la rivista di **engramma**
2016

132–133

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
132-133

La Rivista di Engramma Raccolta

numeri 132-133
anno 2016

direttore
monica centanni

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

Raccolta numeri **132-133** anno **2016**
132 gennaio 2016
133 febbraio 2016
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 978-88-31494-14-4
ISBN digitale 978-88-31494-15-1

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 | *132 gennaio 2016*

106 | *133 febbraio 2016*

132
gennaio **2016**

La Rivista di Engramma n. 132

Direttore
monica centanni

Redazione
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

Comitato Scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 132 | gennaio 2016
©2018 Edizioni Engramma
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
www.engramma.org

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.

Agnoletto | Antal | Aureli | Bracco | Centanni | Nicastro | Pedersoli
Plebani | Schiavi | Wind

Ritmo e schema

a cura di Monica Centanni e Alessandra Pedersoli

SOMMARIO

1|Ritmo e schema
Monica Centanni, Alessandra Pedersoli

9|La poesia, il ritmo, il corpo*
Michele Bracco

25|Edgar Wind, Frederick Antal, *La Menade sotto la Croce* (1937)
introduzione, traduzione a cura di Giulia Bordignon

27|La Menade sotto la Croce
Edgard Wind, Frederick Antal

Edgard Wind

Frederick Antal

37|The Mænad under the Cross
Edgar Wind, Frederick Antal

Edgard Wind

Frederick Antal

47|*Menade* di Gianpiero Schiavi
Gianpiero Schiavi

63|Ruffiani e seduttori, ovvero l'inganno d'amore
Sara Agnoletto

79|Le Metamorfosi di Botticelli
Clio Nicastro

87|Il sigillo ignorato: Aldo Manuzio, la sua impronta e l'attenzione strabica degli storici
Tiziana Plebani

95|"La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi?"
Roberta Aureli

Ruffiani e seduttori, ovvero l'inganno d'amore

Una proposta di interpretazione della base 2 del fondale della *Calunnia di Apelle* di Botticelli

Sara Agnoletto

Nella *Calunnia* di Botticelli, la cornice architettonica è un pretesto per creare uno spazio destinato alla *historia*. Le pareti della loggia in cui sfila il corteo allegorico ispirato all'*ekphrasis* di Luciano sono infatti completamente rivestite da rilievi istoriati e nicchie che ospitano statue di uomini

Sul bassorilievo frontale del basamento del pilastro posteriore del primo fornice (da questo momento in avanti abbreviato B2 sulla base della griglia alfanumerica proposta in Agnoletto [2013] 2014) è rappresentata una figura maschile che, china sopra il corpo inerme di un uomo disteso supino a terra, brandisce in aria un oggetto costituito da funicelle simili a serpenti. I protagonisti indossano solamente un panno stretto attorno ai fianchi (il tratto abbozzato del disegno non permette di distinguere con sicurezza maggiori dettagli).

Identificazione del soggetto

Meltzoff, nel saggio *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*, sostiene che l'immagine rappresenta "the scourging of pimps and panderers" (la flagellazione di protettori e ruffiani) che ha luogo nella prima bolgia della VIII cerchia dell'Inferno

Botticelli, *Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi dettaglio; Schema della *Calunnia*: in blu la posizione del riquadro B2

Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), *La flagellazione di ruffiani e seduttori* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi
Benedetto Bordon (attribuito a), *Sarcofago della tomba di Adone*, xilografia dall'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, libro I, p. 373

dantesco. Lo stesso Meltzoff riporta che "only Thompson (1955), notes, has offered other suggestions, either the 'furies' or the 'Flogging of Adonis by Mars from the last chapter of Book I, Hypnerotomachia Poliphilii'".

D'accordo con Meltzoff, l'azione in primo piano non fornisce da sola informazioni sufficienti al riconoscimento del soggetto di questo bassorilievo dipinto. Per identificare il riquadro è indispensabile prendere in considerazione anche il paesaggio montagnoso in cui è ambientata la scena: le pareti scoscese e l'angusto fondale richiamano un aspetto peculiare del paesaggio di Malebolge, molto in evidenza nella caratterizzazione dantesca e quindi nelle illustrazioni della *Commedia,* e dimostrerebbero che l'azione rappresentata ha luogo nell'VIII girone dell'Inferno dantesco.

Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), La flagellazione di ruffiani e seduttori (particolare dalla Calunnia di Sandro Botticelli), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi
Sandro Botticelli, La flagellazione di ruffiani e seduttori, illustrazione per la Commedia (Inferno XVIII), penna e inchiostro colorato su preparazione a punta metallica su pergamena (Ms. Hamilton 201), 1480 ca., Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
Baccio Baldini su disegno di Sandro Botticelli, La flagellazione di ruffiani e seduttori, bulino. In Dante Alighieri, Commedia, Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna, 1481

Sandro Botticelli, *La flagellazione di ruffiani e seduttori* (particolare), in Dante Alighieri, *Commedia* (*Inferno* XVIII), penna e inchiostro colorato su preparazione a punta metallica su pergamena (*Ms.* Hamilton 201), 1480 ca., Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
Baccio Baldini su disegno di Sandro Botticelli, *La flagellazione di ruffiani e seduttori* (particolare), bulino, in: Dante Alighieri, *Commedia*, Firenze, Nicolo di Lorenzo della Magna, 1481
Giovanni Maria e Giovanni Antonio da Brescia (?), *La flagellazione di ruffiani e seduttori* (particolare), xilografia, in: Dante Alighieri, *Commedia*, Brescia, Bonino de' Bonini, 1487
Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), *La flagellazione di ruffiani e seduttori* (particolare dalla *Calunnia* di Botticelli), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi

Come osserva Enrico Rebuffat, "rispetto ai canti precedenti, in cui il poeta sostanzialmente si accontentava di abbozzare dei suggestivi fondali dove ambientare gli incontri tra i personaggi, in Malebolge si rileva fin dal principio una maggiore attenzione al paesaggio" (Rebuffat 2013, 33), che permette al lettore d'immaginare nel dettaglio la conformazione dei luoghi attraversati dai poeti, tracciandone una topografia "unitaria e coerente, senza tuttavia escludere sporadiche peculiarità morfologiche di singole bolge" (Rebuffat 2013, 34). Le dieci bolge, si legge nell'Enciclopedia Dantesca

> "formano un tutto unitario, un organato edificio, caratterizzato dalla stessa natura del terreno: pietra di color ferrigno (XVIII 2) tagliata quasi sempre allo stesso modo, fatta d'irte frastagliate sporgenze, di cupi fondali, di aspri scoscesi passaggi, un paesaggio cioè d'"imponente geometria" e di tenebroso colore, oltre che di solida e possente struttura, dove il vario articolarsi degli ambienti appare dominato da una tetra costante dimensione di architettura chiusa e razionale, di carcere inflessibilmente custodito e ordinato" (Mazzamuto 1970, 787-789).

Le Malebolge, e le loro peculiarità distintive, erano certamente note a Sandro Botticelli, che si cimentò con il soggetto già prima del 1481, anno in cui venne data alle stampe, su iniziativa del proto-tipografo Niccolò di Lorenzo della Magna, la prima edizione fiorentina della *Commedia*, commentata dall'umanista Cristoforo Landino e incisa da Baccio Baldini su disegni proprio di Botticelli. Come è noto l'illustrazione dell'opera, realizzata a ciappola e puntasecca, non andò oltre il IX canto, per un totale di 19 incisioni, di cui solo 3 furono stampate insieme con il testo, mentre le

restanti 16 vennero stampate a parte e successivamente incollate. Inoltre, dell'incisione che illustra il terzo canto dell'Inferno, si realizzarono due versioni, una delle quali si stampò in pochissimi esemplari, una circostanza provocata dal fatto che il chiaroscuro a puntasecca delle incisioni svaniva in fase di stampa. Oggigiorno gli esemplari del libro contenenti tutte le 19 illustrazioni sono estremamente rari: la maggior parte include infatti solo 2, o al massimo 3 incisioni.

L'importanza dell'edizione di Nicolò di Lorenzo della Magna nella trasmissione dell'archetipo botticelliano è confermata dalla notevole diffusione delle sue illustrazioni, che servirono da esempio per quelle delle edizioni posteriori (ad esempio Venezia 1491, 1493 o 1497 e, ancora prima, Brescia 1487). A questo importante successo, favorito da un'imponente tiratura (1200 copie, oltre 150 esemplari superstiti), si contrappone la scarsa fortuna dei disegni in pergamena con cui Sandro Botticelli illustrò la *Commedia* dantesca su incarico di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, oggi divisi tra Berlino e il Vaticano, dei quali nulla si sapeva fino alla fine del XIX. Un'eccezione sono le notizie riportate da Vasari:

> "E finita insieme quella parte che e' gli era stata allogata e scopertala, se ne tornò subitamente a Fiorenza. Dove per essere persona sofistica comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa, dietro al quale consumò dimolto tempo; per il che di maniera che e' si comprende quali siano i servidori dell'uno e quali dell'altro" (*Le Vite*, 17-22)

Un'altra testimonianza è conservata in un codice della Biblioteca Nazionale di Firenze (per approfondimenti sul tema si rimanda a Morello, Petrioli Tofano 2000):

> "Dipinse e storiò un Dante in carta pecora a Lorenzo di Piero Francesco de Medici il che fu cosa meraviliosa tenuta" (Gaddiano 17, Classe XVII).

