

la rivista di **en**gramma  
**2005**

**38-44**

La Rivista di Engramma  
**38-44**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 38-44  
anno 2005

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**  
a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

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

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

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

© 2019  
edizioni**engramma**

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

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

## Sommario

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

**42**

**luglio/agosto 2005**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N 42

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

# ENGRAMMA 42

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

DIRETTORE  
monica centanni

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

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

© 2019

edizioni **engramma**

La Rivista di Engramma n. 42 • luglio/agosto 2005 [www.engramma.it](http://www.engramma.it)

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

*this is a peer-reviewed journal*

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

# SOMMARIO

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



## DONNE ABBANDONATE SUL FONDALE DELLA *CALUNNIA* DI BOTTICELLI

Mosè Viero

L'unica interpretazione iconografica della *Calunnia* proposta fino ad oggi, e tuttora accettata dalla critica (nonostante qualche, riconosciuto, eccesso di 'panofskismo'), è quella di Stanley Meltzoff. Secondo Meltzoff, in sintesi, l'opera fu progettata da Poliziano ed eseguita da Botticelli, e non era destinata alla pubblica vendita: era piuttosto un messaggio diretto a Piero de' Medici, figlio di Lorenzo ed erede legittimo della Signoria, *contro* le dottrine savonaroliane.

Intorno al 1495 Savonarola era già entrato nel suo periodo 'integralista' ed erano già cominciati i 'roghi delle vanità'. Savonarola era partito da istanze giuste, chiedendo giustizia e integrità morale, ma ora, secondo il circolo ficiniano, sbagliava bersaglio: secondo la nuova declinazione plotiniana del circolo neoplatonico, non sono la pittura e l'arte ad allontanare dalla verità, anzi, pittura e arte sono la *sola e unica* vera strada verso la verità.

La vittima della calunnia non è il pittore né il frate: è la Poesia. Poliziano, attraverso Botticelli, rappresenta al centro la vittima, che sta pregando, trascinata davanti a un giudice (figura di Piero) da una Invidia maschile, vagamente somigliante a Savonarola; *Phthonos* nel testo di Luciano è infatti di genere maschile: altri artisti, seguendo la versione latina, avevano dipinto *Invidia* invece come una donna.

La vittima sta pregando perché sono anche i testi sacri ad aver dimostrato la superiorità della poesia: la *Calunnia* non è un'opera anticlericale ma rivolta contro gli eccessi, diretti per di più verso il bersaglio 'sbagliato' della Poesia, praticati proprio in quel momento da Savonarola. Ecco allora che gli episodi narrati nei rilievi, apparentemente decorativi, hanno invece lo scopo di enfatizzare questo messaggio portando prove della sua validità: naturalmente non prove dirette e immediatamente leggibili; anche al tempo della sua esecuzione il quadro necessitava di una 'guida' per coglierne le sfumature. La collocazione del quadro presso i Segni, testi-

monciata dal Vasari, sarebbe giustificata dal fatto che dopo l'inizio del XVI secolo Botticelli si era 'convertito' alla dottrina savonaroliana e quindi vedeva la *Calunnia* come una 'scomoda' eredità di cui liberarsi.

Fra i rilievi vi sono, ad esempio, storie bibliche che sottolineano il ruolo della 'poesia' nel tramandare il messaggio divino; allegorie sulle diverse funzioni che può avere l'arte (semplice e mera imitazione o reinterpretazione della realtà); esempi di giustizia passata da applicare sul presente; insomma non è esagerato dire che siamo di fronte a una sorta di 'tavola warburghiana' *ante litteram*. E, dentro questa tavola, si trova uno schema iconografico che ritorna in forme simili almeno per tre volte: in una delle basi poste sotto il trono del giudice e in due architravi con bassorilievi sulla parte alta del porticato dove è ambientata la scena.

