, che entrambi i dipinti (sia il pannello del cassone nuziale Kress, sia gli *exempla* del fondale della *Calunnia*) siano stati, in momenti diversi, attribuiti dalla critica alla mano dello stesso artista. Il pannello, oggi

(sin.) Bartolomeo di Giovanni (?), Cimone e Efigenia, *1490-1500, Chicago, Kress Collection;*
(des.) Bartolomeo di Giovanni (?), Metamorfosi di Dafne, *1490-1500, Chicago, Kress Collection.*

riconosciuto come opera di un anonimo seguace di Domenico Ghirlandaio, detto appunto "Master of Apollo and Daphne Legend", fu ascritto da Bernard Berenson nel 1963 a Bartolomeo di Giovanni; e allo stesso Bartolomeo la studiosa Nicoletta Pons ha ricondotto, nel 1989, anche i rilievi del fondale della *Calunnia*. Infine vorrei ricordare che anche la scena di Apollo e Dafne fa parte dell'ampio repertorio mitografico dei soggetti che decorano la cornice architettonica della *Calunnia*. I paralleli tra le due opere mi sembrano troppi per essere casuali.

Nel cassone Kress risultano accostati, in un abbinamento che si presenta con forte valore semantico, un mito che fa riflettere sulle possibili conseguenze nefaste di un amore non ricambiato e una novella che, al contrario, esalta gli effetti benefici "della bellezza muliebre e dell'amore come forze catalizzatrici di ogni disposizione virtuosa" (Branca 1999, 40-41). La corrispondenza tra le sembianze di Cimone e quelle di Apollo, oltre a conferire uniformità stilistica ai due soggetti rappresentati sul cassone, rafforza il parallelismo tra l'ormai civilizzato Cimone, "il più leggiadro e il meglio costumato e con più particolari virtù che altro giovane alcuno che nell'isola fosse di Cipri", e Apollo, il dio civilizzatore per eccellenza – il dio della luce, della conoscenza, della musica, della poesia e delle arti in generale. In quest'ottica, il rifiuto di Dafne è tanto più grave in quanto non solo rifiutando

(sin.) Bartolomeo di Giovanni (?), Calunnia di Apelle *(partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi; (des.) Bartolomeo di Giovanni (?),* Calunnia di Apelle *(partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.*

l'amore inibisce quel processo capace di nobilitare l'uomo e far "passare da potenza ad atto la gentilezza e le virtù che si trovano quasi celate e assopite nel segreto" (Branca 1999, 40); ma soprattutto perché rifiuta l'amore di un dio che quelle stesse virtù umanistiche impersona. È possibile quindi avvertire tra le righe una condanna del comportamento superbo della Naiade che, incurante dell'amore, rifugge dal suo innamorato e, pur di sottrarsi ad amore, rinuncia persino alla sua stessa forma femminile.

La critica nei confronti degli atteggiamenti disdegnosi e alteri nei confronti di Amore doveva essere un *topos* particolarmente diffuso nella Firenze nel XV secolo, soprattutto nelle *élites* umanistiche influenzate dalle dottrine neoplatoniche, le quali esaltavano la funzione e il valore catartico e nobilitante della bellezza femminile: proprio come quella della lucreziana Venere progenitrice e civilizzatrice o di certe visioni ovidiane; proprio come quella che Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (committente de *La Nascita di Venere*, de la *Primavera*, di *Pallade che doma il centauro e di Venere e Marte*) era esortato a contemplare da uno dei suoi tutori, Marsilio Ficino, per ascendere alla comprensione spirituale (Branca 1999, 40). È quindi più che plausibile che anche nel fondale della *Calunnia* la scena di Apollo e Dafne rappresenti una condanna esemplare della superbia di chi disdegna l'Amore e un ammonimento a tutte le donne (ma non solo) affinché ricambino le attenzioni amorose che sono loro rivolte. Allo stesso modo, pure la novella di Nastagio degli Onesti, raffigurata nei sei cassettoni che occupano la prima volta della loggia, non va più letta soltanto come un esempio di Amore inizialmente impossibile che volge a buon fine, ma anche in questo caso come esempio di orgoglio punito. Si spiegherebbero così la particolare enfasi con cui l'autore si sofferma a descrivere la truculenta "caccia infernale", e l'omissione di qualunque riferimento al lieto fine della novella, ovvero al matrimonio di Nastagio con l'amata.

La *Calunnia* del Botticelli si inscrive appieno nella temperie della cultura filologica e filosofica dell'umanesimo fiorentino in cui il dilettare coincideva allo stesso tempo con l'educare, indicando princîpi, *exempla* e modelli di comportamento da seguire. La stessa interpretazione e ricezione dell'*ekphrasis* lucianea, che ispira il soggetto principale dell'opera, sembra strettamente relazionata con il tema del giudizio che, se esercitato correttamente, può fare dell'uomo un cittadino esemplare, sul modello offerto dagli eroi antichi e biblici (Muzio Scevola: cassettoni 7, 8, 9; Giuditta: architrave 9, plinto 11 e nicchia 14; David: nicchia 4) e può fare del principe un ottimo principe.