Il particolare del fondale architettonico della *Calunnia*, il disegno di Botticelli e l'incisione di Baccio Baldini che illustrano la prima bolgia dell'VIII cerchia dell'Inferno dantesco, presentano significative differenze: per accrescere il registro drammatico della scena, nel particolare della *Calunnia* è stato adottato un punto di vista ravvicinato (espediente utilizzato con lo stesso fine anche nel rilievo del vicino plinto I in cui è rappresentata la follia di Atamante; a questo proposito si veda Agnoletto 2014), laddove nelle altre due immagini l'autore ricorre a un punto di vista elevato, una veduta a volo d'uccello, e rappresenta in un'unica scena una successione

Botticelli, *Insidia e Frode* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi
Botticelli, *Calunnia* (particolare dalla *Calunnia* di Apelle), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi

Inoltre il paesaggio montagnoso che, come si è osservato in precedenza, caratterizza le Malebolge sia nel testo dantesco che nelle sue illustrazioni, costituisce una sorta di *trait d'union* tra le tre immagini.

Interpretazione del soggetto

Andando più in profondità nel significato del soggetto, Meltzoff scrive:

> "Those who recognized the image recognized the moral as given by Dante. The lustful and those who pimp, pander, incite to false lust, deceive by exciting passions, or prostitute themselves have special places reserved in the *Malebolge* of Hell. The image pronounced a judgment on a certain class of crime, that is, crime of lust".

Ma non è corretto considerare i seduttori e i ruffiani alla stregua di semplici "lustful", "lussuriosi"; se così fosse Dante avrebbe confinato le loro anime nella II cerchia, nel canto V dell'*Inferno*. Invece essi sono relegati in Malebolge, che è *in primis* la "città della frode" (Apollonio [1951] 2013, 67-76), dove sono condannate le anime di coloro che si sono serviti della ragione per ingannare e commettere del male nei riguardi di sconosciuti. Dante infatti considera l'operazione razionale la *summa divisio* del concetto di peccato e suddivide il suo Inferno in base all'uso della ragione: le cerchie dalla II alla V accolgono le anime dannate di coloro che in vita ebbero un appetito concupiscente e commisero peccati d'incontinenza,

vale a dire coloro la cui ragione non ha saputo dominare il corpo e resistere agli istinti primordiali e alle pulsioni fisiche. Le mura delle città di Dite separano la V cerchia dalla VI. Al di là delle mura, nella VI e nella VII cerchia, sono confinati i violenti che, a causa dell'assenza di ragione, sono dominati dall'appetito irascibile. Infine, nell'VIII e nel IX girone infernale, scontano le proprie pene i fraudolenti, cioè coloro che hanno utilizzato la ragione non per conoscere, come dovrebbe essere suo proprio fine, il bene e la verità, ma per commettere ingiuria, ovvero per infrangere le leggi divine e naturali che stabiliscono la norma dei rapporti e degli obblighi che l'uomo ha nei confronti di Dio, se stesso e i propri simili. Nella VIII cerchia, sono reclusi i fraudolenti "contro chi fidanza non imborsa" (*Inferno* XI, 54) e nella IX i traditori, cioè i fraudolenti "in colui che 'n lui fida" (*Inferno* XI, 53). I primi sono colpevoli di infrangere solo "lo vinco d'amor che fa natura" (*Inferno* XI, 56), cioè il generico rapporto naturale d'amore e di reciproco aiuto esistente fra tutti gli uomini. I secondi peccano due volte perché oltraggiano anche i vincoli e gli obblighi di fiducia particolari: di parentela, patriottismo, ospitalità e benevolenza. Scrive Guido da Pisa:

> " [...] Duplex est amor, scilicet naturalis et accidentalis. Amor naturalis facit hominem omnes homines aequaliter diligere; accidentalis vero facit hominem uni vel qluribus singulariter adhaerere. Qui igitur facit contra primum amorem dicitur fraudulentus, qui vero contra secundum dicitur proditor" (Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, XI 52-54).