#### DUE PROBABILI ARIANNE NELLA CALUNNIA



La base (secondo la nostra classificazione è il riquadro numero 47, mentre Meltzoff, che non segue una numerazione continua, la chiama *base 16*), che è l'unico riquadro a non essere un finto rilievo bensì un finto dipinto in prospettiva, raffigura sulla sinistra una donna distesa e presumibilmente addormentata, col braccio destro dietro la nuca e il braccio sinistro a coprire il pube con un sottile pannello. Questa donna ha una posa che è chiaramente riconducibile a una particolare *Pathosformel*, che definiremo come 'postura dell'abbandono'. Dietro di lei vi sono degli alberi e di fianco si trova un uomo senza barba, avvolto in una veste, inginocchiato per terra e sostenuto da un bastone; l'uomo sembra osservare attentamente la donna addormentata. Attorno all'uomo vi sono tre bambini nudi dormienti: tre putti talvolta scambiati dai critici con ceste di bagagli o vesti appoggiate a terra, ma la campagna fotografica realizzata per questo pro-

getto ha confermato inequivocabilmente che i tre ‘fagottini’ sono proprio tre bambini nudi dormienti. La scena si colloca su una spiaggia, con sullo sfondo il mare, sopra cui si staglia la figura di una nave. Sullo sfondo si intravedono montagne con picchi aguzzi a strapiombo sulle onde. Questo è il particolare.

Il primo studioso ad avanzare un’interpretazione per questa base fu Hermann Ulmann (il suo saggio su Botticelli è del 1893). Secondo questo studioso il finto dipinto rappresenterebbe Giove e Antiope. Del mito di Antiope esistono almeno due versioni, ma entrambe concordano nel raccontare l’incontro fra la donna (figlia del tebano Nitteo, oppure del fiume Asopo) e il dio: Giove si presentò ad Antiope in forma di satiro e la sedusse. Da questa unione nacquero due gemelli, Anfione e Zeto, che governarono su Tebe (e ne costruirono le prime mura) dopo aver cacciato il malvagio reggente Lico. Anfione sarebbe raffigurato anche nel riquadro numero 38 (la *base 3* secondo Meltzoff) intento a suonare la lira, il suo strumento preferito.

Anche Gabriele Mandel (1978) e Ronald Lightbown (1989) sostengono, tra gli altri, l’interpretazione del finto dipinto come Giove e Antiope. Alla base di questa interpretazione sta anzitutto il mancato riconoscimento dei tre bambini addormentati, nonché una lettura minimalista, decorativistica, di tutti gli elementi non direttamente riconducibili al mito. I problemi posti da questa lettura sono svariati: anzitutto Antiope ha avuto da Giove due figli e non tre (e quindi risulta inspiegata la presenza di tre bambini); in secondo luogo la nave sullo sfondo non trova motivazioni; in terzo luogo l’uomo inginocchiato non è per nulla caratterizzato come Giove né tantomeno come satiro. Meltzoff si basa appunto su queste difficoltà per sostenere la seconda interpretazione.

La seconda lettura interpreta i due protagonisti come Arianna e Teseo; l’episodio cui alluderebbe la base sarebbe allora l’abbandono di Arianna a Nasso da parte di Teseo, dopo che quest’ultimo aveva promesso di sposarla quando ella lo aiutò a sconfiggere il Minotauro. A sostenere questa tesi per primo fu Adolfo Venturi. A conforto di questa ipotesi vi sono vari elementi, due in particolare: la posa della donna è quella canonica di Arianna, come testimoniato da moltissime raffigurazioni dell’antichità; in secondo luogo, la nave sullo sfondo è perfettamente congrua, dato che Teseo viaggiava in nave, e infatti la nave, come abbiamo visto, è presente in moltissime raffigurazioni dell’abbandono di Arianna. Meltzoff cita altri

due motivi a sostegno della sua tesi: in primo luogo il fatto che poi la storia di Arianna prosegue con il finto rilievo con l'incontro fra lei e Bacco (anche se alcuni interpretano la scena come Marte e Venere); in secondo luogo il fatto che la figura maschile malinconica è molto più plausibile come Teseo che come Giove. Se accettiamo questa lettura però si pone il problema dei tre bambini addormentati. Meltzoff li identifica come le tre personificazioni di Amore: Eros, Anteros e Lyseros. E legge così l'immagine: finché Eros e Anteros lottano fra loro, la passione amorosa è viva. Ma ad un certo punto i due giacciono sfiniti e allora interviene Lyseros, l'Amore 'sazio', che placa la passione e fa addormentare tutti. La raffigurazione di questi tre bambini rappresenterebbe allora visivamente il percorso dell'amore di Teseo per Arianna, fino alla sua conclusione, che è posta davanti agli occhi dello spettatore nella malinconia dello sguardo dell'eroe mentre lascia la donna che non ama più. Tutto ciò può anche servire a sgravare, almeno parzialmente, Teseo dalle accuse di malvagità e di ingratitudine per l'abbandono di Arianna.