Ringraziamenti

L'autrice ringrazia la Dott.ssa Irene Vivarelli per il prezioso aiuto nella consultazione del saggio di cui è autrice.

English abstract

The theme of the sleeping female as an object of contemplative meditation was developed Giovanni Boccaccio's works, which was especially popularized through an episode in the Decameron where the story of Cymon and Iphigenia is recounted by Panfilo. That story is meant to demostrate "the sacredness, the power, and the beneficial effects of the forces of love". Cymon is a young man of noble birth whose appalling behavior scandalizes his family. Despite their concerted efforts, his manner are brutish and his intellectual life non-existent, as well. One day Cymon happens on Iphigenia, who was sleeping in the woods. Inspired by the sight of her beauty, he is transformed into a noble gentleman, as exceptional in his erudition and wit as he had been in his depravity.

Renaissance intended this theme as moral *exemplum* and introduced it from illuminated manuscripts into paintings: there is much evidence which suggests that the story depicted on bedroom furniture, including cassoni and spalliera panels, were to act as models of prescribed behavior for both men and women. In the Calumny of Apelles the theme created by Boccaccio become a powerful *exemplum* for the representation of spiritual, Neoplatonic, transforming man into citizen.

Abbreviazioni

BML
Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze

BNF
Bibliothèque Nationale de France, Paris

BV
Biblioteca Vaticana, Roma

Bibliografia

Agnoletto 2013
S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno* status quaestionis *sui soggetti del fondale della* Calunnia *di Apelle*, "La Rivista di Engramma", 104 (marzo 2013).

Berenson 1963
B. Berenson, *Florentine School*, London 1963.

Branca 1999
V. Branca, *Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. I, 3-37.

Branca 1999
V. Branca, *Interespressività narrativo-figurativa e rinnovamenti topologici e iconografici discesi dal «Decameron»*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. I, 39-76.

Castelli, 1999
Scheda n. 7 (ms. It. 482-P) e 25 (ms. It. 63-P) di M. C. Castelli, *L'area Toscana e centro-meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento,* Torino 1999, vol. II, 66-72, 104-114.

Ciardi Dupré dal Poggetto 1999
M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 3-52.

Dillon 1999
G. Dillon, *I primi incunaboli illustrati e il* Decameron *veneziano del 1492*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. III, 291-318.

Gamba 1937
C. Gamba, *Botticelli*, Milano 1937.

Horne 1908
H. P. Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli: Painter of Florence*, London 1908.

König 1999
Scheda n. 83 (ms. Pal. Lat. 1989-A) di E. König, *L'area francese e fiamminga*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 205-214.

Lightbown 1978
R. Lightbrown, *Botticelli. Berkeley and Los Angeles 1978*, vol. II.

Mandel 1967
G. Mandel, *The complete paintings of Botticelli*, New York 1967.

Meiss 1966
M. Meiss, *Sleep in Venice: ancient myth and Renaissance proclivities*, "Proceedings of the American Philosophical Society", vol. X (October 1966).

Meltzoff 1987
S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola.* Theologia Poetica *and painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987.

Pons 1989
N. Pons, *Botticelli. Catalogo completo*, Roma 1989.

Pucci 1955
E. Pucci, *Botticelli nelle opere e nella vita del suo tempo*, Milano 1955.

Reynolds 1999
Scheda n. 92 (mss. Add. 35322-H), di C. Reynolds, *L'area francese e fiamminga*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 240-243.

Salvini 1958
R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958.

Shapley 1966
F. R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools*, Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, New York 1966.

Tesnière 1999
M. H. Tesnière, *I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 3-13.

Tesnière 1999
Scheda n. 84 (ms. Fr. 239-D) e n. 94 (ms. Fr. 240-E) di M. H. Tesnière, *L'area francese e fiamminga*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 214-217, 244-245.

Thompson 1955
D. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Paintin*, New York 1956.

Ulmann 1893
H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Munich 1893.

Venturi 1925
A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925.

Viero 2005
M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della "Calunnia" di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 42 (luglio-agosto 2005).

Vivarelli 2004
I. Vivarelli, *Il* Decameron *visualizzato. La tradizione figurativa della novella di Cimone ed Efigenia (V 1)*, "Studi sul Boccaccio", 32 (2004).

Vivarelli 2007
I. Vivarelli, *L'iconografia della Venere dormiente. Dalle* Novelle *di Boccaccio alla pittura veneta del Cinquecento, origine e fortuna di una raffigurazione della Bellezza*, "Minuti Menarini", 328 (gennaio 2007).

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • dicembre 2013

www.engramma.org

la rivista di **engramma**
anno **2013**
numeri **111–112**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | Iuav, 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.