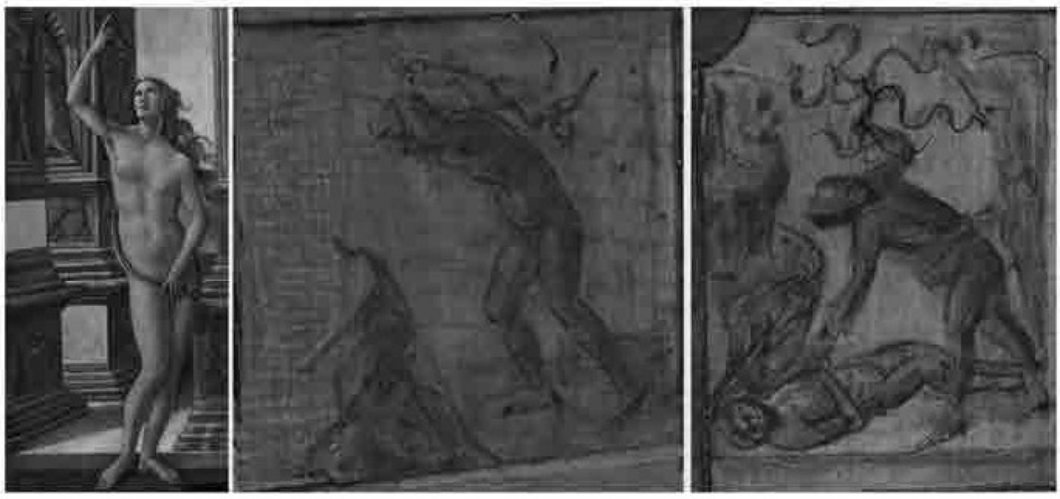
Nella base 2 del fondale della *Calunnia* è quindi rappresentato innanzitutto il supplizio di un peccatore fraudolento, e il riquadro va letto come una nota a margine alle figure della Frode e dell'Insidia, cioè alle due personificazioni che, indistintamente (Luciano le riunisce in un unico gruppo senza differenziarle l'una dall'altra), accompagnano la Calunnia, incitandola, adornandola e agghindandola, affinché sembri ciò che non è; acconciandole i capelli con dei boccioli di rosa e un nastro bianco, simboli di purezza e innocenza, per farla apparire, oltre che "straordinariamente bella" (così nel brano di Luciano *Non si deve credere facilmente alla calunnia*), anche – ingannevolmente – pura, affinché possa mascherare le proprie esacerbate passioni dietro un'apparente serenità (in aperta contraddizione con il dettato ecfrastico secondo cui la Calunnia è "infuocata in volto e agitata, come se fosse piena di rabbia e di furore").

Con questi piccoli accorgimenti iconografici Botticelli introduce nel qua-

dro degli Uffizi il tema della falsità della Frode, presente anche nel testo di Luciano, in cui si legge che:

> "La Calunnia non causerebbe tanti danni se non fosse in qualche modo credibile, né avrebbe forza contro la verità, che è più forte di ogni cosa, se non fosse fornita di una grande attrattiva, capacità di persuasione e mille altri accorgimenti per colpire gli ascoltatori".

Da parte sua anche Dante, nella "più estesa e convenzionale *descriptio personae* di tutto il poema" (Baranski 1996, 160), immagina Gerione, "sozza imagine di froda" (*Inferno* XVII, 7), come un essere ambiguo, un mostro con la "faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle / e d'un serpente tutto l'altro fusto; / due branche avea pilose insin l'ascelle; / lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle" (*Inferno* XVII, 10-15); e la coda "a guisa di scorpion la punta armava" (*Inferno* XVII, 27). Evidente è il tema della doppiezza della Frode che trova espressione in un corpo sostanzialmente bipartito fra natura umana e animale: al viso umano, che esprime bontà, sprigiona moralità ed è capace di conquistare la fiducia altrui, si contrappone il posteriore ferino, in cui il manto cosparso di variopinti nodi e rotelle, che "con più color, sommesse e sovraposte / non fer mai drappi Tartari né Turchi, / né fuor tai tele per Aragne imposte" (*Inferno* XVII, 16-18), potrebbe rimandare, con il complicato ricamo del tessuto, agli intricati intrecci e maneggi dell'inganno, al tramare imbrogli, tesser frodi e ordire insidie. Il corpo di Gerione è incarnazione del raggiro morale in cui l'innocente si sperde, come pure lo sono il maggior grado di complessità nell'ordinamento di Malebolge (la VIII cerchia è composto da dieci bolge che il poeta descrive in tredici can-



Botticelli, *Calunnia* (particolare), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi, con segnalati in giallo i due riquadri con Follia di Atamante e Punizione di ruffiani e seduttori

ti, raggruppando certe categorie di frode in uno stesso canto e dividendo altre in due canti diversi) e l'incrementarsi della tortuosità del cammino percorso dai due poeti viandanti: "Come è tortuosa la frode, si fa tortuosa la via di Dante che in questo canto conduce alla frode. Ecco quindi che la "dritta via" [I,3], smarrita all'inizio del viaggio, "or convien che si torca" [XVII, 28]. Il cammino di Dante, come la corda "aggroppata e ravvolta" [XVI, 11] e come la coda di Gerione "torcendo in sù la venenosa forca" [XVII, 26], si fa tortuoso" (Paganini 1998, 104), giacché non si può "per diritto calle andare alla frode, anzi per tortuoso: nulla via mena a lei diritto" (Torri [1827-29] 1995, 317).