La lettura di Meltzoff è senza dubbio interessante e ricca di spunti, ma per certi aspetti pecca di eccessiva arditezza: identificare i tre fanciulli come Eros, Anteros e Lyseros (sulla scorta di Cartari) significa senza dubbio compiere una forzatura, visto che non esistono elementi iconografici precisi che possano portare a questa interpretazione. A dire il vero lo stesso si può dire anche della figura dell'uomo seduto in meditazione: affermare senza dubbio che si tratti di Teseo non è facile, visto che è già visibile la sua nave al largo. Ci sono molti casi in cui diversi episodi di uno stesso mito vengono 'contratti' iconograficamente, e questo potrebbe essere uno di questi casi, ma la cautela non è mai eccessiva e comunque Meltzoff non accenna nemmeno al problema. Inoltre, così come sono poste, e così com'è abbigliata e atteggiata la figura maschile, questa coppia ricorda più da vicino Cimone ed Efigenia (di cui tra poco si parlerà) che non Teseo e Arianna. Concludendo, l'interpretazione di questo finto dipinto scorciato non si può affatto dire chiusa.

Sussistono e si scontrano diverse interpretazioni anche per quanto riguarda la seconda ricorrenza della *Pathosformel* all'interno della *Calunnia*: quella presente nel riquadro numero 8 (*architrave 2* per Meltzoff). Abbiamo qui una figura femminile sdraiata e appoggiata al gomito destro (l'avambraccio però non va a sostenere la guancia, ma si adagia semplicemente a terra), sopra a un cuscino. È coperta da una veste che nasconde le gambe e la parte inferiore del busto e che si volge dietro la schiena per

arrivare a coprire parzialmente anche la testa della fanciulla. Un piccolo satiro sta tentando di spostare la veste della fanciulla, mentre un altro piccolo satiro sulla destra sta tirando un lembo di stoffa avvolta attorno al collo di una figura maschile, che sta avanzando con un passo molto deciso verso la fanciulla distesa, in direzione della quale egli punta anche il suo braccio destro. Questa figura maschile appare effeminata nei movimenti, con quelle vesti svolazzanti intorno, e anche un po' ridicola con quel pezzo di stoffa avvolto intorno al collo. Non ci sono coordinate spaziali se non una piccola macchia di alberi dietro la fanciulla distesa. Ecco il particolare dell'architrave.



Le interpretazioni offerte sono due: la prima identifica la scena come un incontro fra Marte e Venere; Herbert Horne (il suo saggio su Botticelli è del 1908) ad esempio sostiene questa tesi. La principale motivazione riportata dallo studioso è la vicinanza della posa di questa fanciulla con la posa di Venere nel dipinto botticelliano della National Gallery, che qui riportiamo.



Questa motivazione può essere facilmente contraddetta, affermando (come fa Meltzoff) che le pose identiche sono giustificate da una identica fonte antica. In realtà, il problema più grave che affligge questa interpretazione è l'assoluta incompatibilità della figura maschile effeminata con Marte. Un dio della guerra effeminato e con vesti svolazzanti quasi come una Ninfa o una Menade sarebbe ben strano. Ecco allora che entra in gioco la seconda interpretazione: quella che riconosce in queste

due figure Bacco e Arianna. Mandel e Meltzoff sono d'accordo su questo punto; soprattutto, un fattore sembra essere decisivo nell'avanzare questa ipotesi: il fatto che un 'pezzo' della storia di Arianna sia già stato narrato dentro la *Calunnia*, se accettiamo la lettura del riquadro numero 47 come Arianna e Teseo. Ma anche se solleviamo legittimi dubbi sull'identificazione di quella figura maschile con Teseo, pochi dubbi possiamo avere sull'identificazione di quella fanciulla come Arianna: il braccio dietro la nuca e la nave in lontananza sono attributi troppo stringenti. Dunque, Arianna è *sicuramente* presente nella *Calunnia*, almeno nel riquadro 47. Questa certezza aiuta molto a propendere per l'identificazione della donna sdraiata nel riquadro 8 come Arianna (e la figura maschile come Dioniso/Bacco), visto che tutto acquista nuovo significato dall'accostamento di questi due episodi della storia della figlia di Minosse.