L'azione fraudolenta è un'azione occulta, sotterranea, latente, perché il fraudolento trama sempre nell'ombra celando e nascondendo i suoi fini. Questa qualità peculiare della frode è già in luce nel testo di Luciano sulla *Calunnia* in cui si legge:

> "Tutti gli uomini di questa risma [i calunniatori], insinceri e vili, non vengono mai allo scoperto, ma come coloro che tendono un'imboscata saettano da un luogo nascosto, così che non ci si può schierare e combattere a fronte, ma si è sconfitti in quanto sprovveduti e ignari del nemico".

Similmente nella *Commedia* il comportamento di Gerione, personificazione della frode, è intenzionalmente e insidiosamente occulto. La fiera, infatti, quando all'inizio del XVII canto prende posto sull'orlo del precipizio accanto a Virgilio e Dante, non mostra la coda, ma lascia che la sua arma più pericolosa e letale, perché velenosa come quella di uno scorpione, penzoli e si contorca nel vuoto e nell'oscurità (*Inferno* XVII, 8-9; 25-27: "Sen venne, ed arrivò la testa e 'l busto / ma 'n su la riva non trasse la coda. [...] Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava").

Con la sua falsa apparenza e i suoi inganni tramati nell'ombra, la frode offusca la verità e allontana dal vero. Ma non è questa la ragione per cui Dante la considera il più grave dei peccati che l'uomo possa commettere, tanto da confinare i peccatori che si sono macchiati di tale colpa oltre "l'alta ripa dura" (*Inferno* XVIII, 8) in cui precipita il fiume Flegetonte, nella VIII e nella IX cerchia infernale, cioè nel punto più profondo dell'Inferno, il punto più lontano da Dio, dove peggiori sono il peccato e la pena.

La frode richiede intelligenza per essere messa in atto; è insomma un peccato dell'intelletto, un esercizio deviato della ragione che, invece di

Botticelli, *Calunnia*, tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi (in rosso i riquadri con soggetti riferibili a 'offese d'amore')

rendere l'uomo simile a Dio, di nobilitarlo, di avvicinarlo alla verità, lo conduce a fini opposti. Ed essendo la facoltà intellettuale un dono precipuo del creatore all'umana creatura, la frode è anche, e soprattutto, una perversione peculiare della natura umana, un oscuramento dell'umano che ha nella razionalità la sua forma sostanziale, ed è quindi un'infrazione connotata da una gravità assolutamente maggiore: "Ma perché frode è de l'uom proprio male, / più spiace a Dio; e però stan di sotto / li frodolenti, e più dolor li assale" (*Inferno* XI, 25-27).

L'ideatore del complesso programma iconografico che dà forma alla *Calunnia* di Botticelli dovette condividere questa nozione etica di *humanitas* basata sull'uso virtuoso della ragione (sulla moderazione, la giustizia, l'essere onesto), sulla nobiltà che trae origine soltanto dalla virtù personale propria dell'uomo, come pure il giudizio di valore sul peccato di frode. È pertanto verosimile che abbia consapevolmente scelto di collocare il riquadro con la flagellazione di un peccatore fraudolento nell'orbita della figura della figura della *Nuda Veritas*, dal momento che questo comportamento inumano proprio alla verità si contrappone attivamente (non distante, nel rilievo del plinto I, è collocata l'immagine di Atamante che uccide il figlio, simbolo della mancanza di ragione che, come il suo uso fraudolento, allontana dal Vero; cfr. Agnoletto 2014).

Se, come abbiamo cercato di argomentare, nella base 2 del fondale della *Calunnia* è rappresentato il castigo di un peccatore fraudolento, si può

tentare di definire quale sia la particolare frode commessa. Nelle Malebolge, ricordiamo, sono puniti i ruffiani e i seduttori; gli adulatori e i lusingatori; i simoniaci; i maghi e gli indovini; i barattieri; gli ipocriti; i ladri; i consiglieri fraudolenti; gli scismatici e i seminatori di discordia; i falsari.

Fra tutte queste colpe, è possibile ipotizzare che quella raffigurata sia la punizione inflitta a ruffiani e seduttori. La pena di fustigazione, stabilita per i ruffiani da alcuni statuti comunali (Vanossi, Salsano 1970), è per l'appunto la condanna che Dante impone a "quegli che hanno corropte le femmine o con le parole o con prezo per subministrarle ad altri", i ruffiani, e a "quegli che nel medesimo modo l'hanno corropte per haverle per sé", i seduttori (Landino [1481] 1999). La punizione, secondo Landino, è fissata in ottemperanza alla legge del contrappasso:

> "Chostoro adunque non sono lasciati mai posare; ma hanno drieto demoni e quali chon ferze gli battano et cacciano. Imperochè chome loro non hanno lasciato vivere nella sua pace le femine, ma con ferze o di lusinghe o di premii l'hanno pincte alla loro vogla, chosì testè e demonii caccion loro, et possiamo rectamente pe' demonii intendere e rimorsi della conscientia, che sempre affannano chi è maculato di tale vitio" (Landino [1481] 1999).

Botticelli, *Verità* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi. Botticelli, *Venere* (particolare dalla *Nascita di Venere*), tempera su tavola, 1482-1485. Firenze, Galleria degli Uffizi

L'affinità delle due colpe, suggellata dall'identità del castigo inferto a seduttori e ruffiani (Landino: "Imperochè essendo uno medesimo peccato meritamente era punito con la medesima pena"), si fonda e si giustifica sul fatto che "in ambedue la malizia operante la violazione fraudolenta del vincolo naturale d'amore ha un unico oggetto, la seduzione della donna, realizzata per conto di altri dai ruffiani, e per conto proprio dai seduttori" (Vanossi, Salsano 1970).

L'inganno d'amore, considerato nella *Commedia* il meno grave dei peccati fraudolenti (Landino: "Et perchè el vitio della luxuria è el men grave peccato tra' peccati mortali, però pone la seductione in questo vitio men grave che ne gl'altri"), è ritenuto più grave nella *Calunnia* di Botticelli: l'uso malizioso della Ragione per sedurre una donna è da condannare non solo perché comporta un uso deviato della ragione e allontana da Verità, ma anche perché avverso ad Amore. I ruffiani, che agevolano in modo subdolo gli amori altrui per denaro o altro compenso, e i seduttori, che conquistano con il fascino e le lusinghe ingannatrici, voltano le spalle alla via regia che dignifica l'uomo: l'Amore. L'amore procacciato con la frode, per saziare piaceri "veementi e furiosi", avvilisce l'uomo anziché nobilitarlo.

Contestualizzazione della scena all'interno della cornice architettonica della *Calunnia*

Il soggetto del rilievo della base 2 della *Calunnia* riguarda quindi anche il tema dell'offesa d'Amore; un tema affrontato anche in una raccolta di *exempla* figurati disposti sulla prima arcata del loggiato del dipinto. Si tratta di una varia casistica di comportamenti aberranti che ostacolano la possibilità dell'uomo di esercitare amore, e quindi di migliorare sé stesso: la storia di Nastagio degli Onesti (rappresentata sui sei cassettoni che decorano la volta a botte) e quella di Apollo e Dafne (raffigurata nel rilievo del secondo plinto) stigmatizzano e condannano entrambe l'eccesso di frigidità della donna nei confronti di chi le rivolge profferte d'amore (su questi argomenti si veda, in Engramma, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà*). Questo primo nucleo di comportamenti negativi, attribuibili alla donna e inscritti nell'alveo della superbia, si distingue chiaramente dal corrispettivo delle colpe maschili, che si inserisce in quello della lussuria.

In chiara contrapposizione con questo gruppo di *exempla* di comportamenti amorosi poco edificanti e a tratti degradanti, è la serie sui Trion-

fi d'Amore, disposta sugli architravi frontali e sulla base 14 del loggiato della *Calunnia*, in cui viene affrontato il tema della grandezza d'Amore, capace di contenere la "forza dell'appetito irascibile" e civilizzare anche l'uomo più rozzo e selvaggio (a questo proposito si veda, in Engramma: *Omnia Vincit Amor. Una suggestione ecfrastica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane'*). Tra i soggetti che compongono la serie, la favola di Cimone e Efigenia è particolarmente importante, perché due motivi della novella boccaccesca si prestano a essere letti in chiave neoplatonica, collegando il tema nella *vague* filosofico-culturale del tempo: è il tema della contemplazione amorosa ed entusiastica della bellezza femminile, e di Amore come motore capace di muovere l'uomo, a emanciparlo, a convincerlo a intraprendere imprese onorevoli e nobilitanti, a migliorare il proprio *status* sociale, ad accrescere il proprio livello culturale acquisendo "onesti costumi", e a superare una condizione umana ordinaria.

L'idea ficiniana di Amore come slancio vitale, come desiderio di bellezza che muove l'uomo a intraprendere un cammino di perfezionamento, di ascesa spirituale, intellettuale e morale, che lo solleva dalle cose terrene per diventare, secondo la definizione di Giovanni Pico della Mirandola, *humanus Deus*, è rappresentata con forza nella figura di Verità che rivolge lo sguardo e punta l'indice verso il cielo.