#### IL RUOLO ALLEGORICO DI ARIANNA NELLA CALUNNIA

Ho presentato sinteticamente più sopra l'interpretazione 'globale' data da Meltzoff della *Calunnia* botticelliana. Ma qual è il ruolo di Arianna nel contesto? Come si inquadra la triste vicenda della fanciulla cretese nell'esaltazione del ruolo salvifico della Poesia compiuta dal dipinto botticelliano? La risposta è semplice, purché si tenga conto che Botticelli prende in considerazione la versione 'romanzata' e tarda del mito e non quella arcaica; dobbiamo eliminare dal racconto non solo la colpevolizzazione di Arianna ma anche l'abbandono da parte di Dioniso. Ne risulta un significato abbastanza chiaro: Arianna viene abbandonata vilmente da un amante terreno, ma riacquista gioia ed elevatezza spirituale grazie al nuovo amore divino portato da Dioniso. In questo senso anche la posizione di Arianna può acquistare un significato simbolico: sono stesi per terra anche i cadaveri, e Arianna viene 'alzata' dall'arrivo di Dioniso come se l'intervento della divinità portasse all'innalzamento dell'anima (può essere interessante confrontare, come fa Meltzoff, le due diverse pose di Arianna nel riquadro 47 e nel riquadro 8, con quest'ultima posizione indubbiamente più 'desta' della prima). La presenza della vicenda di Arianna quindi può contribuire a connettere il messaggio portato dal mito antico con il messaggio cristiano, e sembra così di intuire il messaggio di Poliziano e di Botticelli: l'antichità e il mito classico, denigrati da Savonarola e al contrario ritenuti dal circolo ficiniano la strada maestra verso l'armonia vitale del mondo, servono anche a 'narrare' come prefigurazioni allegoriche eventi della storia sacra del cristianesimo, e a conferire loro valori aggiuntivi. Un ulteriore messaggio contro i falò delle vanità: il mito classico e la cristianità non necessariamente devono op-

porsi e lottare; solo tenendoli insieme l'umanista rinascimentale ritrova l'autentica fondatezza delle radici classiche della cultura contemporanea. NON SOLO ARIANNA È 'DISTESA'...



La terza donna sdraiata affine alla *Pathosformel* dell'abbandono si trova nel riquadro 14 (per Meltzoff è *architrave* 8). È sdraiata con la testa verso sinistra, appoggiata al gomito destro (e con la mano destra a sostenere la guancia), mentre il braccio sinistro cinge la vita, a sostenere pudicamente una veste che copre la parte inferiore del corpo. Sulla destra si trova invece una figura maschile molto 'grezza', con una tunica modesta, calzari bene in vista e una schiena curva, appoggiata a un bastone e nell'atto di scrutare la fanciulla dormiente. La scena è ambientata chiaramente in un bosco: ci sono alberi sullo sfondo e sulla destra si intravede anche un piccolo ruscello. Ecco il particolare.

Questa scena è quella che pare di più certa identificazione: il primo a riconoscere il soggetto del rilievo fu proprio Meltzoff, e nessuno fino ad ora ha contestato la sua ipotesi, che sembra effettivamente molto calzante. Qui Botticelli rappresenta un momento preciso di una novella del *Decameron*, tratto dalla prima novella della quinta giornata. Questa novella è incentrata sulla vita del cipriota Cimone e sul suo amore per la bella Efigenia. In sintesi, Cimone è il figlio di un ricchissimo e ammirato cittadino di Cipro, ma non ne vuole sapere della vita da benestante: preferisce vivere in mezzo ai campi comportandosi come un contadino, con grande dispiacere del padre. Un giorno però, vagando per i boschi, Cimone incontra la bella Efigenia mentre sta dormendo, e fissandola per lunghi minuti se ne innamora. Da quel momento in poi, per conquistarla, Cimone si trasforma: impara le buone maniere, diventa il cittadino più zelante di

tutta Cipro, impara le arti militari, la musica e il canto; insomma, diventa quello che suo padre aveva sempre sognato. Efigenia però è già promessa sposa a un altro: Cimone allora la rapisce e dopo una serie di peripezie i due riescono a vivere insieme felici e contenti. La scena raffigurata dal finto rilievo all'interno della *Calunnia* rappresenta il momento del primo incontro fra Cimone ed Efigenia; ecco come lo descrive Boccaccio:

“Andatosene adunque Cimone alla villa e quivi nelle cose pertinenti a quella esercitandosi, avvenne che un giorno, passato già il mezzodi, passando egli da una possessione ad un'altra con un suo bastone in collo, entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e, per ciò che del mese di maggio era, tutto era fronzuto: per lo quale andando, s'avvenne, sì come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondeva, ed era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sottile; e a pie' di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane. La quale come Cimone vide, non altrimenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazione grandissima la incominciò intentissimo a riguardare; e nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare, sentì destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella cosa che giammai per alcuno vivente veduta fosse. E quindi cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia, e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente desiderava di veder gli occhi, li quali ella, da alto sonno gravati, teneva chiusi; e per vedergli, più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per addietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea; e pur tanto di sentimento avea, che egli giudicava le divine cose esser di più reverenza degne che le mondane, e per questo si riteneva, aspettando che da se medesima si svegliasse; e come che lo 'ndugio gli paresse troppo, pur, da non usato piacer preso, non si sapeva partire”.

La descrizione di Cimone intento nell'osservare Efigenia richiama esattamente la postura della figura maschile del finto bassorilievo, vestita in modo grossolano e appoggiata al bastone, con lo sguardo fisso verso la fanciulla distesa. Peraltro, Botticelli ha una forte familiarità con l'opera di Boccaccio, com'è noto: in varie opere del pittore e anche in altre parti della stessa *Calunnia* vi sono dei riferimenti precisi agli scritti dell'autore

del *Decameron*. Rimando a tal proposito al saggio dedicato alla quinta giornata.

A conforto della sua ipotesi Meltzoff richiama anche il significato allegorico che già in Boccaccio viene conferito alla vicenda di Cimone: un significato ora rivisitato in chiave compiutamente neoplatonica. Cimone, per quanti tentativi avessero fatto i suoi amici e parenti, non riusciva a vivere come una 'normale' persona del suo rango: non riusciva a imparare l'educazione, a comportarsi distintamente, a prendere parte alle occupazioni dei suoi simili. Era quasi una 'bestia', e infatti il suo soprannome significa proprio questo: 'bestione'. Dove però nient'altro è riuscito, riesce l'Amore, riesce la Bellezza. Il cambiamento in Cimone dopo l'innamoramento è totale: da ignorante a supersapiente, da debole a forte guerriero, da rozzo a intenditore d'arte e di musica. Questo percorso interiore ed esteriore di Cimone che conquista la dimensione dell'*humanitas* mediante la *paideia* amorosa è un ottimo esempio dell'itinerario sapienziale 'platonico' (secondo la lezione ficiniana): nella cosiddetta 'erotica' – cioè nell'azione dell'amore e della bellezza, e più in generale attraverso tutto quanto di nobile l'uomo, grazie all'amore, non 'pensa' ma 'sente' – si configura una via a-logica alla dimensione del divino, all'Assoluto. Siamo quindi di fronte a un richiamo ai dettami della dottrina del circolo ficiniano, ma non solo: ancora una volta viene esaltato il valore della 'calunniata' Poesia come strumento non di perdizione, come volevano gli eccessi savonaroliani, bensì di innalzamento anzitutto morale e spirituale dell'uomo. Per di più, l'innalzamento provocato dalla Poesia può configurarsi come 'immediato' ed è proprio la sua natura per così dire 'intuitiva' a renderlo un innalzamento più accessibile, meno elitario del percorso 'aristotelico' previsto dai savonaroliani. Privarsi dell'apporto della Poesia nel cogliere il messaggio religioso è, quindi, una mossa del tutto controproducente secondo gli intellettuali raccolti attorno al circolo ficiniano: al contrario, la Poesia merita di essere al centro dell'attenzione non solo dell'appassionato laico ma anche del religioso che ha a cuore la diffusione più ampia del suo messaggio.

Questo finto rilievo non sembra, dunque, riguardare in pieno la nostra ricerca, visto che certamente non siamo di fronte ad una Arianna (è difficile riconoscere nel rozzo contadino Teseo o Dioniso). Tuttavia, osserviamo come vi sia qui, oltre a una chiara affinità iconografica, anche un'affinità allegorica fra Efigenia e Arianna: se la prima è causa della crescita 'spirituale' di un uomo, la seconda è protagonista assoluta di tale cresci-

ta, simboleggiata dal passaggio dall'amore umano all'amore divino; una fanciulla 'languidamente abbandonata' quindi può essere, a un tempo, causa e protagonista dell'ascesa spirituale, causa prima, ma contemporaneamente anche esito e frutto della Poesia.



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

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



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

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