Diversi studiosi hanno notato la somiglianza tra l'immagine di *Nuda Veritas* della *Calunnia* e quella di *Venus Pudica* del dipinto *La Nascita di Venere*. Walter Pater, per esempio, osservava come :

Botticelli, *Calunnia*, tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi

> "The same figure – tradition connects it with Simonetta, the mistress of Giuliano de' Medici – appears [...] as *Veritas*, in the allegorical picture of *Calumnia*, where one may note in passing the suggestiveness of an accident which identifies the image of Truth with the person of Venus" (Pater 1873, 50).

E così Jeanette Kohl, scrive:

> "She [Venus] appears as the allegory of *Nuda Veritas* in his *Calumny of Apelles* of 1494-95, a naked blonde with the same slender, somewhat unclassical proportions (the long legs and elongated neck), a counter-image to the allegorical figure of remorse next to her. Here, Venus as *Nuda Veritas* points upward heaven, where higher justice prevails. Botticelli clearly reused the image-type of Venus for his female allegory of the naked truth – they look practically identical" (Kohl 2015, 76-77).

> La figura di Verità che indica la "sede celeste", l'aldilà (secondo Platone l'Iperuranio) dove risiede Dio, che è unità, bontà suprema e verità assoluta, è allo stesso tempo anche *figura Veneris*, personificazione dell'amore inteso come innesco del movimento ascensionale dell'anima. E non è questo l'unico esempio in cui, nella *Calunnia*, l'amore civilizzatore si manifesta con le sembianze di *Venus-Humanitas*.

Si coglie una possibile, anche se ambigua, allusione alla dea nel rilievo dell'architrave 6, in cui la presenza di due amorini porta a identificare la figura femminile che trascina il Centauro come Venere. La presenza di *Venus-Humanitas* è leggibile anche nelle due scene della contemplazione catartica di Cimone (architrave 8 e base 14), in cui Efigenia impersona la quintessenza della grazia amorosa propria della divinità. Del tutto esplicita è invece nel rilievo dell'architrave 2 in cui Venere ammansisce Marte, e nella base 5 in cui Paride, nella scena del giudizio, sceglie Venere come la più bella tra le tre dee convenute a gara.

Conclusioni

All'interno del fondale della *Calunnia* di Botticelli, il riquadro con la scena della fustigazione di ruffiani e seduttori, colpevoli di perpetrare inganni amorosi, si inserisce in una sorta di cammino iniziatico in cui lo spettatore è accompagnato a prendere coscienza di cosa significhi e in che cosa consista la condizione umana, nei suoi gradi di abiezione e di riscatto. L'assunto dell'opera è che non è degno di essere considerato uomo chi non agisce virtuosamente, ovvero secondo ragione. Attraverso la disposizione ragionata di *exempla* negativi e di modelli positivi lo spettatore è

condotto alla lettura di un testo 'morale' che insegna a rifuggire i comportamenti irrazionali, che condannerebbero l'uomo a vivere in uno stato di bestialità terrena, e invece ad agire razionalmente, facendo buon uso del libero arbitrio e della capacità di giudizio. A questo proposito è utile ricordare che la fortuna del soggetto della Calunnia di Apelle durante il Rinascimento fu dovuta in parte alla sua ricezione proprio come scena di giudizio. Tale interpretazione prende spunto anche dal dettaglio delle orecchie grandissime del re Tolomeo e quelle che caratterizzano iconograficamente Mida, il leggendario re di Frigia, che fu tra l'altro arbitro corrotto nella gara tra Apollo e Marsia e che perciò assurge a esempio di cattivo giudice (cfr. Agnoletto 2005).

L'uomo, utilizzando virtuosamente la ragione, e seguendo gli esempi tratti dai *virii illustres* e dalle *clarae mulieres* celebrati nel fondale della *Calunnia*, può diventare quasi un *deus humanus* (come voleva Pico), ovvero un dio in terra. In questo percorso di crescita individuale e di riscatto dai vizi e dalle tentazioni, Amore, che "desta le cose che / dormono, le tenebrose illumina, dà vita alle cose morte, forma / le non formate, e dà perfectione alle imperfecte" (Ficino, 1469, III) svolge un ruolo imprescindibile. Temi ricollegabili ad Amore hanno un'ampia presenza nel fondale del dipinto. Nell'illustrazione sottostante sono evidenziati i soggetti in cui è trattata la tematica amorosa: in rosso sono evidenziati gli *exempla* di comportamenti amorosi negativi; in verde quelli positivi nonché la stessa allegoria di *Venus-Veritas*).

Per un'identificazione dettagliata delle scene del fondale si rimanda a Agnoletto [2013] 2014: *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della* Calunnia *di Apelle*).

Bibliografia

Edizioni di riferimento delle fonti citate:

Il testo di Luciano, *Non bisogna prestar fede facilmente alla calunnia*, è citato secondo la traduzione di Sonia Mafferi:
L. di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, traduzione, commento e introduzione di S. Maffei, Torino 1994.

Il commento di Cristoforo Landino alla *Commedia* di Dante è citato secondo l'edizione: Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1999. (consultabile on line nel sito Biblioteca Italiana).

Il testo de *El libro dell'amore* di Marsilio Ficino è citato secondo l'edizione:
Marsilio Ficino, El libro dell'amore, (consultabile on line nel sito BIVIO).

Il testo della *Commedia* di Dante è citato secondo l'edizione:
Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, 1994 (consultabile on line nel sito Dante Online).

Agnoletto 2005
S. Agnoletto, *La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfrastica del trattatello di Luciano in Occidente*, "La Rivista di Engramma", 42, (luglio/agosto 2005).

Agnoletto 2013
S. Agnoletto, *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*, "La Rivista di Engramma" 112 (dicembre 2013).

Agnoletto [2013] 2014
S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno* status quaestionis *sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma" 120 (ottobre 2014); già in "La Rivista di Engramma" 104 (marzo 2013).

Agnoletto 2014
S. Agnoletto, *La "matta bestialitade" di Atamante. Una proposta di interpretazione del plinto I del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 120, (ottobre 2014).

Agnoletto 2015
S. Agnoletto, *Omnia Vincit Amor. Una suggestione ecfrastica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane': lettura del riquadro A2 del fondale della* Calunnia *di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 124, febbraio 2015.

Apollonio [1951] 2013
M. Apollonio, *Dante. Storia della "Commedia"*, a c. di Carlo Annoni e Corrado Viola, Novara, [1951] 2013.

Baranski 1996
G. Baransky, *Sole nuovo, luce nuova*, in *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino 1996

Kohl 2015
J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem , G. Blamberger e S. Goth (*eds.*), *Venus as Muse. From Lucretius to Michel Serres*, Leiden 2015, 73-120.

Mazzamuto 1970
P. Mazzamuto, *Malebolge*, in U. Bosco, Enciclopedia Dantesca, Roma 1970-1978, III, 787-789.

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

Morello, Petrioli Tofano 2000
G. Morello, A.M. Petrioli Tofani, (a cura di), *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma 2000), Milano, 2000.

Paganini 1998
A. Paganini, *Gerione e l'Inferno dantesco; la frode, l'Accordo, il volo*, in Rassegna Europea di Letteratura Italiana, n. 11, 1998, 91-110.

Pater 1873
W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Oxford 1873.

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

Rebuffat, 2013
E. Rebuffat, *Luogo è in inferno detto Malebolge: una ricerca di topografia dantesca*, in L'Alighieri. Rassegna dantesca, n. 41, 2013, 33-62.

Morello, Petrioli Tofani 2000
Sandro Botticelli, pittore della "Divina Commedia", catalogo della mostra (Roma 2000) a cura di G. Morello e A. M. Petrioli Tofani, 2 voll., Milano 2000

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

Torri [1827-29] 1995
L'Ottimo Comento alla Divina Commedia, a cura di A. Torri, Pisa [1827-29] 1995..

Vanossi, Salsano 1970
L. Vanossi, F. Salsano, *Ruffiano*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970. (consultabile on line nel sito Enciclopedia Treccani).

English abstract

In the *Calumny of Apelles*, Botticelli warns against Fraud that makes Slander possible. He represented Fraud and Conspiracy by styling Slander's hair with rosebuds and a white ribbon, symbols of goodness and innocence, to signify that fraud is untruthful and plots in the dark. He also explored the theme in the architectural background, in the first arch's rear pillar's base front relief (B2). Here he drew the scourging of seducers and pimps in Dante, *Inferno* XVIII. Both of these sinners lure women, pimps on behalf of others, seducers for their own benefit. Amorous flattery is a serious sin if its intent is malicious, because it moves away from Truth and from God, degrading man, since fraud involves a deviated use of reason – the main gift of God to humanity – and because it is adverse to Love, the highway to dignify man, according to Neo-Platonic thought. This warning is part of a more general iconographic program, in which the viewer is invited to act virtuously, according to reason, making good use of free will and ability to judge, avoiding irrational and vicious behaviors.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • giugno 2018

www.engramma.org

la rivista di **engramma**
anno **2016**
numeri **132–133**

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.